

Joh. Pachelbel.
Un orage d'avril

APRIL STORM DAS GEWITTER IM APRILEN
Suites, Canon & Songs

GLI INCOGNITI AMANDINE BEYER
HANS JÖRG MAMMEL, *tenor*

JOHANN PACHELBEL (1653-1706)

Un orage d'avril

Partie V in C major* / *Ut majeur* / C-Dur P374

1 Sonata	01'20	3 Treza	00'30
2 Aria	01'14	4 Ciacona	03'15

5 Wie nichtig? Ach! Wie flüchtig P500	08'07
--	-------

Partie II in C minor* / *Ut mineur* / C-Moll P371

6 Sonata	01'30	9 Aria	01'08
7 Gavotte	01'32	10 Saraband	01'40
8 Treza	00'31	11 Gigue	01'07

12 Das Gewitter im Aprilen P75	03'21
---	-------

Partie VI in B flat major* / *Si bémol majeur* / B-Dur P375

13 Sonata [Adagio]	01'08	16 Gavotte	01'29
14 Aria	00'47	17 Saraband	01'37
15 Courant	01'07	18 Gigue	02'25

Partie a 4 in G major* / *Sol majeur* / G-Dur P450

19 Sonatina	01'46	23 Aria	00'39
20 Allemand	01'23	24 Saraband	01'33
21 Gavott	00'41	25 Gigue	01'25
22 Courant	01'01	26 Finale adagio	00'54

27 Mein Leben, dessen Creutz für mich P360	05'19
---	-------

Partie III in E flat major* / *Mi bémol majeur* / Es-Dur P372

28 Sonata [Allegro]	01'09	31 Gavotte	00'45
29 Allemand	01'29	32 Saraband	01'49
30 Courant	01'01	33 Gigue	00'59

Partie IV in E minor* / *Mi mineur* / E-Moll P373

34 Sonata	01'26	37 Aria	00'48
35 Aria	02'21	38 Ciacona	02'35
36 Courant	01'00		

39 Guter Walther unser Raths P180	01'39
--	-------

Partie I in F major* / *Fa majeur* / F-Dur P370a

40 Sonata [Allegro]	00'52	43 Ballet	00'58
41 Allemand	01'46	44 Saraband	01'38
42 Courant	01'01	45 Gigue	01'08

46 O großes Musenlicht P391	01'40
--------------------------------------	-------

Canon & Gigue P37

47 Canon a 3 Violinis con Basso c.	03'34	48 Gigue	01'21
--------------------------------------	-------	------------	-------

Hans Jörg Mammel, *tenor* (5, 12, 27, 30, 46)

Gli incogniti

Amandine Beyer, *violon I, alto I* (5)

Alba Roca, *violon II, alto II* (5) | Marta Páramo, *violon III* (47-48), *alto* (5, 19-27, 39)

Lina Manrique, *alto* (27, 39), *viole de gambe I* (46) | Baldomero Barciela, *viole de gambe*

Francesco Romano, *théorbe* | Anna Fontana, *clavecin & orgue*

Avec l'aimable collaboration d'Attilio Cremonesi à *l'orgue* (Partie V, Ciacona)

La potence est une balance qui a un homme à un bout et toute la terre à l'autre. Il est beau d'être l'homme. - Victor Hugo

Si Tommaso Albinoni n'existait pas, la statue monumentale de Johann Pachelbel, en équilibre sur le plus menu de ses orteils, sur le plus infime des socles, au bout de la colonne la plus haute et la plus fine, pourrait s'enorgueillir de défier le plus magnifiquement la Loi de la Gravité. Celle d'Albinoni, qui ne repose sur rien, qui flotte, grâce à un *Adagio* aussi baroque qu'une gondole de Las Vegas, est clairement insurpassable. Mais les deux mesures de basse qui font peut-être de Pachelbel le musicien le plus joué aujourd'hui dans les rues du monde entier, relèguent les *Quatre Saisons* de Vivaldi, le *Menuet* de Boccherini, la *Danse hongroise n°5* de Brahms, la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvořák, ou le *O fortuna* pillé par Orff, à de trapus piliers en béton armé.

La source la plus ancienne que nous connaissons de ce fameux *Canon*, conservée à Berlin, date de plus d'un siècle après la mort de Pachelbel. La composition pourrait néanmoins être authentique : elle est conservée parmi d'autres pièces attribuées au musicien et elle a des caractéristiques stylistiques à peu près compatibles avec l'époque et la zone géographique où il a évolué. Quoi qu'il en soit, il est probable que, tel Ravel qui finira par regretter d'avoir composé, pour quelques danseurs, un malheureux *Boléro* qui devait faire tant d'ombre à ses vraies compositions, Pachelbel, organiste "exceptionnel et parfait", auteur prolifique, sommet de l'avant-garde musicale allemande, serait bien surpris de l'image que lui a réservée la postérité. Il s'empresserait sans doute de s'asseoir au clavier, ou de brandir quelques pièces choisies, pour corriger l'étrange posture.

Johann Pachelbel est baptisé à Nuremberg le 1er septembre 1653. En 1669 il entre à l'Université d'Altdorf, où il devient organiste à Saint-Laurent. Il quitte le lieu moins d'un an plus tard, n'ayant pas les moyens financiers de poursuivre ses études ; le *Gymnasium Poeticum* de Ratisbonne lui concède alors une bourse, ce qui lui permet d'être l'élève de Kaspar Prentz (protégé de Johann Caspar Kerll), fervent amateur de musique italienne. En 1673, il est nommé organiste suppléant au prestigieux *Stephansdom* de Vienne, ville où il est directement confronté aux compositions de musiciens catholiques du sud de l'Allemagne et d'Italie, et où il étudie possiblement avec Kerll. En 1677 il devient organiste à Eisenach ; une longue relation d'amitié avec Ambrosius Bach (futur père de Johann Sebastian) débute alors.

En 1678, il est organiste à la *Predigerkirche Protestant* d'Erfurt. Il y reste douze années, avant d'être engagé à la cour de Württemberg à Stuttgart, puis à Gotha en 1692, et de rejoindre Nuremberg en 1695 comme organiste à *St Sebaldus*. Il sera enterré dans cette même ville le 9 mai 1706.

Les six suites ou partitas pour deux violons et basse continue qui constituent la *Musikalische Ergötzung* (Plaisir Musical) ont été publiées après son retour à Nuremberg. C'est le témoignage le plus important que nous connaissons de sa production instrumentale, qui souligne remarquablement sa position progressiste. Si chaque pièce dans l'*Ergötzung* est une suite de danses, elle se détache néanmoins du modèle pratico-chorégraphique français en débutant par une sonate de forme libre, en mélangeant styles français, italien et allemand, et en donnant une importance certaine au contrepoint. Utiliser des violons accordés de façon particulière contribue également à la distanciation : cette technique, banale du Moyen-Âge au premier Baroque, est déjà anecdotique à la fin du XVII^e siècle. Pourtant, c'est à ce moment qu'elle connaît son paroxysme mécanique au travers de l'intérêt qu'elle suscite chez certains violonistes virtuoses actifs dans le Tyrol et ailleurs en Autriche, comme Schmelzer ou Biber (dont les célèbrissimes *Sonates du Rosaire* – c.1678 – présentent 16 accords différents du violon). Cette particularité de chaque pièce dans l'*Ergötzung* souligne clairement la volonté d'émancipation instrumentale de la suite de danses.

