

**Concert du 6 avril 2025**

# **LES CANTATES**

**Heinrich SCHÜTZ : O bone Jesu, fili Mariae SWV 471**

**Heinrich SCHEIDEMANN : Preambulum en ré WV 31**

**Heinrich SCHÜTZ : Unser Herr Jesus Christus a8 SWV 495**

**Franz TUNDER : An Wasserflüssen Babylon**

**Diderik BUXTEHUDE : Preludium en do BuxWV 137**

**Membra Jesu Nostri BuxWV 75**

**N°6 – Ad Cor**

**N°7 – Ad Faciem**

Ensemble WILHELM VOGEL

Raphaële KENNEDY\*, Karine SERAFIN\*, Sophie DECAUDAVEINE, Catherine JOUSSELLIN, soprani

Marine FRIBOURG\*, Léa COLMET-DAÂGE, alti

Bruno BOTERF\*, Vincent BOUCHOT\*, Stanislas HERBIN, ténors

Philippe ROCHE\*, Jean-François GAY\*, Paul WILLENBROCK\*, basses

Emmanuelle DAUVIN, Paulo CASTRILLO, violons

Marianne MULLER, Matteo DI CAPUA, Théo MAZURIE, Géraldine PALMA, Lukas SCHNEIDER, violes

Alexandre SALLES, basson

Elias LEYMARIE, théorbe

Elisabeth GEIGER, clavecin

Yannick VARLET, orgue

Graham O'REILLY, direction

Prochain concert, dimanche, 4 mai 2025, 17h30

G. Ph. Telemann, Cantate TWV 4:17 «Du aber, Daniel, gehe hin»

Coordination : Camille Rancière et Cibeles Bullón

Temple du Foyer de l'Âme, 7 rue du Pasteur Wagner, 75011 Paris  
(libre participation aux frais) [www.lescantates.org](http://www.lescantates.org)

# O Bone Jesu, fili Mariae SWV 471

## (Solo: Soprano I)

*O bone Jesu, fili Mariae virginis, plene misericordiae et pietate.*

*Ô Bon Jésus, fils de la Vierge Marie,  
plein de miséricorde et de pitié*

## (Tutti)

*Jesu, sole serenior  
et balsamo suavior,  
omni dulcore dulcior,  
prae cunctis amabilior*

*Jésus plus serein que le soleil,  
et plus suave que le baume,  
plus doux que toute douceur,  
plus aimable que tous les hommes*

## (Solo: Tenore I)

*Amabilis Jesu, transfige medullas animae  
meae suavissimo amoris tui jaculo;  
perfode cor meum ignea charitate tua.*

*Aimable Jésus, perce la moelle de mon  
âme de la lance très douce de ton amour;  
transperce mon cœur du feu de ton amour.*

## (Tutti)

*Jesu, summa benignitas,  
mihi cordis jucunditas,  
incomprehensa bonitas,  
tua me stringit caritas.*

*Jésus, très grande bienveillance,  
joie de mon coeur,  
bonté incomensurable,  
ton amour m'étreint.*

## (Solo: Tenore II)

*Da mihi, Domine, speciose prae filii  
hominum, ut te solum amem, te solum  
desiderem, per te solum ambulem, ad te  
solum perveniam, in te solo adquiescam.*

*Seigneur dont la beauté surpassé celle des fils  
des hommes, fais que je n'aime que toi seul,  
que je ne désire que toi seul, que par toi seul je  
m'avance et qu'en toi seul je me repose.*

## (Tutti)

*Jesu, decus angelicum,  
in aure dulce canticum,  
in ore mel mirificum,  
in corde nectar caelicum.*

*Jésus, parure angélique  
à l'oreille, doux cantique,  
dans la bouche, miel mirifique,  
dans le cœur, nectar céleste.*

## (Solo: Basso)

*Oleum effusum nomen tuum, o Christe,  
nomen dulce, nomen salutare*

*C'est une huile répandue que ton nom, ô Christ,  
nom de douceur, nom salvateur.*

