



Dietrich Buxtehude (1637-1707)

UNE ALCHIMIE MUSICALE

RAPHAËLE KENNEDY
DA PACEM





DIETRICH BUXTEHUDE

(C.1637 – 1707)

Une alchimie musicale

Raphaële Kennedy

DA PACEM

L e p r o g r a m m e

| | | | |
|----|---------------------------------|------------------------------------|-------|
| 1. | O dulcis Jesu Bux WV 83 | <i>RK, VD, SP, SM, MW, YV, PAC</i> | 10'51 |
| 2. | Ciacona Bux WV 160 | <i>PAC, SM, MW, YV</i> | 4'23 |
| 3. | O clemens Bux WV 82 | <i>RK, SP, VD, SM, MW, YV, PAC</i> | 7'20 |
| 4. | Praeludium Bux WV 163 | <i>YV</i> | 6'55 |
| 5. | Fallax mundus Bux WV 28 | <i>RK, SP, VD, SM, MW, YV, PAC</i> | 9'30 |
| 6. | Sonata Bux WV 266 | <i>VD, SP, SM, MW, YV, PAC</i> | 8'35 |
| 7. | O Gottes Stadt Bux WV 87 | <i>RK, VD, SP, SM, MW, YV, PAC</i> | 9'14 |
| 8. | Passacaglia Bux WV 161 | <i>YV, PAC, SM, MW</i> | 5'16 |
| 9. | Klag-lied Bux WV 76 | <i>RK, SP, VD, SM, PAC</i> | 8'16 |

> minutage total : 70'16

L a d i s t r i b u t i o n

Raphaële Kennedy, (RK)
soprano

DA PACEM

(direction Raphaële Kennedy & Pierre-Adrien Charpy)

Virginie Descharmes, (VD)
violon Johann Karol Klotz, 1767

Stéphanie Paulet, (SP)
violon Charles Riché, le « Purcell », Fours, 2010

Sylvie Moquet, (SM)
basse de viole italienne (?) à six cordes du 16^{ème} (?) siècle

Marc Wolff, (MW)
théorbe Hendrick Hassenfuss, Cologne, 1989

Yannick Varlet, (YV)
clavecin Jürgen Ammer d'après un anonyme allemand d'environ 1715, 2006

Pierre-Adrien Charpy, (PAC)
orgue Quentin Blumenroeder
d'après divers originaux anonymes italiens du 17^{ème} siècle, Haguenau, 2008

DIETRICH BUXTEHUDE

(C.1637 – 1707)

Une alchimie musicale

Dietrich Buxtehude n'est souvent considéré que comme un compositeur de pièces d'orgues. S'il fut effectivement un immense organiste, et si son œuvre d'orgue est un sommet du répertoire de cet instrument, il n'en a pas moins laissé une œuvre, notamment vocale, considérable tant par la richesse que par la qualité de sa facture. Son écriture en est très maîtrisée, et son sens de la mélodie fait toujours mouche.

Il n'y a aucune raison de ne pas le considérer comme l'égal de Schütz, Charpentier, Carissimi ou Purcell.

La production de Buxtehude est très variée. Elle s'inscrit dans le cadre d'une culture luthérienne, ce qui ressort nettement dans les deux pièces en langue allemande *Klag-lied* dont l'écriture rappelle celle du choral et *O Gottes Stadt* dont les ritournelles instrumentales quasi homophoniques évoquent le chant de la communauté des fidèles. Cependant elle est profondément influencée par la musique latine, comme dans *O dulcis Jesu*, dont la mystique sensuelle et l'écriture litanique le rapprochent de modèles italiens ou français.

Buxtehude excelle par ailleurs dans l'écriture instrumentale typique des compositeurs

Musical alchemy

Dietrich Buxtehude is often thought of only as a composer of organ pieces. Although he was indeed an organist of towering stature, whose œuvre for the instrument is a peak of its repertory, he nevertheless left an output of vocal music, in particular, that is remarkable both for its richness and for the quality of its craftsmanship. It displays great mastery of style and an unerring feeling for melody. There is no reason not to regard him as the equal of Schütz, Charpentier, Carissimi, and Purcell.

The output of Buxtehude is extremely varied. It belongs to a Lutheran cultural framework, as is obvious from the two pieces in German, the *Klag-Lied* in a style reminiscent of the chorale and *O Gottes Stadt* whose quasi-homophonic instrumental ritornellos evoke congregational singing. However, it is also profoundly influenced by Latin music, as in *O dulcis Jesu*, whose sensuous mysticism and litanic style are close to Italian or French models.

Buxtehude also excels in the typical instrumental idiom of seventeenth-century German composers, the *stylus phantasticus*, of which the *Praeludium* is a superb

allemands du XVII^e siècle, le *stylus fantasticus*, dont le *Praeludium* est un superbe exemple. Ce style développe les innovations des organistes italiens Claudio Merulo et Girolamo Frescobaldi en mêlant au cours d'une même pièce des écritures très variées, parfois rigoureuses (fuguées par exemple) et parfois libres, en une succession de passages contrastés reliés par l'art rhétorique du compositeur. Cette application de la rhétorique à des pièces purement instrumentales, donc sans texte, sera riche de conséquences puisqu'elle permettra au siècle suivant de développer un discours musical qui s'affranchira de son modèle littéraire pour devenir ce que l'on appellera de la « musique pure ».

