

Dietrich Buxtehude (1637-1707)

Membra Jesu Nostri

Tanya Aspelmeier, Stéphanie Révidat, Salomé Haller, *sopranos*
Rolf Ehlers, *haute-contre* Julian Prégardien, *ténor*
Benoît Arnould, *basse*

LA CHAPELLE RHÉNANE

LA MAÎTRISE DE GARÇONS DE COLMAR

DIRECTION : ARLETTE STEYER

DIRECTION : BENOÎT HALLER

Dietrich Buxtehude (1637-1707)

Membra Jesu Nostri

1	Ad pedes - Ecce super montes	7'40
2	Ad genua - Ad ubera portabimini	9'50
3	Ad manus - Quid sunt plagae istae	9'06
4	Ad latus - Surge amica mea	9'13
5	Ad pectus - Sicut modo geniti infantes	9'27
6	Ad cor - Vulnerasti cor meum	9'03
7	Ad faciem - Illustra faciem tuam	6'16

> minutage total : 60'35

LA CHAPELLE RHÉNANE

Tanya Aspelmeier⁽⁶⁾, Stéphanie Révidat^(1,7), Salomé Haller^(1,5,7) *Sopranos*
Rolf Ehlers *Haute-contre* Julian Prégardien *Ténor*
Benoît Arnould *Basse*

Cosimo Stawiarski, Isabel Schau *Violons*
Sergio Alvarez, Barbara Leitherer, François-Joubert Caillet,
Anne-Garance Fabre-Garrus *Violes de gambe*
Armin Bereuter *Violone en sol*
Élodie Peudepièce *Violone en ré*

Jennifer Harris *Basson*
Thomas Boysen *Théorbe*
Marie Bournisien *Harpe*
Sébastien Wonner *Orgue et Clavecin*

LA MAÎTRISE DE GARÇONS DE COLMAR

DIRECTION : ARLETTE STEYER

DIRECTION : BENOÎT HALLER

*Pour le présent enregistrement
La Maîtrise de Garçons de Colmar était composée de :*

Les garçons

Sopranos :

ARMSPACH-YOUNG Thomas - BARTH François - DIESEL Noé - DROTHIERE Valentin - PAULUS Loïc
SCHIELE Jean-Baptiste - SCHMITT Elliott - WEYMANN Vincent

Mezzo-sopranos :

BUCHER Romain - DECHRISTE Gauthier - GLEYZE Tom - GRAVRAND Dorian - HAESSIG Antoine
HASSID Robin - ILTIS Basile - MONCEL Pierre - MOSKOVTCHENKO Jules
VALDMAN Samuel - ZIMMERMANN Thomas

Altos :

COLRAT Ulysse - CHOISEL Paul - GEBHARDT Antoine - HAESSLER Pierre - JOLIVET Thibault
LEPIOUFLE Loïc - MAEGEY Jean - MUCKENSTURM Nathan - REINBOLD Tom
TA Maxime - TREIBER Adrien - WEYMANN Jérémie

Les hommes

Ténors :

CATTEZ Stéphane - DE LA BLANCHARDIÈRE Olivier - FERRE Gaël - HABERKORN Roger
LABICHE Patrick - LENORMAND Matthieu - MOSSO Charles-Henri - NICORA Axel
OLRY Stéphan - RUEHER André - SAGER Pierre - SCHUBERT Damien - TORTIELLO Dominique

Basses :

BAUMGARTNER Jean-Frédéric - BILLE François - DESMARES Jocelyn - FERRARETTO Bruno
LINDEMANN Jean-Jacques - MICHEL Gérard - OLRY Guillaume - SCHIELE Antoine
SCHIELE Jean-Georges - SHAND Oliver - STEYER Gilbert - WENDLING Esteban
TERREN Régis - WODEY Etienne - WURGES Jean-Claude

Le cycle *Membra Jesu nostri*

Cet ensemble de sept «cantates», en structure de concert-aria, est le seul «cycle» dans toute l'œuvre vocale de Buxtehude, hormis ceux des *Abendmusiken* perdues. Le manuscrit autographe en a été conservé. Calligraphié, il constituait un présent de Buxtehude à son ami Düben. Le fascicule est précédé d'une belle page de titre.

Les très saints membres de notre Seigneur Jésus souffrant, chantés avec la plus humble dévotion de son cœur tout entier, et dédiés à M. Gustav Düben, homme de premier plan, très noble et très honoré ami, directeur de la musique de Sa Très Gracieuse Majesté le Roi de Suède, par Dieterich Buxtehude, organiste à l'Eglise Sainte-Marie, Lubeck, 1680¹.

Organiste à Sainte-Marie de Lubeck depuis 1668, le musicien est alors âgé de quarante-trois ans.

Le titre original du recueil est *Membra Jesu nostri patientis sanctissima humillima totius cordis devotione decantata*. Plutôt que des *Membres de notre Seigneur Jésus*, mieux vaudrait parler aujourd'hui des *Sept Plaies du Christ en Croix*, comme on le fait des *Sept Paroles du Christ en Croix*. La dévotion aux plaies du Christ souffrant est fort ancienne. Elle a d'abord compté cinq plaies, pas toujours les mêmes, d'ailleurs, puis a été portée à sept pour retrouver le chiffre symbolique par excellence. On en ignore la destination. Le musicien a envoyé sa partition notée en tablature, et c'est Düben qui en a transcrit ou fait transcrire les parties en notation traditionnelle, immédiatement utilisable par musiciens et chanteurs. Les deux sources sont aujourd'hui conservées à la bibliothèque d'Uppsala. Les copies transcrives semblent montrer que les sept cantates n'auraient pas été exécutées pour une même occasion. Mais la conception en un ensemble organique laisse supposer qu'elles sont appelées à prendre place dans une liturgie ou un ensemble de célébrations liturgiques, peut-être en alternance avec d'autres textes.

Il s'agit d'une méditation en sept moments sur les plaies du Crucifié, signes visibles et vénérés de son martyre pour le rachat de l'humanité. Pour J.-F. Labie, le poème de *Membra* «évoque à la fois la compassion dont est saisie l'âme chrétienne devant chacun des membres blessés de son Sauveur et le mouvement de prière qui la pousse à revendiquer pour elle la grâce incommensurable dont la douleur du Christ est porteuse»². En un grand mouvement ascensionnel, la méditation part de la terre, avec ces

1 Page de titre de *Membra Jesu nostri*. Original en latin, Lubeck, 1680.

2 J.-F. Labie, *Le Visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, 1992, p. 157.

pieds que les clous ont transpercés, pour s'élever vers le ciel, jusqu'à la face sublime de l'Homme de douleurs, non sans marquer un temps particulièrement intense sur le cœur du Rédempteur. Les sept cantates évoquent donc, tour à tour, les pieds, les genoux, les mains, le flanc, la poitrine, le cœur et la face.

Ce dessein a été suggéré à Buxtehude par un recueil de poèmes spirituels, *Salve mundi salutare*, amplement paraphrasé au fil du temps et bien connu au XVII^e siècle sous le titre de *Rhythmica Oratio*, ou prière en vers. On attribuait alors ces textes à Bernard de Clairvaux. On les sait aujourd'hui plus tardifs, puisqu'une partie de ce poème est due à un moine cistercien, Arnulf van Leuwen (Arnolphe de Louvain, ca 1200-1250), auteur des méditations sur les plaies des pieds, des genoux, des mains, de la poitrine et la face. Le poème sur la blessure du flanc est lui aussi attribué à Saint Bernard, sans preuve. Quant à *Ad cor*, méditation sur le cœur du Christ, son texte provient d'une séquence d'un moine prémontré allemand, le bienheureux Hermann Joseph von Steinfeld, contemporain d'Arnulf van Leuwen. Au lendemain de la guerre de Trente Ans, la mystique luthérienne autant que catholique s'est trouvée en résonance intime avec la lyrique spirituelle du XIII^e siècle, comme avec certains théologiens quelque peu postérieurs, Maître Eckhart ou Tauler. Qu'il suffise d'indiquer qu'une édition de ce *Salve mundi salutare* a été publiée à Hambourg en 1633 ; c'est de celle-ci que, selon toute vraisemblance, s'est servi Buxtehude.

Cette dimension mystique est l'une des composantes essentielles de la poésie baroque allemande, et ce n'est pas un hasard si Paul Gerhardt, le grand poète saxon du XVII^e siècle, a lui aussi rencontré ces textes. De la *Rhythmica Oratio*, il a adapté en allemand le dernier poème, *Ad faciem*, sous la forme d'un choral pour la Passion très connu aujourd'hui, qui commence par la traduction des mots *Salve caput cruentatum* (Je te sauve, tête ensanglantée !), devenus *O Haupt voll Blut und Wunden* (O face couverte de sang et de blessures !) : avec la mélodie qui lui a été associée dès 1676, ce cantique est très vite devenu célèbre ; c'est lui qui, entre autres nombreuses utilisations, balise à cinq reprises la *Passion selon saint Matthieu* de Bach.

Ce que pouvait être la destination de ces sept méditations, on l'ignore. Le musicien les destinait-il à être exécutées à la suite l'une de l'autre, comme une œuvre en soi ? C'est bien peu probable. Il semblerait que Düben les ait fait jouer séparément, du fait que les parties qu'il a établies à partir de la tablature autographe se présentent en différents formats et sur différents papiers. De plus, aucune des pages de titre de ces parties ne présente l'intitulé du cycle qui les englobe, *Membra Jesu nostri*, encore que la dernière soit marquée n° 7. La sixième, *Ad cor*, est nommée par Düben *De Passione nostri Jesu Christi*, et une note d'une autre main indique pour la première «Pour Pâques ou pour tous les temps». Ni le nombre d'œuvres dans le cycle, ni leur thème ne portent à supposer qu'elles eussent été exécutées dans les *Abendmusiken* ; mais puisque l'on sait que dans ce contexte Buxtehude a fait jouer des œuvres

cycliques en morceaux séparés, rien n'empêche qu'en d'autres occasions il n'en ait fait autant. Ainsi, sous forme alternée, ces sept pages peuvent avoir été exécutées lors d'un long office, peut-être le Vendredi saint, séparées par des parties parlées de la liturgie. L'œuvre orchestrale de Joseph Haydn, *Les Sept Dernières Paroles de Notre Sauveur sur la Croix* (Hob XXI 1 A), qui, comme *Membra*, comprend sept parties analogues, a été commandée pour un tel office. On peut aussi supposer qu'elles seraient destinées aux sept jours de la Semaine sainte, en commençant par le dimanche des Rameaux et en s'achevant le Samedi saint, avant les musiques appropriées à la fête de Pâques. En ce cas, au Vendredi saint serait destinée la sixième partie, *Ad cor*, si particulière.

De cet immense poème passablement prolix, le musicien n'a conservé que quelques extraits, en choisissant trois strophes de cinq vers pour chacune des méditations, assurant par cette identité de structure l'unité de l'ensemble. Mais il a voulu les associer chaque fois à un texte sacré, citation biblique de caractère prophétique évoquant cette partie du corps souffrant, comme pour placer la méditation *sub specie aeternitatis*, sous le regard, du moins, de la plus vénérable tradition de l'Eglise, dans ses textes fondateurs. Six de ces citations proviennent de l'Ancien Testament (Zacharie, Isaïe, Nahum, Psaumes, et deux du Cantique des cantiques), une seule du Nouveau (1re Epître de Pierre).

Buxtehude avait traité ailleurs des fragments de la *Rhythmica Oratio*, soit dans le texte original en latin (*An filius non est Dei, fons gratiae salus rei* BuxWV6), soit dans sa traduction allemande (*Dein edles Herz, der liebe Thron* BuxWV 14). Ici, c'est le texte latin qu'il utilise, comme il le fait pour les citations bibliques qu'il retient.

Chacune des sept pièces constitutives de *Membra Jesu nostri* relève du genre de la cantate concertaria, qu'elles observent très rigoureusement. Elles en sont même une sorte de prototype. Une sonata instrumentale ouvre l'œuvre, que suit un concert vocal, page polyphonique où voix et instruments se répondent et s'opposent ; c'est ensuite une aria, dont les strophes, confiées à un ou trois solistes, sont séparées par des ritournelles, avant la reprise du concert pour conclure. La *sinfonia* et le concert constituent une sorte de doublet qui préfigure ce que sera plus tard le prélude instrumental et la fugue vocale auxquels recourra Bach dans un certain nombre de ses cantates. Des éléments motiviques unissent parfois la *sinfonia* au concert vocal, comme dans les autres pièces du même genre.

Dans le cas de *Membra*, il est évident que c'est le poème qui a généré la structure entière, à la fois dans la nature septuple du cycle et dans le choix des versets bibliques pour les concerts introductifs. La plupart font référence à la partie du corps à laquelle s'adresse la section du poème, et que le musicien a nommée en titre de chaque cantate. La sixième cantate, *Ad cor* (au cœur), offre la musique la plus expressive du cycle entier et fonctionne véritablement comme son cœur. Pour elle seule, Buxtehude modifie son appareil instrumental, passant des deux violons et du *violone* employés dans les autres pièces à un ensemble de cinq violes de gambe. Le texte biblique est tiré du Cantique des cantiques -

«tu as blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse» -, et le musicien en renforce l'impact émotionnel par la figure expressive d'une sixte descendante sur le mot «*vulnerasti*» (tu as blessé). En accompagnant les voix lors de la réitération du concert, les violes jouent des croches répétées à la manière d'un trémolo, expédient dont Buxtehude réserve l'emploi aux passages particulièrement expressifs. Il enjoint également de jouer trémolo toute la sonate de la deuxième cantate, dont les blanches devaient sans doute être exécutées en croches sur la même corde.

Musique de l'âme, *Membra* fait appel à des effectifs réduits, comme nombre de pages du musicien. Cinq voix, deux sopranos, alto, ténor et basse.

Le projet même de *Membra* pourrait faire redouter quelque délectation morose à contempler le sang et les meurtrissures de l'agonisant. Mais si dans *Ad manus*, par exemple, le poème chante «Je me complais dans les gémissements», cette complaisance réside dans les gémissements, non dans la vue même des plaies ; et le poème ne manque pas de poursuivre : «Je rends grâces pour tant de plaies.» La méditation prend donc appui sur le corps meurtri qu'ont représenté tant de sculpteurs et de peintres, Grünewald en tête, mais pour s'élever en dégageant le sens spirituel du martyre. Les derniers mots de la dernière cantate disent bien «*in cruce salutifera*» (sur la croix salvatrice), éclairant ainsi l'œuvre entière. D'ordre contemplatif et mystique, cette expérience mène le chrétien bouleversé vers la sérénité, dans la plus grande ferveur.

