

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



Recording: église Saint-Jean l'évangéliste de Beaufays (August 2019)

& église Notre-Dame de Centeilles, (October 2019).

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Organ tunings: Étienne Debaisieux (Beaufays) & Pascale Sérane (Centeilles)

Cover illustration: Albrecht Dürer (1471-1528), *The city of Trent, as seen from the North*
Bremen, Kunsthalle, © akg-images, Paris

Booklet cover: *Ach, Herr, strafe mich nicht*, Uppsala Universitet, vmhs 033:004

Photos © Pascale Sérane

NUN DANKET ALLE GOT'T

Julie Roset: *soprano*

CLEMATIS

Stéphanie de Failly, Amandine Solano (2, 4 5, 7, 8), Lathika Vithanage (1, 3 6, 9):
violins

Ellie Nimeroski, Jorlen Vega Garcia, Kee Soon Bosseaux (1, 9): *violas*

Mathurin Matharel: *bass violin*

Nicolas Rosenfeld: *bassoon*

Brice Saily: *organ*

Stéphanie de Failly & Brice Saily: *direction*

Johann Rosenmüller (1617-1684)

1. *Ach Herr, strafe mich nicht* 9'41
soprano, 2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (bass violin, organ)

Dieterich Buxtehude (1637-1707)

2. *O clemens, o mitis, o coelestis pater* 8'01
soprano, 2 violins, viola, basso continuo (bass violin, organ)

Augustin Pflieger (1635-1686)

3. *Ad te clamat cor meum* 7'09
soprano, 2 violins, 2 violas, basso continuo (bass violin, bassoon, organ)

Andreas Hammerschmidt

4. *Vulnerasti cor meum* 4'36
soprano, organ

Heinrich Scheidemann (ca 1595-1663)

5. *Christ lag in Todesbanden* (versus 1) 2'40
2 violins, viola, bass violin

Claudio Monteverdi (1567-1643)

6. *Confitebor tibi Domine* 13'48
soprano, 2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (bass violin, organ)

Christoph Bernhard (1628-1692)

7. *Aus der Tieffen*

7'51

soprano, 2 violins, basso continuo (bass violin, organ)

Dieterich Buxtehude

8. *Herr, wenn ich nur dich habe*

3'33

soprano, 2 violins, basso continuo (bass violin, organ)

Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675)

9. *Nun danket alle Gott*

5'05

soprano, 2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (bass violin, organ)



AN ENCOUNTER BETWEEN LUTHERAN MUSIC AND THE ITALIAN BAROQUE STYLE

Italian music and the violin, its iconic instrument, played leading roles in the evolution of musical style in several countries, including those that had adopted the tenets of the Reformation. The library of works compiled by Gustav Düben, the organist of the Lutheran church in Stockholm, is currently housed in the University of Uppsala and contains a great number of scores by composers from many different lands; although the collection contains manuscript copies of works from several countries, Italy and France in particular, the majority of the collection consists of works based on Lutheran texts by composers who worked in the lands surrounding the Baltic Sea and in Thuringia, the historical centre of the Reformation.

Most of the works recorded here have been taken from this unique musical source. One of these is a *Confitebor tibi Domine a 6 Soprano e cinq stromenti*: as is often the case in this collection, the work exists in two versions, one in tablature and the other in individual parts for the singers and instrumentalists. The tablature is marked with the name *Monteverde*; the individual parts, however, bear a different marking: *Di Sign: Claudi Monteverde*. The musicologist Adolf Watty brought out a modern edition of this work in 1985, at which time it was accepted as a discovery of an unknown work by Claudio Monteverdi. William Christie included it in a recording of extracts from the *Selva Morale* that he made with Les Arts Florissants in 1987. Even though the style and structure of this score is unique amongst Monteverdi's works, this should not come as a surprise; not only does Monteverdi frequently astonish his listeners with a single example of a striking innovation, but there are also many such singular compositions in his surviving works.

As can be seen elsewhere, Monteverdi nonetheless often provided very different

versions of the same text. Six versions by him of Psalm 110 exist for different groups of singers and instrumentalists, or seven if we accept the *Confitebor Terzo alla francese* of the *Selva Morale* “*con quattro viole da braccio lasciando la parte del soprano alla voce sola*” (with four *viole da braccio* and the soprano line being given to the solo voice) as a version in itself. Bearing this in mind, the Uppsala *Confitebor* could easily be yet another setting by Monteverdi of the same text.

What is immediately apparent is the role of the five instruments that perform the *Sinfonie* and the *Ritornelli*, for the repetition of these sections delineates the structure of the work as a whole. What is more, these instruments enter into dialogue with the voice and accompany it magnificently in the doxology. As for the vocal line, it would be extremely difficult to claim that it could not have been composed by Monteverdi. Adolf Watty provides a completely plausible hypothesis in the preface to his edition: Schütz, when he returned from his second period in Venice (1628-1629) most certainly returned with various scores; this could easily have been one of them, particularly because of various stylistic features that correspond to the Venetian style of the first quarter of that century. Düben could have made a copy of it during a visit to Dresden at the end of the 1640s, at which time he had also met Heinrich Schütz. This *Confitebor tibi Domine* by Monteverdi would therefore have been an important template for Lutheran works of the second half of the 17th century, particularly for the *geistliches Konzert* with its association of solo voice and five-part instrumental ensemble.

Doubts, however, began to be raised when it was realised that the same work was included in a collection of manuscripts that is part of the Bokemeyer Sammlung in Berlin, a richly-stocked library that in many ways is comparable to Gustav Düben's Uppsala collection. The composer and music theorist Heinrich Bokemeyer assembled this impressive collection of scores, currently housed in the Berlin Staatsbibliothek, at the beginning of the 18th century; his and Düben's collections are the most important

sources for this 17th century repertoire. The copy of the above work in this collection is attributed to Johann Rosenmüller and is to be found in a bound volume containing nine different versions of Psalm 110, all nine being for different combinations of voices and instruments and all attributed to Johann Rosenmüller. The music here is neither copied out in tablature nor written out in separate parts for the voices and instruments, but in full score; this practice had been gaining ground towards the end of the 17th century. These copies came from different sources, as can easily be seen in the differences between the written forms of the notes and the texts; it is also clear that the name of Rosenmüller was not inscribed by the same hands that had made the manuscript copies. These additions of his name were made at a later date, with several insertions of the name being made in the same handwriting. Even without going into the differences of style between the works, there is enough evidence here to cast doubt on the attribution of this *Confitebor* to Rosenmüller. This being said, one of the interesting aspects of this Berlin copy is that the bass line for the viols is here given to the bassoon; this was common practice during the second half of the 17th century and can be traced to the fact that this music was still being performed long after the time of its composition and inclusion in Gustav Düben's library.

If we consider that the *Confitebor* in question is indeed by Claudio Monteverdi, then we must unquestioningly reserve space for works by Johann Rosenmüller (1617-1684) here. He began his career in Leipzig, where he concluded his studies under Tobias Michael, the successor to Johann Herman Schein as Cantor of the Thomaskirche. Accused of homosexual relations with members of the choir, he was then sent to prison; he managed to escape and found refuge in Venice in 1658, where he was engaged as a trombonist. He soon became one of the most active composers in the city, where he was appointed resident composer to the Ospedale della Pietà, amongst other posts. He returned to Germany in 1678, where he found employment in the *Kapelle* of Brunswick-Lüneburg and where he remained until his death in 1684. Rosenmüller's works, both instrumental

and vocal, can be divided into these three periods and places; they are also a reflection of the musical forces that he had available at these times. The *geistliches Konzert Ach Herr, strafe mich nicht* is taken from the Düben collection and clearly dates from the final period of his career. Written for soprano, five strings and continuo, it is a typical example of this German genre of the second half of the 17th century. It employs a similar structure to the *Confitebor*: a ritornello introduces each of the three sections, the first two of which are given to the solo voice and are in a particularly expressive style, filled with ornamentation and expressive affects. The end of the second section is particularly original: at the words “I am weary from groaning; I wet my bed with tears every night” the vocal line pours out a flood of sobs that is echoed on the violin. In the third section the strings join the vocal line to announce the positive ending that describes the repentant sinner, now reassured that “the Lord has heard my pleading.” This is indeed a work in which the entire theatricality of the Baroque style is presented as a new manner of musical expression.

Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675) was certainly one of the most important German composers of the mid-17th century whose careers and reputations were, from today’s viewpoint, clearly eclipsed by Heinrich Schütz. An entire recording will be devoted to his music by Vox Luminis. The greater part of his career was spent in Zittau, where he was organist and also composed from 1639 onwards. It is surprising that a relatively large amount of his music was published; in the fifteen volumes that appeared we find, as with Schütz, works intended for various ensembles, from works for solo voice to large polychoral ensembles with, depending on the piece, obbligato instrumental parts and, of course, continuo. As was also the case with Schütz and a good number of his contemporaries, the Lutheran polyphonic tradition accommodated itself well to Italian influence. The motet *Vulnerasti cor meum* is taken from a volume entitled *Motettæ unarum et duarum vocum* (1649) that, as its title indicates, consists of works for one or two voices and continuo; the volume can in a way be regarded as a

counterpart to Schütz's *Kleine geistliche Konzerte*. The ornamentation of the vocal line in diminution style and its madrigalesque expressivity show that the work was directly inspired by Venetian models. *Nun danket alle Gott*, which provides the title for this CD, is also an extremely fine example of the Italian presence in this programme of Lutheran works. This *geistliches Konzert* is taken from Hammerschmidt's volume of *Kirchen und Tafel-Music* (1662) and is divided into several sections, the first and last of which are based on the famous ostinato line of the Italian *ciaccona*; Hammerschmidt has cunningly prolonged the bass line with an additional cadential section.

Whilst the Düben collection contains only three works by Hammerschmidt, it includes a large number of works by Augustin Pfleger (1635-after 1686). Born in Bohemia, Pfleger was employed in various *Kapelle* in northern Germany, in Güstrow and at the court of Holstein-Gottorf in particular. His large body of work displays a variety of styles, with the Roman oratorio style being employed for certain works. His *Ad te clamat cor meum*, however, is very much a *geistliches Konzert*, being set for solo voice and five-part instrumental ensemble. The role played by the instruments is particularly important here, with an introductory Sinfonia and intermediary ritornelli that provide a musical commentary on each section of the text; they unite in a *tutti* in the final section in which they weave a truly polyphonic accompaniment to the vocal line.

A programme devoted to the Italian influence on German vocal music must clearly mention the multifaceted musical personality of Christoph Bernhard. Born in northern Germany, he was trained in Danzig before taking up his first position in the *Kapelle* of the Dresden court, where he finished his training under Heinrich Schütz. We should note that he travelled to Rome in 1650, where he met Giacomo Carissimi. Bernhard, by then a highly talented composer, then worked in Hamburg before returning to Dresden, where he died in 1692. He was also a renowned singer and set down his experience and knowledge of Italian vocal art in a treatise entitled *Von der Singe-Kunst oder Maniera*;

it is one of the few surviving sources that deal with the vocal technique of the period. Thanks to its virtuoso figuration, wide vocal range and intense expression, his setting of the psalm *Aus der Tieffen* on its own displays Bernhard's total mastery of writing for the voice. The work is divided into four sections, of which the second is the most important; it is a chaconne based on a descending tetrachord set to the text *Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich warte auf sein Wort* (I wait for the Lord; my soul waits for him and I place my hope in his word).

If had not been for the copies preserved in manuscript by Gustav Düben, a large part of the works of Dieterich Buxtehude would have been lost. The two compositions here form part of this collection. *Herr, wenn nur ich dich habe* is one of several compositions by Buxtehude built over an ostinato bass, here a cadential series of six notes that is repeated over and over; the melodic lines of the solo voice and the two violins are unfurled over the ostinato.

O clemens, o mitis, o coelistis pater is divided into several sections and is written for soprano and four-part string ensemble. The first section is a type of da capo aria: *O clemens, o mitis / Non sum dignus / O clemens, o mitis*. The following section is marked *Adagio* and is a true accompanied recitative: the opening theme of the first section (*O clemens*) is once again employed in an ABA form, with the B section being a passage marked *Presto (Pasce, et recrea me)*; the final section is marked *Lento* and includes a final statement of the *O clemens* theme, beginning with a full repeat of the opening sinfonia. The strings bring the piece to a meditative and thoughtful conclusion. The form of this piece seems in a way to resemble a Rondeau.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

LA RENCONTRE DE LA MUSIQUE LUTHÉRIENNE ET DU BAROQUE ITALIEN...

Durant le XVII^e siècle, la musique italienne (et son instrument emblématique, le violon) joue un rôle capital dans l'évolution de la musique de nombreux pays, y compris de ceux qui sont devenus des terres réformées. La bibliothèque réunie par Gustav Düben, organiste de l'église luthérienne de Stockholm, qui est conservée actuellement à l'Université d'Uppsala, contient de très nombreuses partitions de compositeurs d'origines diverses : si cette impressionnante collection contient des copies manuscrites d'œuvres de plusieurs pays, dont évidemment l'Italie et la France, c'est le répertoire luthérien qui en constitue la plus grande partie, avec des œuvres de compositeurs actifs dans les villes proches de la mer Baltique et de compositeurs du centre historique de la Réforme, la Thuringe.

La grande majorité des compositions réunies ici proviennent de cette source unique en son genre. Parmi elles se trouve un *Confitebor tibi Domine a 6 Soprano à cinq stromenti*. Comme en plusieurs occasions dans cette bibliothèque, l'œuvre existe en deux copies : l'une en tablature, l'autre en parties séparées pour les chanteurs et divers instrumentistes. Dans la tablature, au début de la pièce apparaît le nom de « Monteverde » et, dans les parties séparées, on trouve une autre référence au maître de chapelle de San Marco : « *Di Sign: Claudi Monteverde* ». C'est en 1985 que le musicologue Adolf Watty réalise une édition moderne de cette composition, qui apparaît dès lors comme une œuvre inconnue de Claudio Monteverdi. Dès 1987, William Christie l'inclut dans l'enregistrement d'extraits des *Selva Morale* qu'il réalise avec Les Arts Florissants. Certes, il faut bien reconnaître que la conception de cette partition est tout à fait unique dans l'œuvre de Monteverdi. Mais cela est-il surprenant ? Que de fois Monteverdi ne nous a-t-il pas

étonnés en ne donnant qu'un seul exemple d'une grande nouveauté ! Les œuvres uniques en leur genre abondent dans son volumineux catalogue.

D'autre part, comme cela apparaît dans d'autres cas, Monteverdi a également proposé des versions très différentes du même texte. Rien que pour ce psaume 110, nous avons conservé six versions pour des formations différentes, sept, même, si l'on considère que la version du *Confitebor Terzo alla francese* des *Selva Morale* « *con quattro viole da braccio lasciando la partè del soprano alla voce sola* » (avec quatre *viole da braccio*, laissant la partie de soprano à la voix seule) en constitue en soi une tout autre version. Ainsi, le *Confitebor* d'Uppsala ne pourrait-il être une version supplémentaire de ce texte de la plume de Monteverdi ?