L'œuvre de Buxtehude incarne de façon magistrale la cohabitation de deux conceptions différentes et complémentaires de la musique qui ont coexisté depuis le Moyen-âge jusqu'à nos jours. La première, qui considère dans une pensée toute pythagoricienne la musique comme un art du nombre, a conduit à une élaboration formelle basée sur des rapports mathématiques. La seconde, considérant la musique comme un discours, a développé une analogie entre le discours musical et celui, littéraire, qui lui sert de modèle.

En ce qui concerne l'utilisation des nombres dans l'élaboration de certaines oeuvres, les compositeurs, influencés par la philosophie mystique pythagoricienne, emploient ceux-ci pour organiser leur travail, en leur conférant généralement une valeur symbolique. Nous en

exemple. This style developed the innovations of the Italian organists Claudio Merulo and Girolamo Frescobaldi by combining in the course of a single piece a number of extremely varied idioms, sometimes strict (fugal, for example) and sometimes freer, in a succession of contrasting passages linked by the rhetorical art of the composer. The application of rhetoric to purely instrumental, untexted pieces was to have momentous consequences, for it facilitated, at the end of the next century, the development of a musical discourse which broke free from its literary model to become what was to be called 'absolute music'.

Buxtehude's œuvre embodies a magisterial cohabitation of two different and complementary conceptions of music which have coexisted from the Middle Ages right down to our own day. The first of these, in the Pythagorean tradition which regards all music as an art of numbers, has led to a formal elaboration based on mathematical relationships. The second, regarding music as a discourse, has developed an analogy between musical discourse and that of literature, which serves as its model.

To take the numerological approach first: composers influenced by Pythagorean mystical philosophy employ numbers to structure their work, generally assigning them a symbolic value. We have a fine example of this in the Passacaglia: the

avons un bel exemple avec la *Passacaglia* : les nombres 3 et 4, ainsi que leur somme 7 en soutiennent toute son architecture musicale, dont je propose la lecture suivante. Comme toute passacaille, celle-ci est une danse lente à trois temps basée sur une basse obstinée. Le 3 apparaît donc à travers la mesure ternaire, chaque mesure comportant trois blanches. Le 4 quant à lui apparaît dans l'organisation de la pièce en quatre parties, marquées chacune par un changement de tonalité : ré, fa, la et à nouveau ré. Quatre parties donc pour trois tonalités... Et le 7 apparaît de façon plus complexe encore puisque le thème de la basse obstinée comporte sept notes, que chacune des quatre parties comporte sept expositions de ce thème qui est donc entendu vingt-huit fois (4x7), et que les sept notes de ce thème se déroulent en quatre mesures, ce qui nécessite vingt-huit mesures pour chacune des parties, auxquelles sont ajoutées une mesure pour débiter et une autre pour conclure, soit un total de trente mesures par parties (3x10) !

3 est associé au plan divin à travers la trinité et 4 au plan terrestre, humain (les points cardinaux spatiaux - nord, sud, est et ouest - , les points cardinaux temporels - solstices et équinoxes - , et enfin les quatre évangiles qui propagent la « bonne nouvelle »). Leur somme 7 représente tout ce qui EST, le principe créateur et le monde créé, le spirituel et le matériel.

Ainsi cette élaboration semble parfaite. Or Dieu seul est parfait. Tout artisan depuis le Moyen-âge jusqu'au XVII^e siècle s'emploie

figures 3 and 4, together with their sum 7, underpin its whole musical architecture, of which I propose the following interpretation. Like any passacaglia, it is a slow triple-time dance founded on an ostinato bass. Hence the figure 3 is present in the triple measure, with each bar containing three minims. The figure 4 appears in the organisation of the piece in four sections, each marked by a change of key – D, F, A, and D again: four sections for three keys. And the figure 7 is present in still more complex fashion: the theme of the ostinato bass consists of seven notes; each of the four sections of the work contains seven statements of this theme, which is therefore heard twenty-eight times (4x7); and the seven notes of the theme are spread over four bars, which necessitates twenty-eight bars for each of the parts, with the addition of a bar to open the section and another to conclude it, making a total of thirty bars per section (3x10)!

The figure 3 is associated with the divine plane through the Trinity, and 4 with the earthly, human plane: the cardinal points in space (north, south, east and west) and time (solstices and equinoxes), and finally the four Gospels which spread the 'good news'. Their sum, 7, represents everything that exists, the creating principle and the created world, the spiritual and the material.

Hence this formal working-out seems perfect. But God alone is perfect. And so every craftsman from the Middle Ages to

donc à introduire volontairement une imperfection dans son travail, ce que Buxtehude ne manque pas de faire dans sa passacaille et que nous pouvons observer en utilisant une technique numérogique qui consiste à réduire un nombre supérieur à neuf en un autre nombre compris entre un et neuf, cela en ajoutant le chiffre des centaines à celui des dizaines et à celui des unités (par exemple 121 réduit à 4 par la technique $1+2+1$). Chacune des quatre parties de la passacaille est formée de trente mesures entre lesquelles s'intercale toujours une mesure de transition (entre la première et la deuxième partie, puis entre la deuxième et la troisième, et enfin entre la troisième et la quatrième), ce qui nous donne cent vingt mesures + trois mesures de transition, soit un total de cent vingt-trois mesures. En réduisant 123 ($1+2+3$) on obtient 6, et c'est là que pourrait résider notre imperfection. En effet, si le compositeur avait ajouté une mesure à la fin (par exemple en faisant une pédale de tonique), on aurait obtenu un total de cent vingt-quatre mesures dont la réduction ($1+2+4$) est 7. Cent vingt-quatre mesures à trois temps auraient donné trois cent soixante-douze temps dont la réduction est 12 ($3+7+2$). 12 étant le produit de 3 et 4 et sa réduction ($1+2$) étant égale à 3, cela eût été trop parfait !