L'écart conceptuel de la chorégraphie ne se reflète toutefois pas dans la nature des danses employées. On peut certes être surpris par la *Gigue* qui conclut le recueil avec un motif binaire de *Canzone* (appellation des toutes premières compositions instrumentales autonomes ; effet *dissident* probablement non-gratuit), mais Pachelbel emploie toujours les danses avec précision et fidélité : on retrouve les *Courants* et *Allemands* avec leurs courtes levées caractéristiques ; les *Arie*, à deux temps marqués qui dissocient bien les caractères des parties, et le *Ballet*, en forme de question/réponse typique des contredanses (danses de couple), sont des genres de *Gavottes* qui, comme ces dernières, jaillissent de nulle part, sont généralement nerveuses et invitent toujours à être diminuées (Pachelbel propose d'ailleurs plusieurs doubles dans les n°1, II, IV et VI). La *Treza* (*treccia*=tresse), que l'on retrouve aussi chez Biber et Schmelzer, est une gigue à l'italienne où l'on dansait en croisant les jambes en l'air (*treccia* est à l'origine d'*entrechat* qui désigne désormais cette technique dans le monde entier).

En ce qui concerne les *Sarabands* et *Ciacone*, Pachelbel reste, dans la forme, près du modèle français : pulsation retenue et appuis larges. Toutefois l'usage qu'il fait de l'harmonie, de la mélodie et du jeu instrumental se rapproche souvent de la tradition italienne ; un bel exemple se trouve dans la *Saraband* de la suite n°II, qui débute comme un *Lamento*. Les *Giges* reflètent également ces deux écoles : si celle de la n°III, à la pulsation marquée, est clairement italienne, celles de la n°I et II sont de véritables moutures stylistiques. Pourtant, loin d'être un collage décousu d'éléments disparates, les suites de l'*Ergötzung*, grâce à une écriture qui sait autant utiliser le contrepoint comme liant que s'en passer devant les incisions rythmiques, instrumentales ou vocales, mettent au contraire en valeur un subtil équilibre d'identités qui s'impose comme une unité en soi.

La *Partie à 4* suit ce même modèle de suite (sa *Gavott* rappelle d'ailleurs le *Ballet* de la première suite), à ceci près qu'elle utilise un violon accordé *normalement* en quintes et se conclut par un bref *Finale adagio* très solennel, qui laisse supposer un contexte de composition particulier. Certains voient dans ces *Parties à 4* ou 5 voix l'origine de la suite orchestrale allemande, développée par Heinichen, Telemann ou J.S. Bach.

Les airs profanes enregistrés ici sont certainement des pièces d'occasion, composées lors de fêtes et célébrations diverses (anniversaires, mariages, Noël, nouvel an, etc.). Aussi, si leur forme s'avère toujours la même (plusieurs strophes chantées sur les mêmes notes qui se concluent par une ritournelle instrumentale), le solide cadre qu'elle constitue présente une assise capable de supporter tous genres de caractères et d'atmosphères : le madrigal, comme dans le *Wie Nichtig* (où l'un des altos souligne l'atmosphère *ancienne* en étant désaccordée), le fond rustique (*Das Gewitter im April*), le choral (*Mein Leben*), l'air de cantate ou d'opéra (*Guter Walther*, dont la seule première strophe a survécu), etc.

Certains musicologues suggèrent que le *Canon* ait été composé pour une fête en l'honneur de Ambrosius Bach. D'autres non. Qu'importe, sa popularité actuelle tient avant tout de sa première nature : une simple basse obstinée sur laquelle se forment des variations de genre improvisé, à l'instar des chaconnes, passacailles, *passamezzi*, ou autres danses populaires de l'époque. Si cette périodicité harmonique facilite considérablement l'écriture d'un canon, la composition reste néanmoins remarquable pour sa fluidité, sa fantaisie et son agilité instrumentale. La *Gigue* qui lui succède (similaire à celle de l'*Ergötzung* n°I), continue de projeter une danse dans un cadre pseudo-savant, celui d'une fugue. Elle développe un jeu amusant entre une exposition/développement franchement désordonnés et un passage cadenciel très métrique ; le contrepoint étant le secret de toute balance.

OLIVIER FOURÉS

Orages, kermesses et autres scènes de la vie quotidienne.

Imaginez qu'un jour vous regardez un film de 1935 intitulé *La Kermesse héroïque*¹. Vous ne savez rien sur ce film, vous l'avez trouvé par hasard. Le générique vous avertit que l'œuvre cinématographique en question s'inspire des tableaux des peintres flamands du XVII^e siècle, et vous vous apprêtez donc à regarder une reconstitution historique plus ou moins réussie de l'époque des révoltes des Pays-Bas, avec l'espoir que tout ne soit point trop raide. Mais dès le début, vous vous trouvez plongé dans un film magnifique, étonnamment moderne et burlesque, qui vante la liberté (d'esprit et de mœurs) et qui ridiculise la guerre et la violence, plein d'humour et de situations rocambolesques. Impossible de savoir si, comme cela était annoncé au début, l'esprit des tableaux du XVII^e siècle a été bien conservé (est-il d'ailleurs possible de garder un seul esprit ?), mais il devient rapidement clair que le film dépeint, avec une acuité exceptionnelle, une certaine attitude des femmes et hommes du XX^e siècle (et aussi de ceux du XXI^e et peut-être de ceux du XVII^e !) face aux rapports humains, à la peur, à l'amour, au courage... Imaginez maintenant que vous avez entre vos mains un disque consacré à la musique de Johann Pachelbel. Vous connaissez au moins une œuvre de l'auteur (oui, même si vous ne le saviez pas, vous avez déjà entendu le Canon maintes fois !). Peut-être avez-vous même eu la chance d'écouter une de ses pièces pour orgue ou une de ses magnifiques cantates religieuses. Vous vous disposez donc à écouter une musique que vous soupçonnez déjà bien "sérieuse" en espérant que l'interprétation ne soit pas trop guindée. Mais au lieu d'une musique cérébrale et figée (suivant les lieux communs qui pourraient coller à la réputation d'un compositeur-organiste allemand), vous vous trouvez devant une myriade de petits morceaux pleins de vie, de vrais tableaux musicaux en miniature qui représentent tous les états de l'âme humaine.

En jouant cette musique, les deux auteurs de ces lignes ont eu la même pensée au même moment : que de similitudes entre le monde de la *Kermesse* et celui des compositions de Pachelbel : les deux œuvres se sont mises à danser dans leur imagination et à s'éclairer l'une l'autre par le jeu de mille correspondances.

Les pièces présentées dans ce disque ont en commun un certain caractère de musique de "chambre" dans le sens où elles ont sûrement été composées pour un usage domestique. C'est certainement le cas des suites de la *Musikalische Ergötzung* publiées en 1695, où, à part les difficultés qu'entraîne la "scordatura", tout semble indiquer qu'elles furent dédiées à un public d'amateurs avertis, susceptibles d'éprouver une grande "joie musicale" (égale à la nôtre !) en interprétant ce recueil, comme son propre nom l'indique. L'origine des pièces vocales est moins claire, et certaines de ces chansons auraient sans doute un but précis et des destinataires connus au sein d'un petit cercle d'amis, comme par exemple la simple louange d'un personnage répondant au nom de *Guter Walther* et qui semble avoir eu un fort caractère, ou bien d'impressionnantes lamentations funèbres (*Mein Leben et Wie wichtig?*) mêlées de réflexions d'ordre moral. D'autres semblent avoir un sens plus générique dans la tradition des chansons qui fêtent l'arrivée des saisons (*Das Gewitter im Aprilen*), où se joue une confrontation entre la volatilité du climat capricieux d'avril et la pérennité de l'amitié.