Le concert introductif fait le plus souvent entendre l'ensemble de l'effectif (exception faite des cantates V et VI, où il ne requiert que trois voix avec le seul soutien de l'orgue). À lui revient d'énoncer les paroles sacrées de la Bible, d'exprimer, donc, la foi collective de l'Église tout entière et de tous les temps. Buxtehude envisageait-il pour autant de faire appel à un ensemble vocal plus étoffé ? Aucun document historique ne l'indique ni ne l'infirme. Quoique collectif, le musicien lui confère cependant une intensité émotionnelle souvent plus grande encore que l'*aria*. Les mots du texte y sont soulignés par tous les artifices du contrepoint - imitations, oppositions de polyphonie et d'homophonie, etc. -, mais aussi par de nombreux figuralismes. Ainsi, les mouvements ascendants pour *ut in eo crescatis* (pour que par lui vous croissiez), les longues désinences de l'*Amen* final qui devient une grande déploration au pied de la Croix, ou les nombreuses figures de la douleur, chromatismes et dissonances. Dans *Ad cor*, le *concerto* traite une phrase tirée du Cantique des cantiques, «*Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa*» (Tu as blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse). En outre, le *concerto* sera repris avec un traitement instrumental différent, fait de trémolos de cordes, où les notes répétées sur un même degré semblent haleter, comme elles le faisaient déjà dans la *sinfonia* de la cantate II, *Ad genua*. Sur les paroles des strophes poétiques de la *Rhythmica Oratio*, «modernes», donc, par rapport aux textes saints, l'*aria* est le lieu de l'implication individuelle. Dans un style imité de l'art italien, la voix soliste à découvert, sur le simple soutien du continuo, y développe les sentiments plus personnels de la poésie mystique. Des

ritournelles instrumentales en séparent les strophes. Ce bloc ariosant se trouve serti par le concert, puisque celui-ci est repris en *da capo* pour conclure. Dans la dernière cantate, la troisième strophe de l'aria est distribuée à l'ensemble des exécutants, et une section concertante sur *Amen* remplace la répétition du morceau d'introduction.

Cette ferme organisation de chaque cantate fait écho à l'agencement très concerté de l'ensemble. S'il ne s'agit pas d'un cycle à proprement parler, dans la mesure notamment où l'on n'y observe pas de réitérations motiviques, *Membra Jesu nostri* a bien été conçu comme un tout organique. Ainsi l'indiquent de nombreux signes, à commencer par la page de titre, unique, pour les sept cantates qui se suivent dans le recueil. De structure homogène, ces cantates s'enchaînent selon un plan tonal simple et logique, dans des relations au troisième ou au cinquième degré : *ut* mineur, *mi* bémol majeur, *sol* mineur, *ré* mineur, *la* mineur, *mi* mineur avec retour à *ut* mineur pour conclure en refermant l'œuvre sur sa tonalité d'origine. Cher à Buxtehude comme il le sera à Bach, et chez lui aussi dans des œuvres bien précises, ce bouclage tonal est un signe d'éternité. De même, le chiffre sept, à haute valeur symbolique, le chiffre de la Genèse, selon laquelle la création se développe sur six jours, le septième étant celui de la grâce qui vient la couronner, comme ici la face du Christ mourant regardant le monde.

Comment donc ne pas entendre dans *Membra* une longue oraison en musique, une *rhythmica oratio* ? Et d'abord celle de Buxtehude lui-même qui, en tête de la première cantate, inscrit, en guise de signe de croix, les lettres *I.N.J.*, pour *In Nomine Jesu* (au nom de Jésus), formule qui, déjà, annonce une expression mystique de la théologie luthérienne de la Croix. Les cantates n'auront pas d'autre conclusion que la reprise du *concerto*, pour mieux s'enchaîner les unes aux autres ; seule la dernière s'achèvera par un *amen*, concluant du même coup l'œuvre entière. Au bas du manuscrit de cet *amen*, Buxtehude a apposé un dernier signe, en conclusion, la devise luthérienne par excellence : *Soli Deo Gloria, À Dieu seul la gloire !*

Gilles Cantagrel

Ce texte est extrait de la très belle biographie consacrée par Gilles Cantagrel à Dietrich Buxtehude et publiée par les Éditions Fayard (in «Dietrich Buxtehude», Librairie Arthème Fayard, 2006). Nous remercions aussi bien l'auteur que son éditeur d'avoir eu l'obligeance d'en autoriser cette publication partielle.



I - Ad pedes

À ses pieds

Tutti

Ecce super montes pedes Evangelizantis,
et annunciantis pacem.

Aria (soprano 1)

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

Aria (soprano 2)

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

Aria (basso)

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

da capo

Voici sur la montagne les pieds du messager
qui annonce la paix.

Je te salue, Sauveur du monde,
je te salue, Jésus très cher !
En vérité, je voudrais m'attacher à ta croix
-tu sais pourquoi-
donne-moi la richesse qui émane de toi.

Les clous de tes pieds, les dures plaies
et les marques si cruelles,
je les embrasse avec tendresse,
rempli de crainte à ta vue
et me souvenant de tes blessures.

Doux Jésus, ô Dieu pieux,
vers toi je crie, s'il est permis à l'accusé :
montre-toi bienveillant à mon égard
et ne me repousse pas, moi qui suis indigne
de tes saints pieds.

II - Ad genua

À ses genoux

Tutti

Ad ubera portabimini
et super genua blandientur vobis.

Vous serez portés sur son sein
et cajolés sur ses genoux.

Aria (tenore)

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

Je te salue, Jésus, roi des saints,
espoir votif des pécheurs,
homme suspendu au bois de la croix
comme un accusé, Dieu véritable,
vacillant sur tes genoux qui fléchissent !

Aria (alto)

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

Que te répondrai-je, moi qui suis
vil dans mes actes et dur de cœur ?
Que donnerai-je en échange à celui qui m'aime,
qui a choisi de mourir pour moi,
pour m'éviter de mourir d'une double mort ?

Trio (soprano 1 & 2, basso)
Ut te quæram mente pura,
sit haec mea prima cura,
non est labor et gravabor,
sed sanabor et mundabor,
cum te complexus fvero.

Te chercher d'une âme pure
(que ce soit là mon premier souci)
ce n'est pas une peine et je ne m'y refuserai pas :
mais je serai guéri et purifié
dès que je t'aurai embrassé.

da capo

III - Ad manus

À ses mains

Tutti

Quid sunt plagæ istæ
in medio manuum tuarum ?

Aria (soprano 1)

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

Aria (soprano 2)

Manus sanctae, vos amplector,
et gemendo condelector,
grates ago plagis tantis,
clavis duris gutis sanctis
dans lacrymas cum osculis.

Trio (alto, tenore, basso)

In cruento tuo lotum
me commando tibi totum,
tuæ sanctæ manus istæ
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis.

da capo

Quelles sont ces blessures
au creux de tes mains ?

Je te salue, Jésus, bon berger,
torturé dans l'agonie,
Toi qui fus écartelé par le bois
et cloué au bois,
tes saintes mains déployées.

Saintes mains, je vous étreins
et tout en gémissant je me réjouis,
je rends grâce pour tant de plaies,
pour les clous cruels, pour les saintes gouttes de sang,
avec des larmes et des baisers.

Lavé dans ton sang,
je m'en remets tout entier à toi,
que tes saintes mains
me protègent, ô Jésus Christ,
dans le péril extrême.

IV - Ad latus

À son côté

Tutti

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

Lève-toi mon amie, ma belle, et viens,
ma colombe au creux du rocher,
dans la cachette d'une falaise

Aria (soprano 1)

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

Je te salue, côté du Sauveur,
en qui se cache le miel de douceur,
en qui apparaît la force de l'amour,
d'où sourd une fontaine de sang
qui lave les cœurs souillés.

Trio (alto, tenore, basso)

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

Voici que je m'avance vers toi ;
Pardonne, ô Jésus, si je pèche,
car le front couvert de honte
de moi-même je suis venu vers toi
pour contempler tes blessures.

Aria (soprano 2)

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

A l'heure de ma mort, que mon souffle,
ô Jésus, entre dans ton côté,
qu'en s'échappant de moi il passe en toi,
afin que le lion féroce ne se jette pas sur lui
mais qu'il demeure auprès de toi.

da capo

V - Ad pectus

À sa poitrine

Trio (alto, tenore, basso)

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

Aria (alto)

Salve, salus mea, deus,
Jesu dulcis, amor meus,
salve, pectus reverendum,
cum tremore contingendum,
amoris domicilium.

Aria (tenore)

Pectus mihi confer mundum,
ardens, pium, gemebundum,
voluntatem abnegatam,
tibi semper conformatam,
juncta virtutum copia.

Aria (basso)

Ave, verum templum dei,
precor miserere mei,
tu totius arca boni,
fac electis me apponi,
vas dives, deus omnium.

da capo

Comme des enfants nouveau-nés,
désirez le lait pur de la parole
afin que par lui vous croissiez pour le salut,
si vous avez goûté que le Seigneur est bon.

Je te salue, Dieu mon salut,
doux Jésus, mon amour,
je te salue, poitrine vénérable
que l'on touche en tremblant,
demeure de l'amour.

Accorde-moi une poitrine pure,
ardente, pieuse et gémissante,
accorde-moi l'abnégation de ma volonté
pour qu'elle soit toujours conforme à la tienne,
et l'abondance de tes vertus.

Je te salue, vrai temple de Dieu,
je te supplie d'avoir pitié de moi ;
toi l'arche de tout bien,
place-moi au nombre des élus,
vase précieux, Dieu de tous les hommes.

VI - Ad cor

À son cœur

Trio (soprano 1 & 2, basso)

Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.

Tu as ravi mon cœur, ma sœur, ma fiancée.

Aria (soprano 1)

Summi regis cor, aveto,
te saluto corde lœto,
te complecti me delectat
et hoc meum cor affectat,
ut ad te loquar, animes.

Cœur du Roi suprême, je te salue,
je m'incline d'un cœur joyeux,
t'embrasser fait mes délices,
et mon cœur désire
que tu le disposes à te parler.

Aria (soprano 2)

Per medullam cordis mei,
peccatoris atque rei,
tuus amor transferatur,
quo cor tuum rapiatur
languens amoris vulnere.

Dans la moëlle de mon cœur,
cœur de pécheur et d'accusé,
que ton amour se répande
cet amour à ton cœur ravi,
languissant de la blessure de l'amour.

Aria (basso)

Viva cordis voce clamo,
dulce cor, te namque amo,
ad cor meum inclinare,
ut se possit applicare
devoto tibi pectore.

Je crie de la voix vive du cœur,
d'un cœur très doux, car je t'aime,
penche-toi vers mon cœur
pour qu'il puisse s'appuyer sur toi
avec dévotion.

da capo

VII - Ad faciem

À sa face

Tutti

Illustra faciem tuam super servum tuum ;
salvum me fac in misericordia tua !

Trio (alto, tenore, basso)

Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.

Aria (alto)

Dum me mori est necesse,
noli mihi tunc deesse,
in tremenda mortis hora
veni, Jesu, absque mora,
tuere me et libera.

Tutti

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

Amen !

Fais luire ta face sur ton serviteur ;
sauve-moi par ta miséricorde !

Je te salue, tête ensanglantée,
toute couronnée d'épines,
fracassée, blessée,
frappée par le roseau,
face souillée de crachats.

Quand il me faudra mourir,
ne sois pas loin de moi ;
à l'heure redoutable de la mort,
viens, ô Jésus, sans retard,
protège-moi et délivre-moi.

Quand tu m'ordonneras de quitter ce monde,
Jésus très cher, manifeste-toi,
ô toi qui aimes et qu'il faut étreindre,
montre-toi en personne
sur la croix salvatrice.

Amen !

Les interprètes



LA CHAPELLE RHÉNANE

Fondée en 2001 par le ténor Benoît Haller, la Chapelle Rhénane est un ensemble de chanteurs et instrumentistes solistes. L'équipe se consacre à la relecture des grandes œuvres du répertoire vocal européen. Son ambition est, par le biais du concert et du disque, de révéler dans ces œuvres l'émotion, l'humanité et la modernité propres à séduire un large public contemporain.

Tout comme les grandes cours d'Europe de l'époque baroque qui recrutaient leurs musiciens à travers le continent - un peu aussi à la manière des compositeurs qui n'avaient de cesse de voyager pour compléter leur formation et s'enrichir de nouvelles expériences - la Chapelle Rhénane profite de la position privilégiée de Strasbourg, ville carrefour, pour attirer des musiciens provenant de toute l'Europe.

Dirigée par Benoît Haller, également soliste dans l'ensemble, la Chapelle Rhénane s'est associée en 2003 à Jean-François Felter. Celui-ci apporte un soutien et des compétences à la fois artistiques et techniques. Grâce à ces spécificités, la Chapelle Rhénane apporte une interprétation musicale originale, sincère, pétillante et rigoureuse.

La Chapelle Rhénane bénéficie depuis quatre ans du partenariat du « Couvent », Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich à Sarrebourg, où l'ensemble effectue régulièrement des résidences. Le Couvent est directement lié au label discographique K617, avec lequel la Chapelle Rhénane a d'ores et déjà produit quatre disques. Tous ces disques ont été accueillis avec enthousiasme par la presse spécialisée, recueillant au total quatre « Diapason d'or », dont le Diapason d'or de l'année 2007 pour le Magnificat d'Uppsala et autres œuvres sacrées de Heinrich Schütz, deux « 10 de Classica-Répertoire », un « Choc du Monde de la Musique », et un « Editor's Choice de Gramophone ».

Depuis son essor en 2003, l'activité de la Chapelle Rhénane a ainsi été intimement liée à l'œuvre de Heinrich Schütz. En 2006 et 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, l'Opéra de Rennes, ou encore les festivals de Saintes, Sarrebourg, Ribeauvillé et Sablé sur Sarthe.

