

14 35:11 Canto

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in German and English. The first staff has the lyrics "Dir = Ich" and "Mein Freund". The second staff has the lyrics "Dir Mein Freund mein Freund". The third staff has the lyrics "Ich Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir". The fourth staff has the lyrics "Ich Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir". The fifth staff has the lyrics "Ich Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir Dir".

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 12
DEUTCH	P. 18
LYRICS	P. 26

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



2

Recording place & date: église Notre-Dame de Centeilles, September 2024

Recording & artistic direction: Jérôme Lejeune

English translations: Peter Lockwood

Deutsche Übersetzungen: Silvia Berutti-Ronelt

Cover illustration: Jan Brueghel the elder, *Paradise* (1610, Sevilla, Museo de Bellas Artes-Convento de la Merced Calzad, © akg-images / Album / Oronoz

ANDREAS HAMMERSCHMIDT (1611/12-1675)

DU BIST SCHÖN UND LIEBLICH

CLEMATIS

Stéphanie de Failly & Amandine Solano: *violin*

Ellie Nimeroski & Jorlen Vega Garcia: *viola*

Manon Papasergio: *bass viol & triple harp*

Anaïs Ramage: *bassoon & recorder*

Yoann Moulin: *harpsichord & positive organ*

with the participation of

Capucine Keller: *soprano*

Maxime Melnik: *tenor*

Yoann Moulin & Stéphanie de Failly: *direction*

Programme curated by Jérôme Lejeune

Prima pars

1. *Sonatina à 5* Anonymous 2:30
2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (organ, harp)
2. *Ich schlaffe, aber mein Herz wachet* Andreas Hammerschmidt 4:45
Soprano, tenor, 2 violins, basso continuo (bass viol, organ) (1611/12-1675)
3. *Lamento* David Funck 1:25
2 violas, bass viol, bassoon, basso continuo (harp) (1648-1699)
4. *Du bist allerdinge schöne* Andreas Hammerschmidt 5:02
Tenor, 2 violins, basso continuo (bass viol, harpsichord)
5. *Ballo* David Funck 1:16
2 violas, bass viol, bassoon, basso continuo (harp)
6. *Anima mea liquefacta est* Andreas Hammerschmidt 3:48
Soprano, basso continuo (harpsichord)
7. *Ballet* Andreas Hammerschmidt 2:39
2 violins, 2 violas, bass viol, basso continuo (harpsichord)
8. *Vulnerasti cor meum* Andreas Hammerschmidt 4:32
Tenor, basso continuo (organ)
9. *Ballo* Andreas Hammerschmidt 2:36
2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (harpsichord)
10. *Mein Freund ist mein und ich bin sein* Andreas Hammerschmidt 5:50
Soprano, tenor, 2 violins, recorder, 2 violas, bass viol, bassoon basso continuo (harpsichord)

Secunda pars

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 11. <i>Sinfonia c-moll</i>
2 violins, 2 violas, bassoon, bass continuo (organ, harp) | Johann Rosenmüller | 3:56 |
| 12. <i>Ich suchte des Nachts</i>
Soprano, 2 violins, 2 violas, bass viol, basso continuo (organ) | Andreas Hammerschmidt | 4:48 |
| 13. <i>Stehe auf meine Freundin</i>
Soprano, tenor, 2 violins, 2 violas, bass viol,
basso continuo (harpsichord) | Johann Vierdanck
(1605-1646) | 4:13 |
| 14. <i>Ich bin eine Blume zu Saron</i>
Soprano, tenor, violin, basso continuo (bassoon, organ, harp) | Johann Philipp Krieger
(1649-1725) | 6:36 |
| 15. <i>Siehe mein Freund</i>
Soprano, tenor, 2 violins, 2 violas, recorder
bass viol, bassoon, basso continuo (organ) | Thomas Strutz
(1621-1678) | 9:48 |

DU BIST SCHÖN UND LIEBLICH...

The *Song of Songs* or *Song of Solomon* has never ceased to inspire composers from the Renaissance onwards. Although it is one of the books of the Bible, it is in fact a succession of poems whose principal subject is love in a very physical form. These texts at times evoke the feelings of the beloved, at times those of the lover; they seek each other out, speak of their mutual admiration and describe each other in terms that can scarcely conceal their eroticism. Whilst these texts, which were considered as sacred because of their Biblical origin, allowed composers of the Renaissance and Baroque periods to provide them with musical settings that involved the instruments and musical language of the emerging genre of opera from the madrigal to the *recitar cantando*, the vast majority of compositions based on these poems are to be found in collections of sacred music. These texts were frequently paraphrased and certain aspects of the *Song of Solomon* were diverted towards religious interpretations: the celebration of the beauty of the beloved became that of the Virgin Mary, whilst expectation of the lover's arrival became anticipation of the Saviour's coming.

Contrary to all expectations, Lutheran composers of the 17th century also made abundant use of these texts in a wide variety of forms, from polyphonic motets to pieces in the new style inspired by the early Italian Baroque. These works include a large proportion of pieces for solo voices, often duets between soprano and tenor or soprano and bass, with the two singers embodying the two protagonists of the love poem.

We have structured this recording as a type of sacred opera on a small scale in which the listener is gradually led towards the meeting of the two lovers. We see the two protagonists searching for each other, trying to find each other, spying on each other, and each expressing their admiration for the other in the context of a luxuriant and complicit natural setting.

An opera, however, needs an overture! We found one among the manuscripts in the collection that Gustav Düben, organist at the Lutheran Church in Stockholm, had put together at the end of the 17th century. A *Sonatina* by an anonymous composer, its several well-contrasted sections fulfil the function of an overture perfectly.

The composer most frequently featured in this programme is Andreas Hammerschmidt, who was born in Brüx in Bohemia in 1611 or 1612. Bohemia returned to Catholic observance after the Reformation and the Hammerschmidt family subsequently moved to the Lutheran town of Freiberg in 1629. It was there that Andreas completed his musical training, most probably with the cantor Christoph Demantius. Hammerschmidt was also an organist, and it is assumed that he studied with Balthasar Springer and above all with Christoph Schreiber. His first employment as organist was in the chapel of Count Rudolf von Büнау at Weesenstein Castle, after which he became Schreiber's successor at the Petrikirche in Freiberg. He then became organist of the Johanneskirche in Zittau and retained this post until the end of his life. Although his reputation as an organist and even as an expert on the instrument was well known, no works for organ by him have survived. Hammerschmidt did, however, leave a fairly impressive catalogue of published works. Alongside three collections of secular vocal music (Lieder and German madrigals) and three collections of instrumental music (principally music for dancing for five instruments), he published around fifteen volumes of sacred works between 1639 and 1671, as well as a few works written for particular occasions. Thanks to the great quantity of his published works, he came to occupy a position equivalent to that of Schütz; the latter also held Hammerschmidt in high esteem, as can be seen from the elegy he dedicated to him in his *Chor Music auff Madrigal-Manier* (1652). It is in these several collections that we found several compositions that set these texts from the *Song of Solomon* to music.