Concernant maintenant le discours musical, il faut avoir en tête que lorsqu'un compositeur baroque entreprend une nouvelle pièce, il organise son travail à l'image d'un homme de lettres, selon un rituel précis qui comporte

the seventeenth century deliberately introduced imperfection into his work, as Buxtehude does not fail to do in his passacaglia. We may observe this by employing the numerological technique which consists in reducing a number superior to nine to another number between one and nine by adding the figure of the hundreds to that of the tens and that of the units (e.g. 121 reduced to 4 by the technique $1+2+1$). Each of the four sections of the passacaglia is formed of thirty bars, always divided by a transitional bar (between the first and the second sections, then between the second and the third, and finally between the third and the fourth), which gives us 120 bars + three transitional bars, making a grand total of 123 bars. If we reduce 123 ($1+2+3$) we obtain 6, and this is where our imperfection could reside. For if the composer had added a bar at the end (e.g. by means of a tonic pedal), we would have obtained a total of 124 bars, which reduces ($1+2+4$) to 7. And that total of 124 bars in triple time would have produced 372 beats, the reduction of which is 12 ($3+7+2$). Since 12 is the product of 3 and 4 and its reduction ($1+2$) equals 3, the result would have been too perfect!

To turn now to the question of musical discourse, it must be borne in mind that when a Baroque composer embarked on a new piece, he organised his work like a man of letters, according to a precise ritual

cinq étapes : *invention, disposition, élocution, mémoire* et *action*. Il jettera durant l'*invention* ses idées pêle-mêle avant de les organiser et de les mettre en forme au cours de la *disposition*, puis de rédiger en mettant ses idées en valeur au moyen de figures de rhétorique au cours de l'*élocution*. Ces trois premières étapes constituent ce que l'on appelle aujourd'hui le travail créatif ; les deux étapes suivantes correspondent à ce que l'on considère de nos jours comme le travail de l'interprète : apprendre l'œuvre et la mémoriser (*mémoire*), et enfin l'interpréter (*action*).

La rhétorique est donc à la fois une démarche de travail, une conception de l'organisation du discours et l'utilisation de gestes (gestes d'écriture, gestes vocaux ou instrumentaux). Ceux-ci peuvent concerner un mot (comme le soupir « ich seufze » dans *O Gottes Stadt*), un passage (le récit accompagné au centre du motet *O clemens*) ou l'ensemble de la pièce – ainsi dans le motet *Fallax mundus*, le geste vocal part du grave de la tessiture et monte progressivement pour finir dans l'aigu, accompagnant par cette grande *anabasis* l'évolution du texte.

L'organisation formelle du discours peut prendre différents aspects, cependant il existe un plan particulièrement fréquent chez Buxtehude : *exorde, proposition, réfutation, confirmation* et *péroraison*. Une réalité simple se cache derrière ces mots savants. L'idée maîtresse que l'orateur-musicien souhaite mettre en avant sera énoncée lors de la

in five stages: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, and actio* (or *pronuntiatio*). During the *inventio* he came up with his ideas pell-mell before organising and putting them into form in the *dispositio*, then honing his ideas and supporting them with figures of rhetoric at the *elocutio* stage. The first three stages constitute what we call today the work of creation; the last two correspond to what is nowadays considered to be the task of the interpreter: to learn and memorise the work (*memoria*), and finally to deliver or perform it (*actio*).

Rhetoric is therefore at once a working method, a conception of the organisation of discourse, and the deployment of gestures (of written style, or vocal or instrumental gestures). The latter may concern a word (like the sigh of 'ich seufze' in *O Gottes Stadt*), a passage (the accompanied recitative at the centre of the motet *O clemens*), or the piece as a whole – thus, in the motet *Fallax mundus*, the vocal gesture starts in a low tessitura and gradually rises to end up in the high register, accompanying the evolution of the text through this extended *anabasis*.

Although the formal organisation of the discourse can assume diverse aspects, there is a scheme that is particularly frequent in Buxtehude: *exordium, propositio, refutatio, confirmatio, and peroratio*. These learned terms hide a simple reality. The key idea which the orator-musician wishes to put forward will be stated in the *propositio*. However, before setting out his thesis, the

proposition. Pourtant, avant de donner à entendre sa thèse, l'auteur devra s'assurer d'une bonne écoute de son auditoire, et c'est par l'*exorde* qu'il cherchera à le captiver. Une fois énoncée, sa thèse devra être mise à l'épreuve : ce sera la *réfutation*. Sortant victorieuse du combat elle sera exposée à nouveau, éventuellement complétée ou amplifiée selon le cas durant la *confirmation*. Nous avons, à travers cette reprise de l'idée première exacte ou transformée, le cœur de notre discours. L'essentiel étant réalisé, l'orateur-musicien pourra conclure avec une *péroraison* qui achèvera d'emporter l'adhésion de tous.

