



CPE BACH
DER FRÜHLING

RUPERT CHARLESWORTH
CAFÉ ZIMMERMANN

α

MENU

TRACKLIST

**CARL PHILIPP EMANUEL BACH :
MUSIQUE DE CHAMBRE ET CANTATES
PAR PETER WOLLNY**

FRANÇAIS / ENGLISH / DEUTSCH

TEXTES CHANTÉS



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

(1714-1788)

- | | | |
|--|---|------|
| 1 | <i>DER FRÜHLING</i> , H.688 WQ. 237 | 9'06 |
| SINFONIA IN A MINOR FOR TWO VIOLINS
AND BASSO CONTINUO, H.582 WQ. 156 | | |
| 2 | I. ALLEGRO ASSAI | 5'32 |
| 3 | II. ANDANTINO | 2'54 |
| 4 | III. LA COORL, TEMPO DI MINUETTO | 3'04 |
| THREE ARIAS FOR TENOR, H.669 WQ. 211 | | |
| 5 | I. <i>EDLE FREIHEIT, GÖTTERGLÜCK</i> | 1'11 |
| 6 | II. <i>HIMMELSTOCHTER, RUF DER SEELEN</i> | 2'13 |
| 7 | III. <i>REICHE BIS ZUM WOLKENSITZE</i> | 1'05 |

**TRIO SONATA IN B FLAT MAJOR FOR TWO VIOLINS
AND BASSO CONTINUO, H.584 WQ 158**

- | | | |
|-----------|-----------------------|------|
| 8 | I. ALLEGRETTO | 5'06 |
| 9 | II. LARGO CON SORDINI | 4'24 |
| 10 | III. ALLEGRO | 5'06 |

11 *FÜRSTEN SIND AM LEBENSZIELE*, H.761 WQ 214 2'50

12 *SELMA*, H.739 WQ 236 2'27

SONATINA IN D MINOR, H.463 WQ 104

- | | | |
|-----------|----------------------------|------|
| 13 | I. ADAGIO | 5'41 |
| 14 | II. ALLEGRO, MA NON TROPPO | 7'05 |
| 15 | III. ALLEGRETTO | 6'14 |

TOTAL TIME: 63'59

RUPERT CHARLESWORTH TENOR

CAFÉ ZIMMERMANN

PABLO VALETTI VIOLIN I

MAURO LOPES FERREIRA VIOLIN II

PATRICIA GAGNON VIOLA

PETR SKALKA CELLO

CÉLINE FRISCH HARPSICHORD

KAREL VALTER TRAVERSO I

REGINA GLEIM TRAVERSO II

THOMAS MÜLLER HORN (TRACKS 13-15)

LIONEL POINTET HORN (TRACKS 13-15)



CARL PHILIPP EMANUEL BACH : MUSIQUE DE CHAMBRE ET CANTATES PAR PETER WOLLNY

Dans l'histoire de la musique allemande, le milieu du XVIII^e siècle représente une période particulièrement difficile à cerner : les protagonistes de ce temps suivent une esthétique qui érige l'originalité en idéal artistique absolu ; mais en même temps, tous sont les héritiers d'une époque dans laquelle l'apprentissage des modèles consacrés détermine la totalité du système pédagogique. La production de ces compositeurs se trouve donc tiraillée entre un contexte profondément ancré dans la tradition et une lutte permanente pour l'expression de l'individualité. La plupart d'entre eux, du reste, n'ont de ce conflit qu'une perception latente ; au grand jour, la conscience prévaut d'avoir fait table rase du passé.