Ce qui frappe d'emblée dans ce *Confitebor*, c'est le rôle des cinq instruments qui jouent les *Sinfonie* et *Ritornelli*, dont la répétition balise la structure générale de la composition ; de plus, ces instruments dialoguent avec la voix et l'accompagnent de façon majestueuse dans la doxologie. En ce qui concerne l'écriture de la partie vocale, il serait bien difficile d'affirmer qu'il ne s'agit pas du grand Claudio. Dans la préface à son édition, Adolf Watty émet une hypothèse tout à fait plausible. Schütz, de retour de son second séjour vénitien en 1628-1929, a certainement rapporté diverses partitions. Celle-ci aurait pu en faire partie, d'autant plus que selon divers aspects stylistiques, elle correspond bien au style vénitien de ce premier quart du siècle. Düben a donc pu en faire la copie lors d'un séjour à Dresde au cours duquel il a rencontré Heinrich Schütz à la fin des années 1640. Ainsi, ce *Confitebor tibi Domine* de Monteverdi serait donc un modèle formel important pour le répertoire luthérien de la deuxième moitié du XVII^e siècle, celui du *geistliche Konzert* associant la voix seule et un ensemble instrumental à cinq parties.

Mais le doute s'est installé lorsque l'on s'est rendu compte que la même composition figurait dans un ensemble de manuscrits conservé à la *Sammlung Bokemeyer* à Berlin. Cette très riche bibliothèque est comparable à celle de Gustav Düben. C'est en effet au

début du XVIII^e siècle que le compositeur et théoricien Heinrich Bokemeyer a réuni cette imposante collection de partitions qui constitue, avec celle de Düben, la plus importante source pour ce répertoire du XVII^e siècle. Cette collection est actuellement conservée à la Staatsbibliothek de Berlin. Or, la composition y est attribuée à Johann Rosenmüller. En fait, nous sommes ici en présence d'un volume relié qui réunit neuf versions différentes du psaume 110, pour des formations vocales et instrumentales différentes et toutes attribuées à Johann Rosenmüller. Ici, la musique n'est pas copiée en tablature ni simplement en parties séparées pour les voix et les instruments, mais en partition générale, pratique qui semble plus courante à la fin du XVII^e siècle. Il s'agit bien, selon les pièces, de copies d'origines diverses, ce qui se constate très facilement par la différence de graphie des notes et des textes. Il semble aussi évident que l'indication du nom du compositeur « Rosenmüller » n'est pas faite par les mêmes mains que celles qui ont copié les partitions. Ces indications de compositeur ont été faites ultérieurement, avec d'ailleurs d'évidentes similitudes graphiques entre certaines de ces attributions. Sans même parler de différences de style entre ces compositions, il y a déjà ici suffisamment d'éléments pour douter de l'attribution de ce *Confitebor* à Rosenmüller. Ceci dit, l'un des éléments intéressants de cette copie berlinoise est le fait que la partie de basse pour les « viole » est ici confiée au basson, pratique qui se confirme dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et qui serait le signe que cette musique a été jouée bien au-delà de sa période de composition et de son arrivée en Allemagne et dans la bibliothèque de Gustav Düben.

Si l'on considère donc que le *Confitebor* en question est bien l'œuvre de Claudio Monteverdi, il était donc indispensable, dans ce programme, de réserver une place à Johann Rosenmüller (1617-1684). C'est à Leipzig que commence sa carrière, où il achève ses études avec le successeur de Johann Herman Schein au poste de cantor de Saint-Thomas, Tobias Michael. Accusé de relations homosexuelles avec des chantres de l'église, il est emprisonné. Il parvient à s'échapper et, en 1658, il trouve refuge à Venise où

il est d'abord engagé comme tromboniste. Il devient alors l'un des compositeurs les plus actifs dans la cité des Doges, devenant notamment compositeur attitré de l'Ospedale della Pietà. Vingt ans plus tard, en 1678, il revient en Allemagne où il est attaché au service de la chapelle de Brunswick-Lünebourg, où il reste jusqu'à son décès en 1684. L'œuvre de Rosenmüller (tant instrumentale que vocale) se répartit donc entre ces trois périodes et lieux et est en quelque sorte le reflet des moyens musicaux dont il pouvait disposer dans ses différents centres d'activité. Le concert spirituel *Ach Herr, strafe mich nicht* provient de la collection Düben ; il faut sans doute le dater de la dernière période de la carrière du compositeur. Écrit pour soprano, cinq cordes et basse continue, il appartient donc à ce genre typique de la musique allemande de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Il reprend le principe de la structure du *Confitebor*. Une *Ritornello* introduit les trois sections. Les deux premières sont confiées à la voix seule dans un style vocal particulièrement expressif riche en figures ornementales et affects expressifs. La fin de la deuxième section est particulièrement originale : en évocation du texte « Je m'épuise en gémissements, j'arrose chaque nuit ma couche, j'inonde mon lit de mes larmes », la voix s'épanche en véritables sanglots auxquels, quasi comme un écho, répondent les interventions d'un violon. Dans la troisième partie, les cordes rejoignent la voix pour apporter enfin la conclusion positive qu'évoque le pécheur repent, soulagé du fait que « le Seigneur a entendu ma voix éplorée ». Nous sommes bien en présence d'une composition dans laquelle toute la théâtralité du baroque s'impose comme un mode d'expression nouveau.

Parmi les compositeurs allemands du milieu du XVII^e siècle, Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675) est certainement l'un des maîtres les plus importants ; de nos jours, sa réputation est sans doute éclipsée par celle de Heinrich Schütz. Tout un disque lui sera consacré par Vox Luminis. C'est principalement à Zittau qu'il exerce, à partir de 1639, ses fonctions d'organiste et de compositeur. Fait remarquable, une

assez grande quantité de sa musique bénéficie d'éditions ; parmi la quinzaine de recueils imprimés, on peut trouver, comme chez Schütz, des compositions destinées à ces effectifs différents, des pièces à voix seule aux grandes formations polychorales, avec, selon les cas, des parties instrumentales obligées et, évidemment, le soutien de la basse continue. Dans ses compositions, comme chez Schütz et bon nombre de ses contemporains, la tradition polyphonique luthérienne fait bon ménage avec les diverses influences italiennes. Le motet *Vulnerasti cor meum* provient d'un recueil de *Motettæ unarum et duarum vocum* (1649) qui, comme son titre l'indique, est constitué de pièces à une ou deux voix et basse continue, en quelque sorte le pendant des *Kleine geistliche Konzerte* de Schütz. L'ornementation de la ligne vocale (dans l'esprit des diminutions) et l'expressivité madrigalesque en font une pièce directement inspirée des modèles vénitiens. *Nun danket alle Gott*, qui donne le titre à ce disque, est aussi un très bel exemple de la présence italienne dans ce programme luthérien. Ce concert spirituel qui provient du recueil des *Kirchen und Tafel-Music* (1662) est divisé en plusieurs sections dont la première, et sa répétition en guise de conclusion, est basée sur la célèbre basse obstinée de la *ciaccona* italienne dont Hammerschmidt, d'une façon très astucieuse, a prolongé le schéma de base d'un mouvement cadentiel supplémentaire.