Nous avons avec *O Gottes Stadt* un exemple qui comporte précisément ces cinq parties organisées de la façon suivante :

- *exorde* : prélude instrumental (noté *sonata*)
- *proposition* : de l'entrée de la voix à la fin de cette partie.
- *réfutation* : il s'agit ici d'une *argumentation* car il n'y a pas de tentative de réfuter l'idée principale mais plutôt d'apporter un nouvel argument par le biais d'une facture musicale qui tranche avec ce qui précède (de « O Gott, wie selig » à « wenn ich aus diesem Leben »).
- *confirmation* : au retour du 3 temps (à noter que le compositeur reprend le même texte avant de poursuivre) jusqu'à l'arrêt de la voix soliste.
- *péroraison* : postlude instrumental.

Ce plan, pour fréquent qu'il soit, n'en reste pas moins que l'un des nombreux possibles et si certaines pièces le suivent pas à pas, d'autres

author must ensure his audience is listening attentively, and he will seek to captivate it with the *exordium*. Once stated, his thesis must be put to the test: this is the *refutatio*. When it emerges victorious from the combat, it will be stated once more, completed or amplified as necessary, in the *confirmatio*. This reprise of the initial idea in identical or modified form constitutes the heart of the discourse. Once this essential step has been accomplished, the orator-musician can conclude with a *peroratio* which will receive the assent of all present.

O Gottes Stadt provides an example comprising precisely these five parts, organised as follows:

- *exordium*: instrumental prelude (marked *sonata*);
- *propositio*: from the entry of the voice to the end of this section;
- *refutatio*: here this is in fact an *argumentation*, for there is no attempt to refute the principal idea but rather to introduce a new argument through a musical technique which contrasts with what has come before (from 'O Gott, wie selig' to 'Wenn ich aus diesem Leben');
- *confirmatio*: from the return of triple time (it will be noted that the composer reverts to the same text before continuing) to the end of the vocal solo;
- *peroratio*: instrumental postlude.

This design, although frequently met with, is still only one of numerous possibilities, and while certain pieces follow it step by step,

peuvent être fort différemment faites. Toutes cependant constituent un discours musical dont l'efficacité saute encore à nos oreilles du XXI^e siècle.

Nous avons nous-mêmes tenté de prendre en compte ces conceptions dans l'organisation du programme du présent enregistrement. D'une part, les cinq pièces vocales suivent le plan rhétorique exposé ci-dessus mais celui-ci est augmenté de quatre pièces instrumentales qui apparaissent comme autant de *digressions* ou de *commentaires* par rapport au sujet principal. *O dulcis Jesu* forme l'exorde chargé d'attirer l'attention de l'auditeur ; *O clemens* (qui s'adresse au Père et non plus au fils) sert de *proposition* ; la *réfutation* est confiée à *Fallax mundus* qui dénonce le monde humain fallacieux ; la *confirmation* viendra avec *O Gottes Stadt* qui s'adresse également au Père et qui est dans le même ton que la *proposition* ; enfin le *Klag-lied* en mi sert de *péroraison* en reprenant le ton déjà utilisé lors de l'exorde. D'autre part, nous avons organisé les neuf pièces selon un plan en miroir : outre l'alternance des pièces vocales et instrumentales et le miroir des tons, les deux compositions sur basse obstinée (*Ciacona* et *Passacaglia*) se trouvent en deuxième et avant-dernière position tandis que les deux autres pièces instrumentales dont l'écriture illustre le *stylus fantasticus* (*Praeludium* et *Sonata*) encadrent la *réfutation* centrale.

others may be quite differently constructed. But in every case we are dealing with a musical discourse whose effectiveness is still obvious to our twenty-first-century ears.

We have ourselves attempted to take account of these conceptions in devising the programme of the present recording. First of all, the five vocal pieces follow the rhetorical plan set out above, but this is expanded to include four instrumental pieces which may be seen as *digressions from or commentaries on the principal subject*. *O dulcis Jesu* forms the *exordium* intended to attract the listener's attention; *O clemens* (which is addressed to the Father and not the Son) acts as *propositio*; the role of *refutatio* is assigned to *Fallax mundus*, which denounces the false world of humanity; the *confirmatio* comes with *O Gottes Stadt*, which is also addressed to the Father and which is in the same key as the *propositio*; and finally the *Klag-Lied* in E acts as the *peroratio*, reverting to the key already used in the *exordium*. Moreover, we have organised the nine pieces in a mirror design: in addition to the alternation of vocal and instrumental pieces and the mirror of the tonalities, the two compositions on an ostinato bass (*Ciacona* and *Passacaglia*) appear in second and penultimate position, while the other two instrumental pieces representative of the *stylus phantasticus* (*Praeludium* and *Sonata*) frame the central *refutatio*.

La *Passacaglia* et la *Ciacona* sont deux pièces pour orgue que nous avons transcrites pour notre effectif instrumental. Si l'écriture sur basse obstinée est une des caractéristiques de la période baroque, on notera ici l'exceptionnelle qualité de ces ouvrages qui sont certainement avant la grande Passacaille de Bach le sommet de ce genre de composition. La *Sonata*, qui reprend le modèle de la sonate en trio alors fleurissante dans toute l'Europe, est un exemple achevé d'architecture et de discours. Elle intègre en une vaste fresque quasiment toutes les techniques d'écriture alors en cours, du récit à la fugue en passant par l'écriture sur basse obstinée. La rhétorique y est ample et les enchaînements d'une grande finesse.