Mais ce qui relie toutes les pièces de cet enregistrement, qu'elles aient un texte ou pas, c'est leur capacité à évoquer des images picturales. Nous nous retrouvons entourés des images sonores qui pourraient émerger des tableaux de la grande époque flamande et hollandaise, et notamment ceux représentant des épisodes de la vie quotidienne. En écoutant l'*Aria* de la *Partie VI* ou le *Ballet* de la *Partie I*, ne croirait-on pas se retrouver au milieu du brouhaha de la fête populaire telle que Brueghel la dépeint dans *Le Repas de noce* (et comme dans la grande soirée de *La Kermesse héroïque*) ? N'auriez-vous pas envie de prendre votre luth comme Jan Steen dans son autoportrait et de vous accompagner en chantant la dernière phrase de la sarabande de la *Partie VI* (oui c'est vrai, il faut ajouter un texte, mais rien n'est plus simple !). Ne sentez-vous pas, en écoutant la sarabande de la *Partie III*, le même frissonnement et le même doute que ceux qui semblent parcourir les femmes lisant leur lettres et peintes par Vermeer ? Et n'y a-t-il pas ce caractère mi-pompeux mi-comique dans l'aria de la *Partie V* ou dans la *Gavotte* de la *Partie 4* que l'on retrouve dans les portraits de groupe des officiers de Frans Hals (et encore une fois aussi dans une des premières scènes de notre film) ?

Toutes ces miniatures musicales passent caresser nos oreilles à l'instar des troupes légères et passagères des nuages d'avril qui défilent devant nos yeux : tout à coup le ciel se couvre, la pluie tombe, orageuse, pour finalement laisser place au bleu éclatant d'un horizon ensoleillé. Cadre idéal pour des portraits ou scènes de vie où les principaux intéressés ne manquaient pas de se reconnaître et de se retrouver, et qui sont de nos jours le témoignage d'une vie passée, mais riche en émotions et belle comme le jour.

AMANDINE BEYER & BALDOMERO BARCIELA

¹ Réalisé par Jacques Feyder et Marcel Carné, assistant à la mise en scène Marcel Carné. À consommer d'urgence et sans modération !

A gallows is a balance with a man at one end and the whole earth at the other. It is a fine thing to be the man. - Victor Hugo

If Tommaso Albinoni did not exist, the monumental statue of Johann Pachelbel, balancing on the slenderest of toes, on the most minuscule of pedestals, atop the tallest and thinnest of columns, could boast of most magnificently defying the laws of gravity. Albinoni's statue, which rests on nothing at all, which hovers, thanks to an *Adagio* as Baroque as a gondola from Las Vegas, is clearly unsurpassable. But the two bars of bass that make Pachelbel perhaps the most frequently played composer in today's streets relegate Vivaldi's *Four Seasons*, Boccherini's Minuet, Brahms's Hungarian Dance no.5, Dvořák's Symphony *From the New World* and the *O fortuna* stolen by Orff to the status of chunky pillars of reinforced concrete.

The oldest known source of this famous *Canon*, conserved in Berlin, dates from more than a century after Pachelbel's death. Nevertheless, the piece may well be authentic: it is preserved with other works attributed to the composer and possesses stylistic characteristics more or less compatible with the period and the geographical zone in which he lived. Whatever the truth may be, it is probable that – like Ravel who ended up regretting he had composed, for a few dancers, a wretched *Boléro* that was so thoroughly to overshadow his *real* compositions – Pachelbel, a 'perfect and rare' organist, a prolific composer, the leading luminary of the German musical avant-garde, would certainly be very surprised at the image posterity has chosen to retain of him. He would doubtless swiftly sit down at the keyboard or brandish a few selected pieces to correct this strange position in which he now finds himself.

Johann Pachelbel was baptised at Nuremberg on 1 September 1653. In 1669 he matriculated at the University of Altdorf, becoming organist of the Lorenzkirche there. But he left the city less than a year later, lacking the financial resources to pursue his studies; the Gymnasium Poeticum of Regensburg then granted him a scholarship that enabled him to become a pupil of Kaspar Prentz (himself a protégé of Johann Caspar Kerll), a fervent lover of Italian music. In 1673 he was appointed deputy organist at the prestigious Stephansdom (St Stephen's cathedral) in Vienna, where he came into direct contact with the music of the Catholic composers of southern Germany and Italy and may have studied with Kerll. In 1677 he became court organist at Eisenach; this marked the start of a long friendship with Ambrosius Bach (future father of Johann Sebastian). In 1678 he was organist at the Protestant Predigerkirche in Erfurt. He stayed twelve years in this post, before accepting engagements at the Württemberg court in Stuttgart, then (in 1692) at Gotha, and finally returning to Nuremberg in 1695 as organist of St Sebald's church. He was buried in his native city on 9 May 1706.

The six suites or partitas (*Partien*) for two violins and continuo that make up the *Musikalische Ergötzung* (Musical delight) were published after Pachelbel's move back to Nuremberg. This is the most important surviving evidence of his instrumental output, and constitutes a remarkable demonstration of his progressive position. Although each work in the *Musikalische Ergötzung* is a suite of dances, it nevertheless deviates from the French model, which reflects choreographic practice, by beginning with a sonata in free form, by mingling the French, Italian and German styles, and by according considerable prominence to counterpoint. The use of violins tuned in special ways (scordatura) also contributes to the effect of alienation: this technique, commonplace from the Middle Ages to the early Baroque era, was encountered only rarely in the late seventeenth century. And yet it was precisely at that moment that it enjoyed its finest hour thanks to the interest in it shown by a number of violin virtuosos active in the Tyrol and elsewhere in Austria, including Schmelzer and Biber (whose very well-known 'Mystery' or 'Rosary' Sonatas – c.1678 – feature sixteen different tunings of the violin). This particularity of the *Musikalische Ergötzung* clearly underlines the composer's intention to free the instruments from the constraints of the dance suite.

The conceptual divergence from choreography, however, is not reflected in the nature of the dances employed. To be sure, one may be surprised by the Gigue that concludes the set with a binary motif typical of the canzona (the name given to the very first autonomous instrumental compositions; a *dissident* effect that is probably not unintended), but Pachelbel always uses the dances with precision and fidelity: one finds courantes and allemandes with their characteristic short upbeat; the arias, in strongly marked duple time which clearly dissociates the characters of the parts, and the Ballet, in the question-and-answer form typical of contredanses (couple dances), are types of gavotte which, like that dance, emerge suddenly from nowhere, are generally vigorous, and always invite diminution (indeed, Pachelbel himself presents several *doubles*, in *Partien* I, II, IV and VI). The *treza* (Italian *treccia* = tress or braid of hair), which is also found in Biber and Schmelzer, is a gigue in the Italian style that was danced with legs crossing in the air (*treccia* is the etymological origin of 'entrechat', which now designates this technique throughout the world).

In the case of the sarabandes and *ciacone* (chaconnes), Pachelbel remains formally close to the French model: a restrained pulse and emphatic accents. Nevertheless, his use of harmony, melody and instrumental style often inclines towards the Italian tradition; a fine example occurs in the Saraband of *Partie* II, which begins like a *lamento*. The giges also have something of both these schools: while the Gigue of *Partie* III, with its marked pulse, is clearly Italian, those of the first two suites are veritable stylistic mixtures. Yet the suites of the *Musikalische Ergötzung* are very far from being a loose collage of disparate elements; on the contrary, thanks to a compositional technique capable both of using counterpoint as a binding agent and of dispensing with it in favour of rhythmic, instrumental or vocal incisions, they present a subtle balance of identities that establishes itself as a unity in its own right.