En 2003, la Chapelle Rhénane obtenait le Prix Européen de la Culture décerné par la Fondation Européenne de la Culture et le Forum Européen de la Culture, et en 2007 le prix musical de l'Académie des Marches de l'Est, remis par le chef d'orchestre Theodor Guschlbauer. La Chapelle Rhénane bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Alsace, de la Région Alsace, de la Ville de Strasbourg et de la Fondation d'entreprise Orange. L'ensemble est associé à la démarche pédagogique de la Fondation Royaumont – Centre de la Voix, où il est en résidence et élabore ses nouveaux projets.

Benoît Haller, directeur musical

Après un premier cursus d'études musicales en Alsace, Benoît Haller, ténor, étudie la direction d'ensemble musicaux auprès de Hans Michael Beuerle à la Musikhochschule de Fribourg en Brisgau, où il obtient en 1996 son diplôme supérieur avec les félicitations du jury. De nombreuses classes de maîtres auprès de personnalités telles que Eric Ericson, Pierre Cao ou Frieder Bernius viennent compléter la formation du jeune musicien. Parallèlement, de 1994 à 1997, il travaille le chant avec Hélène Roth à Strasbourg, puis à partir de 1997, il poursuit sa formation auprès de Beata Heuer-Christen (chant), Gerd Heinz (opéra) et Hans Peter Müller (mélodie) à la Musikhochschule de Freiburg, où il interprète en 2000 le rôle de Ferrando dans *Cosi fan tutte* de Mozart. En 2002, il incarne Albert Herring dans l'opéra éponyme de Britten. Pendant ces années d'études, de nombreuses tournées avec des ensembles tels que le Collegium Vocale Gent de Philippe Herreweghe ou le Kammerchor Stuttgart de Frieder Bernius ont mené Benoît Haller à travers toute l'Europe, à Hong-Kong, en Australie, en Corée, en Ukraine et aux Etats-Unis. Parmi ses enregistrements discographiques en tant que chanteur, on compte *Les sept paroles du Christ* de Schütz avec Akademia (Françoise Lasserre), l'*Oratorio de Noël* de Rosenmüller avec Cantus Cölln (Konrad Junghänel), des Cantates de Telemann avec le Balthasar Neumann Ensemble (Thomas Hengelbrock), les Vêpres de Mozart sous la direction de Peter Neumann, ou encore la *Messe des Morts* de Gossec (Jean-Claude Malgoire). On le retrouve régulièrement sur la scène, plus particulièrement dans l'opéra baroque (*Almira* de Haendel, *King Arthur* de Purcell). Il se consacre avec bonheur à l'interprétation de l'œuvre de Bach (Passions et cantates), mais aussi à celle des grands oratorios classiques et romantiques (Mozart, Haydn, Mendelssohn, Berlioz).



LA MAÎTRISE DE GARÇONS DE COLMAR

À sa création, en 1985, la Maîtrise de Garçons de Colmar rassemblait treize chanteurs. La formation en compte aujourd'hui plus de soixante-dix, témoin du renouveau des Maîtries en France. En vingt ans, la Maîtrise est devenue un ensemble chorale de tout premier plan. Sous la houlette d'Arlette Steyer qui la dirige depuis le début, et grâce au concours du Ministère de la Culture, de l'Education Nationale et de la Ville de Colmar, elle est devenue un acteur incontournable de la vie musicale en Alsace.

Elle est un partenaire régulier des grandes institutions culturelles de la Région Alsace : l'Opéra National du Rhin, l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et l'Atelier du Rhin. La notoriété du chœur s'étend bien au-delà des frontières régionales : concerts, festivals, tournées en France et à l'étranger : Allemagne, Suisse, Angleterre, Etats-Unis, Canada, Chine, Japon, Vatican etc.

Elle explore un vaste répertoire, du grégorien aux musiques du XXe siècle en passant par le baroque. La Maîtrise interprète de grandes œuvres avec orchestre (*La Création* de Haydn, *les Vêpres* et *le Requiem* de Mozart, *le War Requiem* de Britten, ...).

En de multiples occasions, des chefs et des compositeurs de renom la dirigent, Gilbert Amy, Pierre Cao, Theodor Guschlauer, Eliahu Inbal, Jean-Claude Malgoire, ...

Ces manifestations ont donné lieu à une discographie abondante, treize CDs en vingt ans. La Maîtrise s'est vue récompensée par de nombreuses distinctions : prix Menotti, prix Palestrina, prix Liliane Bettencourt etc.

L'équipe pédagogique assure la formation vocale et musicale des élèves. Centrée sur le chant chorale, cette formation développe aussi fortement l'écoute des autres, stimule l'expression et la responsabilité personnelle au sein du groupe, leur apprend la vie en collectivité, ouverte sur les rencontres faites au hasard des concerts et des tournées. Une aventure qui engage les garçons et leurs parents sur toute la durée de la scolarité. C'est le prix d'une excellence saluée par l'ensemble du monde musical.

Arlette Steyer, direction musicale

Arlette Steyer est la directrice artistique et pédagogique de l'Ecole Maîtrisienne et de la Maîtrise de Garçons de Colmar qu'elle a fondées en 1985 avec Eugène Maegey, directeur du Conservatoire à Rayonnement Départemental de Colmar. Chef de chœur et chanteuse diplômée des Conservatoires de Colmar et Strasbourg, titulaire du CA de chant chorale, elle a suivi des études musicales complètes à la Maîtrise de Radio France à Paris.

Solistre pendant dix ans aux Arts Florissants dirigés par William Christie, elle s'est produite sur toutes les grandes scènes européennes, aux Etats-Unis, dans les pays de l'Est, et a enregistré une douzaine de disques.

Elle a notamment interprété le rôle titre de Doris dans *Atys* de Lully à l'Opéra de Paris. Lauréate de la «Fondation Alsace», titulaire des Palmes Académiques et Bretzel d'Or 2004, Arlette Steyer est sollicitée dans les grandes institutions pour sa réflexion sur le chant choral, et régulièrement invitée aux rencontres chorales nationales et internationales.

Sous sa direction, la Maîtrise a obtenu entre autres le Diapason d'Or, le prix Menotti, le premier prix du concours national Palestrina, le prix Liliane Bettencourt de l'Académie Française, et a été élue chœur de l'Union Européenne.

Œuvrant pour une conception de programmes inédits et variés, son expérience de chanteuse et de professeur ont permis à la Maîtrise de Garçons de Colmar d'acquérir ce niveau, reconnu unanimement.



Tanya Aspelmeier, soprano

Tanya Aspelmeier a étudié le chant (mélodie, oratorio et opéra) auprès d'Ingrid Kremling au sein de la Musikhochschule de Hambourg, et a passé son diplôme avec l'Orchestre Symphonique de Hambourg en recueillant les félicitations du jury. Elle a poursuivi sa formation à Annecy et a participé à des concours de chant renommés, obtenant plusieurs récompenses, dont le deuxième prix au concours national de chant en Allemagne. Diplômée en pédagogie vocale, elle enseigne le chant à la Musikhochschule de Brême et au Conservatoire de Hambourg. Elle incarne nombre de rôles à l'opéra, où son répertoire s'étend de la période baroque à la musique contemporaine. Elle est invitée à se produire à l'opéra national d'Oldenbourg, au théâtre et à l'opéra national de Hambourg. On a pu l'entendre en concert dans toute l'Europe, en Asie et en Amérique du Sud. Tanya Aspelmeier a acquis une profonde expérience de la musique ancienne en collaborant avec des chefs tels que Frieder Bernius, Thomas Hengelbrock, Konrad Junghänel ou encore Philippe Herreweghe. Elle entretient des liens étroits avec la Chapelle Rhénane, ayant déjà participé aux quatre enregistrements précédents de l'ensemble.

Stéphanie Révidat, soprano

Stéphanie Révidat étudie le piano, l'orgue et la Musicologie puis le chant avec Madame Margreet Höning, au CNSM de Lyon. Elle commence dès 1992 une carrière de soliste dans un répertoire de musique baroque et classique en oratorio et en opéra, mais interprète également Brahms, Debussy, Fauré, Ravel, Schumann, Berg, Dufourt, Vacchi... Entre 1996 et 1998, elle intègre comme jeune soliste l'Atelier Lyrique puis la Troupe de l'Opéra National de Lyon.

Stéphanie Révidat a chanté sous la direction de chefs tels que F.Brüggen, W. Christie, J.C.Malgoire, K.Nagano, L. Langrée, P. Pickett, M.Plasson, C.Roussel, dans les salles les plus prestigieuses aussi bien en France (Paris Opéra-Comique, Châtelet, Versailles Chapelle Royale, Opéras de Lyon et de Toulouse) qu'en Europe (Barcelone Palau de la Musica, Genève Victoria Hall, Londres Royal Albert Hall), au Canada, aux Etats-Unis et au Japon, où elle vient de chanter Didon et Énée.

Elle a à son actif une discographie importante, parmi laquelle on peut retenir les Motets de Danielis avec les Talens Lyriques, Il Sant'Alessio de Landi, les Madrigaux de d'India et Zoroastre de Rameau avec les Arts Florissants mais aussi Dédale de Dufourt avec l'Opéra National de Lyon...

Salomé Haller, soprano

Salomé Haller a suivi une formation musicale complète au CNSM de Paris. Très tôt, elle se fait une place reconnue sur la scène baroque auprès de chefs comme Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset et René Jacobs. Elle se produit à l'opéra au sein des maisons prestigieuses que sont le Staatsoper de Berlin, l'Opéra de Lausanne, le Théâtre du Châtelet, l'Opéra de Paris. Sous la houlette de personnalités aussi diverses que Jean-Claude Casadesus, Armin Jordan, Pierre Boulez, Peter Peter Eötvös ou Marc Minkowski, elle explore un vaste répertoire, tout en accordant à la musique de chambre, notamment avec le pianiste Nicolas Krüger, un rôle privilégié. Son parcours, jalonné par de nombreux enregistrements et marqué par une Victoire de la Musique en 2003, l'a ainsi conduite à travers toute l'Europe, en Asie et aux États-Unis, dans les plus belles salles et les plus importants festivals.

Rolf Ehlers, haute-contre

Rolf Ehlers est né en 1969 à Wiesbaden. De 1990 à 1997, il suit des études de musicologie, de culture allemande et d'italien à Fribourg en Brisgau et à Crémone, et travaille le chant auprès de Martin Ohm, Philipp Heizmann et Winfried Toll.

Il se produit comme ténor dans des formations professionnelles en Allemagne et en Suisse (Camerata Vocale Freiburg, Kammerchor Stuttgart, Balthasar-Neumann-Chor, Chamber Choir of Europe, Schweizer Kammerchor, ChorWerk Ruhr). Il mène également une carrière de soliste, également comme haute-contre, et se consacre essentiellement à la musique ancienne au sein d'ensembles tels que le Dufay-Ensemble, Frankfurt a Cappella ou L'Aura Soave Cremona. En outre, il se produit régulièrement dans le domaine de la musique contemporaine avec notamment Schola Heidelberg, les Basler Madrigalisten, et le Chœur Anton Webern de Fribourg.

Depuis 1994, il est l'administrateur de plusieurs structures musicales en Allemagne (Camerata Vocale Freiburg, Orchestre de chambre de Cologne).

Julian Prégardien, Ténor

Julian Prégardien étudie à la Musikhochschule Freiburg avec le professeur Reginaldo Pinheiro depuis 2005. Né à Francfort en 1984, il a reçu une première éducation musicale en tant que soprano dans le chœur Limburger Domsingknaben. Jusqu'en 2006, le jeune ténor a régulièrement chanté dans des productions du Kammerchor Stuttgart (Frieder Bernius) et du Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe). Il a également participé aux master class de Peter Kooij (Bach-Akademie, Anvers 2006) et d'Emma Kirkby (Bayerische Theaterakademie August Everding, Munich 2007).

Il est régulièrement invité à des festivals tels que Tage Alter Musik (Regensburg) et Bach en Vallée Mosane (Liège). Ces concerts l'ont déjà conduit dans des lieux comme le Concertgebouw d'Amsterdam et la Laeiszhalle à Hambourg, la Frauenkirche à Dresde et l'Abbaye Royale de Fontevraud, ainsi qu'à Berlin, Bâle, Anvers et Sofia (Bulgarie). Il a travaillé avec des chefs d'orchestre tels que Michael Schneider (La Stagione), Hermann Max (Das Kleine Konzert) et Philippe Pierlot (Ricercar Consort), tout comme avec des ensembles comme Les Cornets Noirs et L'arpa festante. En février 2007, il a fait ses débuts au Prinzregententheater de Munich, lors de la première de *Fredegunda* de R. Keiser (Neue Hofkapelle München, Christoph Hammer, Tilman Knabe). En août 2007, il a participé à *Acis et Galatée* de Haendel aux Innsbrucker Festwochen (Concerto Copenhagen, Lars Urik Mortensen, Stephen Lawless). Son premier enregistrement, le *Requiem* en si bémol de Michael Haydn pour Carus a reçu le Cannes Classical Award en janvier 2007.

Benoît Arnould, basse

Benoît Arnould 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 de chant lyrique. Il étudie en parallèle l'orgue dans la classe de Norbert Petry à Metz, et termine des études de chant baroque dans la classe de musique ancienne de Monique Zanetti, après l'obtention d'une médaille d'or avec les félicitations du jury en juin 2003. Il est également titulaire d'une licence de musicologie à l'université de Paris IV Sorbonne. Il débute en soliste dans l'académie de musique de Porrentruy, Suisse, sous la direction de Michael Radulescu, dans la Messe en Si et le Magnificat de Bach. Il rejoint le Concert Spirituel, dirigé par Hervé Niquet, en 2001 et participe à plusieurs productions, *Nelsonmesse* de Haydn, *Te Deum* de Charpentier, *Daphnis et Chloé* de Boismortier et *King Arthur* de Purcell.

Il chante les rôles de la musique et du marchand d'orviétan dans la comédie-ballet *L'amour médecin* de Molière/Lully mise en scène par Vincent Tavernier, Il incarne aussi Arcas et la Vengeance dans *Médée* de Charpentier, sous la direction d'Hervé Niquet et le Concert Spirituel, Il participe au sein du même ensemble à plusieurs enregistrements, tels que *King Arthur* de Purcell et *Daphnis et Chloé* de Boismortier. Il enregistre les Grands Motets de Desmarest avec le Concert Spirituel en tant que soliste. Il a chanté dans le *Messie* de Haendel, Les Saisons de Haydn, le Requiem de Mozart, *L'Enfance du Christ* de Berlioz, Le Christ au Mont des Oliviers de Beethoven (rôle de Pierre), le Requiem de Fauré et dernièrement dans la *Petite Messe solennelle* de Rossini. En 2006, il enregistre le rôle d'Osmano dans *L'Ormindo* de Cavalli avec l'ensemble Les Paladins, dirigé par Jérôme Correas et le rôle d'Ascalaphe dans *Proserpine* de Lully, avec Le Concert Spirituel à l'opéra royal de Versailles. Il incarne aussi Brander dans *La Damnation de Faust* de Berlioz avec Nora Gubitsh, Laurent Naouri et l'orchestre national de Lorraine, sous la direction de Jacques Mercier.