Of all Andreas Hammerschmidt's publications, it is the collection of *Geistlicher*

Dialogen / Ander Theil / Darinen Herrn Opitzens / Hohes Lied Salomonis that he published in 1645 which should attract our full attention. It contains a dozen compositions for soprano and tenor individually as well as duets for these two voices, the whole being accompanied by two violins and basso continuo. All the texts come from the *Song of Solomon* in the 1627 translation by the renowned German poet Martin Opitz. All of these pieces are composed in strophic form, the repetition of which quickly leads to a certain weariness. The collection as a whole seems rather cold, as if Hammerschmidt had tried to avoid any true expression of the texts. This is all the more surprising given that other pieces with texts from the *Song of Solomon* that have survived scattered throughout other collections are much more moving in their expressive style. We therefore decided not to include any of the works in the 1645 collection; it must, however, have enjoyed a certain success as it was republished in 1652, 1656 and 1658!

∞

A fine musical illustration of the texts is very much in evidence in the two pieces that open this imaginary opera, both of which have been taken from the *Musicalischer Andachten / Dritter Theil* of 1642, a collection of sacred pieces for one and two voices with two violins and basso continuo. These are the only two pieces set to texts from the *Song of Solomon* among the thirty or so in the collection. In *Ich schlafe, aber mein Herz wachtet* we find ourselves in the presence of the beloved who, in her sleep, seems to hear the voice of her lover: Hammerschmidt illustrates the words “Tell him I am sick for love” with the *tremulando* of the violins, a common technique in string accompaniments of the period for evoking pain. The lover’s own presentation is lighter: in *Du bist allerdinge schöne*, a song with a refrain, he describes his beloved’s beauty, her breasts and her lips with a certain naivety; the violins evoke every part of the beloved’s body in each verse with almost madrigalesque figurations.

We know almost nothing about David Funck, a composer born in Bohemia but who was active in Thuringia. We have not only taken a *Lamento* and a *Ballo* from one of

his instrumental suites to comment on these two arias, but have also taken the liberty of instrumenting these pieces — originally for four violas da gamba — with violas, viol and bassoon.

We now return to Andreas Hammerschmidt. He published a very special collection in 1649 in which he tackled a genre that was totally new to him: the solo aria, accompanied only by basso continuo. Among the twenty or so pieces it contains, the majority of which are set to Latin texts, are two texts borrowed from the *Song of Solomon*. His style was particularly influenced by Venetian models from the beginning of the century, and the melodies feature true ornamentation based on the diminution technique used by Italian virtuosi. *Vulnerasti cor meum* (directed at the lover) and *Anima mea liquifecta est* (directed at the beloved) appear here as genuine *lamenti*.

Hammerschmidt published two successive collections of instrumental music in 1639 that contained mostly works for five instruments. These were suites that contained various dances such as *Padouanen*, *Gaillarden*, *Couranten*, *Sarabanden*, *Mascharaden*, and *Balletten*. While these dances undoubtedly follow their usual patterns, the *balli* are more original, with contrasting sections and indications of nuance or character. They are perfectly suited to this theatrical context.

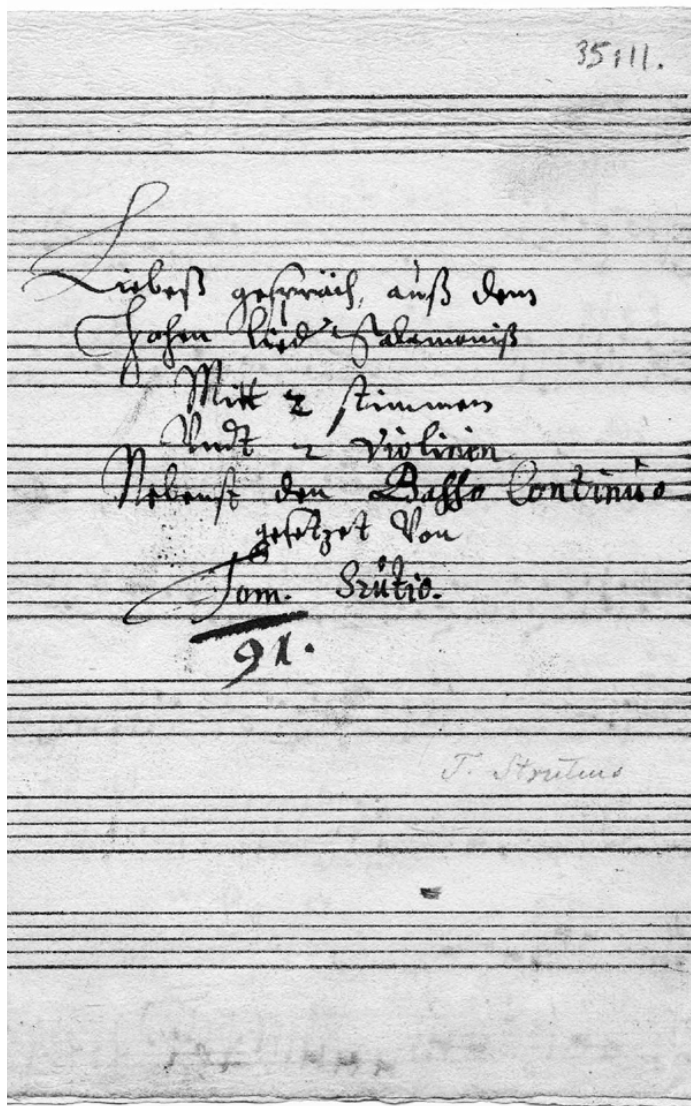
The last two pieces by Andreas Hammerschmidt are taken from one of his last publications, *Kirchen- und Tafel-Music*, published in 1662. This collection contains pieces for one to three voices and more extensive instrumental accompaniments in four and five parts. These are his vocal compositions in which the role of the instruments is the most developed. *Mein Freund ist mein*, subtitled *dialogus*, is a true theatrical scene that describes the meeting of the two lovers. Hammerschmidt chose his instrumentations carefully, dividing the accompanying parts between violins and violas. The general form is similar to that of a *rondeau*, the return of which we have emphasised with the addition of a recorder.

The text of *Ich suchte des Nachts* describes the passage in which the beloved searches for her lover in the streets of the city, questioning the guards; the piece is a real dialogue between the string consort and the voice. The score clearly indicates the tempo acceleration at the end of the piece with the indication *presto*. Since this piece opens the second part of our imaginary opera, we have preceded it with a Sinfonia in the same key of C minor, taken from the collection of *Sonate da Camera* that Johann Rosenmüller, in exile in Italy, published in Venice in 1670.

And here comes our lover to wake his beloved! The music here is by Johann Vierdanck, a disciple of Schütz. Here, although the text contains only the words of the lover, as is quite common, the composition is written for both soprano and tenor! Its formal structure is more developed, with a brief reprise of the first section at the end. The piece comes from a voluminous manuscript copied in Zittau in the 1650s which contains a large number of sacred works by various composers of the time. The manuscript is now in the Slovak National Museum in Bratislava.

Johann Philipp Krieger, who was to hold a number of posts in Nuremberg, Copenhagen, Bayreuth and Weisenfels, was given the opportunity to train in Italy. *Ich bin eine Blume zu Saron* is again a composition for two voices in which, depending on the moment, the roles of the two characters can be distinguished. The piece is written for two soprano voices, although it seems quite logical to divide the voices between the two ranges, especially as the central recitative passage is divided into two sections in which it is clear that they are intended for the two lovers respectively. Quite unusually for the period, the obligatory instrumental part is played by a single violin, which appears as a third character in the dialogue. The composition concludes with an irresistible *ciaccona* in the Italian style.