Si seulement trois compositions de Hammerschmidt se trouvent dans la collection Düben, l'œuvre d'Augustin Pflieger (1635-ap. 1686) y est abondamment représentée. Ce compositeur, originaire de Bohême, est actif dans différentes chapelles du Nord de l'Allemagne, à Güstrow et surtout à la cour de Holstein-Gottorp. Son œuvre, assez abondante, fait preuve également d'une certaine diversité stylistique, abordant, dans certaines compositions, le langage de l'oratorio romain. C'est bien au genre du concert spirituel allemand pour voix et ensemble instrumental à cinq parties qu'appartient *Ad te clamat cor meum*. Le rôle des instruments est particulièrement important dans cette composition, avec la présence d'une Sinfonia d'introduction et des ritournelles

intermédiaires qui commentent chaque section du texte jusqu'à la dernière, en tutti, où ils tissent un véritable accompagnement polyphonique à la voix.

Un programme consacré aux influences italiennes sur la musique vocale allemande devait évidemment évoquer la très riche personnalité de Christoph Bernhard. Originaire du Nord de l'Allemagne, c'est à Dantzig qu'il reçoit sa formation avant d'occuper un premier poste de chanteur à la chapelle de la cour de Dresde, où il achève sa formation avec Heinrich Schütz. Fait remarquable, en 1650, Bernhard séjourne à Rome où il rencontre Giacomo Carissimi. Compositeur de grand talent, il est actif ensuite à Hambourg, avant de revenir à Dresde où il décède en 1692. Chanteur réputé, il a concilié son expérience et sa connaissance de l'art vocal italien dans un traité dont le contenu est l'une des rares sources sur la technique vocale de cette époque : *Von der Singe-Kunst oder Maniera*. Avec ses figurations virtuoses, sa vaste étendue vocale et son expressivité intense, le psaume *Aus der Tieffen*, à lui seul, illustre la maîtrise totale par Bernhard de l'art vocal. L'œuvre est divisée en quatre sections dominées expressivement par la seconde, qui n'est autre qu'une chaconne (tétracorde descendant) sur les mots « *Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich warte auf sein Wort* » (J'espère en Dieu, mon âme espère en lui, et j'ai foi en sa parole).

Sans les copies de Gustav Düben, une immense partie de l'œuvre de Dieterich Buxtehude serait perdue. Les deux compositions réunies ici proviennent de ce fonds. *Herr, wenn nur ich dich habe* fait partie de ces quelques compositions écrites par Buxtehude sur une basse obstinée, ici une série cadentielle de six notes sur laquelle se déploient les lignes mélodiques de la voix et des deux violons.

O clemens, o mitis, o coelistis pater est une composition en plusieurs sections pour soprano et un ensemble de cordes à quatre parties. La première apparaît comme une sorte d'*aria da capo* (*O Clemens, o mitis... / Non sum dignus... / O clemens, o mitis...*). Vient ensuite (avec la mention « *adagio* ») un véritable récitatif accompagné. Le thème

initial (*O clemens...*) revient à nouveau sous une forme ABA avec, en guise de « B », un passage *presto* (« *Pasce, et recrea me* ») ; vient enfin le dernier retour au motif « *O clemens, o mitis...* », avec l'indication « *lento* », et qui commence par une redite complète de la sinfonia d'introduction. Ce sont les cordes qui concluent la pièce d'une façon très méditative. En quelque sorte une forme qui s'apparente au rondeau.

JÉRÔME LEJEUNE

10

Confitebor
à. b.

Soprans & Sinfon:
Sing. stromenti
Monte verde.

confitebor tibi Do- - mi

congre - - - tiv ne - - - et congregatio ne Ritorn

DIE BEGEGNUNG ZWISCHEN DER LUTHERISCHEN UND DER ITALIENISCHEN BAROCKMUSIK ...

Im Laufe des 17. Jahrhundert trug die italienische Musik (und das für sie typische Instrument, die Violine) in vielen Ländern zur Entwicklung der Musik wesentlich bei, insbesondere dort, wo sich die Reformation durchgesetzt hatte. Die von Gustav Düben, dem Organisten der lutherischen Kirche von Stockholm, zusammengestellte Bibliothek, die sich heute in der Universität Uppsala befindet, enthält sehr viele Partituren von Komponisten verschiedener Herkunft: Zwar gibt es in dieser eindrucksvollen Sammlung handschriftliche Kopien von Werken aus mehreren Ländern, darunter selbstverständlich aus Italien und Frankreich, doch bildet das lutherische Repertoire den größten Teil davon, wobei es sich sowohl um Werke von Komponisten handelt, die in Städten in der Nähe der Ostsee tätig waren, als auch um solche aus Thüringen, dem historischen Zentrum der Reformation.

Die überwiegende Mehrzahl der hier zusammengestellten Kompositionen stammt aus dieser in ihrer Art einmaligen Quelle. Darunter befindet sich ein *Confitebor tibi Domine a 6 Soprano è cinq stromenti*. Wie es in dieser Bibliothek mehrmals der Fall ist, gibt es für dieses Werk zwei verschiedene Kopien: die eine als Tabulatur, die andere mit getrennten Stimmen für die Sänger und verschiedene Instrumentalisten. Bei der Tabulatur taucht zu Beginn des Stückes der Name von „Monteverde“ auf, und bei den einzelnen Stimmen findet sich ein weiterer Hinweis auf den Kapellmeister der Markuskirche: „*Di Sign: Claudi Monteverde*“. Im Jahr 1985 erarbeitete der Musikwissenschaftler Adolf Watty eine moderne Ausgabe dieser Komposition, die seitdem als die Entdeckung eines unbekanntes Werks von Claudio Monteverdi gilt. 1987 fügte William Christie das Werk

in seine CD von Auszügen der *Selva Morale* ein, die er mit Les Arts Florissants aufnahm. Man muss zwar zugeben, dass die Gestaltung dieses Werkes im Schaffen Monteverdis vollkommen einzigartig ist, doch ist das überraschend? Wie oft setzte uns Monteverdi doch in Erstaunen, indem er uns nur ein einziges Beispiel eines großen Novums hinterließ? In ihrer Art einmalige Werke sind in seinem umfangreichen Werkkatalog reichlich vorhanden.

Wie es in anderen Fällen vorkommt, schlug Monteverdi darüber hinaus auch sehr verschiedenen Fassungen desselben Textes vor. Allein für diesen Psalm 110 sind uns sechs Versionen für verschiedene Besetzungen erhalten, ja sogar sieben, wenn man findet, dass die Fassung des *Confitebor Terzo alle francese* der *Selva Morale* „*con quattro viole da braccio lasciando la parte del soprano alla voce sola*“ (mit vier *Viole da braccio*, den Sopranpart der Solostimme überlassend) an sich eine eigene Fassung bildet. Könnte das *Confitebor* von Uppsala demnach nicht eine zusätzliche Fassung dieses Textes aus Monteverdis Feder sein?

Was bei diesem *Confitebor* sofort auffällt, ist die Rolle der fünf Instrumente, die die *Sinfonie* und *Ritornelli* spielen. Deren Wiederholung markiert die allgemeine Struktur der Komposition; außerdem halten die Instrumente mit der Stimme Zwiesprache und begleiten sie auf majestätische Art in der Doxologie. Was die Komposition der Singstimme betrifft, ist schwer vorstellbar, dass sie nicht vom großen Claudio stammen könnte. In seinem Vorwort stellt Adolf Watty eine ganz plausible Hypothese auf. Als Schütz von seinem zweiten Aufenthalt in Venedig (1628-1629) zurückkam, brachte er sicher verschiedene Noten mit. Dieses Werk könnte darunter gewesen sein, vor allem deshalb, weil es aufgrund verschiedener stilistischer Aspekte dem venezianischen Stil des ersten Viertels dieses Jahrhunderts entspricht. Üben konnte demnach bei einem Aufenthalt in Dresden, bei dem er gegen Ende der 1640er Jahre Heinrich Schütz traf, eine Kopie davon angefertigt haben. Dann wäre dieses *Confitebor tibi Domine* Monteverdis

ein bedeutendes formales Modell für das lutherische Repertoire der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nämlich dem des Geistlichen Konzerts, das eine Solostimme mit einem fünfstimmigen Instrumentalensemble kombiniert.