The *Partie a 4* follows the same suite model as the *Musikalische Ergötzung* (in fact, its Gavott recalls the Ballet of the first *Partie*), except that it calls for a violin tuned 'normally', in fifths, and concludes with a brief and extremely solemn 'Finale adagio', which suggests a specific compositional context. Some commentators have seen in these *Partien* in four or five voices the origins of the German orchestral suite subsequently developed by Heinichen, Telemann and J. S. Bach.

The secular arias recorded here are certainly occasional pieces, composed for a variety of festivals and celebrations (birthdays, weddings, Christmas, New Year, etc.). Hence, even if their form is always the same (several strophes sung to the same notes, which end with an instrumental ritornello), its solid framework provides a basis capable of supporting all kinds of characters and atmospheres: the madrigal, as in *Wie wichtig?* (in which one of the violas underlines the 'old-fashioned' ambience with its scordatura tuning), the rustic background (*Das Gewitter im Aprilen*), the chorale (*Mein Leben*), the cantata or operatic aria (*Guter Walther*, of which only the first strophe has survived) and so on.

Certain musicologists have suggested that the *Canon* was composed for a celebration in honour of Ambrosius Bach. Others disagree. Whatever the case, its current popularity is due above all to its intrinsic nature: a simple ostinato bass over which variations of an improvisatory type are formed, as in the chaconnes, passacaglias, *passamezzi* or other popular dances of the era. Though this harmonic periodicity considerably eases the task of writing a canon, the composition is nevertheless remarkable for its fluency, its imagination and its instrumental agility. The ensuing *Gigue* (similar to the one in *Partie* I of the *Musikalische Ergötzung*) continues to project a dance into a pseudo-learned framework, that of a fugue. It develops an amusing interplay between a downright disorderly exposition/development and an extremely metrical cadential passage; for the counterpoise is the secret of any balance.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

Storms, carnivals and other scenes from everyday life

Imagine that one day you're watching a 1935 film called *La Kermesse héroïque*.² You don't know anything about the film; you came across it by chance. The opening credits inform you that the cinematographic work in question is inspired by the pictures of the Flemish painters of the seventeenth century, so you prepare yourself for a more or less accurate historical reconstruction of the age of the Dutch Revolt, hoping it won't be too stilted. But, right from the start, you find yourself plunged into a superb film, amazingly funny and modern, full of humour and outlandish situations, a paean of praise to freedom of thought and morals. You have no way of knowing if, as you were told at the beginning, the spirit of seventeenth-century painting really has been respected (anyway, is it possible to retain a single spirit?), but it soon becomes obvious that the film depicts with exceptional lucidity a certain attitude of women and men of the twentieth century (and of the twenty-first, and perhaps of the seventeenth!) to human relationships, fear, love, courage . . .

Now imagine that you have in your hands a disc devoted to the music of Johann Pachelbel. You know at least one work by this composer (yes, even if you didn't know its name, you've already heard the *Canon* many times!). Perhaps you've even been lucky enough to hear one of his organ pieces or one of his magnificent sacred cantatas. So you get yourself ready to listen to music that you already suspect is very 'serious', hoping the performance won't be too stuffy. But instead of music that is cerebral and stiff (as you might well expect from the clichés likely to cling to the reputation of a German composer-organist), you find yourself in the company of a myriad of little pieces, genuine miniature musical tableaux that represent every imaginable human mood.

Playing this music, the two authors of these lines had the same thought at the same moment: how many resemblances there are between the world of *La Kermesse héroïque* and that of Pachelbel's compositions! Both works began to dance in their imagination and to shed light on each other through any number of correspondences.

The pieces presented on this disc share a certain 'chamber' character, in the sense that they were surely composed for domestic use. Such is undoubtedly the case with the suites from the *Musikalische Ergötzung* published in 1695, where, aside from the difficulties entailed in the 'scordatura' writing, everything seems to indicate that they were intended for a public of sophisticated amateurs, likely to experience great 'musical delight' (just as we did!) when performing this music, as the very name of the collection suggests. The origins of the vocal pieces are less clear, and some of these arias were probably written for a specific purpose and for dedicatees known to a small circle of friends, such as the simple song in praise of someone known as 'Guter Walther', who seems to have had a strong temperament, or the impressive funeral laments (*Mein Leben* and *Wie wichtig?*) which are interspersed with moralising comments. Others seem to have a more generic meaning, in the tradition of songs to celebrate the arrival of a new season – for example *Das Gewitter im Aprilen*, which compares the volatility of the capricious April climate and the constancy of friendship.

But what links all the works on this recording, whether or not they possess a text, is their ability to conjure up painterly images. We find ourselves surrounded by sound pictures that might well have come from the golden age of Dutch and Flemish art, notably those representing episodes from everyday life. When you listen to the Aria from Partie VI or the Ballet from Partie I, don't you have the impression that you're in the midst of the hubbub of the folk festival depicted by Brueghel in *The Peasant Wedding* (and also seen in the great banquet of *La Kermesse héroïque*)? Don't you get the urge to take up your lute like Jan Steen in his self-portrait and accompany yourself singing the last phrase of the Saraband from Partie VI (yes, it's true, you have to add a text to it, but nothing could be simpler!). Listening to the Saraband of Partie III, don't you feel the same shivers down your spine and the same doubts that seem to affect the women Vermeer painted reading their letters? And don't the Aria of Partie V or the Gavotte of the Partie a 4 have the same half-pompous, half-comical character we find in Frans Hals's portraits of groups of officers (and, once again, in one of the opening scenes of our film)?

All these musical miniatures float by, caressing our ears, like the light, fleeting April clouds that troop past before our eyes: all of a sudden the sky grows overcast and the stormy rain falls before finally giving way to the dazzling blue of a sunlit horizon. An ideal setting for portraits or scenes drawn from life in which those concerned must certainly have recognised themselves, and which nowadays bear precious witness to a bygone age that is still rich in emotions and lovely to behold . . . and listen to.

AMANDINE BEYER & BALDOMERO BARCIELA
Translation: Charles Johnston

² Directed by Jacques Feyder with the assistance of Marcel Carné, often known in English-speaking countries as *Carnival in Flanders*. See it soon and as often as you like!

Der Galgen ist ein Waagebalken mit einem Menschen an dem einen Ende und der ganzen Welt am anderen. Es ist schön, der Mensch zu sein. - Victor Hugo

Wenn es Tommaso Albinoni nicht gäbe, könnte die monumentale Statue von Johann Pachelbel, wo er auf den Zehenspitzen balancierend auf einem denkbar kleinen Sockel an der Spitze der höchsten und dünnsten Säule steht, sich rühmen, so herrlich wie keine andere dem Gesetz der Schwerkraft zu trotzen. Doch diejenige Albinonis, die ohne Unterbau frei im Raum schwebt, ist dank einem *Adagio*, so barock wie eine venezianische Gondel in Las Vegas, schlichtweg nicht zu übertreffen. Die zwei Takte einer Bassstimme aber, die Pachelbel heute zum vielleicht meistgespielten Komponisten auf allen Straßen der Welt machen, lassen die *Vier Jahreszeiten* von Vivaldi, das *Menuett* von Boccherini, den *Ungarischen Tanz Nr.5* von Brahms, die *Sinfonie „Aus der Neuen Welt“* von Dvořák oder das von Orff plagiierte *O fortuna* wie klotzige Pfeiler aus Stahlbeton erscheinen.