Un enregistrement réalisé dans le cadre du Festival de Musique Ancienne de Ribeauvillé

Agréable cité de 5000 habitants au cœur du vignoble d'Alsace, Ribeauvillé se blottit au pied de collines vosgiennes jalonnées des ruines de trois châteaux forts témoignant encore d'un passé mouvementé et riche.

C'est en septembre 1984 qu'une poignée de passionnés créèrent le Festival de Musique Ancienne de Ribeauvillé, fidèles en cela à un long passé qui vit la cité accueillir à l'époque médiévale la Confrérie des Ménétriers d'Alsace, tandis que ses riches édifices religieux allaient se multiplier jusqu'à l'époque baroque marquée, au plan musical, par l'édification d'un orgue remarquable en l'église Saint-Grégoire.

Ainsi commençait l'aventure, sous le triple label Médiéval, Renaissance et Baroque.

Entre découvertes et amicales retrouvailles, entre musiques populaires et musiques savantes, révélations et coups de cœur, l'éclectisme des programmes présentés à Ribeauvillé fait vagabonder l'auditeur de siècle en siècle et d'un style à un autre, mais toujours avec passion ; la passion de la beauté de ces musiques éternelles que, depuis les débuts du festival, ses organisateurs font partager à leur public. Plus de 1500 musiciens – ensembles internationaux, chefs et solistes prestigieux – ont contribué avec éclat à cette belle affiche du festival tandis que le festival a toujours été attentif aux ensembles musicaux alsaciens qui portent haut le renom musical de cette région. C'est ainsi que le Festival de Ribeauvillé a été heureux d'accueillir la Maîtrise de Garçons de Colmar dont la réputation, sous la houlette d'Arlette Steyer, a, depuis de nombreuses années, largement franchi nos frontières, ainsi que la Chapelle Rhénane, jeune mais déjà ceinte de lauriers.

Et voici le fruit de tous ces talents conjugués, mais également d'un nouveau partenariat entre le Festival de Ribeauvillé et le Centre International des Chemins du Baroque de Sarrebourg et son label discographique K617 : une version que l'on peut juger passionnante de ce chef d'œuvre qu'est l'ensemble de cantates *Membra Jesu nostri*, de Dietrich Buxtehude.

Fondation Orange



Jour après jour, éveillons le talent

Depuis 1987, la Fondation Orange encourage la pratique collective de la musique vocale dans les répertoires classiques, jazz et musiques du monde. Elle contribue à la découverte de nouvelles voix, à la formation professionnelle de jeunes chanteurs, à l'émergence d'ensembles vocaux. Elle accompagne les projets sociaux et pédagogiques destinés à sensibiliser des nouveaux publics à la création musicale.

Day after day, awakening talent

Since 1987, the Orange Foundation has been encouraging collective participation in vocal music : classical music, jazz and world music.

The foundation is contributing to the discovery of new voices, the professional training of young singers and the growth of vocal groups.

It gives support to social and educational projects to make music available to a new public.

The cycle *Membra Jesu nostri*

This group of seven 'cantatas' in the concerto-aria structure is the only 'cycle' in Buxtehude's entire vocal output apart from those in his now lost *Abendmusiken*. The elegantly written autograph manuscript has been conserved – it was a gift from Buxtehude to his friend Düben. The fascicule is preceded by a fine title page whose text is as follows:

The most holy limbs of Our Lord Jesus in His Passion, sung with the most humble and wholehearted devotion, and dedicated to Gustav Düben, man of the first rank, most noble and most honoured friend, director of music to His Most Gracious Majesty the King of Sweden, by Dieterich Buxtehude, organist of St Mary's Church, Lübeck, 1680.¹

The composer had been organist of the Marienkirche in Lübeck since 1668. At the time of writing he was forty-three years old.

The original title of the collection is *Membra Jesu nostri patientis sanctissima humillima totius cordis devotione decantata*. Rather than speak of the 'Limbs of our Lord Jesus', it would be preferable today to refer to the work as 'The Seven Wounds of Christ on the Cross' as one

¹ Title page of *Membra Jesu nostri*: original in Latin (Lübeck: 1680).

Der Zyklus *Membra Jesu nostri*

Diese Sammlung von sieben „Concerto-Aria-Kantaten“ ist der einzige „Zyklus“ in Buxtehudes gesamtem Vokalwerk, außer den nicht überlieferten *Abendmusiken*. Das Werk ist in einer autographen Tabulatur Handschrift erhalten, die Buxtehude mit einer schönen Widmung an seinen Freund Gustav Drüben versah:

Die allerheiligsten Gliedmaßen unseres leidenden Jesus, aus ganzem Herzen und in andächtiger Demut gesungen und Herrn Gustav Düben gewidmet, einem edlen Mann höchsten Ranges und verehrten Freund, Musikdirektor Seiner Majestät König von Schweden, von Dieterich Buxtehude, Organist der St. Marienkirche, Lübeck, 1680¹.

Buxtehude war dreißig vierzig Jahre alt und seit 1668 Organist an der Marienkirche in Lübeck.

Der Originaltitel des Werkes ist *Membra Jesu nostri patientis sanctissima humissima totius cordis devotione decantata*. Heute würde man statt der *Sieben Körperteile unseres Herrn Jesus* wohl eher von den *sieben Wunden Christi am Kreuze* als sprechen, wie in den *Sieben*

¹ Titelseite von *Membra Jesu nostri*. Original in Latein, Lübeck, 1680.

says 'The Seven Words of Christ on the Cross'. Devotion to the wounds of the crucified Christ is an extremely ancient practice. Initially five wounds were venerated, not always the same, but subsequently the number was raised to seven in order to reach the symbolic figure par excellence.

We do not know the purpose for which the work was conceived. Buxtehude sent his score written in tablature, and it was Düben who transcribed or commissioned a transcription of the parts into traditional notation, directly usable by instrumentalists and singers. The two sources are today held in Uppsala University Library. The transcribed copies appear to show that the seven cantatas would not all have been performed for a single occasion. But their conception as an organic whole allows us to conjecture that they were intended to take their place within a liturgy or a series of liturgical celebrations, perhaps alternating with other texts.

The work is a sevenfold meditation on the wounds of the Crucified, the visible and venerated signs of the martyrdom he accepted in order to redeem humanity. For Jean-François Labie, the poem of *Membra* 'evokes both the compassion that grips the Christian soul before each of the wounded limbs of his Saviour, and the impulse towards prayer that prompts that soul to request for itself the boundless grace which the sorrow of Christ brings with it'.² In

Worten Christi am Kreuze. Die Verehrung der Wunden Christi geht weit zurück und begann erst mit fünf Wunden – und auch nicht immer dieselben – und wurde später auf die symbolische Zahl Sieben erhöht.

Die Bestimmung des Werkes ist unbekannt. Buxtehude sandte seine Tabulatur Partitur Gustav Drüben und dieser ließ die einzelnen Stimmen so umschreiben, dass sie von den Musikern gelesen werden konnten. Diese beiden Quellen werden heute in der Bibliothek Uppsala aufbewahrt. Die Aufführungspartituren lassen vermuten, dass die sieben Kantaten nicht als zusammenhängendes Werk erklangen. Und doch lässt sich nicht bestreiten, dass *Membra* ein organisches Ganzes bildet, das in einer Liturgie oder zu liturgischen Festlichkeiten eventuell zusammen mit anderen Texten zur Verwendung kam.

Membra ist eine Meditation in sieben Teilen über die Wunden des Gekreuzigten, die sichtbaren und hoch verehrten Zeichen seines Martyriums zur Erlösung der Menschheit. Für J.-F. Labie weckt das Werk *Membra* „einerseits das Mitgefühl der christlichen Seele angesichts jedes verletzten Körperteiles seines Erlösers und andererseits den Anspruch auf das unermessliche Erbarmen, das aus dem Schmerz Christi hervorgeht“². Die Meditation geht in einer großen Aufwärtsbewegung von der Erde, mit den von Nägeln durchbohrten

2 Jean-François Labie, *Le Visage du Christ dans la musique baroque* (Paris: Fayard/Desclée, 1992), p.157.

2 J.-F. Labie, *Le Visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, 1992, S.157.

a great ascending movement, the meditation begins on the ground, with those feet that were pierced by nails, and rises heavenwards, to the sublime face of the Man of Sorrows, lingering with particular intensity on the Redeemer's heart. Thus the seven cantatas evoke in turn Christ's feet, knees, hands, side, breast, heart, and face.

This scheme was suggested to Buxtehude by a collection of religious poems, *Salve mundi salutare*, widely paraphrased over the years and well-known in the seventeenth century under the title of *Rhythmica Oratio*, or 'prayer in verse'. These texts were attributed at the time to Bernard of Clairvaux. Today we know that they are in fact of later date, since part of this poem was written by a Cistercian monk, Arnulf van Leuwen (Arnulf of Louvain, c.1200-50), who was the author of the meditations on the wounds of the feet, the knees, the hands, the breast, and the face. The poem on the wound of the side is also credited to St Bernard, but there is no evidence to support this attribution. As to *Ad cor*, the meditation on Christ's heart, its text comes from a sequence by a German Premonstratensian canon, the Blessed Hermann Joseph of Steinfeld, a contemporary of Arnulf van Leuwen. In the aftermath of the Thirty Years War, mystics both Lutheran and Catholic found themselves intimately attuned to the spiritual lyric of the thirteenth century and to certain slightly later theologians such as Meister Eckhart and Tauler. It will suffice to point out that an edition of the *Salve mundi salutare* was published at Hamburg in 1633; it was in all probability this volume that Buxtehude used.

Füssen, zum Himmel, mit dem Antlitz, wobei das Herz des Erlösers mit besonderer Intensität bedacht wird. Die sieben Kantaten besingen also nacheinander die Füße, die Knie, die Hände, die Seiten, die Brust, das Herz und das Gesicht.

Buxtehude entnahm die Texte einer mittelalterlichen Andachtsdichtung *Salve mundi salutare*, die durch die Jahrhunderte hindurch zahlreiche Bearbeitungen erfahren hatte und im 17. Jahrhundert unter dem Titel *Rhythmica Oratio* oder Gebet in Versform bekannt war. Damals wurden diese Texte Bernard de Clairvaux zugeschrieben. Heute wissen wir, dass die Meditationen über die Wunden der Füße, der Knie, der Hände, der Brust und des Gesichts erst später vom zisterziensischen Mönch Arnulf van Leuwen (ca. 1200-1250) geschrieben wurden. Das Gedicht über die Wunden der Seiten wird weiterhin dem Heiligen Bernard zugeschrieben. Der Text des *Ad cor*, Meditation über Christi Herz, geht auf einen prämonstratensischen Mönch zurück, den seligen Hermann Joseph von Steinfeld, Zeitgenosse Arnulf van Leuwens. In der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg fand sich die lutherische und katholische Mystik in enger Resonanz mit der spirituellen Lyrik des 13. Jahrhunderts sowie mit einigen Theologen aus späterer Zeit wie Meister Eckhardt oder Tauler. Buxtehude verwendete für seine Komposition wahrscheinlich eine 1633 in Hamburg erschienene Ausgabe des *Salve mundi salutare*.

Die mystische Dimension ist ein zentraler

This mystical dimension is one of the essential components of German Baroque poetry, and it is no coincidence that Paul Gerhardt, the great Saxon poet of the seventeenth century, also encountered these texts. He made a German adaptation of the last poem of the *Rhythmica Oratio, Ad faciem*, in the form of a Passion chorale still very well-known today, which begins with the translation of the words *Salve caput cruentatum* (Hail, bloodied head), which became *O Haupt voll Blut und Wunden* (O Head covered in blood and wounds). Along with the melody which was associated with it from 1676 onwards, this hymn very soon became famous; among many other utilisations, it occurs five times to mark nodal points in Bach's *St Matthew Passion*.

The intended use of these seven meditations is unknown. Did the composer expect them to be given one after the other, as a self-contained work? This is most unlikely. It would seem that Düben had them performed separately, since the parts he made up from the tablature autograph are presented in different formats and on different paper types. Moreover, none of the title pages of these parts features the title of the cycle in which they are subsumed, *Membra Jesu nostri*, although the last is marked 'no.7'. The sixth, *Ad cor*, is called *Passione nostri Jesu Christi* by Düben, and a note in another hand indicates for the first of them 'For Easter or for any time'. Neither the number of works in the cycle nor their theme suggests that they would have been given in the *Abendmusiken*; but since we know that, in that environment, Buxtehude performed cyclic works

Bestandteil der deutschen Poesie des Barocks und so ist es kein Zufall, dass sich auch der große Dichter Paul Gerhardt im 17. Jahrhundert diesem Text zuwandte: er übersetzte das letzte Gedicht der *Rhythmica Oratio, Ad faciem*, das mit den Worten *Salve caput cruentatum* beginnt. Mit der ihm 1676 zugeschriebenen Melodie wurde dieses Gedicht als Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* bald sehr berühmt und erntet unter anderem nicht weniger als fünf Mal in Bachs *Matthäuspassion*.