Doch Zweifel kamen auf, als man feststellte, dass sich dieselbe Komposition in einer Zusammenstellung von Handschriften in der Bokemeyer Sammlung in Berlin befindet. Diese sehr reichhaltige Bibliothek ist gewissermaßen mit der Gustav Dübens vergleichbar. Der Komponist und Theoretiker Heinrich Bokemeyer legte nämlich zu Beginn des 18. Jahrhundert diese imposante Notensammlung an, die mit der Dübens die wichtigste Quelle dieses Repertoires aus dem 17. Jahrhundert ist. In dieser Quelle aber wird die Komposition Johann Rosenmüller zugeschrieben. Es handelt sich hier um einen gebundenen Band, der neun unterschiedliche Fassungen des Psalms 110 zusammenstellt, wobei alle neun für verschiedene Vokal- und Instrumentalbesetzungen geschrieben und von Johann Rosenmüller sein sollen. Hier wird die Musik weder als Tabulatur aufgezeichnet, noch einfach in einzelnen Parts für die Stimmen und Instrumente, sondern als vollständige Partitur, was am Ende des 17. Jahrhundert gängiger war. Je nach Werk handelt es sich um Kopien verschiedener Herkunft, wie durch die Unterschiede in der Schreibweise der Noten und Texte sehr leicht erkennbar ist. Auch scheint die Angabe des Komponistennamens „Rosenmüller“ nicht aus denselben Federn zu stammen, die die Partituren kopierten. Diese Nennungen des Komponisten wurden erst später hinzugefügt, bei einigen davon mit offensichtlich ähnlichen Schriftzügen. Ohne auf die stilistischen Unterschiede dieser Kompositionen näher einzugehen, gibt es bereits genügend Hinweise, um an der Zuschreibung dieses *Confitebor* an Rosenmüller zu zweifeln. Abgesehen davon besteht eines der interessanten Elemente dieser Berliner Kopie darin, dass die Bassstimme für „Viola“ hier dem Fagott anvertraut wird. Diese Praxis tritt in der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert vermehrt auf und soll ein Hinweis dafür sein, dass diese Musik weit über die Zeit ihrer Komposition hinaus sowie lange nach

ihrer Ankunft in Deutschland und ihrer Aufnahme in die Bibliothek Gustav Dübens gespielt wurde.

Ist man der Meinung, dass das besagte *Confitebor* doch Monteverdis Werk ist, so muss man in diesem Programm unbedingt auch Johann Rosenmüller (1617-1684) einen Platz reservieren. Seine Karriere begann in Leipzig, wo er seine Ausbildung bei Tobias Michael machte, dem Nachfolger von Johann Herman Schein auf dem Posten des Thomaskantors. Angeklagt, homosexuelle Beziehungen mit den Vorsängern der Kirche zu haben, wurde er verhaftet. Doch gelang es ihm zu fliehen, und 1658 in Venedig Zuflucht zu finden, wo er zunächst als Posaunist angestellt wurde. Er wurde zu einem der aktivsten Komponisten der Dogenstadt, unter anderem Hauskomponist des Ospedale della Pietà. Zwanzig Jahre später kehrte er 1678 nach Deutschland zurück, wo er in den Dienst der Kapelle Brunswick-Lüneburg trat und dort bis zu seinem Tod 1684 blieb. Rosenmüllers (sowohl instrumentales als auch vokales) Schaffen ist daher auf drei Perioden und Orte aufzuteilen und spiegelt gewissermaßen die musikalischen Mittel wider, die ihm in seinen verschiedenen Wirkungsstätten zur Verfügung standen. Das geistliche Konzert *Ach Herr, strafe mich nicht* stammt aus der Düben-Sammlung. Es ist zweifellos auf die letzte Zeit der Karriere des Komponisten zu datieren. Für Sopran, fünf Streicher und Basso continuo geschrieben, gehört es also zu jener typischen Gattung der deutschen Musik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert In gewisser Weise greift es das Prinzip der Struktur des *Confitebor* auf. Ein *Ritornello* leitet die drei Abschnitte ein. Die ersten beiden sind in einem besonders ausdrucksstarken Stil, der reich an ornamentalen Figuren und expressiven Affekten ist, allein der Stimme anvertraut. Das Ende des zweiten Abschnitts ist besonders originell: Auf den Text „Ich bin so müde von Seufzen; ich schwemme mein Bett die ganze Nacht und netze mit meinen Tränen mein Lager“, bricht die Stimme in echtes Schluchzen aus, auf das fast wie ein Echo die Interventionen einer Violinen antworten. Im dritten Abschnitt kommen

die Streicher zur Stimme hinzu, um schließlich den positiven Abschluss zu bringen, von dem der reuige Sünder spricht, der darüber erleichtert ist, dass der Herr sein „Weinen hört“. Wir befinden uns hier tatsächlich einer Komposition gegenüber, in der sich die gesamte Theatralik des Barocks als neue Ausdrucksweise durchgesetzt hat.

Unter den deutschen Komponisten der Mitte des 17. Jahrhundert ist Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675) sicher einer der bedeutendsten Meister, dessen Ruf jedoch heute zweifellos von dem von Heinrich Schütz in den Schatten gestellt wird. Eine ganze CD von Vox Luminis wird ihm gewidmet! Er übte vor allem in Zittau ab 1639 seine Funktionen als Organist und Komponist aus. Bemerkenswert ist, dass ein ziemlich großer Teil seiner Musik verlegt wurde. Unter den rund fünfzehn gedruckten Sammlungen kann man wie bei Schütz Kompositionen finden, die für Ensembles verschiedener Ausmaße bestimmt sind. Diese reichen von Stücken für eine einzelne Stimme bis zu großen mehrchörigen Besetzungen und weisen je nach Fall obligate Instrumentalstimmen sowie selbstverständlich die Unterstützung des Basso continuo auf. In seinen Kompositionen kommt die lutherische polyphone Tradition wie bei Schütz und vielen seiner Zeitgenossen gut mit den verschiedenen italienischen Einflüssen zurecht. Die Motette *Vulnerasti cor meum* kommt aus einer Sammlung *Motettae unarum et duarum vocum* (1649), die wie ihr Titel besagt, aus Stücken für eine oder zwei Stimmen und Basso continuo besteht, also gewissermaßen das Pendant zu den *Kleinen geistlichen Konzerten* von Schütz bildet. Die Verzierung der Singstimme (im Geist der Diminutionen) und die madrigalistische Ausdruckskraft sind Zeichen einer direkten Inspiration durch die venezianischen Modelle. *Nun danket alle Gott* gibt dieser CD ihren Titel und ist ein sehr schönes Beispiel für die italienische Präsenz in diesem lutherischen Programm. Dieses geistliche Konzert, das aus der Sammlung der *Kirchen- und Tafel-Music* (1662) stammt, ist in mehrere Abschnitte unterteilt, dessen erster sowie seine als Abschluss dienende Wiederholung auf dem berühmten Basso ostinato der italienischen

Ciaconna aufbaut. Hammerschmidt setzt deren Grundschema sehr raffiniert durch eine zusätzliche kadenzierende Passage fort.