Carl Philipp Emanuel Bach, le deuxième fils de l'illustre cantor de Saint-Thomas, né en 1714, passait déjà de son vivant pour un des principaux représentants d'une nouvelle manière de composer. Lui-même avait, très tôt déjà, pressenti clairement les profonds bouleversements qui étaient en train de s'opérer dans les conceptions musicales de son temps. Cette mutation se manifeste d'abord par une primauté de la réalisation artistique sur la lettre même du texte musical. Dans son autobiographie de 1773, il écrit, se souvenant des exécutions de la *Hofkapelle* de Berlin et de Dresde dans les années 1740 : « Qui ne connaît le moment où la musique, aussi bien dans son ensemble qu'en ce qui concerne le raffinement et la précision de son exécution, est pour ainsi dire entrée dans une nouvelle période qui lui a permis de s'élever à un tel niveau ? » Les théoriciens de l'époque ont appliqué à cette nouvelle manière de jouer l'adjectif *empfindsam* – une traduction de

l'anglais *sentimental*. Les acquisitions de ce nouveau style se situaient donc d'abord bien moins sur le plan de la composition que sur une pratique d'exécution pensée jusque dans ses moindres détails. Le métier lui-même de compositeur finit toutefois par se transformer et par être assimilé à une science précise : la formulation de thèmes individuels et uniques, la juste déclamation d'un texte, la traduction d'affects particuliers, l'élargissement systématique de la palette expressive – tout cela ne représente que quelques-uns des aspects sur lesquels un compositeur de l'âge de *l'Empfindsamkeit* se doit de réfléchir. C'est particulièrement dans les œuvres de C.P.E. Bach que, pour ses contemporains, se manifestait de manière idéale cet esprit de nouveauté qu'ils attendaient du compositeur : « On reconnaît le génie novateur de Bach dans toutes ses œuvres, même dans les pièces les plus brèves ; toutes sont marquées du sceau de l'originalité et toutes sont reconnaissables entre cent autres, comme c'est le cas de toute nouveauté et de toute invention véritables », écrit le critique musical Johann Friedrich Reichardt dans un juvénile transport d'enthousiasme.

Le répertoire rassemblé sur ce CD offre un panorama de l'évolution musicale de C.P.E. Bach et, à travers quelques œuvres rarement jouées, illustrent ce concept d'*Empfindsamkeit* appliqué à son art.

Les trois courts airs pour ténor Wq 211 furent, comme en atteste le catalogue des œuvres de C.P.E. Bach, « composées dans ses jeunes années ». Elles pourraient remonter à ses années d'études à Francfort-sur-l'Oder (1734 – 1738), alors qu'il dirigeait le Collegium Musicum de l'université et composait régulièrement pour des festivités musicales académiques. Peut-être s'agit-il, pour ces trois pièces brèves, d'extraits remaniés et « actualisés » de cantates écrites à Francfort, que Bach jugea dignes d'être conservés, alors même qu'il avait entrepris de détruire la plupart de ses œuvres de jeunesse.

Dans ses jeunes années berlinoises, C.P.E. Bach cultivait une écriture particulièrement recherchée et extrême à tous égards. Le compositeur dut cependant bien vite pressentir qu'avec des œuvres comme les Sonates wurtembergeoises, il avait atteint le terme d'un chemin et qu'il lui fallait prendre désormais une autre direction – dans laquelle vont s'engager en effet les deux trios Wq 156 et 158, datant du milieu des années 1750. Le trio en La mineur fait entrer dans le domaine de la musique de chambre les conventions propres au genre encore jeune de la symphonie. L'œuvre fut composée, comme l'atteste une note sur la partition autographe, pour la prestigieuse petite *Kapelle* du comte Johann Nepomuk Gotthard von Schaffgotsch, Grand Écuyer du roi de Prusse. Le trio en Si bémol majeur Wq 158 offre lui aussi un mélange raffiné de sonorités chambristes et orchestrales ; en témoigne surtout la richesse des couleurs nées de l'alternance de passages *arco* et *pizzicato* dans le mouvement lent et les furieux déferlements de syncopes dans le final. C'est encore un exemple de ce nouveau style que nous rencontrons dans les sonatines pour instruments à clavier et accompagnement d'orchestre, dans lesquelles Bach adapte les multiples facettes de son écriture à des formes populaires, se tournant ainsi vers un plus large public. La sonatine en Ré mineur/Fa majeur Wq 104 est la version remaniée d'une œuvre publiée en 1764, que Bach enrichit d'une brillante partie de clavecin et d'un accompagnement orchestral élargis.