This re-creation of the Song of Solomon concludes with a completely unknown composer. Thomas Strutz, whose name is sometimes Latinised as Strutius, spent his



entire career in Danzig. Another work from the Düben Collection, *Siehe mein Freund* is a genuine dialogue like Hammerschmidt's piece that concluded the first part, but is much more developed and, more importantly, more theatrically constructed. The composer has drawn the elements of a real scenario from the Song of Solomon, in which the two lovers spy on each other, wait for each other and finally reunite in a duet whose character is reminiscent of the light-hearted encounter between Papagena and Papageno in Mozart's *Magic Flute*. As this entire programme is built around a five-part string ensemble, we have taken the liberty of adding two viola parts. In the sections where the beloved sings *Ich schlaffe*, the violin parts in *accompagnato* style in the lower register were notated in the key of C 1; we have therefore entrusted them to the violas, thus creating a different colouring from the solo lines of the soprano and the tenor.

JÉRÔME LEJEUNE

DU BIST SCHÖN UND LIEBLICH...

Depuis la Renaissance, le *Cantique des Cantiques*, ou *Chant de Salomon*, n'a cessé d'inspirer les compositeurs. S'il s'agit de l'un des livres de la Bible, son contenu est une succession de poèmes dont l'amour, assez charnel, est le thème principal. Ces textes évoquent tantôt les sentiments de la bien-aimée, tantôt ceux du bien-aimé ; ces derniers se cherchent, évoquent leur admiration réciproque et se décrivent l'un et l'autre dans des termes où l'érotisme est à peine dissimulé... Pour les compositeurs de la Renaissance puis de l'époque baroque, ces textes qui, en raison de leur origine biblique, appartiennent au domaine du sacré leur permettent aussi de les faire « sonner » avec les instruments du langage de l'opéra naissant, du madrigal au *recitar cantando*. Néanmoins, l'immense majorité des compositions écrites sur ces poèmes se trouve dans des recueils de musique sacrée. En de nombreuses occasions, ces textes seront paraphrasés et certains aspects du *Cantique* « détournés » vers des interprétations religieuses : la célébration de la beauté de la bien-aimée devient celle de la Vierge Marie et l'attente du bien-aimé celle du Sauveur...

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les compositeurs luthériens du XVII^e siècle ont abondamment utilisé ces textes, sous des formes très diverses, depuis l'écriture de motets polyphoniques jusqu'à celle de pièces du nouveau style hérité de l'influence du premier baroque italien. Parmi ces compositions, il est dès lors fréquent de rencontrer des œuvres destinées à des voix solistes, souvent des duos répartis entre deux tessitures, celles de soprano et ténor ou de soprano et basse, ces deux chanteurs incarnant, on s'en doute, les deux personnages principaux du poème amoureux.

Le programme de cet enregistrement est construit comme un petit opéra sacré qui conduit peu à peu l'auditeur vers la rencontre des deux amants. On constate, dans tous les textes choisis, que ces deux protagonistes se cherchent, tentent de se retrouver, s'épient,

évoquent leur admiration réciproque et tout cela, dans le cadre d'une nature luxuriante et complice.

Pour un « opéra », il fallait une ouverture ! Nous l'avons trouvée parmi les manuscrits de la collection que Gustav Düben, organiste de l'église luthérienne de Stockholm, a constituée à la fin du XVII^e siècle. Il s'agit d'une pièce d'un compositeur anonyme intitulée *Sonatina* ; avec ses diverses sections bien contrastées, elle remplit parfaitement cette fonction d'ouverture.

Le compositeur le plus largement représenté dans ce programme est Andreas Hammerschmidt, né à Brüx, en Bohême, en 1611 ou 1612. Après la Réforme, en 1629, la Bohême revenant sous la tutelle de l'Église catholique, la famille Hammerschmidt s'installe à Freiberg, en terre luthérienne. C'est là qu'Andreas peut parfaire sa formation de musicien, vraisemblablement auprès du cantor Christoph Demantius. Hammerschmidt est aussi organiste et on suppose qu'il étudie auprès de Balthasar Springer et surtout de Christoph Schreiber. Après avoir été organiste de la chapelle du comte Rudolf von Büнау au château de Weesenstein, il succède à Schreiber à la Petrikirche de Freiberg. Il est ensuite organiste de la Johanneskirche à Zittau, poste qu'il occupe jusqu'à la fin de sa vie. Si sa réputation d'organiste et même d'expert est connue, aucune composition pour orgue de sa plume n'a été conservée. En revanche, Hammerschmidt nous a laissé un catalogue d'œuvres éditées assez imposant ; à côté de trois recueils de musique vocale profane (lieder, madrigaux allemands) et de trois recueils de musique instrumentale (essentiellement de la musique de danse à cinq parties), il édite entre 1639 et 1671 une quinzaine de recueils de compositions sacrées ainsi que quelques compositions pour diverses circonstances. Avec une telle quantité de recueils édités, il occupe une place équivalente à celle de Schütz ; ce dernier lui voue d'ailleurs une grande estime, ce que l'on peut voir dans le poème élégiaque qu'il lui dédie en tête de sa *Chor Music auff Madrigal-Manier* (1652). Ces divers recueils contiennent des compositions mettant en musique ces textes du *Cantique des Cantiques*.

Parmi toutes les publications d'Andreas Hammerschmidt, le recueil des *Geistlicher Dialogen / Ander Theil / Darinnen Herrn Opitzens / Hohes Lied Salomonis*, publié en 1645, retient toute notre attention. Il contient une douzaine de compositions pour soprano ou ténor ou en duo pour ces deux voix avec accompagnement de deux violons et basse continue. Tous les textes proviennent du *Cantique des Cantiques*, dans la traduction éditée en 1627 par le célèbre poète allemand Martin Opitz. Ces pièces sont composées sous forme strophique, dont la répétition entraîne très vite une certaine lassitude. Le tout est assez froid, comme si Hammerschmidt avait tenté d'éviter toute expression des textes. Cela est d'autant plus étonnant que les autres pièces de ce compositeur écrites sur le *Cantique des Cantiques*, que l'on trouve dispersées dans d'autres recueils, sont d'une facture expressive bien plus touchante. Nous en sommes arrivés à ne retenir aucune pièce de ce recueil de 1645, qui dut malgré tout connaître un certain succès puisqu'il fut réédité en 1652, 1656 et 1658 !

Cette belle illustration musicale des textes est très perceptible dans les deux pièces qui ouvrent cet opéra imaginaire. Elles proviennent toutes deux des *Musicalischer Andachten / Dritter Theil* (1642). Il s'agit d'un recueil de pièces sacrées pour une et deux voix avec deux violons et basse continue. Ce sont les deux seules pièces écrites sur des textes du *Cantique des Cantiques* parmi la trentaine d'œuvres du recueil. Dans *Ich schlafe, aber mein Herz wachtet*, nous voici en présence de la bien-aimée qui, dans son sommeil, semble entendre la voix de son amant... « Dites-lui que je suis malade d'amour », ce que le compositeur illustre avec le *tremulando* des violons, procédé typique d'accompagnement des cordes dans le répertoire de cette époque pour l'évocation de la douleur. La présentation du bien-aimé est plus légère ; dans *Du bist allerdinge schöne*, une chanson à refrain, il évoque avec une certaine naïveté la beauté de sa fiancée, ses seins, ses lèvres... Dans chaque couplet, les violons, par des figurations quasi madrigalesques, évoquent toutes les parties du corps de la bien-aimée.