Die älteste bekannte Quelle dieses berühmten *Canons*, in Berlin archiviert, ist erst nach Pachelbels Tod mehr als ein Jahrhundert später erschienen. Die Komposition könnte aber echt sein: sie ist zusammen mit anderen dem Komponisten zugeschriebenen Stücken überliefert und weist stilistische Merkmale auf, die im Großen und Ganzen der musikgeschichtlichen Epoche und dem geographischen Raum entsprechen, in dem er sich bewegte. Wie auch immer, Pachelbel, der „*perfecte und rare Virtuose*“ auf der Orgel, der produktive Komponist, der Vollender der musikalischen Avantgarde Deutschlands, wäre wie Ravel, der es am Ende bereute, für einige Tänzer jenen unseligen *Boléro* komponiert zu haben, der seine wirklich bedeutenden Kompositionen derart überschatten sollte, wahrscheinlich sehr überrascht zu sehen, welches Bild sich die Nachwelt von ihm machte. Er würde sich vermutlich beeilen, sich ans Klavier zu setzen oder einige ausgewählte Stücke in die Höhe zu halten, um die seltsame Einschätzung zu korrigieren.

Johann Pachelbel wurde am 1. September 1653 in Nürnberg getauft. 1669 schrieb er sich an der Universität in Altdorf ein und wurde dort Organist der Pfarrkirche St. Lorenz. Kaum ein Jahr später verließ er die Universität, weil ihm die finanziellen Mittel fehlten, sein Studium fortzusetzen; ein Stipendium ermöglichte ihm den Besuch des *Gymnasium Poeticum* in Regensburg, wo er Schüler von Kaspar Prentz (einem Schützling von Johann Caspar Kerll) wurde, der ein glühender Verfechter der italienischen Musik war. 1673 wurde er stellvertretender Organist am berühmten Stephansdom in Wien, wo er unmittelbar mit den Kompositionen katholischer Musiker Süddeutschlands und Italiens in Berührung kam und wo er möglicherweise bei Kerll studierte. 1677 wurde er Organist in Eisenach; dort begann auch seine lange dauernde Freundschaft mit Ambrosius Bach (dem späteren Vater von Johann Sebastian). 1678 wurde er als Organist der protestantischen Predigerkirche in Erfurt bestellt. Dieses Amt versah er zwölf Jahre lang, bis er in die Dienste des württembergischen Hofes in Stuttgart trat. 1692 ging er nach Gotha und kehrte 1695 als Organist an St. Sebaldu nach Nürnberg zurück. In dieser Stadt wurde er am 9. Mai 1706 begraben.

Die sechs Suiten oder Partiten für zwei Violinen und Basso continuo, die in der Sammlung *Musikalische Ergötzung* zusammengefasst sind, erschienen nach seiner Rückkehr nach Nürnberg im Druck. Die Sammlung ist das wichtigste heute bekannte Zeugnis seines Instrumentalschaffens, das auf bemerkenswerte Weise sein fortschrittliches Musikdenken dokumentiert. Jede Nummer der *Ergötzung* ist eine Tanzsuite, doch unterscheidet sich diese deutlich vom französischen praktisch-tänzerischen Schema insofern, als sie mit einer Sonate in freier Form beginnt, den französischen, den italienischen und den deutschen Stil vermischt und der kontrapunktischen Arbeit breiten Raum gibt. Sie hebt sich von diesem Muster auch durch die Verwendung umgestimmter, von der normalen Einstimmung abweichender Violinen ab: diese im Mittelalter und im Frühbarock gängige Praxis war Ende des 17. Jahrhunderts bereits eine Randerscheinung geworden. Die Methode war zu dieser Zeit als Spieltechnik aber gerade wieder im Schwange, weil einige in Tirol und in Österreich tätige Geigenvirtuosen wie Schmelzer und Biber (dessen hochberühmte *Rosenkranzsonaten* – um 1678 – die Violine in 16 verschiedenen Stimmungen verwenden) ein gesteigertes Interesse daran hatten. Diese Besonderheit der *Ergötzung* lässt den deutlichen Willen zur Emanzipation der Tanzsuite als selbständige Instrumentalmusik erkennen.

Die prinzipielle Abkehr vom Tänzerischen äußert sich jedoch nicht in der Auswahl der Tänze. Man mag überrascht sein von der *Gig*, die die Sammlung mit einem *Canzone*-Thema im Zweiertakt beschließt (Kanzonen nannte man die allerersten selbständigen Instrumentalkompositionen; ein *sektiererischer* Einfall, der wahrscheinlich kein Zufall war), doch lässt Pachelbel bei der Behandlung der Tänze stets Genauigkeit und Formtreue walten: da sind *Courant* und *Allemand* mit dem für sie charakteristischen kurzen Auftakt; die *Arie* im pointierten Zweiertakt, die den Klangcharakter der Stimmen deutlich hervortreten lassen, und das *Ballet* in der für die Contredanse (Paartanz) typischen Frage/Antwort-Form sind Abarten der *Gavotte*, die wie die Letztere unvermittelt einsetzen, meist lebhaft sind und zu diminuierten zweiten Fassungen tendieren (Pachelbel hat in den Nummern I, II, IV und VI übrigens mehrfach Doubles eingefügt). Die *Trezza* (*treccia* = Zopf), die auch bei Biber und Schmelzer anzutreffen ist, ist eine Gigue im italienischen Stil, bei der Sprünge mit gekreuzten Beinen ausgeführt wurden (*entrechat*, wie die Technik heute weltweit genannt wird, ist von *treccia* abgeleitet).

Bei *Saraband* und *Ciacone* hält sich Pachelbel formal eng an das französische Muster: verhalten pulsierender Rhythmus und breite Akzente. Seine harmonische Behandlung aber, die Melodik und das instrumentale Zusammenspiel neigen vielfach eher der italienischen Tradition zu; ein schönes Beispiel findet sich in der *Saraband* der Suite Nr. II, die wie ein *Lamento* beginnt. Auch in den *Gigs* sind beide Stilrichtungen erkennbar: die der Nr. III mit dem nachdrücklich pulsierenden Rhythmus ist ganz klar italienisch geprägt, die der Nr. I und II sind ausgemachte Stilgemische. Dennoch sind die Stücke der *Ergötzung* alles andere als eine reglose Anhäufung disparater Gestaltungselemente, vielmehr wird durch eine Schreibweise, die es versteht, den Kontrapunkt ebenso als Bindemittel einzusetzen wie angesichts von rhythmischen, instrumentalen oder vokalen Einschnitten darauf zu verzichten, ein fein austariertes Gleichgewicht klanglicher Individualitäten herzustellen, das Geschlossenheit stiftende Wirkung hat.

Die *Partie à 4* ist nach demselben Suiten-Schema gestaltet (ihre *Gavott* erinnert, nebenbei bemerkt, an das *Ballet* der ersten Suite) mit dem kleinen Unterschied, dass eine *normal* in Quinten gestimmte Violine verwendet wird und dass sie mit einem kurzen, sehr feierlichen *Finale : adagio* endet, was auf einen besonderen kompositorischen Kontext schließen lässt. Diese Partiten zu 4 oder 5 Stimmen werden vielfach als der Ursprung der deutschen Orchestersuite angesehen, wie sie von Heinichen, Telemann oder Johann Sebastian Bach gepflegt wurde.