Ce même caractère de simplicité et de *sentimentalité* imprègne la cantate de chambre *Le Printemps* Wq 237, sur un texte de Christoph Martin Wieland. L'œuvre avait d'abord vu le jour en 1760 sous la forme d'un lied avec accompagnement de piano ; dix ans plus tard, Bach la remanie pour en faire la cantate enregistrée ici. Une genèse analogue est à l'origine de la brève cantate en deux parties intitulée *Selma* (Wq 236), sur un poème de Johann Heinrich Voss. D'abord conçue comme un lied avec piano, c'est sous cette forme qu'elle

fut d'abord publiée dans *L'Almanach des Muses pour l'année 1776* de Voss ; peu de temps après, le compositeur l'étoffait pour lui donner les dimensions de la ravissante cantate que nous pouvons entendre ici.

Le texte de l'air Wq 214 *Fürsten sind am Lebensziele*, composé en 1785, provient d'un livret de cantate que la poétesse courlandaise Elise von der Recke avait écrit pour l'anniversaire de sa sœur cadette. Nous ne savons pas si C.P.E. Bach n'a que partiellement réalisé la mise en musique commandée par l'auteur, ou si l'air était destiné à figurer dans un *pasticcio* qui n'est pas parvenu jusqu'à nous. Cette pièce pleine de charme se caractérise par une allure simple et chantante, proche du lied, telle que les œuvres tardives de C.P.E. Bach en offrent de nombreux exemples.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: CHAMBER MUSIC AND CANTATAS BY PETER WOLLNY

The middle of the eighteenth century represents a period in German music history that is difficult to define. The main composers of the day followed an aesthetic that viewed originality as the highest artistic ideal, yet at the same time they were the children of an epoch in which the entire educational system was geared to learning from set models. The entire output of these composers, then, was an interplay between a diversity of traditions and the hard battle for individuality. This conflict was only dimly understood by those concerned; on the surface, what predominated was an awareness of having shaken off the past.

Carl Philipp Emanuel Bach, born in 1714, the second son of the great Cantor of St Thomas's, was even in his lifetime the leading representative of a new way of composing. He himself had already quite early on recognized the profound changes in the musical attitudes of his time: mainly in the greater appreciation of artistic performance over the actual notes written down on paper. In his autobiography of 1773, looking back at the performance standards in the court orchestras in Berlin and Dresden around 1740, he writes: 'Who can be unaware of the moment when music could no longer be performed except with the most accurate and refined performance, whereupon a new period began, in which the art of composing grew to its present heights.' Aesthetic theorists of the time called this kind of playing 'empfindsam' – a German equivalent of the eighteenth century English concept of the 'sentimental'. The achievements of the new style were not so much in the area of compositional technique as in a performance practice that was codified in detail. Yet the business of composing also

changed, and was increasingly understood as an exact science. The formulation of individual, distinctive themes, the appropriate setting of a given text, the musical representation of a particular feeling, the systematic widening of the range of expression – these are just a few of the aspects that concerned the composer of this period of the ‘sensitive style’. This challenge of differentiation seemed to be ideally realized in the music of CPE Bach. ‘One recognizes Bach’s originality in all his works, even in the shortest pieces. They all have the stamp of freshness and they can all be easily recognized, even among a hundred other works, for the invention and novelty present in each one of them’: so wrote the music critic Johann Friedrich Reichardt with youthful enthusiasm. The pieces on this CD offer a cross-sectional view of Bach’s artistic development, and illustrate – through some of his less frequently performed works – how his ‘Empfindsamkeit’, his ‘sensitivity’, manifested itself in his art.

The three brief Tenor Arias (Wq 211) were – according to Bach’s testamentary catalogue of works – ‘composed in my youth’. This may refer to his years of study in Frankfurt an der Oder, between 1734 and 1738, when he led the University’s Collegium Musicum and regularly composed music for the academic celebrations. Perhaps these three short pieces are revised and updated excerpts from Frankfurt cantatas that Bach thought worthy of preserving, as he went about destroying his early compositions.