Die Bestimmung dieser sieben Meditationen ist wie bereits erwähnt nicht bekannt. Hatte Buxtehude sie als ein Ganzes komponiert? Das ist wenig wahrscheinlich. Man nimmt an, dass Drüben sie einzeln aufführen ließ, da die Partituren, die er von der autograph Tabulatur anfertigen ließ, weder im selben Format noch auf demselben Papier notiert sind. Außerdem steht auf keinem der einzelnen Titelblätter der Titel des Gesamtkwerkes *Membra Jesu nostri*, wenn auch die letzte Kantate die Nummer 7 trägt. Die sechste, *Ad cor*, wurde von Düben mit *De Passione nostri Jesu Christi* bezeichnet und eine andere Hand notierte auf der Partitur der ersten Kantate „Für Ostern oder alle anderen Zeiten“. Weder die Anzahl Werke des Zyklus noch ihr Thema lassen den Rückschluss zu, dass sie in den *Abendmusiken* erklangen; doch weiß man, dass Buxtehude in den *Abendmusiken* zyklische Werken in einzelnen Teilen spielen ließ und warum sollte er dies nicht auch bei anderen Gelegenheiten tun? So könnten diese sieben Stücke leicht verändert und

as separate pieces, there is no reason to suppose that he did not do the same on other occasions. Hence these seven pieces may have been sung in alternation during a long office, perhaps on Good Friday, separated by the spoken sections of the liturgy. Joseph Haydn's orchestral work *The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross* (Hob. XX/1A), which like *Membra* comprises seven similar movements, was commissioned for such a service. One may also conjecture that they were intended for the seven days of Holy Week, starting with Palm Sunday and ending on Holy Saturday, before the music appropriate for the feast of Easter. In that case, the sixth part, *Ad cor*, with its very special atmosphere, would have been destined for Good Friday.

From this immense and rather verbose poem, the composer retained only a few excerpts, choosing three five-line stanzas for each of the meditations and thereby providing a structural identity that ensures the unity of the whole. But he wished to associate with these lines, in each cantata, a sacred text, a biblical quotation of prophetic character that evoked the relevant part of the suffering body, as if to place the meditation *sub specie aeternitatis*, under the gaze, at least, of the most venerable tradition of the Church, in its founding texts. Six of these quotations come from the Old Testament (one each from Zechariah, Isaiah, Nahum, Psalms, and two from the Song of Songs), and only one from the New (1 Peter). Buxtehude had already set fragments of the *Rhythmica Oratio* elsewhere, either in the original Latin (*An filius non est Dei, fons gratiae salus rei*

von den verschiedenen gesprochenen Teilen der Liturgie unterbrochen an einem langen Gottesdienst wie zum Beispiel Karfreitag erklingen sein. Joseph Haydns Orchesterwerk *Die sieben letzten Worte unsres Erlösers am Kreuz* (Hob XX/1 A) besteht wie *Membra* aus sieben analogen Teilen und wurde für einen solchen Gottesdienst komponiert. Es besteht auch die Möglichkeit, dass die Kantaten für die sieben Tage der Karwoche bestimmt waren, beginnend mit Palmsonntag bis Ostersamstag, wobei der besonders expressive sechste Teil *Ad cor* auf den Karfreitag fällt.

Von dem relativ langen Gedicht wählte Buxtehude für jede Meditation drei Strophen mit fünf Versen und verlieh dem Werk dadurch eine einheitliche Gesamtstruktur. Zu jedem Teil fügte er außerdem eine passende Bibelstelle mit prophetischem Charakter hinzu, wie um die Meditation *sub specie aeternitatis*, ins Licht der wahren Kirchentradition und ihrer Heiligen Schrift zu stellen. Sechs dieser Zitate sind dem Alten Testament entnommen (Sacharja, Jesaja, Nahum, Psalmen und zwei dem Hohenlied) und eines dem Neuen Testament (1. Brief des Petrus).

Buxtehude hatte bereits für andere Kompositionen Teile der *Rhythmica Oratio* im lateinischen Originaltext (*An filius non est Dei, fons gratiae salus rei* BuxWV6) oder in der deutschen Übersetzung (*Dein edles Herz, der liebe Thron* BuxWV 14) verwendet. Diesmal wählte er wie auch für die Bibelzitate den lateinischen Text.

BuxWV6) or in German translation (*Dein edles Herz, der liebe Thron* BuxWV 14). Here, it is the Latin text he uses, as does for the biblical quotations he has selected.

Each of the seven pieces that go to make up *Membra Jesu nostri* belongs to the genre of the concerto-aria cantata, whose design is observed with great rigour. They might even be considered as a prototype for it. An instrumental sonata opens the cantata, followed by a vocal concerto, a polyphonic piece in which voices and instruments respond to and conflict with each other; then comes an aria, whose successive strophes, assigned to one or three soloists, are separated by ritornellos, before the concerto is reprised in conclusion. The sinfonia and the concerto constitute a sort of diptych prefiguring what will later become the instrumental prelude and vocal fugue to which Bach has recourse in a certain number of his cantatas. Motivic elements sometimes link the sinfonia with the vocal concerto, as in other pieces in the same genre.

In the case of *Membra*, it was evidently the poem that generated the whole structure, both in the septuple nature of the cycle and in the choice of biblical verses for the introductory concertos. Most of the latter refer to the part of the body to which the section of the poem is addressed, and which Buxtehude names in the title of each cantata. The sixth cantata, *Ad cor* (To the heart), presents the most expressive music of the entire cycle and really does function as its 'heart'. For this piece only, Buxtehude modifies his instrumental forces, switching from the two violins and violone employed in the other cantatas to an ensemble of

Die *Membra Jesu nostri* sind Musterbeispiele hochbarocker „Concerto-Aria-Kantaten“. Das Concerto bestehend aus einer instrumentalen sonata und einem mehrstimmigen Vokalkonzert des Gesamtensembles eröffnet jedes Stück; die Strophen der darauf folgenden Arie erklingen als Solo oder Terzett und sind durch Instrumentalritornelle voneinander getrennt. Den Schluss bildet die Wiederholung des Concertos. Die *sinfonia* und das Concerto sind Vorläufer des instrumentalen Präludiums und der Vokalfuge, wie wir sie in einigen von Bachs Kantaten finden, und sind bisweilen durch motivische Elemente miteinander verbunden.

Die Gesamtstruktur von *Membra*, sowohl in Bezug auf die sieben Teile als auch auf die Wahl der Bibelverse für die Concertos, ist dem Gedicht zu verdanken. Die Bibelverse beziehen sich in der Regel auf den Körperteil, der in der Strophe des Gedichts besungen wird und der auch jeder Kantate ihren Titel gab. Die sechste Kantate, *Ad cor* (dem Herzen), ist durch ihre besonders ausdrucksstarke Musik das eigentliche Herzstück des Werkes. Buxtehude erweiterte dafür das Instrumentalensemble aus zwei Violinen und *Violone* zu einem fünfstimmigen Gamenensemble. Der biblische Text ist dem Hohlied entnommen – „Du hast mir das Herz verwundet, meine Schwester, meine Braut“ – und Buxtehude verstärkt den emotionalen Ausdruck mit der Figur einer absteigenden Sext über dem Wort „*vulnerasti*“ (du hast verwundet). Bei der Wiederholung des Concertos spielen die die Stingstimmen begleitenden Gamen wiederholte Achtel in

five violas da gamba. The biblical text is taken from the Song of Songs – 'Thou hast wounded me to the heart, my sister, my bride' – and the composer reinforces its emotional impact with the expressive figure of a falling sixth on the word 'vulnerasti' (thou hast wounded). When they accompany the voices in the reiteration of the concerto, the viols play repeated quavers in the manner of a tremolo, a procedure which Buxtehude reserves for particularly expressive passages. He also marks the sonata of the second cantata to be performed tremolo throughout; its written minims were probably executed in quavers on the same string. The music of the soul that is *Membra Jesu nostri* calls for modest forces, as do many of the composer's works. Five voices, two sopranos, alto, tenor and bass; and, aside from the continuo organ, just three instrumental parts, two trebles and a bass. The instruments utilised are identified in the seventh cantata as two violins and a violone; one may therefore suppose that the same holds good for the other cantatas. But in *Ad cor*, the sixth cantata and the expressive peak of the work, the composer exceptionally requires five violas de gamba with the continuo.

The very project of *Membra* might make one fear a morbid delight in contemplating the blood and wounds of the dying Christ. But if in *Ad manus*, for example, the poet sings 'I delight in moaning', such complaisance resides in the moaning, not in the sight of the wounds themselves; and the poem continues: 'I render thanks for these many wounds.' Thus the meditation takes as its point of departure the tortured body depicted by so many sculptors and painters, not least Grünewald, but in

der Art eines Tremolos, wie sie Buxtehude immer in ganz besonders expressive Passagen verwendet. Es war zweifellos seine Absicht, dass auch die Sonate der zweiten Kantate Tremolo gespielt wurde, wobei die Halben Noten als Achtel auf demselben Ton zu spielen sind.

Membra ist eine Seelenmusik und kommt mit einer minimalen Besetzung aus: fünf Stimmen, zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass; neben der Orgel des Continuo gibt es nur drei Instrumentalstimmen, zwei Melodiestimmen und einen Bass. In der siebten Kantate werden als Instrumente zwei Violinen und ein Violone aufgeführt und wir dürfen annehmen, dass dies auch für die anderen Kantaten gilt; mit Ausnahme von *Ad cor*, der sechsten Kantate und expressivem Höhepunkt des Werkes, für die Buxtehude fünf Gamben mit Continuo vorsieht.

Das ganze Projekt von *Membra* könnte zur Annahme führen, dass hier eine makabre Faszination für das Blut und die Wunden des Sterbenden ausgelebt wird. Doch wenn zum Beispiel in *Ad manus*, das Gedicht sagt „Ich erfreue mich der Klagen“, so entsteht die Freude aus den Klagen und nicht aus dem Anblick der Wunden; ebenso ist die folgende Zeile zu verstehen „Ich sage Dank für solche Wunden“. Das Gedicht nimmt den gemarterten Körper, wie er von zahlreichen Malern und Bildhauern, allen voran Grünewald, dargestellt wurde, um sich davon zu befreien und den spirituellen Sinn des Martyriums zu erkennen. Die Schlussworte der letzten Kantate „*in cruce*

order to rise above it by bringing out the spiritual meaning of this martyrdom. Significantly, the last words of the final cantata are 'in cruce salutifera' (on the redeeming Cross), thus shedding light on the whole work. This contemplative, mystical experience leads the deeply moved Christian towards serenity in an atmosphere of the utmost fervour.

The introductory concerto generally employs the full forces (with the exception of cantatas V and VI, which call for just three voices supported only by the organ). The role of this section is to utter the sacred words of the Bible, and thus to express the collective faith of the Church as a whole and of all time. Does this mean that Buxtehude intended it to be sung by a larger vocal ensemble? No historical source either confirms or refutes this hypothesis. In any case, although it is collective in character, the composer often gives it even greater emotional intensity than the aria. The words of the text are underlined by all the artifices of counterpoint – imitations, contrasts between polyphony and homophony, and so forth – but also by numerous figuralisms. One might cite, for instance, the ascending motion for 'ut in eo crescat' (that you may grow through him), the long desinences of the final 'Amen' which becomes an immense lament at the foot of the Cross, or the numerous figures of sorrow, chromaticisms and dissonances. In *Ad cor*, the concerto sets a phrase from the Song of Songs, 'Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa' (Thou hast wounded me to the heart, my sister, my bride): Buxtehude depicts this wound by means of a falling sixth which passes insistently from one voice to another.

salutifera" (im Heil bringenden Kreuz) erklären das gesamte Werk: es ist eine kontemplative und mystische Erfahrung, die den zutiefst erschütterten Christen mit größter Inbrunst zum inneren Frieden führt.

Im Concerto spielt meistens die gesamte Besetzung (mit Ausnahme der Kantaten V und VI, mit nur drei Stimmen und Orgelbegleitung), denn es kommen hier schließlich die Worte der Heiligen Schrift zum Ausdruck und damit der kirchliche Glauben aller Zeiten. Und obwohl es sich um ein Ensemblestück handelt, verleiht ihm Buxtehude oft eine größere emotionale Intensität als der *Aria*. Die Worte des Textes werden mit allen Künsten des Kontrapunktes – Imitationen, Gegenüberstellung von Polyphonie und Homophonie, etc. – sowie durch zahlreiche Verzierungen hervorgehoben. Besonders erwähnt seien die aufsteigende Bewegung für *ut in eo crescat* (damit ihr durch ihn wächst), die langen Endungen des *Amen* ganz zum Schluss, das zu einer großen Klage am Fuße des Kreuzes wird, oder die zahlreichen Figuren des Schmerzes, Chromatismen und Dissonanzen. Das *Ad cor* enthält einen Vers des Hohelied „*Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa*“ (Du hast mir das Herz verwundet, meine Schwester, meine Braut): Buxtehude übersetzte dies mit einer absteigenden, von einer Stimme zur anderen führenden Sext. Und in der Wiederholung des Concertos spielen die Streicher ein Tremolo, wobei die wiederholten Noten zu keuchen scheinen (wie bereits in der *sinfonia* der Kantate II, *Ad genua*).

Mit den im Vergleich zum Bibeltext

What is more, the concerto will be reprised with a different instrumental treatment, consisting of string tremolos, in which the repeated notes on a single degree of the scale seem to pant for breath, as they already did in the sinfonia of cantata II, *Ad genua*. Setting the words of the poetic stanzas of the *Rhythmica Oratio*, which are ‘modern’ by comparison with the sacred texts, the aria is the place for individual involvement. In a style copied from the Italian idiom, the exposed solo voices, supported only by the continuo, develop the more personal sentiments of mystical poetry. Instrumental ritornellos divide the strophes from one another. This block of arioso writing is framed by the concerto, since the latter is reprised *da capo* to conclude the piece. In the last cantata, the third strophe of the aria is assigned to the full complement of performers, and a concertante section on ‘Amen’ replaces the repetition of the introductory piece.

This firm organisation of each cantata echoes the highly concerted organisation of the overall work. If it is not strictly speaking a cycle, notably in the sense that one does not observe motivic reiterations from one movement to another, *Membra Jesu nostri* was nonetheless conceived as an organic whole. This is indicated by numerous signs, beginning with the existence of a single title page for the seven cantatas which follow one another in the collection. Homogeneous in structure, these cantatas are linked by a simple and logical tonal scheme, in relations at the third or fifth degree: C minor, E flat major, G minor, D minor, A minor, E minor, with a return to C minor to end with, rounding off the work in its

“modernen” Worten der *Rhythmica Oratio* ist die Aria Ausdruck der Individualität. In einer Imitation des italienischen Stils entwickelt die Solostimme mit einer einfachen Continuobegleitung die persönlicheren Gefühle der mystischen Poesie. Die einzelnen Strophen sind durch Instrumentalritornelle voneinander getrennt und der ganze arioso Teil wird mit der Wiederholung *da capo* des Concertos abgeschlossen. In der letzten Kantate wird die dritte Strophe der Aria auf das Gesamtensemble verteilt und anstelle der Wiederholung des Concertos beschließt ein konzertanter Teil über Amen das Werk.