Die hier eingespielten weltlichen Strophenlieder sind vermutlich Gelegenheitskompositionen aus Anlass der verschiedensten Feste und Feierlichkeiten (Geburtstage, Hochzeiten, Weihnachten, Neujahr etc.). Trotz ihrer stets gleichbleibenden Form (mehrere Strophen, die auf dieselben Noten gesungen werden und mit einem instrumentalen Ritornell enden), ist ihr festgefügtes Schema eine verlässliche Grundlage für alle möglichen Charaktere und Stimmungen, ob Madrigal wie in *Wie Nichtig* (wo eine der Bratschen umgestimmt ist, um eine *altertümliche* Wirkung zu erzeugen), ländliche Szene (*Das Gewitter im April*), Choral (*Mein Leben*), Aria der Kantate oder der Oper (*Guter Walther*, von dem nur die erste Strophe erhalten ist) etc.

Einige Musikwissenschaftler sind der Ansicht, der *Canon* sei für ein Fest zu Ehren von Ambrosius Bach komponiert worden. Andere nicht. Aber wie dem auch sei, seine Popularität in der heutigen Zeit ist in erster Linie auf seine einfache Machart zurückzuführen: ein schlichter Basso ostinato, der wie bei der Chaconne, der Passacaglia, dem Passamezzo oder anderen Tänzen der Zeit als Grundlage improvisiert wirkender Variationen dient. Diese harmonische Periodizität hat zwar die Komposition eines Kanons sehr erleichtert, dennoch ist sie in ihrer Eingängigkeit, ihrer Eigenwilligkeit und instrumentalen Beweglichkeit wirklich bemerkenswert. Die sich anschließende *Gigue* (ähnlich der Nr. I der *Ergötzung*) fährt damit fort, einen Tanz in einen quasigelehrten Rahmen, den der Fuge, zu übertragen. Es entspinnt sich ein vergnügliches Wechselspiel zwischen einer offensichtlich chaotischen Exposition/Durchführung und einer streng metrisch gebauten Kadenzformel – denn das Gegengewicht ist das Geheimnis jedes Gleichgewichts.w

OLIVIER FOURES
Übersetzung Heidi Fritz

Gewitter, Kirchweihfeste und andere Szenen des täglichen Lebens

Stellen Sie sich vor, Sie sehen sich eines Tages einen Film von 1935 an, einen Film mit dem Titel *La Kermesse héroïque* (*Die klugen Frauen*)³. Sie wissen nichts über diesen Film, Sie sind zufällig darauf gestoßen. Im Vorspann heißt es, dieses Filmkunstwerk sei von Gemälden flämischer Meister des 17. Jahrhunderts angeregt, und Sie machen sich darauf gefasst, eine mehr oder weniger gelungene historische Dokumentation über die Zeit des niederländischen Freiheitskampfes zu sehen zu bekommen und hoffen, das Ganze werde nicht allzu trocken sein. Aber dann geht es los, und Sie sind sofort gefangengenommen von einem großartigen, erstaunlich modernen und witzigen Film, der das Lob der Freiheit (der Gedanken und der Lebensweisen) singt und Krieg und Gewalt ins Lächerliche zieht, einem Film mit satirischen Untertönen und abstrusen Situationen. Man wüsste nicht zu sagen, ob es, wie im Vorspann angekündigt, tatsächlich um Inhalte der Gemälde des 17. Jahrhunderts geht (ist es überhaupt möglich, sich auf einen bestimmten Inhalt festzulegen?), vielmehr wird schnell klar, dass der Film mit außergewöhnlicher Treffsicherheit ein bestimmtes Verhalten der Frauen und Männer des 20. Jahrhunderts (wie auch des 21. und vielleicht des 17. Jahrhunderts!) beschreibt, ihre Einstellung zu menschlichen Beziehungen, zu Furcht, Liebe, Mut und Unerschrockenheit...

Stellen Sie sich nun einmal vor, Sie halten eine CD mit Musik von Johann Pachelbel in den Händen. Sie kennen mindestens ein Werk des Komponisten (ja, auch wenn Ihnen das nicht bewusst war, Sie haben den Kanon schon viele Male gehört!). Vielleicht hatten Sie sogar Gelegenheit, eines seiner Orgelwerke zu hören oder eine seiner wundervollen Kirchenkantaten. Sie stellen sich deshalb darauf ein, eine Musik zu hören, von der Sie annehmen, sie werde durch und durch „ernsthaft“ sein, und hoffen, dass die Interpretation nicht allzu steif sein wird. Aber statt einer statischen Kopfmusik (der Klischeevorstellung entsprechend, was man von einem deutschen Komponisten/Organisten zu erwarten hat) erklingt eine Vielzahl lebensvoller kleiner Stücke, regelrechte musikalische Tableaus im Miniaturformat, die alle Gemütsverfassungen des Menschen nachbilden.

Als sie diese Musik spielten, hatten die Verfasser dieser Zeilen beide gleichzeitig denselben Gedanken: wie sehr sich doch die Gedankenwelten der *Kermesse* und der Kompositionen von Pachelbel gleichen: in ihrer Vorstellung fingen die beiden Werke an zu tanzen und erklärten sich durch das Wechselspiel unzähliger Bezüge gegenseitig.

Den hier eingespielten Stücken ist ein „kammermusikalischer“ Charakter gemeinsam insofern, als sie wahrscheinlich für den häuslichen Gebrauch komponiert worden sind. Mit Sicherheit ist das bei den Suiten der 1695 erschienenen *Musikalischen Ergötzung* der Fall, denn alles deutet darauf hin, wenn man einmal von den Schwierigkeiten der „Scordatura“ absieht, dass sie für ein Publikum erfahrener Dilettanten bestimmt waren, denen es, wie im Werkstitel angedeutet, großes „musikalisches Vergnügen“ bereitete, diese Stücke zu spielen (und so erging es auch uns!). Was es mit den Vokalwerken auf sich hat, ist weniger klar; einige der Strophenlieder könnten aus konkretem Anlass entstanden und für bestimmte Personen bestimmt gewesen sein, etwa das schlichte Loblied auf eine Person namens Guter Walther, der ein starker Charakter gewesen sein dürfte, oder auch eindrucksvolle Totenklagen („Mein Leben“ und „Wie nichtig?“), in die moralisch belehrende Betrachtungen einfließen. Andere waren eher gattungsbezogene Kompositionen in der Tradition der Strophenlieder zum Wechsel der Jahreszeiten, beispielsweise „Das Gewitter im April“, wo ein Vergleich angestellt wird zwischen der Wechselhaftigkeit des launischen Aprilwetters und der Dauerhaftigkeit der Freundschaft.

Die Stücke dieser Einspielung, ob mit oder ohne Text, haben alle eine Gemeinsamkeit: ihre Bildhaftigkeit. Wir haben es durchweg mit Klangtableaus zu tun, die durchaus Gemälden des großen Jahrhunderts der flämisch-niederländischen Malerei nachempfunden sein könnten, insbesondere solchen, die Szenen des täglichen Lebens darstellen. Wenn man die Aria der Partie VI hört oder das Ballet der Partie I, könnte man meinen, man befinde sich inmitten des Trubels eines festlichen Gelages, wie Brueghel es in seiner *Bauernhochzeit* gemalt hat (oder dem Kirchweihfest von *La Kermesse héroïque*). Hätten Sie nicht Lust, zu Ihrer Laute zu greifen wie Jan Steen in seinem Selbstporträt und sich selbst zu begleiten, während Sie die letzten Takte der Sarabande der Partie VI singen (ja, es müsste natürlich ein Text hinzugefügt werden, aber nichts ist einfacher als das!)? Fühlen Sie, wenn Sie die Sarabande der Partie III hören, nicht auch den Schauer und den Zweifel, der die von Vermeer gemalten Frauen beim Lesen ihrer Briefe zu ergreifen scheint? Und ist in der Aria der Partie V oder in der Gavotte der Partie a 4 nicht dasselbe halb schwülstige, halb komische Element zu erkennen, das auch in den Gruppenporträts der Offiziere von Frans Hals auffällt (wie auch in einer der ersten Szenen unseres Films)?