Nur drei Kompositionen von Hammerschmidt finden sich in der Düben-Sammlung, dagegen ist das Werk Augustin Pflegers (1635-nach 1686) darin reichlich vertreten. Dieser aus Böhmen stammende Komponist war an verschiedenen Kapellen Norddeutschlands tätig, in Güstrow und vor allem am Hof von Holstein-Gottorf. Sein ziemlich umfangreiches Werk weist auch eine gewisse stilistische Vielfalt auf und nimmt bei einigen Kompositionen die Sprache des römischen Oratoriums auf. In die Gattung des deutschen geistlichen Konzerts für Gesang und fünfstimmiges Instrumentalensemble gehört *Ad te clamat cor meum*. Besonders bedeutend ist die Rolle der Instrumente in dieser Komposition durch das Vorhandensein einer einleitenden *Sinfonia* und der dazwischengeschalteten Ritornelle, die jeden Abschnitt des Textes bis zum letzten im *Tutti* kommentieren, bei dem sie der Stimme eine echt polyphone Begleitung unterlegen.

In einem Programm, das den italienischen Einflüssen auf die deutsche Vokalmusik gewidmet ist, muss selbstverständlich auch die sehr facettenreiche Persönlichkeit von Christoph Bernhard erwähnt werden. Er stammte aus Norddeutschland und wurde in Danzig ausgebildet, bevor er eine erste Anstellung als Sänger an der Hofkapelle von Dresden bekam, wo er sich bei Heinrich Schütz perfektionierte. Bemerkenswert ist, dass sich Bernhard 1650 in Rom aufhielt, wo er Giacomo Carissimi traf. Der sehr talentierte Komponist war danach in Hamburg tätig, bevor er nach Dresden zurückkehrte, wo er 1692 starb. Als bekannter Sänger vereinbarte er seine Erfahrung mit seiner Kenntnis der italienischen Gesangkunst in einer Schrift, deren Inhalt eine der seltenen Quellen über die Gesangstechnik dieser Zeit ist: *Von der Singe-Kunst oder Maniera*. Mit seinen virtuoson Figurierungen, seinem großen Stimmumfang und der intensiven Expressivität veranschaulicht schon allein der Psalm *Aus der Tieffen* Bernhards vollkommene Beherrschung der Vokalkunst. Das Werk ist in vier Teile unterteilt, die in Hinblick auf

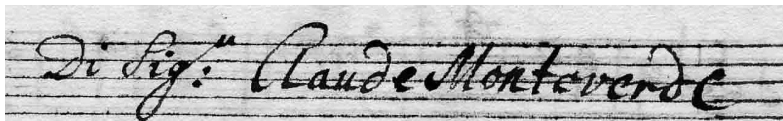
den Ausdruck vom zweiten dominiert werden, der nichts anderes als eine Chaconne (absteigender Tetrachord) auf die Worte „Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich warte auf sein Wort“ ist.

Ohne die Kopien von Gustav Düben wäre ein gigantischer Teil des Werkes von Dieterich Buxtehude verloren gegangen. Die beiden hier aufgenommenen Kompositionen kommen aus diesem Bestand. *Herr, wenn nur ich dich habe* gehört zu den paar Kompositionen, die Buxtehude über einen Basso ostinato schrieb. Dieser ist hier eine kadenzierende Serie von sechs ununterbrochen sich wiederholenden Noten, über die sich die Melodielinien der Singstimme und der beiden Violinen entfalten.

O clemens, o mitis, o coelstis pater ist eine Komposition in mehreren Abschnitten für Sopran und vierstimmiges Streicherensemble. Der erste Teil ist eine Art Da-capo-Arie (*O clemens, o mitis ... / Non sum dignus ... / O clemens, o mitis ...*). Darauf folgt (mit der Angabe *Adagio*) ein richtiges Recitativo accompagnato. Das Anfangsthema (*O Clemens ...*) tritt in einer ABA-Form wieder auf, wobei „B“ eine Presto-Passage (*Pasce, et recrea me*) ist; schließlich folgt mit dem Hinweis *Lento* die letzte Rückkehr zum Motiv (*O clemens, o mitis ...*), die mit einer vollständigen Wiederholung der Eingangs-*Sinfonia* beginnt. Die Streicher beenden das Stück in sehr meditativer Weise. In gewisser Hinsicht handelt es sich um eine Form, die mit dem Rondo verwandt ist.

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT



Ach Herr, strafe mich nicht

*Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn,
und züchtige mich nicht in deinem Grimm!
Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach;
heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind
erschrocken, und meine Seele ist sehr erschrocken.
Ach du, Herr, wie lange!
Wende dich, Herr, und errette meine Seele;
hilf mir um deiner Güte willen!
Denn im Tode gedenket man dein nicht;
wer will dir in der Hölle danken?
Ich bin so müde vom Seufzen;
ich schwemme mein Bette die ganze Nacht,
und netze mit meinen Tränen mein Lager.
Meine Gestalt ist verfallen für Trauern, und ist alt
worden; denn ich allenthalben geängstet werde.
Weicht von mir, alle Übeltäter;
denn der Herr höret mein Weinen,
der Herr höret mein Flehen;
mein Gebet nimmt der Herr an.
Es müssen alle meine Feinde zu Schanden werden,
und sehr erschrecken, sich zurücke kehren,
und zu Schanden werden plötzlich.*

O clemens, o mitis, o coelestis pater

*O clemens, o mitis, o coelestis pater,
peccavi in te, et in coelum ipsum.
Non sum dignus qui Filus tuus dicar.
O clemens, o mitis, o coelestis Pater.
Paterna enim tua bonitate*

O clemens, o mitis, o coelestis pater

Oh erbarmungsvoller, oh milder, oh himmlischer
Vater, ich habe mich gegen dich versündigt
und bin nicht würdig, dass mir dein Sohn gewährt,
im Paradies zu verweilen. Oh erbarmungsvoller,
oh milder, oh himmlischer Vater. Zu meinem

Ach Herr, strafe mich nicht

O Lord, rebuke me not in your wrath,
Nor punish me in your fury!
Lord, have mercy on me, for I am weak;
Heal me, Lord, for my bones are fearful
And my soul is much afraid.
Ah, O Lord, how long?
Turn unto me, Lord, and deliver my soul:
Help me for your goodness' sake!
For in death none think of you:
Who shall give you thanks in Hell?
I am weary from groaning,
All night I make my bed swim
And wet my couch with tears.
My face is wasted away with mourning and is
become old,
For I am menaced on all sides.
Depart from me, all you evildoers,
For the Lord hears my weeping,
The Lord hears my pleading,
The Lord receives my prayer.
Let all my enemies be put to shame and seized
with fear,
Turned about and suddenly put to confusion.

O clemens, o mitis, o coelestis pater

O clement, o sweet, o heavenly Father,
I have sinned against you and against heaven.
I am not worthy to be called your son.
O clement, o sweet, o heavenly Father.
To my great loss I have cut myself off from your

Ach Herr, strafe mich nicht

Seigneur, ne me châtie pas dans ta fureur,
Ne me reprends pas dans ta colère !
Seigneur, aie pitié de moi, car je suis languissant ;
Guéris-moi, Seigneur, car mes os sont tremblants ;
oui, mon âme est ébranlée terriblement !
Et toi, Seigneur, jusques à quand tarderas-tu ?
Reviens, Seigneur, délivre mon âme,
Sauve-moi, par bonté !
Car on ne porte point ton souvenir dans la mort,
Qui est-ce qui te glorifie dans le Shéol ?
Je m'épuise en gémissements,
J'arrose chaque nuit ma couche, j'inonde mon lit de
mes larmes.
Mon œil s'est obscurci à force de chagrin,
Car j'ai vieilli au milieu de tous mes ennemis !
Loin de moi, vous tous, artisans d'iniquité !
Car le Seigneur a entendu ma voix éplorée,
Le Seigneur a entendu ma supplication ; le
Seigneur accueille ma prière !
Oui, tous mes ennemis seront saisis de honte
Et d'une profonde terreur, oui, sur l'heure même,
ils s'éloigneront couverts de confusion.