## (Soli: Soprano I, Tenore I/II, Basso)

*Adjuva ergo nos et salva nos, quia tu  
solus es salvator noster: lux, via, vita,  
salus nostra.*

*Aide-nous donc et sauve-nous, car toi seul est  
notre Sauveur: tu es la lumière, le chemin, la  
vie et notre salut.*

## (Tutti)

*Redemptor mundi.*

*Le Rédempteur du monde.*

## (Soli: Soprano I/II, Alto, Tenore I/II, Basso)

*Caeli cives, occurrite,  
portas vestras attollite.*

*Citoyens du ciel, accourez,  
levez vos portes.*

## (Tutti)

*Caeli cives, occurrite,  
portas vestras attollite,  
triumphatori dicite:  
“Ave Jesu, rex inclyte!”.*

*Citoyens du ciel, accourez,  
levez vos portes  
et dites au triomphateur:  
“Nous te saluons, Jésus, Roi illustre!”*

Le texte du concerto sacré *O bone Jesu, fili Mariae* de Heinrich Schütz présente une ressemblance frappante avec ceux des cantates *Membra Jesu* de Buxtehude. Ici encore, Schütz juxtapose un choix de strophes extraites d'un poème attribué à saint Bernard de Clairvaux *Jesu dulcis memoria* et des passages en prose, tirés ici de textes de dévotion latins, plutôt que de la Bible. Le traitement musical de Schütz met de même l'accent sur ce contraste de textes avec les passages en prose en style récitatif, et les trois premières strophes poétiques traitées en forme strophique, de carrures régulières qui soulignent la structure métrique et les rimes du poème. Fidèles cependant aux procédés de la génération précédente, les passages textuellement et musicalement contrastés de Schütz forment les sections d'un unique concerto sacré plutôt que les mouvements séparés d'une cantate. Les trois sections strophiques, traitées en style homophone pour tout l'ensemble des six voix et instruments, jouent le rôle de refrain par rapport aux sections de récitatif en solo qui les précèdent.

Cependant, lorsque le texte en prose passe de la première personne du singulier à la première personne du pluriel (sur «*<adjuva ergo nos*»), cette distinction disparaît, et prose comme poésie sont chantées à toutes les voix en style concertant pour conclure l'œuvre.

*O bone Jesu, comme Membra Jesu est conservé dans la collection Düben; l'ensemble des parties manuscrites fut copié à Stockholm par un assistant de Düben, probablement vers 1666. Bien que cette pièce occupe sans doute une place tardive dans la carrière de Schütz, la différence de génération entre les deux compositeurs apparaît clairement, non seulement dans le choix des formes musicales, mais surtout dans le traitement du matériau tonal. Alors que le concerto de Schütz possède encore une sonorité nettement modale, les cantates de Buxtehude appartiennent déjà au royaume de la tonalité majeure-mineure. Les deux compositeurs sont néanmoins largement apparentés par leur attirance commune pour le style fervent de dévotion du mysticisme médiéval, qui devait rester une tendance dominante dans le lutheranisme allemand du XVIIe siècle.*

Kerala J. Snyder (Traduction:  
Marc Desmet).

## **Unser Herr Jesus Christus in der Nacht, da er verraten ward SWV 495**

(*La parole de l'institution de la sainte cène*)

### **Prima Pars**

*Unser Herr Jesus Christus in der Nacht, da er verraten ward,  
nahm er das Brot, danket und brach's und gab's seinen  
Jüngern und sprach:  
"Nehmet hin, und esset, das ist mein Leib, der für euch  
gegeben wird.  
Solch's tut zu meinem Gedächtnis."*

*Le Seigneur Jésus, dans la nuit où il  
fut livré,  
prit du pain, et après avoir rendu grâces, le rompit et dit :  
"Prenez et mangez; ceci est mon corps, qui sera livré pour  
vous;  
faites ceci en mémoire de moi."*