Die feste Struktur jeder Kantate widerspiegelt den klar gegliederten Gesamtaufbaudes Werkes. Es handelt sich zwar nicht wirklich um einen Zyklus, da motivische Wiederholungen fehlen, doch wurde *Membra Jesu nostri* zweifellos als ein einheitliches Ganzes komponiert. Dazu gibt es mehrere deutliche Hinweise, wie zum Beispiel eine einzige Titelseite für alle sieben Kantaten. Die Kantaten haben eine absolut homogene Struktur und folgen sich nach einem einfachen und logischen harmonischen Plan, im Verhältnis der dritten oder fünften Stufe: c-Moll, Es-Dur, g-Moll, d-Moll, a-Moll, e-Moll mit einer Rückkehr zur Anfangstonart c-Moll für den Schluss. Wie für Bach war auch für Buxtehude die Rückkehr zur Anfangstonart ein Zeichen der Ewigkeit. Von zentraler Bedeutung ist auch die symbolische Ziffer Sieben, die Zahl der Genesis, die Erschaffung der Erde in sechs Tagen, wobei der siebte als heiliger Tag das ganze Werk krönt, wie hier das der Welt

original key. This device of closing the tonal circle, as dear to Buxtehude as it will be to Bach (and in his case, too, in carefully chosen works), is a mark of eternity. Similar importance is accorded to the figure seven, highly symbolic, the figure of Genesis, according to which the Creation occurred over six days, the seventh being the day of the grace which crowns the edifice, just as the face of the dying Christ contemplating the world does here.

How then can one fail to hear in *Membra Jesu nostri* a long prayer in music, a *rhythmica oratio*? And first and foremost the prayer of Buxtehude himself, who headed the first cantata, in the guise of a sign of the Cross, with the letters *I.N.J.*, for *In Nomine Jesu* (in the name of Jesus), a formula which already announces a mystical expression of the Lutheran theology of the Cross. The cantatas will possess no other conclusion than the reprise of the concerto, the better to lead into each other; only the last will close with an 'Amen', thus bringing to an end both this movement and the work as a whole. At the bottom of the manuscript of this 'Amen', Buxtehude appends a last sign in conclusion, the Lutheran motto par excellence: *Soli Deo Gloria* – To God alone be the glory!

Gilles Cantagrel

Translation: Charles Johnston

This article is taken from Gilles Cantagrel's fine biography *Dietrich Buxtehude* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2006). We wish to thank the author and his publishers for their kind permission to reproduce this excerpt.

zugewandte Antlitz des sterbenden Christus. *Membra* ist tatsächlich nichts anderes als ein langes Gebet in Musik, eine *Rhythmica Oratio*. In erster Linie Buxtehudes eigenes Gebet, der an den Anfang der ersten Kantate die drei Buchstaben *I.N.J.* für *In Nomine Jesu* (im Namen Jesu) als Kreuzzeichen malt, das den mystischen Ausdruck der lutherischen Theologie des Kreuzes ankündigt. Jede Kantate wird durch ein *Concerto* von der folgenden getrennt; nur die letzte Kantate endet mit einem *Amen*, das das gesamte Werk beschließt. Zuunterst am Manuskript dieses *Amen* malte Buxtehude ein letztes Zeichen, die lutherische Devise par excellence: *Soli Deo Gloria*, Einzig Gott zur Ehre!

Gilles Cantagrel
Übersetzung: Corinne Fonseca

Dieser Text ist der sehr schönen Biographie Dietrich Buxtehudes von Gilles Cantagrel entnommen, erschienen bei Éditions Fayard (in „*Dietrich Buxtehude*“, Librairie Arthème Fayard, 2006). Wir danken dem Autor und dem Verlag für die freundliche Genehmigung dieses Auszuges.

The performers ≈ die interpreten

Tanya Aspelmeier, soprano

Tanya Aspelmeier, soprano, studied singing (lied, oratorio and opera) with Ingrid Kremling at the Hamburg Musikhochschule, and gave her diploma concert with the Hamburg Symphony Orchestra, receiving the jury's congratulations. She continued her training at Annecy and took part in a number of celebrated singing competitions, winning several awards (including second prize in the National Singing Competition in Germany). A qualified teacher of singing, she is currently on the staff of the Bremen Musikhochschule and the Hamburg Conservatory. She has sung many operatic roles in repertoire ranging from the Baroque period to contemporary music, and has appeared as a guest artist at the Oldenburg Staatsoper and the Hamburg Theatre and Staatsoper. She has performed in concert throughout Europe, in Asia and in South America. Tanya Aspelmeier has acquired extensive experience of early music through her work with such conductors as Frieder Bernius, Thomas Hengelbrock, Konrad Junghänel and Philippe Herreweghe. She is closely associated with La Chapelle Rhénane, having sung on both the ensemble's previous CDs.

Stéphanie Révidat, soprano

Stéphanie Révidat studied piano, organ and musicology, and then went on to specialise in singing with Margreet Höning at the Lyon Conservatoire. In 1992 she began a solo career in oratorio and opera, chiefly in Baroque and Classical music, but she also performs Brahms,

Tanya Aspelmeier, Sopran, studierte Gesang bei Prof. Ingrid Kremling an der Musikhochschule Hamburg und schloss ihr Operndiplom mit Auszeichnung und ihr Konzertexamen mit den Hamburger Symphonikern ab. Während ihres Studiums nahm Tanya Aspelmeier an renommierten Gesangswettbewerben teil, wo sie einige Preise gewann, z.B. den 2. Preis beim Bundeswettbewerb Gesang. Sie verkörperte zahlreiche Opernpartien ihres Fachs. Ihr Repertoire reicht von Barockopern bis zur zeitgenössischen Musik. Gastengagements führten sie an das Oldenburger Staatstheater, an die Bonner Staatsoper, an das Schauspielhaus Hamburg und an die Hamburgische Staatsoper. Nach ihrem pädagogischen Diplom erhielt sie eine Dozentur an der Hochschule für Musik Bremen und einen Lehrauftrag am Hamburger Konservatorium. Als Konzertsängerin hat sich die junge Sopranistin einen Namen gemacht ; internationale Konzertengagements führten sie durch Europa, Asien und Südamerika. Den Zugang zur historischen Aufführungspraxis erhielt sie durch Zusammenarbeit mit führenden Ensembles unter Dirigenten wie Frieder Bernius, Thomas Hengelbrock, Konrad Junghänel und Philippe Herreweghe. Die junge Sopranistin ist dem Ensemble „La Chapelle Rhenane“ eng verbunden ; sie hat bereits bei den ersten drei CD-Einspielungen mitgewirkt.

Stéphanie Révidat studierte Klavier, Orgel und Musikwissenschaften und später auch Gesang bei Margreet Höning am Konservatorium Lyon. 1992 begann sie eine Solokarriere im Bereich Oratorium und Oper, mit Schwerpunkt auf Barock und Klassik, doch sang sie auch Werke von Brahms, Debussy, Fauré, Ravel, Schumann,

Debussy, Fauré, Ravel, Schumann, Berg, Dufourt and Vacchi. Between 1996 and 1998, as a young soloist, she was a member first of the Atelier Lyrique and then of the main company at the Opéra National de Lyon.

Stéphanie Révidat has sung with such conductors as Frans Brüggen, William Christie, Jean-Claude Malgoire, Kent Nagano, Louis Langrée, Philip Pickett, Michel Plasson and Christophe Rousset, in the major venues both in France (Paris: Opéra-Comique, Châtelet; Versailles: Chapelle Royale, Lyon and Toulouse Operas) and elsewhere in Europe (Barcelona: Palau de la Musica, Geneva: Victoria Hall, London: Royal Albert Hall), as well as Canada, the USA and Japan, where she has just sung *Dido and Aeneas*.

She already has an extensive discography, including motets by Danielis with Les Talens Lyriques, Landis' *Il Sant'Alessio*, madrigals by d'India and Rameau's *Zoroastre* with Les Arts Florissants, not to mention Hugues Dufourt's *Dédale* with the Opéra National de Lyon.

Salomé Haller, soprano

Salomé Haller received an all-round musical education at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. She soon carved out a firm place for herself on the baroque scene with conductors like Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset and René Jacobs. In the operatic world, she has appeared in such prestigious houses as the Berlin Staatsoper, the Opéra de Lausanne, the Théâtre du Châtelet, and the Opéra National de Paris. She has explored a wide repertoire under the direction of personalities as different as Jean-Claude Casadesus, Armin Jordan, Pierre Boulez, Peter Eötvös and Marc Minkowski, while also giving a privileged place to vocal chamber music, notably with the pianist Nicolas Krüger. In the

Berg, Dufourt and Vacchi. Zwischen 1996 und 1998 war sie als junge Solistin erst Mitglied des Atelier Lyrique und dann des Hauptensembles der Opéra National de Lyon.

Stéphanie Révidat sang unter anderem unter der Leitung von Frans Brüggen, William Christie, Jean-Claude Malgoire, Kent Nagano, Louis Langrée, Philip Pickett, Michel Plasson und Christophe Rousset, in den bedeutendsten Konzertsälen in Frankreich (Paris: Opéra-Comique, Châtelet; Versailles: Chapelle Royale, Oper von Lyon und Toulouse) und in anderen europäischen Ländern (Barcelona: Palau de la Musica, Genf: Victoria Hall, London: Royal Albert Hall), sowie in Kanada, USA und Japan, wo sie jüngst *Dido and Aeneas* sang. Sie verfügt bereits über eine bedeutende Diskographie, darunter Danielis Motetten mit Les Talens Lyriques, Landis' *Il Sant'Alessio*, Madrigale von d'India und Rameaus *Zoroastre* mit Les Arts Florissants, und nicht zuletzt Hugues Dufourts *Dédale* mit der Opéra National de Lyon.

Salomé Haller studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. Sie machte sich in der Barockszenen schon bald einen Namen und sang unter der Leitung von Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset und René Jacobs. Sie sang bereits auf den renommiertesten Opernbühnen, wie die Staatsoper Berlin, Oper Lausanne, Théâtre du Châtelet in Paris und der Pariser Oper. Unter der Führung von Persönlichkeiten wie Jean-Claude Casadesus, Armin Jordan, Pierre Boulez, Peter Eötvös oder Marc Minkowski erarbeitete sie sich ein umfassendes Repertoire, in dem die Kammermusik, mit dem Pianisten Nicolas Krüger, eine zentrale Rolle einnimmt. Ihre Karriere wurde

course of a career marked by numerous recordings and a Victoire de la Musique award in 2003, she has appeared in the foremost concert halls and at leading festivals all over Europe, in Asia and in the United States.

Rolf Ehlers, high tenor

Rolf Ehlers was born in Wiesbaden in 1969. From 1990 to 1997 he studied musicology and German and Italian culture at Freiburg im Brsgau and Cremona, while training as a singer with Martin Ohm, Philipp Heizmann and Winfried Toll. He appears as a tenor in professional ensembles in Germany and Switzerland (Camerata Vocale Freiburg, Kammerchor Stuttgart, Balthasar-Neumann-Chor, Chamber Choir of Europe, Schweizer Kammerchor, ChorWerk Ruhr). In addition he has an active solo career devoted mostly to early music, including countertenor repertory, with such groups as the Dufay-Ensemble, Frankfurt a Cappella, and L'Aura Soave Cremona. He has also made numerous appearances in the field of contemporary music, with Schola Heidelberg, the Basler Madrigalisten, and the Anton-Webern-Chor of Freiburg. Since 1994, he has been the administrator of several musical structures in Germany, including Camerata Vocale Freiburg and the Cologne Chamber Orchestra.

Julian Prégardien, tenor

Julian Prégardien has been studying with Prof. Reginaldo Pinheiro at Musikhochschule Freiburg since 2005. Born in Frankfurt, Germany, in 1984, he received his first musical education as a boy soprano of the Limburger Domsingknaben. Until 2006 the young tenor regularly took part in productions of Kammerchor Stuttgart (Frieder Bernius) and

durch zahlreiche Aufnahmen und Auszeichnungen, wie die Victoire de la Musique 2003 bereichert, und führte sie in ihren Auftritten in die berühmtesten Konzertsäle und Festivals Europas und der USA.

Rolf Ehlers, Tenor, geboren 1969 in Wiesbaden und aufgewachsen im Taunus, studierte von 1990-1997 Musikwissenschaft, Germanistik und Italienisch in Freiburg und Cremona. Seine sängerische Ausbildung erhielt er seit 1990 bei Martin Ohm, Philipp Heizmann und Winfried Toll. Als Tenor wirkt er in verschiedenen professionellen Kammerchören in Deutschland und in der Schweiz (Camerata Vocale Freiburg, Kammerchor Stuttgart, Balthasar-Neumann-Chor, Chamber Choir of Europe, Schweizer Kammerchor, ChorWerk Ruhr, Amsterdam Baroque Choir, Deutscher Kammerchor) mit und nimmt solistische Aufgaben, auch als Altus, im Bereich der Alten Musik (im Dufay-Ensemble, bei Frankfurt a Cappella, usw) wahr. Zahlreiche Mitwirkungen auch im Bereich der Neuen Musik (Schola Heidelberg, Basler Madrigalisten, Anton-Webern-Chor Freiburg). Seit 1994 wurden ihm Organisationsaufgaben im Musikbereich übertragen (SWR-Studio Freiburg, Bachfest der Internationalen Bachgesellschaft, Geschäftsführung der Camerata Vocale Freiburg, Kölner Kammerorchester).

Julian Prégardien studiert seit 2005 bei Prof. Reginaldo Pinheiro an der Musikhochschule Freiburg. Er wurde 1984 in Frankfurt geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht als Knabensopran der Limburger Domsingknaben. Bis 2006 wirkte der junge Tenor regelmäßig in Produktionen des Stuttgarter Kammerchors (Frieder

Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe). He visited masterclasses of Peter Kooij (*Bach-Academy*, Antwerpen 2006) and Emma Kirkby (Bayerische Theaterakademie August Everding, Munich 2007). He regularly appears in concerts, especially Early Music, and has been guest at festivals like *Tage Alter Musik Regensburg* and *Bach en Vallée Mosane Liège*.