O clemens, o mitis, o coelestis pater

Ô très bon, ô très doux, ô Père céleste,
contre toi j'ai péché et je ne suis pas digne que ton
Fils m'accorde le séjour en son paradis.
Ô très bon, ô très doux, ô Père céleste.
Pour ma perdition, je me suis éloigné

*et leni imperio ad meam perditionem
turpiter abiisus sum, fac me pater,
sicut unum ex mercenariis tuis.*

*O clemens, o mitis, o coelestis Pater.
Pasce, et recrea me, pasce, coelestis,
tua gratia ut sic confortatus tibi
in tua domo cum puritate et iustitia
per omnes vitae meae, dies inservire
et ministrare possim.
O clemens, o mitis, o coelestis Pater.*

Ad te clamat cor meum

*Ad te clamat cor meum
Ad te clamat cor meum
Ad te vigilat, ad te suspirat
Te desiderat,
Te semper quaerit
O mi Jesu, te anhelat.*

*Ecce ad te venio,
Ad te confugio
Miser turbatus et afflictus.*

*Peccantem respice
Dolentem respice
Languentem aspice.
Ecce ad te venio
Ad te confugio miser
Cadentem erige
Errantem dirige
Sordentem purifica.
Extende manus tuas*

Verderben habe ich mich schändlich von
deiner väterlichen Güte und der Milde deines
Königreichs entfernt. Handle mich, Vater, wie
einen deiner Diener. Oh erbarmungsvoller, oh
milder, oh himmlischer Vater. Nähre mich und
erschaffe mich neu durch deine Gnade, auf dass
ich so gestärkt deinem Hause dienen kann an
allen Tagen meines Lebens ganz in Reinheit und
Gerechtigkeit. Oh erbarmungsvoller, oh milder, oh
himmlischer Vater.

Ad te clamat cor meum

Zu dir ruft mein Herz,
Bei dir hält es Nachtwache, zu dir seufzt es.
Nach dir verlangt es ihm,
Es sucht dich ständig,
Oh, mein Jesus, es sehnt sich nach dir.

Hier bin ich und komme zu dir,
Ich suche Zuflucht bei dir,
Ich verwirrter, bekümmert Unglücklicher.

Wirf einen Blick auf den Sünder
Wirf einen Blick auf den Leidenden,
Sieh den Schmachthenden an.
Hier bin ich und komme zu dir.
Ich suche Zuflucht bei dir, ich Unglücklicher.
Richte den, der fällt, wieder auf,
Leite den Irrenden,
Reinige den Unreinen.
Breite deine Hände aus

fatherly goodness and kindly kingdom; treat me,
Father, as one of your servants.

O clement, o sweet, o heavenly Father.

Feed and restore me so that, comforted by your
heavenly grace, I may serve you in your house
all the days of my life in purity and in justice.

O clement, o sweet, o heavenly Father.

Ad te clamat cor meum

My heart cries out to you,
It watches out and sighs for you;
It desires you
And seeks you unceasingly;
My Jesus, you are its life and breath.

Behold, I come to you,
I take refuge in you,
Unhappy, disturbed and afflicted as I am.

Look upon the sinner,
Look upon the sufferer,
See the listless one.
Behold, I come to you;
I, unhappy, take refuge in you.
Raise up those who fall,
Show the way those who are lost,
Purify those who are unclean.
Stretch out your hands
And raise me up;

honteusement de ta bonté paternelle et de la
douceur de ton royaume.

Traite-moi, Père, comme l'un de tes ouvriers.

Ô très bon, ô très doux, ô Père céleste.

Restaure-moi, et recrée-moi par ta grâce
afin qu'ainsi réconforté, je puisse servir en ta
maison tous les jours de ma vie en toute pureté et
en toute justice.

Ô très bon, ô très doux, ô Père céleste.

Ad te clamat cor meum

C'est vers toi que crie mon cœur,
Vers toi il veille, vers toi il soupire,
C'est toi qu'il désire ;
Il te cherche sans cesse,
Ô mon Jésus, c'est toi qu'il exhale.

Me voici venant à toi,
Je me réfugie auprès de toi,
Moi, malheureux, troublé et affligé.

Jette un regard vers le pécheur,
Jette un regard vers celui qui souffre,
Regarde le languissant.
Me voici venant à toi,
Je me réfugie auprès de toi, moi, malheureux,
Redresse celui qui tombe,
Dirige l'érrant,
Purifie l'impur.
Étends tes mains
Et redresse-moi,

*Et erige me
Expande alas tuas
Et protege me,
Audi me ad te clamantem,
Dilata aures tuas
Et audi me, ad te clamantem.*

Vulnerasti cor meum

*Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa mea,
vulnerasti cor meum. In uno oculorum tuorum et in
uno crine colli tui. Quam pulchrae sunt mammae
tuae, soror mea, sponsa mea. Vulnerasti cor meum,
pulchriora sunt ubera tua vino. Tota enim pulchra
es, formosa amica mea et macula non est in te.
Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa mea.*

Confitebor tibi Domine

*Confitebor tibi Domine in toto corde meo,
in consilio justorum et congregations
Magna opera Domini:
exquisita in omnes voluntates ejus.
Confessio, et magnificentia opus ejus
et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
Memoriam fecit mirabilium suorum,
misericos et miserator Dominus
escam dedit timentibus se.
Memor erit in saeculum testamenti sui.
Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo*

Und richte mich auf,
Entfalte deine Flügel
Und beschütze mich,
Höre mich, der ich zu dir rufe.
Öffne deine Ohren
Und höre mich, der ich zu dir rufe.

Vulnerasti cor meum

Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester,
meine Gattin, mit einem einzigen deiner Blicke,
mit einem einzigen Haar deines Nackens. Wie
schön ist deine Brust, meine Schwester, meine
Gattin. Du hast mein Herz verwundet. Deine
Brüste sind schöner als die Weintrauben. An dir
ist nämlich alles schön, meine Gefährtin, und du
bist unbefleckt. Du hast mein Herz verwundet,
meine Schwester, meine Gattin.

Confitebor tibi Domine

Den Herrn will ich preisen von ganzem Herzen
im Kreis der Frommen, inmitten der Gemeinde.
Groß sind die Werke des Herrn,
kostbar allen, die sich an ihnen freuen.
Er waltet in Hoheit und Pracht,
seine Gerechtigkeit hat Bestand für immer.
Er hat seinen Wundern ein Gedächtnis gestiftet,
der Herr ist gnädig und barmherzig.
Er gibt denen Speise, die ihn fürchten.
An seinen Bund denkt er auf ewig.
Er hat seinem Volk seine machtvollen Taten

Unfold your wings
And protect me.
Hear me as I cry out to you,
Let your ears be opened
And hear me as I cry out to you.

Vulnerasti cor meum

You have wounded my heart, my sister, my bride;
you have wounded my heart with a single glance
and with one hair from your head. How beautiful
are your breasts, my sister, my bride. You have
wounded my heart, for your breasts are fairer than
grapes on the vine. You are completely beautiful,
my beloved, and there is no stain upon you. You
have wounded my heart, my sister, my bride.