On ne sait quasi rien de David Funck, compositeur originaire de Bohême mais actif en Thuringe. C'est à l'une de ses suites instrumentales que nous empruntons un *Lamento* et un *Ballo* qui viennent commenter ces deux airs. Nous avons pris la liberté de réinstrumenter ces pièces, écrites au départ pour quatre violes de gambe, avec les altos, la viole et le basson.

Revenons à Andreas Hammerschmid. En 1649, il publie un recueil très particulier dans lequel il aborde un genre totalement nouveau pour lui, celui de l'aria à voix seule soutenue uniquement par la basse continue. Parmi la vingtaine de pièces qu'il contient (la majorité écrites en latin) se trouvent deux textes empruntés au *Cantique des Cantiques*. Le style est particulièrement influencé par les modèles vénitiens du début du siècle et les mélodies possèdent de véritables ornements, selon le principe des diminutions des virtuoses italiens. *Vulnerasti cor meum* (pour le bien-aimé) et *Anima mea liquifacta est* (pour la bien-aimée) apparaissent ici comme de véritables *lamenti*.

En 1639, Hammerschmidt édite successivement deux recueils de musique instrumentale, majoritairement à cinq parties. Il s'agit de suites de danses (*Padouanen, Gaillarden, Couranten, Sarabanden, Mascharaden, Balletten...*). Si les danses appartiennent sans aucun doute aux schémas habituels de ces pièces, les *balli* y sont d'une facture plus originale avec des sections contrastées, des indications de nuance ou de caractère. Elles trouvent parfaitement leur place dans ce contexte théâtralisé.

Les deux dernières pièces d'Andreas Hammerschmidt sont issues de l'une de ses dernières publications, *Kirchen- und Tafel-Music*, éditée en 1662. Ce recueil contient des pièces pour une à trois voix et un accompagnement instrumental plus fourni à quatre et cinq parties. *Mein Freund ist mein*, sous-titré « *dialogus* », est une véritable scène théâtrale évoquant la rencontre des deux amants. Hammerschmidt a soigneusement instrumenté la pièce en répartissant les parties d'accompagnement entre les violons et les altos. La forme générale s'apparente à celle d'un rondeau dont nous avons souligné le retour par l'ajout d'une flûte à bec.

Ich suchte des Nachts, dont le texte évoque le passage durant lequel la bien-aimée cherche son amant dans les rues de la ville en questionnant les gardiens, est un véritable dialogue entre le consort des cordes et la voix. La partition indique bien à la fin l'accélération du tempo par la mention « *presto* ». Cette pièce ouvrant la deuxième partie de notre opéra imaginaire est ici précédée d'une *sinfonia*, dans le même ton de do mineur, empruntée au recueil des *Sonate da Camera* que Johann Rosenmüller, en exil en Italie, publie à Venise en 1670.

Et voilà notre amant qui vient la réveiller ! Ici, la musique est celle de Johann Vierdanck, un disciple de Schütz. Bien que le texte contienne uniquement les paroles du bien-aimé, comme cela apparaît assez fréquemment, la composition est écrite pour deux voix, soprano et ténor. La forme de la pièce est plus développée et comporte à la fin une brève reprise de la première section. Cette œuvre provient d'un volumineux manuscrit copié à Zittau dans les années 1650 qui contient de très nombreuses pièces sacrées de divers compositeurs de l'époque, manuscrit conservé actuellement au Musée national slovaque à Bratislava.

Johann Philipp Krieger, qui a occupé de nombreux postes entre Nuremberg, Copenhague, Bayreuth et Weisenfels, a eu l'occasion de se former en Italie. *Ich bin ein Blume zu Saron* est une composition destinée à deux voix où, selon les moments, l'on distingue les rôles des deux personnages. Si la pièce est écrite pour deux voix de soprano, il semble assez logique de répartir les voix entre les deux tessitures, d'autant plus que le passage du récitatif central se divise en deux sections où il apparaît nettement qu'elles sont respectivement destinées aux deux amants. Phénomène assez rare pour l'époque, la partie instrumentale obligée est confiée à un seul violon qui apparaît comme le troisième personnage. Et la composition se conclut par une irrésistible *ciaconna* à l'italienne.

Enfin, c'est avec un compositeur tout à fait méconnu que se conclut cette évocation du *Chant de Salomon* : Thomas Strutz, dont le nom est parfois latinisé en *Strutius*, actif

durant toute sa carrière à Danzig. Provenant de la Collection Düben, *Siehe mein Freund* est, comme la pièce de Hammerschmidt qui concluait la première partie, un véritable dialogue, ici nettement plus développé et surtout plus construit sur le plan théâtral. L'auteur a puisé dans le *Cantique des Cantiques* les éléments d'un véritable scénario qui voit les deux amants s'épier, s'attendre et finalement être réunis dans un duo dont le caractère n'est pas sans annoncer la légèreté de la rencontre de Papagena et Papageno dans *La Flûte enchantée* de Mozart ! Comme tout ce programme est construit autour d'une formation de cordes à cinq parties, nous avons pris la liberté d'ajouter deux parties d'altos. Les sections où la bien-aimée chante « *Ich schlaffe* », où les parties de violons en style *accompagnato* dans le grave sont notées en clé d'ut première, ont dès lors été confiées aux altos, créant ainsi une coloration différente pour chacune des parties solistes.

JÉRÔME LEJEUNE

DU BIST SCHÖN UND LIEBLICH...

Seit der Renaissance hat das *Hohelied Salomos* immer wieder Komponisten inspiriert. Obwohl es sich um eines der Bücher der Bibel handelt, ist sein Inhalt eine Folge von Gedichten, deren Hauptthema die Liebe in sehr sinnlicher Form ist. Diese Texte handeln bald von den Gefühlen der Geliebten, bald von denen des Geliebten. Die beiden suchen einander, sprechen von ihrer wechselseitigen Bewunderung und beschreiben sich gegenseitig mit Begriffen, in denen die Erotik deutlich mitschwingt. Für die Komponisten der Renaissance und später des Barocks boten diese Texte, die aufgrund ihres biblischen Ursprungs zum Bereich des Sakralen gehören, auch die Möglichkeit, sie mit den Instrumenten der aufkommenden Opernsprache, vom Madrigal bis zum „*Recitar cantando*“, zum „Klingen“ zu bringen. Dennoch befindet sich die überwiegende Mehrheit der Kompositionen, die auf diese Gedichte geschrieben wurden, in Sammlungen für geistliche Musik. Bei vielen Gelegenheiten werden diese Texte paraphrasiert, und einige Aspekte des *Hohenliedes* werden in religiöse Interpretationen „umgeleitet“. So wird etwa die Verherrlichung der Schönheit der Geliebten zur Verherrlichung der Jungfrau Maria und die Erwartung der Ankunft des Geliebten zur Anspielung auf die Erwartung des Erlösers.

Auch wenn es uns merkwürdig erscheinen mag, verwendeten die lutherischen Komponisten des 17. Jahrhunderts diese Texte sehr häufig, und zwar in den unterschiedlichsten Formen von polyphonen Motetten bis hin zu Stücken des neuen Stils, der vom Einfluss des frühen italienischen Barocks herrührte. In diesen Kompositionen sind daher häufig Werke für Solostimmen zu finden, oftmals Duette in den Stimmlagen Sopran und Tenor oder Sopran und Bass, wobei die jeweiligen Sänger, wie man sich denken kann, die beiden Hauptfiguren des Liebesgedichts verkörpern.