During the earlier years of his Berlin period, Bach cultivated a highly mannered style, one of extremes on every level. Yet the composer must soon have sensed that with works such as the Württemberg Sonatas he had reached the end of this path, and would now have to strike out in a different direction. This becomes apparent in the two Trios from the mid-1750s, Wq 156 and Wq 158. The Trio in A minor applies the conventions of the symphony – still in its early days – to the chamber music genre. According to a note on the autograph score, the work was composed for the small and highly select musical household of the Royal Prussian

Master of the Horse, Johann Nepomuk Gotthard von Schaffgotsch. There is a similarly refined mixture of chamber and orchestral sounds in the Trio in B flat (Wq 158); particularly evident in the colourful alternation of col'arco and pizzicato passages in the slow movement and in the furioso syncopated sequences of the Finale.

We meet a further modified style in the Sonatinas for keyboard and orchestra from the early 1760s, when Bach applied his multifaceted compositional style to more popular forms, deliberately aiming at a larger audience. The Sonatina in D minor/F major Wq 104 is the arrangement of an earlier version published in 1764, that Bach now fitted out with a more brilliantly virtuosic cembalo part, and an enlarged orchestration.

This same tone of sentimental simplicity can also be seen in the chamber cantata *Der Frühling* (*The Spring*, Wq 237) to a poem by Christoph Martin Wieland. The work began around 1760 as a song with piano accompaniment. Ten years later Bach re-fashioned it into the cantata on this recording.

The brief two-part cantata *Selma* (Wq 236) to a poem by Johann Heinrich Voss underwent a similar process. It too began life as a song with piano, published in Voss's *Almanach of the Muses for the year 1776*; a short while later it was expanded into this delightful cantata.

The text of the aria 'Fürsten sind am Lebensziele' ('Princes have reached their life's goal', Wq 214), composed in 1785, was taken from cantata verses by the Courland poetess Elise von der Recke, who wrote them for her younger sister's birthday. We do not know if this aria was a commission from the poetess that Bach did not complete, or a contribution to a 'pasticcio' cantata of texts from different sources. Whatever its intended use, this charming piece has a gentler and more songlike tone than we meet in all Bach's other late works.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: KAMMERMUSIK UND KANTATEN VON PETER WOLLNY

Das mittlere 18. Jahrhundert bildet eine nur schwer einzugrenzende Epoche der deutschen Musikgeschichte: Die Protagonisten dieser Zeit folgten einer Ästhetik, die Originalität als höchstes künstlerisches Ideal ansah, zugleich waren sie aber Kinder eines Zeitalters, in dem das Lernen nach vorgegebenen Mustern das gesamte pädagogische System bestimmte. So stand das Schaffen dieser Komponisten in einem von vielfältigen Traditionszusammenhängen und hartem Ringen um Individualität bestimmten Spannungsfeld. Dieser Konflikt ist von den Betroffenen wohl meist nur unterschwellig wahrgenommen worden; an der Oberfläche überwog das Bewusstsein, die Vergangenheit abgestreift zu haben.

Carl Philipp Emanuel Bach, der 1714 geborene zweite Sohn des großen Thomaskantors, galt schon zu Lebzeiten als führender Repräsentant einer neuen Art des Komponierens. Er selbst hat die tiefen Veränderungen in der Musikanschauung seiner Zeit schon früh deutlich gespürt. Dieser Wandel kündigte sich zunächst in einer Aufwertung der künstlerischen Darbietung gegenüber dem niedergeschriebenen Notentext an. In seiner Autobiographie von 1773 schreibt er rückblickend über die Leistungen der Hofkapellen in Berlin und Dresden um 1740: „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, im welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben, eine neue Periode sich gleichsam anfieng, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg.“ Ästhetiker der Zeit versahen diese Art des Spiels mit dem Attribut „empfindsam“ – eine Übersetzung des englischen Begriffs „sentimental“. Die Errungenschaften des neuen Stils