### **Secunda Pars**

*Desselbigengleichen nahm er auch den Kelch nach dem  
Abendmahl,  
dankt und gab ihnen und sprach:  
"Nehmet hin und trinket alle daraus.  
Dieser Kelch ist das neue Testament in meinem Blut,  
das für euch vergossen wird, zur Vergebung der Sünden.  
Solch's tut, so oft ihr's trinkt, zu meinem Gedächtnis."*

*De même, après avoir soupé et  
rendu grâces,  
il prit le calice et dit :  
"Prenez et buvez tout.  
Ce calice est la nouvelle alliance en mon sang,  
répandu pour beaucoup en rémission des péchés.  
faites ceci, toutes les fois que vous en boirez, en mémoire de moi"*

(1 Corinthiens 11, 23-25; Matthieu 26, 26-28)

Le motet de communion Unser Herr Jesus Christus pour deux chœurs à quatre voix, rappelle fortement dans sa texture le maître de Schütz, Gabrieli, et le concept de "style polychoral vénitien" Les moyens cruciaux ne sont pas rhétoriques, contrairement aux formes interprétatives madrigalesques que Schütz savait mettre en place. Il s'agit plutôt de la direction de timbre avec laquelle la théologie de la Cène est interprétée. L'antiphonie des chœurs se densifie à plusieurs reprises pour former un tutti à huit voix d'une grande splendeur sonore, comme si Schütz avait souligné et mis en valeur des passages du texte, et provoque - au milieu d'un geste de base simple et réfléchi - des moments où Jésus s'adresse aux disciples ou les interpelle pour qu'ils s'illuminent.

Le motet, sans doute une œuvre tardive, existe à Weißfels et à Dresde. Les deux sont incomplets, mais de telle manière que les sources se complètent mutuellement.

Graham O'Reilly

## **An Waßerflüß'en Babylōn**

*An Waßerflüß'en Babylōn  
da saßen wir mit Schmerzen,  
alß wir gedachten an Zion.*

*Au bord des fleuves de Babylone,  
nous étions assis en douleur,  
en nous souvenant de Sion.*

*Da weinten wir, von Herzen,  
wir hingen auf mit Schweren Muht,  
die Orgeln und die Harfen Gut  
an ihre bāum der Weiden,  
die drinnen sind in ihrem Land,*

*Nous pleurions de tout cœur.  
Nous suspendions, le cœur lourd,  
les orgues et les harpes  
aux saules qui se trouvent  
dans leur pays ;*

*da müßen wir viel Schmach und Schand,  
täglich von ihren Leiden.*

*où nous devions chaque jour subir d'eux  
beaucoup d'infamie et d'ignominie.*

FRANZ TUNDER (v.1614-1667) est né probablement à Fehmarn. On disait qu'il a étudié auprès de Girolamo Frescobaldi, mais cela n'est pas vérifiable. Par contre, nous savons avec certitude que Tunder succède à l'organiste Johann Hecklauer, probablement lui-même élève de Frescobaldi, à la chapelle de Gottorf. En 1641, Tunder franchit un cap décisif pour sa carrière lorsqu'il est nommé au poste d'organiste à la *Marienkirche* de Lübeck, peut-être le poste le plus important de la région de la mer du Nord et de la mer Baltique. Ses concerts spirituels et ses cantates (chorales ou non chorales) présentent, outre des mouvements instrumentaux introductifs (sonates, sinfonias), des récitatifs et des ritournelles (créant ainsi le modèle pour son successeur à la *Marienkirche*, Diderik Buxtehude). Pour illustrer le texte, il utilise un langage expressif aux figures rhétoriques. Avec *An Wasserflüssen Babylon* pour soprano, consort de violes et continuo, Tunder crée sans doute l'une des mises en musique les plus émouvantes du psaume 137. La mélancolie bouleversante des Israélites déportés à Babylone par Nabuchodonosor est exprimée à la fois par la couleur sombre de l'instrumentation et par le chromatisme des mots "nous pleurions" (*Wir weinen*). Tunder construit cette composition comme un choral, reconnaissable à la progression mélodique ainsi qu'aux césures à la fin des versets.