Alle diese musikalischen Miniaturen schmeicheln flüchtig unseren Ohren wie die leichten und wechselhaften Gebilde der Aprilwolken, die an unseren Augen vorbeiziehen: plötzlich ist der Himmel wolkenverhangen, es regnet, ein kurzes Gewitter, und schon ist der Himmel wieder strahlend blau und die Sonne scheint. Der ideale Rahmen für Porträts oder Szenen des täglichen Lebens, die von den Betroffenen als vollkommen lebensecht empfunden wurden, und für uns heute Zeugnisse des Lebens vergangener Zeiten, aber gesättigt mit Gefühl und wunderschön.

AMANDINE BEYER & BALDOMERO BARCIELA
Übersetzung Heidi Fritz

³ Ein Film von Jacques Feyder und Marcel Carné. Schnell ansehen und in vollen Zügen genießen!

5 | Wie wichtig? ach! wie flüchtig

Wie wichtig? ach! wie flüchtig sind die Freuden,
Die unser Brust (wie wir vermeynen) weiden?
So leicht, so schnell wird keine Blum zunicht
Daß selbst uns das Hertz im Leibe bricht.
Was ist es dann, daß wir so froh uns wissen,
Daß Gönner uns und treue Freund erspiessen,
Wann sie die Augen schließen zu,
Eh wir sie recht genießen?

Was ist es, ach! daß ich mich so vergnüget,
Da dieser Mann, der hier im Sarge lieget,
Der Ehren Mann, mein liebster Vatter hieß?
Und mir sich stets auch vätterlich erwieß?
Ists nicht also: je mehr ich ihn geliebet,
Je mehr bin ich nun traurig und betrübet,
Daß man mir sein getreues Hertz
Dem Tod schon übergiebet?

Ich weine, ach! wie könnt ich mich enthalten?
Ich sehe den für meinem Aug erkalten,
Bey dem es hieß: die alte Stirn füllt Witz,
Der mir so oft mit seinem Rath war nützlich!
Fremd in der Fremd durft ich mich ihm vertrauen,
Auff seine Gunst mit Zuversicht schon bauen,
Drüm ließ er mir sie so vermehrt,
Alß ich sein Sohn ward, schauen.

12 | Das Gewitter im Aprilen

Das Gewitter im Aprilen,
Fürsten-Gnade und das Glück
Pflegen stets ein Meisterstück
Der Veränderung zu spielen,
Bald stellt Purpur, bald der Flor
Eine neue Maske vor.

Vor der Fürsten-Höfe Höhen
Schirmt uns unser Zustand schon,
Dann wir bleiben weit davon:
Weil, wer nah zum Zeus muß/will gehen,
Nah auch zu dem Donner muß!
Weit genug /davon, gut für dem Schuß.

Bleibet so, getreue Brüder,
Allzeit standhaft in der Treu
Unverändert einerley,
Wechßelt fleißig Ton und Lieder;
Doch der Herzen Schaugerüst
Bleib, wie es gewesen ist.

Comme sont vaines, las ! et fugaces les joies

Comme sont vaines, las ! et fugaces les joies
Dont (ainsi croyons-nous) notre âme se délecte !
Nulle fleur ne périt plus vite assurément
Que notre cœur soudain en notre corps se brise.
D'où vient que du bonheur nous n'ayons connaissance,
Et ne reconnaissons ceux qui nous ont aimés,
Qu'au jour de leur trépas,
Avant que nous n'ayons su goûter leur présence ?

Las ! d'où vient que j'aie pu rechercher les plaisirs,
Quand cet homme, aujourd'hui, gisant dans son cercueil,
Quand cet homme d'honneur s'appelait mon cher père,
Et d'un père toujours m'a prodigué les soins ?
N'est-ce point que, pour lui, plus grand fut mon amour,
Et plus profondes sont ma peine et ma tristesse
Qu'à la mort à présent
Soit pour toujours voué son cœur tendre et fidèle ?

Je pleure, hélas ! comment retiendrais-je mes larmes,
Quand je vois se glacer ce vénérable front
Dont l'esprit, disait-on, avait fait sa demeure,
Et qui de ses conseils si souvent m'assistait ?
À lui je me fiais, seul en terre étrangère,
Pouvais en sa bonté mettre tous mes espoirs,
Et pour ce m'en donna,
À moi qui fus son fils, des preuves innombrables.

Le temps qu'il fait au mois d'avril

Le temps qu'il fait au mois d'avril,
La faveur des grands, la fortune,
Sont passés grands maîtres en l'art
De changer toujours de visage,
Prairies, grandeurs, à tour de rôle,
Revêtent un masque nouveau.

Des altières cours de nos Princes,
Notre état nous met à l'abri,
Pour cela tenons-nous loin d'elles :
Car qui de Zeus veut approcher
Doit aussi approcher sa foudre !
Plus loin on est, mieux on se porte !

Aussi, chers frères, demeurez
Constants dans la fidélité,
Sans jamais changer de visage ;
Variez les chants, les airs studieux,
Mais que de vos cœurs l'édifice
Demeure ce qu'il fut toujours.

How vain and fleeting are the joys

How vain, alas, how fleeting are the joys
That (so we believe) delight our breasts!
No flower perishes so easily, so swiftly,
As our heart breaks in our body.
Why is it, then, that we only know how happy we were,
That we only recognise our faithful friends and benefactors,
When they close their eyes
Before we have truly profited from them?

Why should it be, alas, that I have merely amused myself,
When this man who lies here in his coffin,
This man of honour, was my dear father,
And always behaved to me in fatherly fashion?
Is it not true that, the more I loved him,
The more sad and troubled I am
That his faithful heart
Has already been delivered up to Death?

I weep, alas, how could I restrain my tears?
I behold, cold and dead before me,
Him of whom it was said that his old brow was full of wisdom,
Whose counsel so often served me!
A stranger among strangers, I could trust in him,
Could confidently rely on his kindness,
And he showered so many tokens of it
On me, who was his son.

The April Weather

The April weather,
The favour of princes, and Fortune
Are always playing cunning tricks
That show their fickle nature:
Now the royal purple, now the meadows
Don a new mask.

From the rarefied heights of princely courts
Our condition protects us,
So let us remain far from them:
For he who wishes to approach Zeus
Must also approach his thunderbolts!
The farther away we are, the better for our health!

And so, dear brothers, let us remain
At all times constant in our loyalties,
Unaltered whatever may befall.
Change your airs and your songs blithely,
But let the edifice of your hearts
Remain as it has always been.

27 | Mein Leben, dessen Creutz für mich

Mein Leben, dessen Creutz für mich
Mit hohen Blut-Rubinen pranget,
Wann ruffst Du mir? wann schauet Dich
Die Seele, die nach Dir verlanget?
Ruck durch des Todes Hand den Fürhang weg, mein Liecht,
Zeig mir den Schönheits-Glantz von Deinem Angesicht.