Notre programme se termine par une pièce emblématique de la production de Buxtehude : le *Klag-lied* (littéralement « chant de déploration ») qu'il écrivit, texte et musique, à la mort de son père. Cette œuvre poignante se présente comme une polyphonie à quatre parties dont seule la première (le soprano) dit le texte, les trois autres voix étant donc instrumentales, avec l'indication *tremulo* pour l'alto et le ténor. La taille d'un disque ne nous permettant pas d'enregistrer l'intégralité des sept versets que comporte le texte, nous en avons choisi deux et en avons intercalé un purement instrumental. On ne pourra qu'être bouleversé par l'émotion et par l'énergie qui émane de ce chant. Buxtehude en a fait tout à la fois une expression de la douleur de ceux

The *Passacaglia* and the *Ciacona* are organ pieces which we have transcribed for our instrumental forces. Although composition on an ostinato bass is one of the characteristics of the Baroque period, one must remark on the exceptional quality of these works, which certainly constitute the peak of their genre before Bach's great *Passacaglia* BWV 582. The *Sonata*, which adopts the model of the trio sonata then flourishing all over Europe, is an accomplished example of architecture and discourse. It incorporates in a single sweep virtually all the compositional techniques then current, from recitative to fugue by way of ostinato bass. Its rhetoric is ample, its transitions extremely subtle.

Our programme ends with an emblematic piece in Buxtehude's output: the *Klag-Lied* (literally 'song of mourning'), for which he wrote both the text and the music on the death of his father. This poignant work is in four-part polyphony with only the top part (the soprano) pronouncing the text, while the other three voices are instrumental, with the marking *tremulo* for the alto and the tenor. Since the playing-time of the CD does not allow us to record all seven strophes of text, we have selected two and inserted a purely instrumental strophe between them. One cannot but be deeply moved by the feeling and energy emanating from this music. Buxtehude succeeds in making it at once an expression of the

qui restent et un accompagnement de celui qui s'en va. Peu de compositeurs ont su évoquer la mort de façon si précise, si juste, si subtile. Devant tant d'humilité, nous avons décidé de ne pas traiter cette pièce comme une mélodie accompagnée mettant la chanteuse en valeur mais comme une polyphonie dont les quatre voix sont également importantes, en choisissant un tempo particulièrement lent qui fait ressortir les dissonances et la tension mélodique.

L'œuvre de Dietrich Buxtehude accompagne l'évolution esthétique qui mène du XVII^e au XVIII^e siècle, même si celui-ci reste profondément un compositeur du XVII^e siècle. C'est dans ce sens que nous avons cherché le son que nous désirions obtenir pour ce programme, un son venant de la polyphonie, relativement riche et passant plus par le timbre que par la puissance.

Notre orgue, construit sur mesure par Quentin Blumenroeder, est un instrument qui s'inspire de modèles italiens du XVII^e siècle pour les deux jeux de principaux, avec des tuyaux comportant du plomb - ils seront en étain au siècle suivant - et une pression basse. Le jeu de bourdon est en bois d'après un modèle allemand. L'emploi d'un tel instrument permet d'asseoir la polyphonie et de mettre en valeur les solistes sans jamais les couvrir, et a pour conséquence de donner à une formation de sept musiciens une dimension quasi orchestrale.

Notre choix du tempérament pour les

sorrow of those who remain behind and an accompaniment for the departing soul. Few composers have shown themselves capable of evoking death so precisely, so tellingly, so subtly. In the face of such humility, we decided not to treat this piece as an accompanied melody giving prominence to the singer, but as a polyphonic texture in which the four voices are of equal importance, choosing a particularly slow tempo which brings out the dissonances and the melodic tension.

The œuvre of Dietrich Buxtehude accompanies the aesthetic evolution leading from the seventeenth century to the eighteenth, even if he remained firmly anchored in the former. It is there that we looked for the sound we wanted to achieve for this programme, a sound descended from the polyphonic tradition, relatively rich and emphasising timbre over sheer power.

Our organ, specially built by Quentin Blumenroeder, is based on seventeenth-century Italian models in the case of the two principals, with lead pipes – they were made of tin a century later – and low wind pressure. The bourdon stop is made of wood, after a German model. The use of an instrument of this type gives the polyphony a firm base and sets the soloists in relief without ever covering them, thereby conferring a quasi-orchestral dimension on a formation of seven musicians.

When it came to the choice of temperament

instruments à clavier (façon d'accorder qui détermine la couleur des accords et des intervalles de la mélodie dont il existe une grande variété à l'époque baroque) s'est naturellement porté sur le Werckmeister III, du nom du théoricien qui accordait l'orgue de la Marienkirche de Lübeck dont l'organiste et le maître de chapelle était justement... Dietrich Buxtehude !

Quant à la prise de son, paramètre fondamental d'un disque, nous avons souhaité restituer un équilibre et une ambiance proches de ce que l'on entend réellement en direct dans la belle abbatale de Fontmorigny. Vous noterez l'absence de bruit de soufflerie de l'orgue car le vent de l'instrument est donné par un soufflet actionné mécaniquement, ce qui permet un véritable silence. Vous entendrez en revanche quelques oiseaux, la pluie et le vent qui ont largement participé à l'enregistrement... et par conséquent les craquements intempestifs du soufflet, inévitables dans un lieu rendu humide à 80 %.