Concerts already led him to concert halls like Concertgebouw Amsterdam and Laeiszhalle Hamburg, the Frauenkirche Dresden and L'Abbaye Royale de Fontevraud and to Berlin, Basel, Antwerpen and Sofia (BUL). He used to work with conductors like Michael Schneider (La Stagione), Hermann Max (Das Kleine Konzert) and Philippe Pierlot (Ricercar Consort), as well as with Ensembles like Les Cornets Noirs and L'arpa festante.

At the first festival *Zeitklänge*, Munich, in August 2006 he performed 'Mozart und Salieri' by N. Rimskij-Korsakov. In February 2007 he had his debut at Prinzregententheater, Munich, being part of the First Performance of 'Fredegunda' by R. Keiser (Neue Hofkapelle München, Christoph Hammer, Tilman Knabe). This production received guest performances at *Handel-Festspiele*, Karlsruhe, and at *Bayreuth Barock* (Markgrafliches Opernhaus). In August 2007 he was part of 'Acis and Galatea' at *Innsbrucker Festwochen* (Concerto Copenhagen, Lars Ulrik Mortensen, Stephen Lawless).

The First Recording of 'Requiem in B' by Michael Haydn for Carus received a 'Cannes Classical Award' in January 2007.

Benoît Arnould, bass

Benoît Arnould studied singing at the Metz Conservatoire, then entered Christiane Stutzmann's class at the Nancy Conservatoire, where he won

Bernius) sowie des Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe) mit. Er besuchte Meisterkurse bei Peter Kooij (*Bach-Academy*, Antwerpen 2006) und Emma Kirkby (Bayerische Theaterakademie August Everding, München 2007).

Er tritt regelmäßig im Konzert auf, besonders im Bereich Alter Musik, und wird zu Festivals wie *Tage Alter Musik Regensburg* und *Bach en Vallée Mosane Liège* eingeladen.

In seinen Konzerten sang er schon in Konzerthallen wie das Concertgebouw Amsterdam und die Laeiszhalle Hamburg, die Frauenkirche Dresden und L'Abbaye Royale de Fontevraud sowie in Berlin, Basel, Antwerpen und Sofia (BUL). Er arbeitete zusammen mit Dirigenten wie Michael Schneider (La Stagione), Hermann Max (Das Kleine Konzert) und Philippe Pierlot (Ricercar Consort), sowie mit Ensembles wie Les Cornets Noirs und L'arpa festante.

Am ersten Festival *Zeitklänge*, München, August 2006 sang er „Mozart und Salieri“ von N. Rimskij-Korsakov. Im Februar 2007 debütierte er am Prinzregententheater, München, im Rahmen der Uraufführung von „Fredegunda“ von R. Keiser (Neue Hofkapelle München, Christoph Hammer, Tilman Knabe). Diese Produktion ertönte auch an den *Händel-Festspielen*, Karlsruhe, sowie am *Bayreuth Barock* (Markgrafliches Opernhaus). Im August 2007 wirkte er in „Acis und Galatea“ an den *Innsbrucker Festwochen* mit (Concerto Copenhagen, Lars Ulrik Mortensen, Stephen Lawless).

Die Erstaufnahme von „Requiem in B“ von Michael Haydn für Carus wurde im Januar 2007 mit einem „Cannes Classical Award“ ausgezeichnet.

Benoît Arnould studierte Gesang am Konservatorium Metz und darauf in der Klasse von Christiane Stutzmann am Konservatorium Nancy, wo er eine

a gold medal for opera. At the same time he studied the organ in Norbert Petry's class at Metz, and concluded his training in Baroque vocal style in the early music class of Monique Zanetti, winning a further gold medal awarded with the jury's congratulations in June 2003. He also holds a licence in musicology from the Université de Paris IV Sorbonne. He made his first solo appearances at the Académie de Musique of Porrentruy (Switzerland) under the direction of Michael Radulescu, in Bach's B minor Mass and *Magnificat*. In 2001 he joined Le Concert Spirituel, conducted by Hervé Niquet, taking part in such works as Haydn's 'Nelson' Mass, Charpentier's *Te Deum*, Boismortier's *Daphnis et Chloé*, and Purcell's *King Arthur*. He sang the roles of Music and the Orvietan merchant in Vincent Tavernier's production of the Molière/Lully comédie-ballet *L'amour médecin*. He also sang Arcas and Vengeance in Charpentier's *Médée* with Le Concert Spirituel under Hervé Niquet. He has made several recordings with the same ensemble, including *King Arthur* and Boismortier's *Daphnis et Chloé*. In January 2004 he appeared as a soloist in the Concert Spirituel recording of *grands motets* by Desmarest. In the concert repertoire, Benoît Arnould has sung in Handel's *Messiah*, Haydn's *Die Jahreszeiten*, Mozart's *Requiem*, Berlioz's *L'enfance du Christ*, Beethoven's *Christus am Ölberge* (as Peter), Fauré's *Requiem*, and most recently Rossini's *Petite Messe solennelle*. The recording of *Theatrum Musicum* by Capricornus with La Chapelle Rhénane under the direction of Benoît Haller received top awards in the French press. In 2006 he recorded the roles of Osmano in Cavalli's *L'Ormindo* with Les Paladins conducted by Jérôme Correas, and Ascalaphe in Lully's *Proserpine* with Le Concert Spirituel

Goldmedaille im Fach Operngesang gewann. Parallel zu seinem Gesangsstudium studierte er Orgel bei Norbert Petry in Metz und schloss sein Studium in Barockgesang in der Klasse für Alte Musik von Monique Zanetti mit einer Goldmedaille und den Glückwünschen der Jury im Juni 2003 ab. Er hat zudem einen Universitätsabschluss in Musikwissenschaften von der Sorbonne in Paris. Er debütierte an der Musikakademie von Porrentruy in der Schweiz unter der Leitung von Michael Radulescu in der h-Moll Messe und im *Magnificat* von Bach. 2001 wurde er Mitglied des Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet und wirkte in mehrere Produktionen mit, *Nelsonmesse* von Haydn, *Te Deum* von Charpentier, *Daphnis et Chloé* von Boismortier und *King Arthur* von Purcell. Er sang die Rollen der Musik und des Händlers in der Ballett-Komödie *L'amour médecin* von Molière/Lully in einer Inszenierung von Vincent Tavernier. Er sang zudem Arcas und Vengeance in *Médée* von Charpentier unter der Leitung von Hervé Niquet mit dem Concert Spirituel. Er wirkte zusammen mit demselben Ensemble in verschiedenen Einspielungen mit, darunter *King Arthur* von Purcell und *Daphnis et Chloé* von Boismortier. Er wirkte als Solist in der Aufnahme des Grands Motets von Desmarest mit dem Concert Spirituel mit. Er sang Händels *Messias*, *Die Jahreszeiten* von Haydn, das Mozart *Requiem*, *L'Enfance du Christ* von Berlioz, *Christus am Ölberg* von Beethoven (Petrus), das *Requiem* von Fauré und jüngst die *Petite Messe solennelle* von Rossini. Die CD *Theatrum Musicum* von Capricornus mit der Chapelle Rhénane unter der Leitung von Benoît Haller erhielt die besten Auszeichnungen der französischen Fachpresse. 2006 wirkte er in der Rolle des Osmano in *L'Ormindo* von Cavalli mit dem Ensemble Les Paladins unter der Leitung von Jérôme Corréas und in der Rolle des Ascalaphe in *Proserpine* von Lully mit dem Concert

at the Royal Opera in Versailles. He recently sang Brander in Berlioz's *La damnation de Faust* with Nora Gubitsch, Laurent Naouri and the Orchestre National de Lorraine under the direction of Jacques Mercier.

LA CHAPELLE RHÉNANE

Founded in 2001 by the tenor Benoît Haller, La Chapelle Rhénane is a group of young vocal and instrumental soloists. The ensemble devotes its activities to reinterpretations of the great works of the European vocal repertoire. Its ambition is to reveal in concert and on record the emotion, humanity and modernity which will enable them to attract today's cosmopolitan audiences.

Just like the great courts of the Baroque era which recruited musicians all over Europe – and also rather like the composers of the time, who travelled constantly to complete their training and seek enriching new experiences – La Chapelle Rhénane takes advantage of its favourable location in Strasbourg, the crossroads of Europe, to swell its ranks with musicians from the entire continent.

Directed by Benoît Haller, who is also a soloist in the ensemble, La Chapelle Rhénane took on Jean-François Felter as an associate in 2003 to bring it additional artistic and technical support and skills. Thanks to these specific attributes, La Chapelle Rhénane is able to offer sparklingly original interpretations, notable for their sincerity and rigour. For the past four years, La Chapelle Rhénane has benefited from a partnership with Le Couvent, Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich in Sarrebourg, where the

Spirituel an der königlichen Oper Versailles mit. Er sang außerdem die Rolle des Brander in *Damnation de Faust* von Berlioz mit Nora Gubish, Laurent Naouri und dem Orchestre national de Lorraine unter der Leitung von Jacques Mercier.

LA CHAPELLE RHÉNANE

Das Ensemble „La Chapelle Rhénane“ wurde 2001 vom Tenor Benoît Haller gegründet und besteht aus Gesangs- und Instrumentalsolisten. Das Ensemble widmet sich den großen Werken des europäischen Vokalrepertoires mit dem Ziel, durch Konzerte und CD Einspielungen die Emotionen, Menschlichkeit und Modernität dieser Werke einem heutigen Publikum nahe zu bringen.

Wie die Königshöfe des barocken Europas, die ihre Musiker von überall her holten – oder auch die Komponisten, deren Ausbildung erst nach langjährigen Reisen in verschiedenen Ländern als abgeschlossen galt – profitiert „La Chapelle Rhénane“ von ihrem geographischen Standort Strassburg und den aus dem gesamten europäischen Raum stammenden Musikern.

Das Ensemble steht unter der Leitung von Benoît Haller, der selber auch Solist im Ensemble ist. Seit 2003 besteht zudem eine enge Zusammenarbeit mit Jean-François Felter, was sowohl im künstlerischen als auch im technischen Bereich eine große Bereicherung darstellt. So gelingen der Chapelle Rhénane immer besonders sorgfältig durchdachte und gleichzeitig äußerst lebendige Interpretationen. „La Chapelle Rhénane“ ist seit vier Jahren Partnerinstitution des „Couvent“, Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich in Sarrebourg, wo sie

group has regular residencies. Le Couvent is directly linked with the record label K617, for which La Chapelle Rhénane has already produced four CDs. One of these albums is devoted to the *Theatrum Musicum* and Passion songs of Samuel Capricornus, while the other two are recitals of music by Heinrich Schütz: excerpts from *Symphoniæ Sacrae II* in 2004, and the *'Uppsala Magnificat'* and other sacred works in 2006. All three were enthusiastically received by the musical press, winning in all four 'Diapasons d'Or', two '10 Classica-Répertoire', a 'Choc du Monde de la Musique', and a selection as 'Editor's Choice' in *Gramophone*.

Hence, since its emergence as a major ensemble in 2003, the activities of La Chapelle Rhénane have been closely linked with the works of Heinrich Schütz. It is through its performances of this composer that the ensemble's sound has been forged, and profound human empathies have become apparent. In 2006 and 2007, La Chapelle Rhénane performed in some of the foremost concert halls in France, including the Cité de la Musique in Paris, the Arsenal in Metz and the Opéra de Rennes, as well as the festivals of Saintes, Sarrebourg, Ribeauvillé and Sablé-sur-Sarthe. In 2003 La Chapelle Rhénane was awarded the European Culture Prize by the European Cultural Foundation and the European Cultural Forum, and in 2007 it was presented with the music prize of the Académie des Marches de l'Est by the conductor Theodor Guschlbauer. La Chapelle Rhénane receives support from the Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Alsace, the Alsace Region, the City of Strasbourg, and the Fondation d'Entreprise Orange. The group is associated with the educational programme of the Fondation Royaumont – Centre de la Voix, where it is ensemble in residence and prepares its new projects.

regelmäßig zu hören ist. Das „Couvent“ steht in enger Verbindung mit dem Label K617, mit dem „La Chapelle Rhénane“ bereits vier CDs produziert hat: Neben einer CD mit *Theatrum Musicum* und den *Leçons de Ténèbres* von Samuel Capricornus, waren zwei Werken von Heinrich Schütz gewidmet: Das zweite Buch der *Symphoniæ Sacrae* (2004) sowie das *Magnificat von Uppsala* und weitere geistliche Werke (2006). Diese CDs wurden in der Fachpresse begeistert gerühmt und insgesamt mit vier „Diapason d'or“, davon den „Diapason d'or 2007“ für das Magnificat von Uppsala und weitere geistliche Werke von Heinrich Schütz, zwei „10 Classica-Répertoire“, einem „Choc du Monde de la Musique“ sowie einem „Editor's Choice“ von *Gramophone* ausgezeichnet.

Seithersind die Aktivitäten von „La Chapelle Rhénane“ eng mit der Musik von Heinrich Schütz verbunden. 2006 und 2007 trat „La Chapelle Rhénane“ in den bedeutendsten französischen Konzertsälen auf, wie die Cité de la Musique in Paris, Arsenal von Metz, Opéra von Rennes oder an den Festivals von Saintes, Sarrebourg, Ribeauvillé und Sablé sur Sarthe. 2003 erhielt „La Chapelle Rhénane“ den europäischen Kulturpreis des europäischen Kulturfonds und das europäische Kulturforums, 2007 den Musikpreis der Akademie der Marches de l'Est, der vom Dirigenten Theodor Guschlbauer überreicht wurde. Das Ensemble wird vom regionalen Ministerium für Kultur und Kommunikation der Region Elsass (DRAC) unterstützt sowie von der Region Elsass, der Stadt Strassburg und dem Firmenfonds von Orange. Das Ensemble wirkt in den pädagogischen Aktivitäten der Fondation Royaumont – Centre de la Voix mit, wo es vor Ort aktuelle Projekte umsetzt.