Mein ganz für Liebe kranker Sinn,
Den nichts als Du nur kanst erquicken,
Fragt: Hüter, ist die Nacht schier hin,
Läßt sich die Morgenröthe blicken?
Wo bleibst Du, lieber Tag, der meiner Tage Nacht
Das End und meiner Freud erwünschten Anfang macht?

Reich mir die feste Liebes-Hand
Und ziehe mich aus diesem Leben,
Das meinem Geist nur dient zum Band,
Das stets mit Sterben ist umbgeben.
Ich weiß, Du schlägst nichts ab den Glaubigen, die sich
Verlaßen jederzeit, Herr, auf Dein Wort und Dich.

A Dieu! die Ihr mich treu gelibt,
Nehmt hin von mir den letzten Seegen,
Den Euch das brechend Herz noch gibt
Nach Eurem trüben Thränen-Regen.
Mach Euch deß Trostes Sonn an Fried und Freude voll,
Der Höchste sey mit Euch! Ich scheide, lebet wohl.

39 | Guter Walther unsers Rathes

Guter Walther unsers Rathes,
Denke nicht, daß Kehl und Flöten
Dir, dem Argo dieses Staats,
Ruh und Wachsamkeit solln tödten
Wie dort Mercurius mit milden Schmeicheleien
Des Mohnensaamens Kraft woll' in die Augen streuen.

46 | O großes Musenlicht

O großes Musenlicht, erlaube,
Daß ich Dir jetzt an Freundschaft statt,
Wie etwan dorten Noe Taube,
Aufopfer dieses Opferblat,
Dann alß Dein Namens-Stern sich wolt in Freuden sencken,
Wust ich nichts Bessers Dir alß dieses Blat zu schencken.

Ô ma Vie, dont la Croix pour moi

Ô ma Vie, dont la Croix pour moi
Se pare des rubis sublimes de ton sang,
Quand m'appelleras-tu ? Quand donc te verra-t-elle,
Cette âme qui soupire et languit après toi ?
Par la main de la mort écarte le rideau,
Mon flambeau ! Fais-moi voir l'éclat de ton visage.

Mon esprit, d'amour consumé,
Que toi seul peux réconforter,
Demande : "Ô mon gardien, la nuit finira-t-elle,
Et l'aurore bientôt va-t-elle se montrer ?"
Où es-tu, jour ami, qui marqueras la fin
De la nuit de mes jours
Et le commencement de mes félicités ?

Tends vers moi ta main ferme et pleine de tendresse,
À cette vie viens m'arracher
Qui n'est pour mon esprit rien d'autre qu'une chaîne,
Et qui de mort est toujours entourée.
Car je sais qu'aux croyants tu ne refuses rien,
Ô Seigneur, qui, à chaque instant,
Écoutent ta parole et à toi s'abandonnent.

Adieu ! Vous qui m'avez sincèrement aimé,
Venez, et recevez pour la dernière fois
La bénédiction de ce cœur qui se brise.
Qu'après la triste pluie des larmes,
De la consolation le soleil vous remplisse
Et de paix et de joie.
Que le Très-Haut soit avec vous ! Je pars, adieu.

Bon Walther, notre conseiller

Bon Walther, notre conseiller,
Ne crois pas que chants et flûtes,
Toi, l'Argus de ce pays,
Puissent jamais chasser repos et vigilance,
Comme jadis Mercure, avec mille caresses,
Répandait dans les yeux la graine du pavot.

Ô insigne lumière des Muses

Ô insigne lumière des Muses, permets
Que maintenant, en gage d'amitié,
Comme à Noé jadis fut donnée la colombe,
De ce petit écrit je te fasse l'offrande ;
Quand l'astre de ton nom parmi les joies s'abîme,
Je n'ai trouvé rien mieux que de t'offrir ces lignes.

O my Life

O my Life, whose Cross for my sake
Is resplendent with costly blood-red rubies,
When wilt thou summon me? When will my soul,
That longs for thee, look upon thee?
Remove the curtain with the hand of death, my Light,
Show me the beauteous radiance of thy countenance.

My mind, sick with love,
Which thou alone canst revive,
Asks: "Watchman, is the night soon past?
Can the morning light be seen?"
Where dost thou tarry, dear Day, that wilt end the night
Of my days and mark the longed-for beginning of my joys?

Stretch out to me thy firm and loving hand
And take me away from this life
Which is but a chain to my spirit
And is constantly encircled by death.
I know, Lord, thou dost refuse nothing to believers
Who trust in thy Word and in thee.

Farewell, those who have loved me sincerely!
Receive from me the last blessing
This breaking heart gives you
After your gloomy floods of tears.
May the Sun of consolation fill you with peace and joy.
The Almighty be with you! I now depart, farewell.

Good Councillor Walther

Good Councillor Walther,
Do not think that singing and flutes
Will destroy repose and watchfulness
In you, the Argus of this state,
As once Mercury, with sweet cajolements,
Strewed the poppy-seed in the watchman's eyes.

O Great Light of the Muses

O great light of the Muses, allow me now
To offer you, as a token of friendship,
As Noah once received the dove,
The present of these few lines;
For when the star of your name is submerged in joys,
I have found nothing better to give you than this page.

Traduction : Michel Chasteau

Translations: Charles Johnston



ARSENAL-METZ

Arsenal
3 avenue Ney
57000 Metz

Tél. billetterie : 03 87 74 16 16
Tél. administration : 03 87 39 92 00
Fax : 03 87 75 21 52

www.arsenal-metz.fr



METZ EN SCENES

À la croisée des genres et des publics, l'Arsenal offre depuis 25 ans le meilleur de la musique et de la danse, grâce à une programmation propre qui compte près d'une centaine de spectacles par saison. Sa Grande Salle de 1354 places en fait l'un des lieux d'enregistrements privilégiés notamment de la sphère baroque grâce à une acoustique exceptionnelle. Réinventé par Bofill en 1989, l'Arsenal figure désormais dans le palmarès des plus prestigieuses salles d'Europe. En invitant des artistes en résidence, l'Arsenal est aussi un lieu de création et de production artistique en lien avec de nombreux partenaires. Si la musique est sa vocation première, l'Arsenal a fait le choix de l'ouverture et de la diversité en proposant une riche programmation et en offrant une place toute particulière à la danse ou encore aux musiques nouvelles, au jazz et aux musiques du monde. De plus, l'Arsenal propose chaque année 5 à 6 expositions, consacrées exclusivement à la photographie, dans un espace d'exposition complètement réinventé.

Situated at the intersection between genres and their audiences, the Arsenal has offered the very best of music and dance for the past twenty-five years, thanks to its independent programme of more than one hundred performances each season. The outstanding acoustics of its Grande Salle seating 1354 spectators have made it one of the leading recording venues, especially in the sphere of Baroque music. Since its reinvention by Ricardo Bofill in 1989, the Arsenal has been classified among the most prestigious concert halls in Europe. With its policy of inviting artists in residence, it is also a space for artistic creation and production that maintains links with numerous partners.

While its primary vocation is to present music, the Arsenal has chosen to favour inclusiveness and diversity by offering a richly varied programme with a special place for dance and for new music, jazz and world music. In addition, it presents each year five or six exhibitions devoted exclusively to photography, in a completely reinvented exhibition space.

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement juillet 2015 à l'Arsenal de Metz

Direction artistique, prise de son et montage : Alban Moraud

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Johan Christian Dahl, *Dark clouds above the palace tower in Dresden*, 1825 - akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902238