Pierre-Adrien Charpy

for the keyboard instruments (that is, the system of tuning which determines the colour of the chords and the melodic intervals – a great variety of temperaments existed in the Baroque period), we naturally opted for Werckmeister III, named after the theorist who tuned the organ of the Marienkirche in Lübeck, whose organist and Kapellmeister was none other than . . . Dietrich Buxtehude!

As to the recorded sound, a fundamental parameter of any disc, we wanted to reproduce a balance and an ambiance close to what one really hears in live performance in the fine abbey church of Fontmorigny. You will note the absence of noise from the organ blower, for its wind supply comes from a mechanically operated bellows, which permits true silence. On the other hand, you will hear a few birds, the rain and wind which contributed substantially to the recording, and consequently the odd untimely creak from the bellows, inevitable in an environment with humidity at 80 %.

Pierre-Adrien Charpy
Translation: Charles Johnston

O dulcis Jesu

O dulcis Jesu,
o amor cordis mei,
desidero te.
Cupio dissolvi et esse tecum,
nil cupio praeter te,
tu mihi gaudium, tu corona,
tu gloria, tu salus es,
o bone Jesu, quam dulcis es.

O Jesu, mi dulcis,
te semper amabo,
te semper cantabo,
cum ore laudabo.

Non mundi fallaces
sectabor honores,
sed coeli véraes
conquiram amores,

Non minas Satanae,
non mortés perfidias
timebit pectus
cum magno robore
tuae fortis dexterae
tutetur acriter,
non semper dulcia
cantabit carmina.

O Jesu dulcis,
ah suscipe me,
te semper amavi,
speravi in te,
deficit anima mea
et languet pro te,
veni, morior sine te.
O Jesu dulcis,
ah suscipe me.

O doux Jésus !

O doux Jésus !
ô amour de mon cœur,
j'ai besoin de toi,
je désire me fondre en toi et être avec toi,
je ne désire rien d'autre que toi,
tu es ma joie, tu es ma lumière,
toi, ma gloire ; toi, mon salut.
O bon Jésus, que tu es doux.

O Jésus, toi qui es doux pour moi,
je t'aimerai toujours,
je te chanterai toujours,
je te louerai avec ma bouche.

Les honneurs fallacieux du monde,
je ne les rechercherai pas,
mais les amours sincères du ciel,
je les rechercherai.

Mon cœur empli de force
ne craindra ni la mort ni le diable ;
il ne craindra pas de mourir
par manque de foi.
Il te protégera ardemment d'une
main courageuse.
Il chantera toujours
de doux chants.

O doux Jésus,
ah ! soutiens-moi.
Je t'ai toujours aimé,
j'ai espéré en toi,
mon âme souffre sans toi
et languit pour toi ;
je suis venu, je suis mort sans toi.
O doux Jésus,
ah ! soutiens-moi.

O Sweet Jesus

O sweet Jesus,
O love of my heart,
I long for thee,
I wish to die and be with thee.
I desire nothing beside thee;
Thou art my joy, my crown;
Thou art my glory, my salvation.
O kind Jesus, how sweet thou art.

O Jesus, so sweet to me,
I will always love thee,
I will always sing of thee,
I will praise thee with my mouth.

I will not chase after
The false honours of the world,
But will seek out
The sincere love of heaven.

My heart will not fear
Satan's threats
Nor perfidious death;
By the great power
Of thy strong right hand
It will be fiercely defended;
It will not always sing
Sweet songs!

O sweet Jesus,
Ah, receive me.
I have always loved thee,
I have trusted in thee.
My soul faints
And languishes after thee;
Come, I die without thee.
O sweet Jesus,
Ah, receive me.

photo : David Kennedy

Raphaële Kennedy



O clemens

O clemens, o mitis, o coelestis Pater,
peccavi in te et in coelum ipsum,
non sum dignus qui filius tuus dicar.
Paterna enim tua bonitate
et leni imperio ad meam perditionem
turpiter abiisus sum,
fac me Pater, sicut unum
ex mercenariis tuis.
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.

Fallax mundus

Fallax mundus ornat vultus,
dolus latet sed occultus:
diffide blanditiis ;
hoc vitare si vis rete:
cito Christi sinus pete
procul ab insidiis.
Ultero cordis portam pulsat,
Jesus silet et auscultat
vocem corculi.
Cor, exsurge, vectem solve,
quid sit opus facto, solve,
in adventum sponsuli.
Dum scrutaris in lucernis
et vestigas cum laternis
cor peccatis obsitum,
o quod monstra deprehendis!
Jesu scopas inprehendis,
manet culpae perditum;

O Père clément

O Père clément, ô père doux, ô Père céleste,
j'ai péché à ton égard et à l'égard du ciel même.
Je ne suis pas digne d'être dit ton fils.
Je me suis éloigné honteusement
de ta bonté paternelle,
de ton doux commandement, pour ma perdition.
Fais, Père, que je sois l'un de tes
mercenaires.
Nourris-moi ; ranime-moi ;
nourris-moi, Père céleste, de ta grâce.
Pour qu'ainsi réconforté, je puisse être un serviteur
et une aide dans ta maison
dans la pureté et la justice
pendant tous les jours de ma vie.