Benoît Haller, conductor

After beginning his musical training in Alsace, Benoît Haller, tenor, 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. The young musician's training was completed by numerous masterclasses with such personalities as Eric Ericson, Pierre Cao and Frieder Bernius. In parallel with this he studied singing in Strasbourg with Hélène Roth from 1994 to 1997, then from 1997 onwards went on to further study with Beata Heuer-Christen (singing), Gerd Heinz (opera) and Hans Peter Müller (song repertoire) at the Musikhochschule in Freiburg, where in 2000 he sang Ferrando in Mozart's *Così fan tutte*. In 2002 he sang the title role in Britten's *Albert Herring*. During his years as a student, numerous tours with the foremost professional choirs took Benoît Haller throughout Europe and to Hong Kong, Australia, Korea, Ukraine and the USA. Among his recordings as a singer are Schütz's *Die sieben letzten Worte* with Akadémia (Françoise Lasserre), Rosenmüller's *Weihnachtshistorie* with Cantus Cölln (Konrad Junghänel), Telemann cantatas with the Balthasar Neumann Ensemble (Thomas Hengelbrock), Mozart Vespers under the direction of Peter Neumann, and Gossec's *Messe des Morts* (Jean-Claude Malgoire). He also makes regular stage appearances, especially in Baroque opera (Handel's *Almira*, Purcell's *King Arthur*). He is particularly noted as a Bach interpreter (Passions and cantatas), but also in the great oratorios and sacred works of the Classical and Romantic periods (Mozart, Haydn, Mendelssohn, Berlioz).

Nach einem ersten Musikstudium im Elsass begann Benoît Haller, Tenor, ein Dirigentenstudium an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau bei Hans Michael Beuerle, wo er 1996 sein Schlussdiplom mit den Glückwünschen der Jury erhielt. Meisterkurse bei Persönlichkeiten wie Eric Ericson, Pierre Cao oder Frieder Bernius vervollständigten die Ausbildung des jungen Musikers. Parallel dazu von 1994 bis 1997 studierte er bei Hélène Roth in Strassburg und ab 1997 bildete er sich bei Beata Heuer-Christen (Gesang), Gerd Heinz (Oper) und Hans Peter Müller (Lied) an der Musikhochschule von Freiburg weiter, wo er im Jahr 2000 die Rolle des Ferrando in Mozarts *Cosi fan tutte* sang. 2002 verkörperte er *Albert Herring* in der gleichnamigen Oper von Britten. Während dieser Ausbildungsjahre führten ihn Tourneen mit Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent von Philippe Herreweghe oder dem Kammerchor Stuttgart von Frieder Bernius durch ganz Europa bis nach Hong-Kong, Australien, Korea, Ukraine sowie die USA. Als Sänger wirkte er unter anderem in folgenden Einspielungen mit: *Sie letzten sieben Worte Jesu am Kreuz* von Schütz mit Akadémia (Françoise Lasserre), das Weihnachtsoratorium von Rosenmüller mit dem Cantus Cölln (Konrad Junghänel), Kantaten von Telemann mit dem Balthasar Neumann Ensemble (Thomas Hengelbrock), die Vespers von Mozart unter der Leitung von Peter Neumann und die Totenmesse von Gossec (Jean-Claude Malgoire). Benoît Haller ist regelmäßig auf der Bühne zu hören, vor allem im Bereich Barockoper (*Almira* von Händel, *King Arthur* von Purcell). Zu seinem Lieblingsrepertoire gehört Bach (Passionen und Kantaten) aber auch die großen klassischen und romantischen Oratorien (Mozart, Haydn, Mendelssohn, Berlioz).

LA MAÎTRISE DE GARÇONS DE COLMAR

The Maîtrise de Colmar (Colmar Boys' Choir) was initially composed of 13 singers when it was founded in 1985. Today there are more than 70 choir members, testifying to the renewed interest in children's choirs in France. Over the past twenty years the choir has become a first-class vocal ensemble. Under the baton of Arlette Steyer who has directed it since the very beginning and with the support and collaboration of the Ministries for Culture, Education and the City Council of Colmar, the choir plays a leading role in musical circles in Alsace.

The choir regularly collaborates with major cultural institutions in the Alsace region, including the Opéra National du Rhin, the Orchestre Philharmonique de Strasbourg, and the l'Atelier du Rhin

The reputation of the choir extends well beyond regional borders, with concerts, festivals and tours organised at home and abroad (Germany, Switzerland, England, the United States of America, Canada, China, Japan, the Vatican, etc.).

The choir's wide repertoire ranges from Gregorian chant to twentieth-century music, with a special interest in the Baroque. The choir also interprets large-scale works with orchestra such as Haydn's *Creation*, Mozart's *Vespers* and *Requiem*, Britten's *War Requiem*, etc.

Renowned conductors and composers (Gilbert Amy, Pierre Cao, Theodor Guschlbauer, Eliahu Inbal, Jean-Claude Malgoire) have directed the

Bei ihrer Gründung 1985 zählte die Maîtrise de Garçons de Colmar dreizehn Sänger. Heute zeugen die über siebzig Mitglieder vom Aufschwung der Chorformationen in Frankreich. In zwanzig Jahren entwickelte sich die Maîtrise zu einem erstklassigen Knabenchor. Seit Beginn unter der Leitung von Arlette Steyer und dank der Unterstützung des Kulturministeriums, des Erziehungsrates und der Stadt Colmar wurde sie zu einem zentralen Bestandteil elsässischen Musiklebens.

Die Maîtrise de Garçons de Colmar arbeitet eng mit den bedeutendsten Kulturstituationen der Region Elsaß zusammen: Opéra National du Rhin, Philharmonisches Orchester Straßburg und Atelier du Rhin. Der Chor ist jedoch weit über die Regionalgrenzen hinaus bekannt: Konzerte, Festivals und Tourneen in Frankreich und im Ausland: Deutschland, Schweiz, England, USA, Kanada, China, Japan, Vatikan, usw.

Die Maîtrise de Garçons de Colmar verfügt über ein breites Repertoire vom Gregorianischen Gesang über Barock bis zur Musik des 20. Jahrhunderts (Haydns *Schöpfung*, *Vespern* und *Requiem* von Mozart, das *War Requiem* von Britten, ...). Sie arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Dirigenten wie Gilbert Amy, Pierre Cao, Theodor Guschlbauer, Eliahu Inbal, Jean-Claude Malgoire und vielen anderen zusammen. Diese fruchtbare Zusammenarbeit wird durch dreizehn CDs in zwanzig Jahren dokumentiert. Die Maîtrise

choir on numerous occasions.

These performances have contributed to an extensive discography: thirteen CDs in twenty years.

The choir has been awarded various prizes: the Prix Menotti, the Prix Palestrina, the Prix Liliane Bettencourt, etc.

A professional team of specialised teachers is responsible for the vocal and musical training of the boys.

In addition to focusing on choral singing, this programme also aims to encourage pupils to listen to each other, stimulate personal expression and individual responsibility within the group, learn how to live and work together and develop the social skills required to foster successful interaction when participating in concerts and tours. Both the boys and their parents enter into the spirit of this programme, investing their support and dedication throughout the entire duration of compulsory schooling; a small price to pay for the excellent reputation which they have earned within the musical world.

Arlette Steyer, musical director

Arlette Steyer is the artistic and pedagogical director of the choir school and the Maîtrise de Colmar which she founded together with Eugène Maegey, director of the Colmar Conservatoire, in 1985. In addition to her work as musical director of the choir, she is also a professionally trained singer, holder of the 'CA de chant choral' qualification. She initially studied at the Conservatoires of

wurde mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt: Menotti Preis, Palestrina Preis, Liliane Bettencourt Preis, usw.

Das Lehrerteam kümmert sich um die Gesangsausbildung der Schüler. In dieser Ausbildung wird sowohl die Sensibilität des Gesamtklanges geschult, als auch die persönliche Verantwortung innerhalb des Ensembles, gleichzeitig erlernen die jungen Sänger das Leben in der Gemeinschaft und die Bereitschaft zu neuen Begegnungen im Rahmen von Konzerten oder Tourneen. Schüler und Eltern lassen sich gemeinsam auf ein die gesamte Schulzeit begleitendes Abenteuer ein.

Dieses herausragende Engagement wird von der gesamten Musikwelt begrüßt.

Arlette Steyer ist künstlerische und pädagogische Leiterin der Ecole Maîtrisienne und der Maîtrise de Garçons de Colmar, die sie 1985 zusammen mit Eugène Maegey, Direktor des Regionalen Konservatoriums Colmar, gründete. Sie ist diplomierte Chorleiterin und Sängerin der Konservatorien Colmar und Strassburg, und vervollständigte ihre Ausbildung an der Maîtrise de

Colmar and Strasbourg, pursuing her musical career at the Maîtrise de Radio France (Radio France Children's Choir) in Paris.

During her ten-year career as a soloist with Les Arts Florissants, directed by William Christie, she gave performances in many of the great concert halls throughout western and eastern Europe and in the United States of America and made twelve recordings.

One of her most remarkable performances was in the role of Doris in Lully's *Atys* at the Paris Opera.

Arlette Steyer has been presented with many awards, including the Palmes Académiques, the Bretzel d'Or 2004 and the Fondation Alsace award. She is considered as an expert in the field of choral singing by various important institutions and is regularly invited to national and international choral events.

Under her direction, the choir has been awarded the Diapason d'Or, the Prix Menotti, first prize in the national Palestrina Competition, the Prix Liliane Bettencourt awarded by the Académie Française, to name but a few prizes, and has also been voted the best choir in the European Union.

Arlette Steyer's experience as a singer and a teacher, and her constant endeavour to create varied and original concert programmes, have enabled the Maîtrise de Colmar to gain a unanimously acknowledged reputation.

Radio France in Paris.

Sie war während zehn Jahren Solistin im Ensemble Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, sie trat auf allen bedeutenden Bühnen Europas, USA, Asien auf und wirkte in einem Dutzend Einspielungen mit.

Sie sang die Titelrolle Doris in *Atys* von Lully an der Oper Paris. Sie ist Preisträgerin der „Fondation Alsace“, der Palmes Académiques et Bretzel d'Or 2004 und wird regelmäßig zu nationalen und internationalen Chortreffen eingeladen.

Unter ihrer Leitung wurde die Maîtrise unter anderem mit einem Diapason d'Or, dem Menotti Preis, dem Ersten Preis des französischen Palestrina Wettbewerbs, dem Preis Liliane Bettencourt der Académie Française ausgezeichnet und zum Chor der europäischen Union gewählt.

Mit Arlette Steyers Erfahrung als Sängerin und Pädagogin sowie der Wahl eines nicht alltäglichen Repertoires erlangte die Maîtrise de Garçons de Colmar ihr heutiges unbestritten hohes Niveau.

A RECORDING MADE AT THE RIBEAUVILLÉ EARLY MUSIC FESTIVAL

A pleasant town of 5,000 inhabitants in the heart of the Alsatian vineyards, Ribeauvillé nestles below the foothills of the Vosges mountains, and is overlooked by the ruins of three fortresses which testify even today to a rich and turbulent past.

In September 1984 a handful of enthusiasts founded the Ribeauvillé Early Music Festival, harking back to a long tradition in which the town played host to the medieval Fiddlers' Guild of Alsace, while its sumptuous religious edifices continued to multiply right up to the Baroque era, when a remarkable organ was built in the church of St Grégoire.

And that is how the adventure began, under the triple label of Medieval, Renaissance and Baroque music.

With their eclectic mixture of discoveries and friendly reunions, traditional and art music, revelations and enthusiasms, the programmes presented at Ribeauvillé allow the listener's ear to rove from century to century and from one style to another, but always with the same passion – a passion for the sheer beauty of this timeless music which, since the early days of the festival, the organisers have encouraged their public to share. More than 1500 musicians –

DIESE AUFNAHME ENTSTAND IM RAHMEN DES FESTIVALS ALTE MUSIK VON RIBEAUVILLÉ

Das hübsche Städtchen Ribeauvillé mit seinen 5000 Einwohnern liegt inmitten des elsässischen Weinbaugebietes am Fuße der Vogesen und erzählt mit seinen drei Burgruinen von einer bewegten Vergangenheit.

Im September 1984 entstand auf Initiative einer kleinen Gruppe von Musikbegeisterten das Festival Alte Musik von Ribeauvillé. Damit führten sie die Tradition einer Stadt weiter, die im Mittelalter die Bruderschaft der elsässischen Dorfmusikanten empfing und wo bis zum Barock zahlreiche religiöse Bauten entstanden, die im musikalischen Bereich durch den Bau einer wunderbaren Orgel in der Kirche Saint Grégoire gekrönt wurden.

So begann das Abenteuer unter dem dreifachen Zeichen von Mittelalter, Renaissance und Barock.

Zwischen Entdeckungen und altem Bekannten, zwischen Volksmusik und klassischer Musik, werden die Festivalbesucher mit Engagement und Enthusiasmus durch die verschiedenen Epochen und Musikstile geführt. Gemeinsam ist allen die Liebe zur Schönheit dieser ewigen Musik, die die Initianten seit den Anfängen des Festivals dem Publikum nahe bringen. Über 1500 Musikerinnen und Musiker – internationale Ensembles, berühmte

international ensembles, prestigious conductors and soloists – have contributed to the festival's dazzling line-up; but at the same time it has always paid close attention to the Alsatian ensembles which give this region such a distinguished musical reputation. So the Ribeauvillé Festival was delighted to welcome the Maîtrise de Garçons de Colmar, whose fame, under the leadership of Arlette Steyer, has stretched far beyond our frontiers for many years now, and La Chapelle Rhénane, a young ensemble that has already been showered with praise.

And here now are the fruits of all these combined talents, but also of a new partnership between the Ribeauvillé Festival and the Centre International des Chemins du Baroque of Sarrebourg and its record label K617: a thrilling version of a masterpiece, Dietrich Buxtehude's cantata cycle *Membra Jesu nostri*.

Dirigenten und Solisten – trugen zum Glanz des Festivals bei, wobei die Organisatoren immer auch die elsässischen Ensembles berücksichtigen, die zum herausragenden musikalischen Ruf der Region beigetragen haben. So freut sich das Festival ganz besonders, die Maîtrise de Garçons de Colmar gewinnen zu können, die unter der Leitung von Arlette Steyer seit langem über die Regionsgrenzen hinaus bekannt ist, sowie das junge und bereits hoch gerühmte Ensemble Chapelle Rhénane.

Aus der Verbindung all dieser Talente sowie aus einer neuen Partnerschaft mit dem Festival von Ribeauvillé und dem Centre International des Chemins du Baroque de Sarrebourg mit seinem Label K.617 entstand eine wunderbare Version von Dietrich Buxtehudes Kantatenwerk „*Membra Jesu Nostri*“.

La Moselle et "Le Couvent" de Saint-Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint-Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle



The Moselle and ‘The Convent’ of Saint-Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to The Convent (*‘Le Couvent’*), the ‘St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque’ (*‘Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich’*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

‘The Convent’, run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy
President of the General Council of the Moselle