Graham O'Reilly

# Membra Jesu Nostri BuxWV 75

## VI. Ad cor

### (Concerto: Soprano I/II, Basso)

Vulnerasti cor meum, soror mea,  
sponsa.

(Cant. cantic. 4, 9)

### (Aria: Soprano I)

Summi regis cor, aveto,  
Te saludo corde laeto,  
Te complecti me delectat  
Et hoc meum cor affectat,  
Ut ad te loquar animas.

### (Aria: Soprano II)

Per medullam cordis mei,  
Peccatoris atque rei,  
Tuus amor transferatur,  
Quo cor tuum rapiatur  
Languens amoris vulnere.

### (Aria: Basso)

Viva cordis voce clamo,  
Dulce cor, te namque amo,  
Ad cor meum inclinare,  
Ut se possit applicare  
Devoto tibi pectore.

### (Concerto)

Vulnerasti cor meum, repetatur

## VII. Ad faciem

### (Concerto: Soprano I/II, Alto, Tenore, Basso, Coro)

Illustra faciem tuam super servum  
tuum:  
salvum me fac en misericordia tua  
(PS. 31, 17)

### (Aria: Alto, Tenore, Basso)

Salve, caput cruentatum,  
Totum spinis coronatum,  
Conquassatum, vulneratum,  
Arundine verberatum,  
Facie sputis illata.

### (Aria: Alto)

Dum me mori est necesse,  
Noli mihi tunc deesse  
In tremenda mortis hora  
Veni, Jesu, absque mora,  
Tuere me et libera!

### (Concerto: Coro)

Cum me jubes emigrare,  
Jesu care, tunc appare,  
O amator amplectende,  
Temet ipsum tunc ostende  
la cruce salutifera.  
Amen!

## VI. A son coeur

Tu me ravis le coeur, ma soeur,  
ma fiancée.

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

Que ton amour se répande  
dans la moelle de mon coeur,  
moi le pécheur et l'accusé,  
cet amour à ton coeur ravi,  
languissant de la blessure de l'amour.

Je crie de la voix vive du coeur,  
ô coeur très doux, car je t'aime,  
penche-toi vers mon coeur  
pour qu'il puisse s'appuyer  
sur ta poitrine pieuse.

Tu me ravis le coeur, da capo.

## VI. A sa face

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

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

Quand il me faudra mourir,  
ne m'abandonne pas;  
à l'heure redoutable de la mort,  
viens, ô Jésus, sans délai,  
protège-moi et délivre-moi

Quand tu m'ordonnes de partir,  
Jésus très cher, manifeste-toi,  
ô Toi qui aime et qu'il faut embrasser,  
montre-toi en personne  
sur la croix salvatrice.  
Amen!

Dietrich Buxtehude conçut ses *Membra Jesu nostri patientis sanctissima* (Très Saints Membres de notre Seigneur Jésus souffrant) comme un cycle de sept cantates, chacune adressée à une partie distincte du corps de Jésus sur la Croix: pieds, genoux, mains, côté, poitrine, cœur et visage. Les cantates sont diversement confiées à un effectif de deux sopranos, alto, ténor, basse et cordes. Buxtehude emprunte le thème et le corps du texte à un poème médiéval, *Salve mundi Salutare*, écrit à l'origine par Arnulf de Louvain (c. 1200-1250). Sous une forme développée attribuée par erreur à saint Bernard de Clairvaux (1090-1153), ce poème connaît une large diffusion au XVII<sup>e</sup> siècle, tant parmi les catholiques que les protestants, et aussi bien dans la version latine d'origine que dans les traductions et paraphrases allemandes. Une édition portant le titre *D[omi]ni Bernhardi Oratio rhythmica* publiée à Hambourg en 1633, servit probablement de source à Buxtehude. L'hymne bien connu de Paul Gerhardt: << O Haupt voll Blut und Wunden>> (Ô tête couverte de sang et de plaies) (1656) constitue une paraphrase de la septième partie du poème. Le manuscrit autographe des *Membra Jesu* de Buxtehude est daté de 1680. Buxtehude bâtit chacune des sept cantates de son cycle *Membra Jesu* sur le modèle de la cantate concertante avec aria. Tel qu'il fut cultivé par Buxtehude et ses contemporains, ce genre consiste habituellement en un concerto sacré d'introduction sur un texte biblique, suivi d'une aria sur un texte poétique strophique. Le poème de l'aria, en général d'origine récente, est souvent un commentaire de texte biblique qu'il personnifie pour l'individu croyant. Du fait que le texte composite juxtapose prose et vers, foy collective et engagement personnel, le compositeur renforce généralement ce contraste en réservant son plus large effectif pour le concerto et en l'allégeant pour l'aria. La forme strophique à variations, et la régularité des carrures de l'aria, alors en contraste avec la forme normalement d'un seul tenant (*durchkomponiert*) et les phrases irrégulières du concerto.