Das Programm dieser Aufnahme ist in gewisser Weise wie eine kleine geistliche Oper aufgebaut, die den Hörer nach und nach zur Begegnung der beiden Liebenden führt. In allen ausgewählten Texten ist zu erkennen, dass die zwei Protagonisten einander suchen, sich bemühen, einander zu finden, einander heimlich beobachten, ihre gegenseitige Bewunderung ausdrücken, und all dies geschieht vor dem Hintergrund einer üppigen, mit ihnen fühlenden Natur.

Für eine „Oper“ brauchte man eine Ouvertüre! Wir fanden sie unter den Manuskripten der Sammlung, die Gustav Düben, Organist der lutherischen Kirche in Stockholm, gegen Ende des 17. Jahrhunderts angelegt hatte. Es handelt sich um das Werk eines anonymen Komponisten, das den Titel *Sonatina* trägt. Mit seinen verschiedenen, kontrastreichen Abschnitten erfüllt es bestens die Funktion einer Ouvertüre.

Der in diesem Programm am häufigsten vertretene Komponist ist Andreas Hammerschmidt, der 1611 oder 1612 in Brüx in Böhmen geboren wurde. Nach der Reformation, als Böhmen wieder unter die Herrschaft der katholischen Kirche kam, ließ sich die Familie Hammerschmidt 1629 im lutherischen Freiberg nieder. Hier konnte Andreas seine Ausbildung zum Musiker vervollständigen, wahrscheinlich bei Kantor Christoph Demantius. Hammerschmidt war auch Organist und studierte vermutlich bei Balthasar Springer und vor allem bei Christoph Schreiber. Nachdem er als Organist der Kapelle des Grafen Rudolf von Büнау auf Schloss Weesenstein gearbeitet hatte, trat er Schreibers Nachfolge an der Petrikirche in Freiberg an. Anschließend war er Organist der Johanneskirche in Zittau, eine Stelle, die er bis zu seinem Lebensende innehatte. Obwohl sein Ruf als Organist und sogar als Experte durchaus anerkannt wird, sind von ihm keine Orgelkompositionen erhalten geblieben. Hingegen hinterließ uns Hammerschmidt einen recht beeindruckenden Katalog veröffentlichter Werke. Neben drei Sammlungen weltlicher Vokalmusik (Lieder, deutsche Madrigale) und drei Sammlungen von Instrumentalmusik (hauptsächlich fünfstimmige Tanzmusik) gab

er zwischen 1639 und 1671 etwa fünfzehn Sammlungen geistlicher Kompositionen sowie einige Werke für verschiedene Anlässe heraus. Bei einer solchen Menge an Veröffentlichungen nimmt er einen Platz ein, der dem von Schütz gleichkommt. Dieser schätzte Hammerschmidt übrigens sehr, was man an dem elegischen Gedicht erkennen kann, das er ihm am Anfang seiner *Chor Music auff Madrigal-Manier* (1652) widmete. In diesen verschiedenen Sammlungen finden sich mehrere Kompositionen, die Texte aus dem *Hohenlied* vertonen.

Unter allen Veröffentlichungen von Andreas Hammerschmidt sollte die Sammlung *Geistlicher Dialogen / Ander Theil / Darinnen Herrn Opitzens / Hohes Lied Salomonis*, die 1645 veröffentlicht wurde, unsere besondere Aufmerksamkeit erregen. Sie enthält ein Dutzend Kompositionen für Sopran oder Tenor oder im Duett für diese beiden Stimmen mit Begleitung von zwei Violinen und Basso continuo. Alle Texte stammen aus dem *Hohenlied* in der Übersetzung, die 1627 von dem berühmten deutschen Dichter Martin Opitz herausgegeben wurde. Sie sind alle in Strophenform komponiert, deren Wiederholung sehr schnell zu einem gewissen Überdruß führt. Das ganze Werk ist recht kühl gehalten, als ob Hammerschmidt versucht hätte, musikalisch jegliche in den Texten enthaltenen Emotionen zu vermeiden. Das ist umso erstaunlicher, als die anderen Kompositionen, die er über das *Hohenlied* geschrieben hat und die man verstreut in anderen Sammlungen findet, von einer weitaus berührenderen Ausdrucksform sind. Wir sind schließlich zum Entschluss gekommen, kein einziges Stück aus dieser Sammlung von 1645 zu übernehmen, die trotz allem einen gewissen Erfolg gehabt haben muss, da sie in den Jahren 1652, 1656 und 1658 neu aufgelegt wurde!

Diese schöne musikalische Illustration der Texte ist in den beiden Stücken, die diese imaginäre Oper eröffnen, deutlich spürbar. Sie stammen beide aus den *Musicalischen Andachten / Dritter Theil* aus dem Jahr 1642. Es handelt sich um eine Sammlung von geistlichen Werken für eine oder zwei Stimmen mit zwei Violinen und Basso continuo,

wobei diese beiden Stücke die einzigen sind, die unter den rund dreißig Kompositionen der Sammlung auf Texte aus dem „Hohelied“ geschrieben wurden. In *Ich schlafe, aber mein Herz wachet* scheint die Geliebte im Schlaf die Stimme ihres Geliebten zu hören und beschwört die Töchter Jerusalems: „Saget ihm, dass ich vor Liebe krank liege“, was der Komponist mit dem „*Tremulanto*“ der Violinen illustriert, einer im Repertoire dieser Zeit typischen Streicherbegleitung, die den Schmerz ausdrückt. Die Darstellung des Geliebten ist nicht so ernst. In *Du bist allerdinge schön*, beschwört er etwas naiv in Form eines Liedes mit Refrain die Schönheit seiner Verlobten, ihre Brüste, ihre Lippen ... In jeder Strophe deuten die Geigen alle Hinweise auf die Körperteile der Geliebten durch fast madrigaleske Figurationen an.

Über David Funck, einen Komponisten, der aus Böhmen stammt, aber in Thüringen tätig war, ist fast nichts bekannt. Einer seiner Instrumentalsuiten entleihen wir ein *Lamento* und einen *Ballo*, um diese beiden Arien zu kommentieren. Wir haben uns die Freiheit genommen, diese ursprünglich für vier Gamben geschriebenen Stücke mit den Bratschen, der Gambe und dem Fagott zu instrumentieren.

Zurück zu Andreas Hammerschmidt. Im Jahr 1649 veröffentlichte er eine ganz besondere Sammlung, in der er eine für ihn völlig neue Sprache annahm, nämlich die der Arie für eine einzige Stimme, die nur vom Basso continuo unterstützt wird. Unter den etwa 20 darin enthaltenen Stücken (die meisten davon in Latein verfasst) befinden sich erneut zwei Texte, die dem *Hohenlied* entlehnt sind. Der Stil ist besonders von den venezianischen Vorbildern der Frühphase des Jahrhunderts beeinflusst, und die Melodien besitzen echte Verzierungen nach dem Prinzip der Diminutionen der italienischen Virtuosen. *Vulnerasti cor meum* (für den Geliebten) und *Anima mea liquifecta est* (für die Geliebte) erscheinen hier als wahre „*Lamenti*“.