lagen zunächst also nicht so sehr auf der kompositionstechnischen Ebene als vielmehr in einer bis ins Detail durchdachten Aufführungspraxis. Schließlich veränderte sich aber auch das Metier des Komponierens selbst, das zunehmend als eine präzise Wissenschaft verstanden wurde: Das Formulieren von individuellen und unverwechselbaren Themen, die treffende Deklamation eines vorgegebenen Textes, das Umsetzen eines bestimmten Affekts, die systematische Erweiterung der Ausdruckspalette sind nur einige der Aspekte, über die ein Komponist des empfindsamen Zeitalters nachzudenken hatte. Die geforderte Differenzierung erschien den Zeitgenossen speziell in den Werken C. P. E. Bachs in idealer Weise verwirklicht: „Man erkennt Bachs Original-Geist an allen seinen Werken, auch an den kleinsten Stücken; alle tragen den Stempel der Originalität; und alle sind unter hundert anderen Stücken kenntlich, wiewohl in jedem Erfindung und Neuheit ist“, schrieb der Musikkritiker Johann Friedrich Reichardt in jugendlichem Enthusiasmus. Das auf dieser CD versammelte Repertoire bietet einen Querschnitt durch Bachs künstlerische Entwicklung und veranschaulicht anhand einiger selten gespielter Werke, wie sich die „Empfindsamkeit“ in seiner Kunst manifestierte.

Die drei kleinen Tenor-Arien Wq 211 wurden nach Ausweis von Bachs Nachlassverzeichnis „in jungen Jahren gefertigt“. Dies könnte auf die Studienjahre in Frankfurt an der Oder deuten (1734–1738), als er das Collegium musicum der Universität leitete und regelmäßig akademische Festmusiken komponierte. Vielleicht handelt es sich bei den drei kurzen Stücken um überarbeitete und aktualisierte Exzerpte aus Frankfurter Kantaten, die Bach der Aufbewahrung für würdig erachtete, als er sich daranmachte, die meisten seiner frühen Kompositionen zu vernichten.

In seiner frühen Berliner Zeit pflegte Bach einen hochartifiziellen und in jeder Hinsicht extremen Stil. Der Komponist muss aber schon bald gespürt haben, dass er mit Werken

wie den Württembergischen Sonaten das Ende eines Weges erreicht hatte und es nun eine andere Richtung einzuschlagen galt.

Dieser zeichnet sich in den beiden Trios Wq 156 und Wq 158 aus den mittleren 1750er Jahren ab. Das Trio in a-Moll überträgt die Konventionen der noch jungen Gattung Sinfonie auf die Kammermusik. Das Werk wurde – laut einer Notiz auf der autographen Partitur – für die erlesene kleine Kapelle des königlich-preußischen Oberstallmeisters Grafen Johann Nepomuk Gotthard von Schaffgotsch komponiert. Eine raffinierte Mischung von kammermusikalischen und orchestralen Klängen weist auch das Trio in B-Dur Wq 158 auf; dies zeigt sich besonders in dem farbenreichen Wechsel von col'arco- und pizzicato-Passagen im langsamen Satz und in den furiosen Synkopenketten des Finale.

Ein nochmals modifizierter Stil begegnet uns in den Sonatinen für Tasteninstrument und Orchesterbegleitung aus den frühen 1760er Jahren, in denen Bach seinen facettenreichen Kompositionsstil auf populäre Formen übertrug und sich damit gezielt einem größeren Publikum zuwandte. Die Sonatine in d-Moll/F-Dur Wq 104 ist die Bearbeitung einer 1764 gedruckten früheren Fassung, die Bach mit einem brillanteren Cembalo-Part und einem vergrößerten Orchesterapparat ausstattete.

Der simpel-sentimentale Ton begegnet uns auch in der Kammerkantate „Der Frühling“ Wq 237 auf eine Dichtung von Christoph Martin Wieland. Das Werk entstand zunächst um 1760 als Klavierlied; zehn Jahre später arbeitete Bach es zu der hier eingespielten Kantate um. Eine ähnliche Entstehungsgeschichte hat die kleine zweiteilige Kantate „Selma“ Wq 236 auf ein Gedicht von Johann Heinrich Voß. Auch dieses Werk entstand zunächst als Klavierlied und wurde als solches in Voß' „Musenalmanach für das Jahr 1776“ veröffentlicht; wenig später erweiterte der Komponist es zu der hier präsentierten reizvollen Kantate.