Un monde fallacieux

Un monde fallacieux se lit sur les visages,
la ruse mène une vie tranquille, dissimulée.
Défie-toi des flatteries.
Si tu veux éviter ce piège :
cherche vite l'affection du Christ
loin des pièges.
Jésus, à l'opposé, pousse la porte du cœur.
Il garde le silence et écoute avec attention
la voix du cœur.
Cœur, lève-toi, ouvre ton verrou,
et si c'est nécessaire, médite
dans la venue d'une promesse.
En scrutant à la lampe et
en cherchant avec des lanternes,
cœur assiégé par des fautes,
quels monstres tu surprends !
Tu prends les verges de Jésus,
le cœur reste perdu dans ses propres fautes ;

O Merciful Father

O merciful, O gentle, O heavenly Father,
I have sinned against thee and against heaven itself.
I am not worthy to be called thy son.
For from thy fatherly goodness
And thy mild dominion, for my perdition,
I have shamefully strayed.
Make me, O Father,
One of thy servants.
Nourish and restore me;
Nourish me, heavenly Father, with thy grace,
That, thus comforted, I may
Serve and wait upon thee in thy house,
In purity and justice,
All the days of my life.

Deceitful Artifice

Deceitful artifice adorns the face;
Trickery lurks hidden everywhere:
Beware of flattery.
If you would avoid this snare,
Hasten to seek the bosom of Christ,
Far from such traps.
Unbidden, Jesus knocks at the door of the heart.
He keeps silence and listens attentively
To the voice of the tormented heart.
Arise, heart, unbar your door,
And when what is needful has been done, turn
To greet your bridegroom.
As you search with oil-lamps
And seek with lanterns,
Heart beset by sins,
What monsters you discover!
You take up Jesus' broom,
But the heart remains lost in its sins;



Virginie Descharmes



Stéphanie Paulet

//o beatam cordis aedem
Te cui coelum dedit sedem,
purgat suis manibus.
Animose puer verre,
monstra tuo vultu terre,
terre tuis pedibus.
Bone Jesu, fontes fluant
in cor nostrum toti ruant
gratiarum rivuli;
illis animam mundare,
a peccatis expiare,
ecce! gaudent Angeli.
Eja Jesu tibi notum
cor, si iubet lustra totum
pia tuo sanguine
an non cernis? tota patet
ara cordis nil te latet
fove tuo lumine;
quis hic vultum non serenet?
Jesús ecce scepra tenet cordis in palatio.
Jesu tantum ora, pandas,
manda quod vis, ad quod mandas
adsumus obsequio.
Bone Jesu, conde crucem
virgam lanceamque trucem,
conde in imo corculo.
Nulla praevalēbit lues,
amuleta quando strues
hoc myrrhae fasciculo.

O Gottes Stadt

O Gottes Stadt, o güldnes Licht,
o Herrlichkeit ohn Ende,
Wann schau ich doch dein Angesicht,
wann küsz ich dir die Hände?

ô demeure heureuse du cœur,
toi à qui le ciel a donné un siège,
il te purifie de ses mains.
Balaie de toute ton âme, enfant,
montre ton visage,
inspire la crainte à tes jambes.
Bon Jésus, puissent les sources couler
dans notre cœur, puissent tous les petits
ruisseaux de reconnaissance s'écouler.
Grâce à eux, je purifie son âme,
j'expie mes fautes.
Voici que les anges se réjouissent.
Nous connaissons le cœur de Jésus.
S'il ordonne de pieux sacrifices de ton
sang, écoute-le. L'autel de mon cœur
est ouvert, rien ne m'échappe.
Réchauffe-moi de ta lumière.
Rends la sérénité à mon visage.
Voici que Jésus tient le sceptre
dans le palais de son cœur.
Prie seulement Jésus d'ouvrir ton
cœur, demande ce que tu veux, nous
serons prompts à ce que tu demandes.
Bon Jésus, plante ta croix,
une verge, une lance sauvage,
cache-les au fond de ton cœur.
Aucun mal ne prévaut
quand tu fournis tes protections,
ce bouquet de myrrhe.

O cité de Dieu


O cité de Dieu, ô lumière d'or,
ô gloire sans fin !
Quand enfin te verrai-je face à face,
quand te baiseraï-je les mains ?

O blest temple of the heart,
To whom heaven has granted a throne,
He purifies you with His hands.
Sweep vigorously, child,
Frighten away the monsters with your countenance,
Inspire fear with your feet.
Kind Jesus, may thy streams flow
Into our hearts; may all thy rivulets
Of grace rush therein.
With them, purify the soul,
Cleanse it of its sins.
Behold, the angels rejoice.
Ah, Jesus, our heart is known
To thee. If it commands pious sacrifices
With thy blood,
Dost thou not see? The altar of the heart
Lies open; nothing is concealed from thee.
Warm us with thy light:
How could it not restore serenity to our face?
Behold, Jesus holds the sceptre
In the palace of the heart.
Jesus, open thy mouth
And ask what thou wilt; with thy wishes
We obediently comply.
Kind Jesus, implant thy Cross,
Thy rod, thy grim lance;
Implant them deep in our hearts.
No evil will ever prevail
When thou dost deploy thy protecting charms
From this bouquet of myrrh.