Confitebor tibi Domine

I will give thanks to the Lord with my whole heart,
in the company of the just and in the congregation.
Great are the works of the Lord,
Sought out by all who take pleasure in them.
I acknowledge that his work is magnificent,
and that his justice will endure for ever.
He has caused his wonderful works to be
remembered;
the Lord is gracious and merciful.
He provides food for those who fear him;
he will always remember his covenant.

Déploie tes ailes
Et protège-moi,
Écoute-moi, criant vers toi,
Ouvre tes oreilles
Et écoute-moi, criant vers toi.

Vulnerasti cor meum

Tu as blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse,
tu as blessé mon cœur, par un seul de tes regards,
par un seul cheveu de ta nuque.
Comme tes seins sont beaux, ma sœur, mon
épouse, tu as blessé mon cœur.
Tes mamelles sont plus belles que les grappes de
la vigne. Tu es toute belle, ma compagne, et pas
une tache en toi. Tu as blessé mon cœur, ma sœur,
mon épouse.

Confitebor tibi Domine

Je rends grâce au Seigneur de tout mon cœur,
Dans le conseil des justes et dans l'assemblée.
Grandes sont les œuvres de Dieu,
Dignes d'étude et d'amour.
Faste et splendeur, son ouvrage
Et sa justice demeureront pour les siècles des
siècles.
Il laisse un mémorial de ses merveilles.
Dieu est tendresse et miséricorde.
Il donne la nourriture à ceux qui le craignent.
Il se souvient de son alliance pour toujours.

*ut det illis hereditatem gentium
opera manuum ejus Veritas et judicium.
Fidelia omnia mandata ejus,
confirmata in saeculum saeculi,
facta in veritate et aequitate,
redemptionem misit populo suo,
mandavit in aeternum testamentum suum.
Sanctum et terribile nomen ejus,
initium sapientiae timor Domini,
intellectus bonus omnibus facientibus eum:
laudatio ejus manet in saeculum saeculi.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper,
in saecula saeculorum, Amen.*

kundgetan,
um ihm das Erbe der Völker zu geben.
Die Werke seiner Hände sind gerecht und
beständig,
all seine Gebote sind verlässlich;
Sie stehen fest für immer und ewig,
geschaffen in Treue und Redlichkeit.
Er gewährte seinem Volk Erlösung
und bestimmte seinen Bund für ewige Zeiten.
Furchtgebietend ist sein Name und heilig,
Die Furcht des Herrn ist der Anfang der Weisheit,
alle, die danach leben, sind klug.
Sein Ruhm hat Bestand für immer.
Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem
Heiligen Geiste,
wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit
und in Ewigkeit. Amen.

Aus der Tiefen

*Aus der Tiefen ruf ich, Herr, zu dir: Herr höre
meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die
Stimme meines Flehens. So du willst, Herr, Sünden
zurechnen, Herr, wer wird bestehen? Denn bei dir
ist die Vergebung, dass man dich fürchte. Ich harre
des Herren, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein
Wort. Meine Seele wartet auf den Herren von einer
Morgenwache bis zur andern. Israel, hoffe auf den
Herren, Denn bei dem Herren ist die Gnade, und
viel Erlösung bei ihm, und er wird Israel erlösen aus
allen seinen Sünden.*

He has shown his people the power of his works,
That he might grant them the heathen as
inheritance.

The works of his hands are truth and justice;
all his commandments are trustworthy,
and are laid down for ever,
to be carried out in truth and equality.

He granted redemption to his people;
And sent his covenant for eternity.

Holy and terrifying is his name!

The fear of the Lord is the beginning of wisdom;
All those who practise it are of sound
understanding;

His praise endures for ever.

Glorify to the Father and the Son and the Holy
Spirit,

As it was in the beginning, is now,

And always shall be for ever and ever. Amen.

Aus der Tiefen

Out of the depths I cry, o Lord, to you:
Lord, hear my voice, let your ears hear my pleading.
If you, o Lord, will add up all our sins, who then
might stand before you? But there is forgiveness
in you, so that we might fear you. I wait for the
Lord; my soul waits for him and I place my hope
in his word. My soul waits for the Lord from one
morning watch to the next. Let Israel hope in the
Lord, for in the Lord is mercy and full redemption;
he shall redeem Israel from all its sins.

Il fait voir à son peuple la vertu de ses œuvres
En lui donnant l'héritage des nations.
Les œuvres de ses mains sont vérité et
justice.

Toutes ses lois sont fidélité,
Établies pour les siècles des siècles,
Accomplies avec vérité et droiture.

Il apporte la délivrance à son peuple.

Il déclare pour toujours son alliance.

Saint et terrible est son nom.

Craindre Dieu est le début de la sagesse.

Bien avisés sont ceux qui s'y tiennent.

Sa louange demeure à jamais.

Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit

Comme il était au commencement et maintenant
et toujours,

Pour les siècles des siècles. Amen.

Aus der Tiefen

Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur.
Seigneur, écoute ma voix ; que tes oreilles soient
attentives à la voix de ma supplication !
Si tu voulais, Seigneur, compter sur nos péchés,
qui pourrait subsister ? Mais auprès de toi est le
pardon, si l'on te craint. J'espère en Dieu, mon
âme espère en lui et j'ai foi en sa parole. Mon
âme attend le Seigneur comme le veilleur attend
l'aurore. Israël, mets ton esprit dans le Seigneur.
Auprès du Seigneur sont la grâce, l'abondance de
la rédemption. C'est lui qui délivrera Israël de tous
ses péchés.

Herr, wenn ich nur dich hab

*Herr, wenn ich nur dich hab,
So frag ich nichts nach Himmel und Erden.
Wenn mir gleich Leib und Seel verschmacht,
So bist du doch Gott allezeit meines Herzens Trost
Und mein Heil.
Alleluia.*

Nun danket alle Gott

*Nun danket alle Gott
Große große Dinge thut.
An allen Enden
Der uns von Mutterleibe
An lebendig erhält
Und thut uns alles guts.
Nun danket alle Gott
Und thut uns alles guts.
Er gebe uns ein fröhliches Herz
Und verleibe immerdar Friede zu unser Zeit
In Israel auf das seine Gnade stets bei uns bleib
Und erlöse uns so lange wir leben.*

Herr, wenn ich nur dich hab

Lord, if I have only you,
Then I will ask nothing from heaven and earth.
If my body and soul should both waste away,
You will always be my God, my heart's consolation
And my salvation.
Alleluia.

Nun danket alle Gott

Let all now give thanks to God,
Who has wrought great things
In every way.
Who has kept us alive
From our mother's womb
And grants us what is good.
Let all now give thanks to God,
Who grants us what is good.
May he give us a joyful heart
And grant us peace in our time;
May his grace remain with us in Israel
And redeem us as long as we live.

Herr, wenn ich nur dich hab

Seigneur, il me suffit que tu sois auprès de moi
Pour ne rien demander, ni au ciel ni à la terre.
J'ai beau me consumer corps et âme,
Tu demeures à jamais mon Dieu, la consolation
de mon cœur
Et mon salut.
Alléluia.

Nun danket alle Gott

Gloire soit à Dieu
Qui partout fait de grandes œuvres,
Qui nous garde en vie
Depuis notre enfance
Et nous comble de bienfaits.
Gloire soit à Dieu
Qui nous offre tout ce qui est bon.
Qu'il nous donne un cœur joyeux ;
Accorde la paix pour toujours
À notre temps en Israël,
Que sa grâce soit avec nous
Et nous délivre tant que nous vivons.