Der Text der 1785 entstandenen Arie „Fürsten sind am Lebensziele“ Wq 214 entstammt einer Kantatendichtung der kurländischen Poetin Elise von der Recke, die diese für den Geburtstag ihrer jüngeren Schwester verfasste. Wir wissen nicht, ob Bach hier einen Kompositionsauftrag der Dichterin nur unvollständig ausführte oder ob die Arie als Beitrag zu einer – nicht erhaltenen – Pasticcio-Kantate diente. Dem lieblichen Stück ist ein sanfter, liedhafter Ton zu eigen, wie er uns allenthalben in Bachs späten Werken begegnet.



1. DER FRÜHLING

Freude, du Lust der Götter und Menschen,
Gespielin der Unschuld,
Komm zu meinem Gesang
Von jenem Hügel herunter
Oder aus diesem Tal,
Worin dich der Frühling umarmet,
Komm, komm von der Lilien Au
und aus dem duftenden Haine!
Wer ist diese, die dort aus dem duftenden Haine hervorgeht,
Schön, wie der sittsame Mond und wie
die Erde erhaben?
O! Sie ist es, auf meine Bitte gekommen.
Siehe, da wimmeln aus ihrem Fusstritt
ambrosische Blumen
Schimmernd hervor! Da kommt sie daher,
die Schwester des Frühlings.
Jetzt verbreitet die Freude die sanften Flügel,
und trägt mich
Hoch in die Wolken. Ich seh die Natur hier
unter mir grünen.
Auf den Flügeln der Freude, zu deinem Throne genähert,
Sing ich, o Schöpfer, dein Lob. Die Natur vermischt
in den meinen
Ihre Hymnen, dir steigt aus dem Hain
ein harmonisch Getöse,
Aus den Tälern ein blumiger Rauch, wie
ein Opfer entgegen.
Singet mit mir, ihr Kinder der Schöpfung,
besinget die Liebe,
Die uns gebar; erzähle sein Lob, seraphischer Himmel.
Die du dort über die Blumen hingleitest,
crystallene Quelle,
Rausch es den Blumen zu, von einer Welle zur andern.
Alles, was lebt, das lobe den Herrn und erfreue
sich seiner.

Joie, plaisir des hommes et des dieux,
compagne de l'innocence,
Viens à mon chant
du haut de cette colline,
Ou du fond de cette vallée,
où le printemps te serre en son étreinte,
Viens, viens, de la prairie des lys,
du bosquet odorant !
Qui donc vient là, du bois plein de senteurs,
Belle, comme la chaste lune,
noble comme la terre ?
Oh ! C'est elle, à ma prière elle accourt.
Voici que de ses pas jaillissent
des fleurs d'ambrosie,
Jetant des étincelles ! Elle vient,
la sœur du printemps.
Et la Joie maintenant déploie ses ailes suaves,
et m'emporte
Au faite des nuages. Sous moi
je vois la nature verdier.
Sur les ailes de la Joie, près de Ton trône,
Je chante Ta louange, ô Créateur ! La nature
à mes hymnes
Mêle les siens, vers Toi,
du bosquet montent d'harmonieux accents,
Des vallées un parfum de fleurs,
comme la fumée d'un sacrifice.
Chantez avec moi, fils de la Création,
chantez l'amour
Qui nous a enfantés ;
répète sa louange, ô séraphique éther !
Et toi qui caresses les fleurs,
ô source cristalline,
Que ton clapotement la dise à leurs corolles.
Que tout ce qui vit loue le Seigneur et se réjouisse !

Joy, relished by gods and man,
playmate of innocence,
Come down
from that hill to my song
Or come from this valley,
where Spring embraces you,
Come, come from the meadow of lilies and from the
fragrant grove!
Who is this emerging from the fragrant grove,
As lovely as the decorous moon
and sublime as the earth?
Ah, it is she, who has heeded my summons!
See – ambrosial flowers
spring up beneath her feet
And shimmer! Here she comes,
Spring's sister.
Joy now spreads her gentle wings,
and bears me
Aloft to the clouds. I see nature
grow green below.
On the wings of joy, drawing near your throne,
I sing, O Creator, your praise.
Nature blends her hymns
With mine, harmonious sounds
rise towards you from the grove,
A flowery haze rises from the valley,
like a sacrificial offering.
Sing with me, O children of creation,
sing of the love
That gave birth to us;
praise Him, seraphic heaven.
Crystal stream,
murmur it to the flowers, as you glide
Over them, from one wave to another.
Let all that lives praise the Lord and rejoice in Him.