Ces mêmes contrastes littéraires et musicaux sont évidents dans les cantates *Membra Jesu* de Buxtehude, mais les fonctions respectives des textes bibliques et poétiques sont ici partiellement inversées: plutôt que d'offrir un commentaire des versets bibliques, le poème vient constituer l'objet essentiel et le facteur unifiant du cycle, alors que ce sont les versets bibliques qui introduisent et commentent le poème. Le compilateur du texte (très probablement Buxtehude lui-même) sélectionna tout d'abord trois strophes pour l'aria de chaque cantate à partir des dix ou quatorze strophes de chaque partie du *Salve mundi salutare*, puis choisit des versets bibliques destinés à compléter les textes des arias. La plupart des versets mentionnent la partie du corps à laquelle l'aria correspondante est adressée mais sans référence à l'histoire de la Passion, thème sous-jacent du poème.

Dans les sept cantates, chacune des trois strophes est conçue pour un effectif différent, mais presque toujours de moindre importance que celui du concerto d'introduction. Ces strophes séparées présentent toutefois un haut degré d'unification par la forme. Lorsque premier et second sopranos chantent chacun une strophe dans la même aria, comme dans les Cantates III, IV et VI, Buxtehude leur confie la même musique. Dans les autres cas, il utilise en général la forme strophique à variations dans laquelle la basse demeure inchangée alors que la mélodie est modifiée en fonction des variations de texte et d'ambitus vocal. Ce procédé s'interromps seulement lorsque les instruments se joignent à la voix en style concertant, dans les arias des Cantates VI et VII. Même si la poésie des arias fait grandement appel à l'émotion, c'est dans les concertos que l'on trouve la musique la plus expressive de Buxtehude, en particulier dans ceux des Cantates III et VI.

Le concerto << Vulnerasti cor meum>> de la Cantate VI, avec la persistance de la sixte mineure descendante, constitue l'apogée émotionnel du cycle entier. Buxtehude a singularisé cette même cantate par une instrumentation différente: cinq violons y prennent la place des deux violons et violoncelle habituels. Le texte de concerto << Tu me ravis le coeur, ma soeur, ma fiancée>> tiré du Cantique des Cantiques, constitue de plus un complément tout à fait adéquat au mysticisme érotique du poème. C'est également le seul concerto dont Buxtehude a réécrit la seconde apparition, après l'aria, ajoutant les violons, en partie en trémolo. L'indication de Buxtehude sur la page de titre de son manuscrit, << chanté avec la plus humble dévotion du cœur entier>>, accentue encore davantage l'importance de la Cantate << A son coeur>> dans tout le cycle.

Les cantates *Membra Jesu* comportent une grande partie de musique purement instrumentale, consistant en une sonate initiale pour chaque cantate et des ritournelles articulant les strophes des arias. Ici encore, la cantate << coeur>> fait figure d'exception, avec la sonate la plus longue du groupe, et la seule à plusieurs sections. Plusieurs de ces cantates, dont celle de *Ad cor* sont thématiquement reliées aux concertos qui suivent; fait plutôt rare dans les autres cantates de Buxtehude.