Im Jahr 1639 gab Hammerschmidt nacheinander zwei Sammlungen mit überwiegend fünfstimmiger Instrumentalmusik heraus. Es handelt sich um Suiten,

die verschiedene Tänze enthalten (Padouanen, Gaillarden, Couranten, Sarabanden, Mascharaden, Balletten...). Während die Tänze zweifellos zu den üblichen Schemata dieser Stücke gehören, sind die „Balli“ mit kontrastierenden Abschnitten, Angaben zu Nuancen oder Charakteren hier origineller gestaltet. Sie finden in diesem theatralischen Kontext einen perfekten Platz.

Die beiden letzten Stücke von Andreas Hammerschmidt stammen aus einer seiner letzten Veröffentlichungen, *Kirchen- und Tafel-Musik*, die 1662 herausgegeben wurde. Diese Sammlung enthält Kompositionen für eine bis drei Stimmen und eine üppiger ausgestattete vier- und fünfstimmige Instrumentalbegleitung. Es handelt sich um jene Vokalkompositionen Hammerschmidts, in denen die Rolle der Instrumente am weitesten entwickelt ist. *Mein Freund ist mein*, mit dem Untertitel „*Dialogus*“, ist eine wahre Theaterszene, die die Begegnung der beiden Liebenden schildert. Hammerschmidt instrumentierte das Stück sorgfältig, indem er die Begleitstimmen unter Violinen und Bratschen aufteilte. Die allgemeine Form ähnelt einem „Rondeau“. Die Wiederkehr seines Themas haben wir durch eine hinzugefügte Blockflöte hervorgehoben.

Ich suchte des Nachts, dessen Text an die Passage erinnert, in der die Geliebte in den Straßen der Stadt nach ihrem Geliebten sucht und dabei die Wachen befragt, ist ein richtiger Dialog zwischen dem Streicherconsort und der Stimme. Die Partitur weist am Ende mit dem Vermerk „presto“ deutlich auf die Beschleunigung des Tempos hin. Da dieses Stück den zweiten Teil unserer imaginären Oper eröffnet, haben wir ihm eine *Sinfonia* in der gleichen Tonart c-Moll vorangestellt. Sie ist der Sammlung der *Sonate da Camera* entnommen, die Johann Rosenmüller im italienischen Exil 1670 in Venedig veröffentlichte.

Und nun kommt der Geliebte seine Geliebte wecken! Die dafür verwendete Musik stammt von Johann Vierdanck, einem Schüler von Schütz. Obwohl der Text nur die Worte des Geliebten enthält, wie es eigentlich recht häufig vorkommt, ist die

Komposition hier zweistimmig gehalten, für Sopran und Tenor! Die Form des Stücks ist ausgearbeiteter und enthält am Ende eine kurze Reprise des ersten Abschnitts. Dieses Werk stammt aus einem umfangreichen Manuskript, das in den 1650er Jahren in Zittau kopiert wurde und sehr viele geistliche Stücke von verschiedenen Komponisten der damaligen Zeit enthält. Das Manuskript wird heute im Slowakischen Nationalmuseum in Bratislava aufbewahrt!

Johann Philipp Krieger, der zahlreiche Posten zwischen Nürnberg, Kopenhagen, Bayreuth und Weisenfels bekleidete, hatte die Möglichkeit, sich in Italien fortzubilden. *Ich bin eine Blume zu Saron* ist wiederum eine für zwei Stimmen bestimmte Komposition, in der je nach Moment die Rollen der beiden Personen voneinander unterschieden werden. Eigentlich ist das Stück für zwei Sopranstimmen geschrieben, aber es scheint ziemlich logisch, die Parts auf zwei verschiedene Stimmen zu verteilen, zumal die zentrale Rezitativstelle in zwei Abschnitte unterteilt ist, aus denen klar hervorgeht, dass sie jeweils für den Mann oder die Frau des Liebespaares bestimmt sind. Ein für die damalige Zeit eher seltenes Phänomen ist der Umstand, dass die obligate Instrumentalstimme einer einzigen Violine anvertraut ist, die wie eine dritte Person in diesem Dialog erscheint. Die Komposition schließt mit einer unwiderstehlichen „Ciaccona“ auf italienische Art.

Schließlich endet diese Evokation des *Hohenlieds Salomos* mit einem völlig unbekannten Komponisten: Thomas Strutz, dessen Name manchmal zu *Strutius* latinisiert wird, war während seiner gesamten Karriere in Danzig tätig. *Siehe mein Freund* stammt wiederum aus der Düben-Sammlung und ist wie Hammerschmidts Stück, das den ersten Teil abschloss, ein richtiger Dialog, der hier jedoch deutlich ausgearbeiteter und vor allem theatralischer aufgebaut ist. Der Komponist entnahm dem *Hohenlied* die Elemente für ein echtes Szenario, in dessen Verlauf die beiden Liebenden einander heimlich beobachten, aufeinander warten und schließlich in einem Duett zueinanderfinden, dessen Charakter die Unbeschwertheit der Begegnung zwischen

Papagena und Papageno in Mozarts *Zauberflöte* ankündigt! Da das gesamte Programm rund um eine fünfstimmige Streicherbesetzung zusammengestellt ist, haben wir uns die Freiheit genommen, zwei Bratschenstimmen hinzuzufügen. In den Manuskripten sind die Violinstimmen im „*Accompagnato*“-Stil in den Abschnitten, in denen die Geliebte „Ich schlafe“ singt, in der tiefen Lage im Sopranschlüssel notiert. Wir haben sie daher den Bratschen anvertraut und so eine Klangfärbung geschaffen, die sich von der der Solopartien von Sopran und Tenor unterscheidet.

JÉRÔME LEJEUNE





Capucine Keller / © Antoine Mélis

Ich schlafe aber mein hertz wachet

Ich schlafe aber mein hertz wachet.
Das ist die Stimme meines Freundes
Der andklopfet.
Thue mir auf meine Freundin, meine Schwester,
Meine Taube, meine Fromme.
Ich beschwere euch Ihr Töchter Jerusalem
Findet meinen Freund
So saget Ihm das ich vor Liebe krank liege.

Du bist allerdinge schöne

Du bist allerdinge schöne, schöne meine Freundin
Und ist kein Flecken an dir.
Kom meine Braut von Libanon
Du hast mir das Hertz genommen
Meine Schwester liebe Braut
Mit deiner Augen einem
Und deiner Halsketten eine.

Du bist allerdinge schöne, schöne meine Freundin
Und ist kein Flecken an dir.
Wie schön sind deine Brüste
Meine Schwester liebe Braut.

Du bist allerdinge schöne, schöne meine Freundin
Und ist kein Flecken an dir.
Deine Brüste sind lieblicher denn Wein
Und der Geruch deiner Galben übertrifft alle Würze.

Du bist allerdinge schöne, schöne meine Freundin
Und ist kein Flecken an dir.
Deine Lippen meine Braut sind wie trieffender

Ich schlaffe aber mein hertz wachet

I sleep, but my heart keeps watch.

That is the voice of my lover

Who knocks.

Open to me, my beloved, my sister,

My dove, my gentle one;

I swear to you, o daughters of Jerusalem,

Find my beloved

And tell him that I lie ill through love.

Ich schlaffe aber mein hertz wachet

Je dors, mais mon cœur veille

Je dors, mais mon cœur veille.

C'est la voix de mon ami

Qui frappe à la porte.

Ouvre-moi, mon amie, ma sœur,

Ma colombe, ma pieuse.