5. EDLE FREIHEIT, GÖTTERGLÜCK

Edle Freiheit, Götterglück,
Ohne dich ist Glanz und Würde
Nur ein schimmernd Missgeschick,
Eine Sklavenbürde.

Für den Liebling ihrer Brust
Hat die Gottheit sich erkoren
Und der Mann, der dich verloren,
Lechzt umsonst nach andrer Lust.

6. HIMMELSTOCHTER, RUH DER SELEN

Himmelstochter, Ruh der Seelen,
Ewig wirst du Fürsten fehlen,
Denn dich schreckt des Purpurs Glanz.

Ungeschminkt, mit leisem Schritte,
Eilst du zu des Schäfers Hütte,
Windest mit an seinem Veilchenkranz.

Seine Tage fließen heiter
Wie ein Frühlingsbach dahin;
Stille Tugend, sein Begleiter,
Lässt auf seinem Pfade Rosen blühen.

7. REICHE BIS ZUM WOLKENSITZE

Reiche bis zum Wolkensitze,
Noch ist Demut deine Pflicht,
Dich beschirmt vor nahem Blitze
Ruhe und Gold und Hoheit nicht.

Gestern Herr von sieben Reichen,
Heut ist kaum ein Hügel dein.
Flüchtiger als Weste weichen,
Kann dein Glück entwichen sein.

Noble liberté, félicité divine,
Sans toi toute grandeur et toute majesté
Ne sont qu'un faux éclat dont le malheur se pare,
Le fardeau d'un vil esclavage.

C'est à celui que son cœur a choisi
Que la divinité réserve ses faveurs,
Et le mortel qui t'a perdue
Aspire en vain à un autre bonheur.

Paix des âmes, fille céleste,
Toujours tu manqueras aux Princes,
Car l'éclat de la pourpre t'effraie.

Sans fard, d'un pas léger,
Tu te hâtes vers la cabane du berger,
Et t'enlances à sa guirlande de violettes.

Ses jours s'écoulaient sereins
Comme un ruisseau de printemps :
Et la vertu, sa muette compagne,
Sur ses pas fait éclore des roses.

Même si tu atteins au faite des nuages,
L'humilité demeure ton devoir ;
Car de la foudre qui menace,
Ni l'or ni les grandeurs ne te protégeront.

Hier, seigneur de sept royaumes,
À peine un tertre aujourd'hui t'appartient.
Plus fugitif que les vents d'ouest qui passent,
Ton bonheur peut s'évanouir.

Noble freedom, divine happiness,
Radiance and dignity are, without you,
But shimmering misfortune,
A slavish burden.

The godhead has chosen
Her personal favourite,
And the man, who has lost you,
Longs in vain for other joys.

Daughter of heaven, souls' rest,
Princes will always be without you,
For the gleam of purple frightens you.

Hiding nothing, treading gently,
You hasten to the shepherd's hut,
Help to make a wreath of violets.

His days pass happily
Like a brooklet in Spring;
Quiet virtue, his companion,
Causes roses to bloom on his path.

Reach up to the clouds –
But it is your duty to be humble,
Serenity and gold and majesty
Do not shield you from imminent lightning.

Yesterday you ruled seven realms,
Today hardly a hill is yours.
More fleeting than dying west winds,
Your fortune might well have fled.

11. FÜRSTEN SIND AM LEBENSZIELE

Fürsten sind am Lebensziele
Jedem Erdensohne gleich,
Wenn nicht Tugend sie beseelet,
Huld und Wohltun sie den Geistern
Bessrer Welten zugesellt.
Fürsten sind am Lebensziele
Jedem Erdensohne gleich.
Seht den Staub der Weltgebieter,
Seht des ärmsten Bettlers Staub!
Sieht man dort noch Pracht und Größe,
Sieht man hier des Armen Not?
Fürsten sind am Lebensziele
Jedem Erdensohne gleich.