O City of God

O City of God, O golden light,
O infinite splendour!
When will I see thy face,
When will I kiss thy hands?

photo : Alain Anselin



Sylvie Moquet

Marc Wolff

Wann schmeck ich deine grosze Güte?
O Lieb, es brennet mein Gemüte.
Ich seufze täglich mit Begier,
O allerschönste Stadt, nach dir.
O Gott, wie selig werd ich sein,
Wenn ich aus diesem Leben
Zu dir spring in dein Reich hinein,
das du mir hast gegeben.
Ach Herr, wann wird der Tag doch kommen,
dasz ich zu dir werd aufgenommen,
Ach Herr, wann kommt die Stund heran,
dasz ich in Zion jauchzen kann?

Klag-lied

Musz der Tod denn auch entbinden,
was kein Fall entbinden kann?
Musz sich der mir auch entwinden,
der mir klebt dem Herzen an?
Ach! der Väter trübes Scheiden
machet gar zu herbes Leiden,
wenn man unsre Brust entherzt,
solches mehr als tödlich schmerzt.

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

Quand goûterai-je ta grande bonté ?
O amour, mon âme se consume.
Tous les jours je soupire après toi,
toi, la plus belle cité.
O Dieu ! comme je serai bienheureux,
quand je sauterai de cette vie
chez toi dans ton royaume,
que tu m'as donné.
Ah ! Seigneur, quand viendra t-il le jour
où je serai reçu auprès de toi,
Ah ! Seigneur, quand s'approchera t-elle
l'heure où je pourrai pousser des cris de joie en Sion ?

Klag-lied

La mort doit-elle donc délier
ce qui en aucun cas ne peut être délié ?
La personne qui m'est attachée au cœur
doit-elle aussi s'arracher à moi?
Ah ! la triste mort des pères est bien
cause de souffrances trop amères,
quand on enlève le cœur de notre poitrine,
cela nous cause une douleur plus grande qu'une
douleur mortelle.
Dors bien, mon bien-aimé,
Bonne route à toi, âme sainte ;
Moi, ton fils, désormais très tourmenté,
j'écris sur les parois de ton tombeau :
« Ci-gît celui dont les dons ont
réjoui le Seigneur lui-même :
et c'est pour cela que son esprit bienheureux
a été envoyé dans le chœur du ciel. »

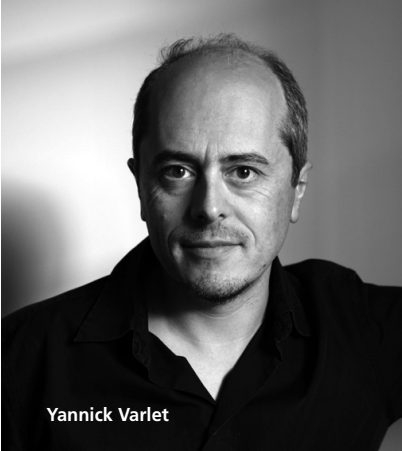
When will I taste thy great loving kindness?
O Love, my soul is ablaze.
Daily I sigh with longing,
O most beauteous of all cities, for thee.
O God, how blissful I will be
When I leap forth from this life
To join thee in thy kingdom
Which thou hast granted me!
Ah, Lord, when will the day come
When I will be gathered unto thee?
Ah, Lord, when will the hour be nigh
For me to exult in Zion?

Song of Mourning

Must Death then rend asunder
What nothing else can separate?
Must he be wrested from me
To whom my heart clings?
Ah! So sad a separation from one's father
Engenders suffering too bitter to bear;
When the heart is excised from one's bosom,
The pain is greater than death.

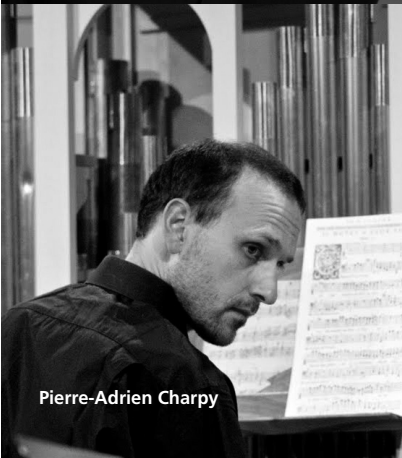
Sleep well, my best beloved,
Farewell, blest soul!
I, your son, now so deep in mourning,
Write on your gravestone:
'Here lies one whose gifts for music
Made God Himself rejoice:
Wherefore his blissful spirit
Has now joined the heavenly choir!'

Translations: Charles Johnston



Yannick Varlet

photo : Pauline Rühl



Pierre-Adrien Charpy

photo : Alain Anselm

R e m e r c i e m e n t s

Nous adressons nos remerciements chaleureux à :

Claude et Dominique Mangeot pour leur accueil confiant et souriant

Fabrice Creux pour avoir poussé au moment opportun Da Pacem dans les bras de Buxtehude

Ulrike Bruestle et Michèle Viard pour leurs traductions éclairées de l'allemand et du latin

Marylène Duprey pour son énergie positive
et son aide avant, pendant et après la réalisation de cet enregistrement

T h a n k s

We extend our warmest thanks to:

Claude and Dominique Mangeot for their open and cheerful hospitality

Fabrice Creux for having pushed Da Pacem into the arms of Buxtehude
at the opportune moment

Ulrike Bruestle and Michèle Viard for their enlightened translations from German and Latin

Marylène Duprey for her positive energy and her help before, during, and after the recording

www.raphaelekennedy-dapacem.com

www.pierreadriencharpy.com

www.stephaniepaulet.com

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