Je vous conjure, vous filles de Jérusalem,

Trouvez mon ami,

Dites-lui que je gis malade d'amour.

Du bist allerdinge schöne

You are fully fair, my love,

There is no stain on you.

Come, my bride from Lebanon,

You have ravished my heart,

My sister, beloved bride,

With one of your eyes,

With one lock of your hair.

Du bist allerdinge schöne

Tu es toute belle, belle mon amie,

Et il n'y a pas de tache en toi.

Viens, ma fiancée du Liban,

Tu as pris mon cœur,

Ma sœur, chère fiancée,

Avec un seul de tes yeux

Et un de tes colliers.

You are fully fair, my love,

There is no stain on you.

How beautiful your breasts are,

My sister, beloved bride.

Tu es toute belle, belle mon amie,

Et il n'y a pas de tache en toi.

Comme tes seins sont beaux,

Ma sœur, chère fiancée.

You are fully fair, my love,

There is no stain on you.

Your breasts are lovelier than wine,

And the perfume of your oils is better than herbs.

Tu es toute belle, belle mon amie,

Et il n'y a pas de tache en toi.

Tes seins son plus suaves que le vin

Et le parfum de tes onguents surpasse toute épice.

You are fully fair, my love,

There is no stain on you.

My bride, your lips are a dripping honeycomb,

Tu es toute belle, belle mon amie,

Et il n'y a pas de tache en toi.

Tes lèvres, ma fiancée, sont comme du miel

Anima mea liquefacta est

Anima mea liquefacta est,
 Ut dilectus meus locutus est mihi.
 Quaesivi eum & non inveni ;
 Eum vocavi & non respondit mihi.
 Adjuro vos filiae Jerusalem,
 si invenereris dilectum meum,
 ut nuntietis illi,
 quia amore langueo.

Vulnerasti cor meum

Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa mea
 In uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui.
 Quam pulchrae sunt, quam pluchrae sunt
 mammae tuae
 Soror mea, sponsa.
 Vulnerasti cor meum,
 pulchriora sunt ubera tua vino.
 Tota tota enim pulchra es, formosa mea, amica mea
 Et maucla non est in te.
 Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.

Honigsheim,
 Honing und Milch ist unter deiner Zunge.

Du bist allerdinge schöne, schöne meine Freundin
 Und ist kein Flecken an dir.

Anima mea liquefacta est

Meine Seele ist zerflossen,
 Als mein Freund zu mir sprach.
 Ich habe ihn gesucht und nicht gefunden;
 Ich habe ihn gerufen, aber er hat mir nicht
 geantwortet.
 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,
 Wenn ihr meinen Geliebten seht,
 Sagt ihm, dass ich mich nach Liebe sehne.

Vulnerasti cor meum

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

Milk and honey lie under your tongue.

You are fully fair, my love,
There is no stain on you.

Anima mea liquefacta est

My soul melted within me
When my beloved spoke to me.
I sought him but did not find him;
I called him and he did not answer me.
I charge you, daughters of Jerusalem,
If you should find my beloved,
Then tell him
That I lie ill for love.

Vulnerasti cor meum

You have ravished my heart, my sister, my bride
With one of your eyes and one lock of your hair.
How beautiful are your breasts
My sister, my bride.
You have ravished my heart,
Your breasts are lovelier than wine.
You are fully fair, my love,
There is no stain on you.
You have ravished my heart, my sister, my bride.

dégoulinant,
Du miel et du lait sont sous ta langue.

Tu es toute belle, belle mon amie,
Et il n'y a pas de tache en toi.

Anima mea liquefacta est

Mon âme s'est liquéfiée
Lorsque mon ami m'a parlé.
Je l'ai cherché et je ne l'ai pas trouvé;
Je l'ai appelé et il ne m'a pas répondu.
Je vous en conjure, filles de Jérusalem,
si vous voyez mon bien aimé,
dites lui que je languis d'amour.

Vulnerasti cor meum

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



Maxime Melnik / © Antoine Mélis

Mein Freund ist mein und ich bin sein

S.: Mein Freund ist mein und ich bin sein,
 T.: Und du bist mein, du meine Freundin.
 T.: Siehe, meine Freundin, du bist aller Dinge
 schöne, schöne bist du, schöne meine Freundin.
 S.: Mein Freund ist weiß und roth, mein Freund
 ist auserkohn unter viel Tausenden.
 S.: Mein Freund ist mein und ich bin sein
 T.: Und du bist mein, du meine Freundin.
 T.: Du hast mir das Herz genommen, meine
 Schwester liebe Braut,
 S.: Du hast mir das Herz genommen, du mein
 Freund, du, du,
 T. & S.: Du bist aller Dinge schöne, schöne bist du.
 S.: Mein Freund ist mein und ich bin sein,
 T.: Und du bist mein, du meine Freundin.

Ich suchte des Nachts

Ich suchte des Nachts in meinem Bette
 Den meine Seele liebet.
 Ich suchte aber ich fand ihn nicht.
 Ich will aufstehen und in der Stadt gehen
 Auf den Gassen und Strassen.
 Ich will aufstehen und suchen den meine Seele liebet.
 Ich suchte aber ich fand ihn nicht den meine Seele
 liebet.
 Es funden nicht die Wächter die in der Stadt
 umgehen: Habt ihr nicht gesehen den meine Seele
 liebt? / Da ich ein wenig von Ihnen vor uberging
 da fand ich
 Den meine Seele liebet.
 Mein Freund ist mein und ich bien sein.
 den meine Seele liebet.

Mein Freund ist mein und ich bin sein

S.: My beloved is mine and I am his,
 T.: And you are mine, you my beloved.
 T.: Behold, my beloved, you are fully fair, beautiful,
 beautiful you are, beautiful my friend.
 S.: My beloved is white and ruddy, the chosen one
 from many thousands.
 S.: My beloved is mine and I am his.
 T.: And you are mine, you my beloved.
 T.: You have ravished my heart, my sister, my
 bride.
 S.: You have ravished my heart, my beloved.
 T. & S.: You are fully fair, my beloved..
 S.: My beloved is mine and I am his,
 T.: And you are mine, you my beloved.

Ich suchte des nachts

By night on my bed
 I sought him, he whom my soul loves:
 I sought him, but I found him not.
 I will rise now, and go about the city
 in the streets and in the broad ways
 I will seek him, he whom my soul loves:
 I sought him, but I found him not.
 The watchmen that go about the city found me:
 to whom I said, Saw ye him, he whom my soul
 loves?
 It was but a little that I passed from them,
 but I found him, he whom my soul loves.
 My beloved is mine and I am his,
 He whom my soul loves.

Mein Freund ist mein und ich bin sein

S. : Mon ami est mien, et je suis sienne,
 T. : Et tu es mienne, toi, mon amie.
 T. : Vois, mon amie, tu es la plus belle de toutes
 choses, tu es belle, belle, mon amie.
 S. : Mon ami est blanc et rouge,
 mon ami est élu parmi des milliers.
 S. : Mon ami est mien, et je suis sienne,
 T. : Et tu es mienne, toi, mon amie.
 T. : Tu as pris mon cœur, ma sœur, chère fiancée,
 S. : Tu as pris mon cœur, du mon ami, toi, toi
 T. & S. : Tu es la plus belle de toutes choses, tu es
 belle/, tu es beau.
 S. : Mon ami est mien, et je suis sienne,
 T. : Et tu es mienne, toi, mon amie.