12. SELMA

Sie liebt! Mich liebt die Auserwählte!
Ein Engel kam von ihr
Im Abendlispel und erzählte
Die leisen Seufzer mir.
Für mich, o Selma, bebt im Stillen
Dein Herz voll süßer Qual;
Und schöne Sehnsuchtstränen füllen
Der blauen Augen Strahl!

Leih mir, o Blitz, die Flammenflügel,
Leih, Sturm, die Schwingen mir!
Hin über Strom und Tal und Hügel
Flieg ich entzückt zu ihr.
Und heulte Tod aus tausend Flüssen
Von tausend Felsen Tod,
Ich will die Tränen küssen
Und fliege durch den Tod.

Les Grands, au terme de leur vie,
 Sont à chaque mortel semblables,
 Si la vertu ne les anime,
 Si clémence et bonté n'ont point uni leurs âmes
 Aux esprits d'un monde meilleur.
 Les Grands, au terme de leur vie,
 Sont à chaque mortel semblables.
 Des maîtres de ce monde ici voyez les cendres,
 Voyez les cendres, là, du plus pauvre mendiant !
 Peut-on encore ici voir l'éclat et la gloire,
 Voit-on du malheureux la misère infinie ?
 Les Grands, au terme de leur vie,
 Sont à chaque mortel semblables.

Princes at the end of life
 Resemble all other human beings,
 If they are not inspired by virtue,
 If graciousness and kindness have not linked them
 To the spirits of better worlds.
 Princes at the end of life
 Resemble all other human beings.
 Behold the dust of those who ruled the world!
 Behold the dust of the poorest beggar!
 Can you still see splendour and greatness?
 Can you still see the poor man's distress?
 Princes at the end of life
 Resemble all other human beings.

Elle aime ! Elle m'aime, l'élue de mon cœur !
 Un ange est venu de sa part,
 En un murmure vespéral,
 Me dire ses tendres soupirs.
 C'est pour moi, Selma, que ton cœur
 Plein d'une douce peine en silence palpite ;
 Que d'un ardent désir les larmes adorables
 Emplissent l'éclat de tes yeux !

She loves! The Chosen One loves me!
 An angel came from her
 In the evening breeze and passed on to me
 Her gentle sighs.
 Your heart, O Selma, full of sweet torment,
 Secretly quivers for me;
 And beautiful tears of longing
 Well up in her radiant blue eyes!

Prête-moi, éclair, tes ailes de flamme,
 Tempête, prête-moi ton vol !
 Par monts, par vaux, et par-delà les fleuves,
 Vers elle je vole, enivré.
 La mort peut bien hurler du tréfonds des rivières,
 Hurler de milliers de rochers,
 J'irai, j'irai baiser ses larmes,
 Je volerai à travers la mort même.

Lend me, O lightning, your wings of fire,
 Lend me, O storm, your pinions!
 Over river and valley and hills
 I fly to her in rapture.
 And were death to howl from a thousand rivers,
 Were it to howl from a thousand cliffs,
 I shall kiss those tears
 And fly through death.

RECORDED FROM 7 TO 10 APRIL 2016 AT ENSEMBLEHAUS FREIBURG, GERMANY

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION (P.11-13)

RICHARD STOKES ENGLISH TRANSLATION (SUNG TEXTS)

MICHEL CHASTEAU FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE & GÉRALDINE CHAZEL DESIGN & ARTWORK

CHERRIES AND CARNATIONS (W/C ON PARCHMENT), GARZONI, GIOVANNA (1600-70)

GALLERIA PALATINA, PALAZZO PITTI, FLORENCE, ITALY / BRIDGEMAN IMAGES COVER IMAGE

CLÉO MICHIELS PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

Ce disque a été réalisé avec l'aide de l'Ensemblehaus de Freiburg et l'ADAMI.

En résidence au Grand Théâtre de Provence, l'ensemble Café Zimmermann reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur), du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Métropole Aix-Marseille-Provence - Pays d'Aix. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'ensemble Café Zimmermann.

ALPHA 257 © CAFÉ ZIMMERMANN & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2016

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2016

INTRODUCING **ALPHA PLAY!**

BY OUTHERE MUSIC

The simple way to discover high quality
classical music



alphaplayapp.com