Ich suchte des Nachts

La nuit, j'ai cherché dans mon lit
 Celui que mon âme aime.
 J'ai cherché, mais je ne l'ai pas trouvé.
 Je veux me lever et me rendre dans la ville,
 Dans les ruelles et les rues.
 Je veux me lever et chercher celui que mon âme aime.
 J'ai cherché, mais je n'ai pas trouvé celui que mon
 âme aime.
 Les gardiens qui sillonnent la ville m'ont trouvée :
 N'avez-vous pas vu celui que mon âme aime ?
 Lorsque je les ai dépassés un peu, j'ai trouvé
 Celui que mon âme aime.
 Mon ami est mien et je suis sienne,
 Celui que mon âme aime.

Steh auff, meine Freundin

Steh auff, meine Freundin, meine Schöne
 Und komb her.
 Steh auff, meine Freundin, meine Schöne
 Der Winter ist vorgegangen
 Der Regen ist weg und dahin,
 Die Blumen sind hervor,
 Der Lentz ist hebey kommen.
 Steh auff, meine Freundin, dan sihe
 Die Turteltaube last sich hören in unserm Lande
 Der Feigenbaum hat Knotten gewonnen
 Die Weinstöcke haben Augen gewonnen
 Und geben ihren Geruch.
 Steh auff, meine Freundin.

Ich bin eine Blume zu Saron

Ich bin eine Blume zu Saron
 Und eine Rose im Thal.
 Wie eine Rose unter den Dornen
 So ist mein Freundin unter den Töchtern.
 Wie ein Alpenbaum unter den Wilden
 So ist mein Freund unter den Söhnen.
 Ich sitze unter dem Schatten dess ich begehre
 Und seine Frucht ist meiner Kehlen süß.

Siehe mein Freund

S.: Siehe mein Freund steht hinter und sieht durch
 Fernster und blickt durch Gittern.
 T.: Steh auf meine Freundin, meine Schwester
 und kommt her. Siehe der Winter ist vergangen
 und der Regen ist dahin. Die Blumen sind
 hervorgekommen in Lande und der Lentz ist

Steh auf, meine Freundin

Arise, my beloved, my beauty
 And come away.
 Arise, my beloved, my beauty,
 For, lo, the winter is past,
 The rain is over and gone;
 The flowers appear on the earth
 And spring has come.
 Arise, my beloved, my beauty,
 The voice of the turtledove is heard in our land;
 The fig tree puts forth her green figs,
 And the vines with the grape buds
 Give forth a good smell.
 Arise, my beloved.

Ich bin eine Blume zu Saron

I am the rose of Sharon,
 And the lily of the valleys.
 As the rose among thorns,
 So is my beloved among the daughters.
 As the apple tree among the wild trees,
 So is my beloved among the sons.
 I sat down in the shade of he whom I desire
 And his fruit was sweet in my throat.

Siehe, mein Freund

S.: Behold, my beloved stands behind, he looks
 through a window and peeks through a lattice.
 T.: Awake, my beloved, my sister, and come away.
 For, lo, the winter is past, the rain is over and gone;
 The flowers appear on the earth and spring has
 come, and the voice of the turtledove is heard in

Steh auff, meine Freundin

Lève-toi, mon amie, ma belle,
 Et viens.
 Lève-toi, mon amie, ma belle,
 L'hiver est parti,
 La pluie est passé et s'en est allée,
 Les fleurs sont apparues,
 Le printemps est venu.
 Lève-toi, mon amie, car vois,
 La tourterelle se fait entendre dans notre pays,
 Le figuier a gagné des bourgeons,
 Les vignes ont gagné des yeux
 Et offrent leur odeur.
 Lève-toi, mon amie.

Ich bin eine Blume zu Saron

Je suis une fleur de Saron
 Et une rose dans la vallée.
 Comme une rose parmi les épines
 Ainsi est mon amie parmi les filles.
 Comme un pommier parmi les sauvages
 Ainsi est mon ami parmi les fils.
 Je suis assise sous l'ombre de celui que je désire
 Et son fruit est doux à mon palais.

Siehe mein Freund

S. : Vois, mon ami se tient en arrière et regarde à
 travers la fenêtre et regarde à travers des grilles.
 T. : Lève-toi, mon amie, ma sœur, et viens ;
 Vois, l'hiver est passé et la pluie est partie.
 Les fleurs sont sorties dans le pays et le printemps
 est arrivé. Et le tourtereau se fait entendre dans

herbei gekommen, und der Turtemtaube läst sich
hören in unser Lande. Steh auff meine Freundin,
meine Schwester, liebe Braut.

S.: Ich schlaffe.

T.: Steh auff meine Freundin, meine Schwester
und komm her.

S.: Ich habe meine Rock ausgezogen, wie, wie soll
ich ihn wieder anziehen?

T.: Steh auff meine Freundin...

S.: Ich habe meine Füße gewaschen, qie, wie soll
ich sie wieder besudeln?

T.: Steh auff meine Freundin...

S.: Ich schlafe.

T.: Steh hauff, meine Freundin, meine Schwester,
liebe Braut. Laß mich hören deine Stimme denn
deine Stimme ist süß und deine Gestalt ist lieblich.

S.: Ich schlaffe, aber mein Herz wachet.

T.: Steh auff meine Freundin, steh auff meine
Schwester, liebe Braut, den du hast mir das Hertz
weggenommen mit deinem Augen.

S.: Ich höre die Stimme meiner Freunde.

T.: Ich bin krank von Liebe, meine Freundin, du
bist schön und lieblich.

S. & T.: Mein Freund du bist schön und lieblich
Meine Freundin du bist schön und lieblich.

our land. Awake, my beloved, my sister and bride.

S.: I sleep.

T.: Awake, my beloved, my sister, and come away.

S.: I had taken off my robe, how could I put it on again?

T.: Awake, my beloved...

S.: I had washed my feet, how could I soil them again?

T.: Awake, my beloved..

S.: I sleep.

T.: Awake, my beloved, my sister and bride.

Let me hear your voice, for your voice is sweet and your body is fair.

S.: I sleep, but my heart keeps watch.

T.: Awake, my beloved, my sister and bride.

For you have stolen my heart with your eyes.

S.: I hear the voice of my beloved.

T.: I am sick for love, my beloved, you are fair and comely.

S. & T.: My beloved, you are fair and comely.

notre pays. Lève-toi, mon amie, ma sœur, chère fiancée.

S. : Je dors.

T. : Lève-toi, mon amie, ma sœur, et viens.

S. : J'ai enlevé ma robe, comment, comment suis-je censée la remettre à nouveau ?

T. : Lève-toi, mon amie...

S. : Je me suis lavé les pieds, comment, comment suis-je censée les salir à nouveau ?

T. : Lève-toi, mon amie...

S. : Je dors.

T.: Lève-toi, mon amie, ma sœur, chère fiancée.

Fais-moi entendre ta voix, car ta voix est douce et ta silhouette est charmante.

S. : Je dors, mais mon cœur veille.

T. : Lève-toi, mon amie, ma sœur, chère fiancée,

Car tu as pris mon cœur avec tes yeux.

S. : J'entends la voix de mon ami.

T. : Je suis malade d'amour, mon amie, tu es belle et charmante.

S. & T. : Mon ami tu es beau est charmant.

Mon amie tu es belle et charmante.

RIC 479

