



Johann Hermann Schein
Musica boscareccia

United Continuo Ensemble

Johann Hermann Schein
(1586-1630)

Musica boscareccia

»Wald-Liederlein auff Italian-Villanellische Invention«
(1621/1626/1628)

Julla von Landsberg soprano
Christine Maria Rembeck soprano
Florian Götz baritone

United Continuo Ensemble

Jörg Meder viola da gamba, violone
Thomas C. Boysen theorbo, guitar
Thor-Harald Johnsen lute, guitars
Johanna Seitz harp
Johannes Hämmerle organ, harpsichord
Thomas Engel recorders
Johannes Frisch violin

Thor-Harald Johnsen direction

| | | |
|-----------|---|------|
| 1 | Concordia zu jeder Zeit | 2:58 |
| 2 | Der edle Schäfer Coridon | 2:52 |
| 3 | Als Filli zart einst etwas durstig ward | 3:24 |
| 4 | O Luft, du edles Element | 4:11 |
| 5 | Unverhofft kommet oft | 2:46 |
| 6 | Intrada | 1:57 |
| 7 | O Seidene Härelein | 3:28 |
| 8 | Courente | 1:24 |
| 9 | Mirtillo mein, dein Delia | 2:52 |
| 10 | Ach weh, bin ich Amor | 3:16 |
| 11 | Padouana | 4:06 |
| 12 | Wenn ich durch Ach mein Liebesqual | 4:22 |
| 13 | Gagliarda – Courente | 2:41 |
| 14 | Der Kühle Maien | 2:28 |
| 15 | O Cordion, heut blüht dein Glück (instr) | 2:29 |
| 16 | O Scheiden/ O bitter Scheiden | 3:34 |
| 17 | Padouana | 4:06 |
| 18 | Frau Nachtigall | 2:56 |
| 19 | Juch holla, freut euch mit mir! | 3:02 |

Julia von Landsberg: 1-5, 7, 9, 12, 14, 16, 18, 19

Christine Maria Rembeck: 1-4, 7, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 19

Florian Götz: 4, 7, 12

Johann Hermann Schein

Musica boscareccia

Als der kaum 30jährige Weimarer Hofkapellmeister Johann Hermann Schein sich 1616 vom kunstbesessenen Leipziger Bürgermeister Theodor Möstel überzeugen ließ, in der Nachfolge von Seth Calvisius Thomaskantor zu werden, hatte er mitnichten im Sinn, sein Wirken künftig hauptsächlich in den Dienst der Kirchenmusik zu stellen. Schein, geboren in Grünhain im Erzgebirge, war in der Messestadt kein Unbekannter: Der ehemalige Dresdner Kapellknabe hatte hier die Universität besucht und schon damals als vielseitiger Komponist Furore gemacht. Und zwar namentlich im ‚weltlichen‘ Fach: Speziell seine gedruckte Liedersammlung „Venus-Kränzlein“ (1609) hatte eingeschlagen. Seine erste neuerliche Leipziger Publikation, das „Banchetto musicale“ (1617), eine Sammlung von berückend schönen Instrumentaltänzen, war denn auch der reinen Instrumentalmusik gewidmet. Auch in den Folgejahren – bis zu seinem frühen Tod 1630 – bediente er in seinen zahlreichen Publikationen die Bedürfnisse ganz unterschiedlicher musikalischer Sphären und demonstrierte damit nachhaltig (und wirtschaftlich außerordentlich erfolgreich), dass er das Amt des Thomaskantors – erstmals

in der Geschichte dieses Kantorats – als das eines omnipräsenten städtischen Musikdirektors definierte und mit seinen Werken sowohl die Leipziger Kirchenmusik, als auch das Repertoire der Stadtpfeifer und der Studentenszene bestimmen wollte. Er selbst titulierte sich denn auch selbstbewusst als Leipziger „Director Chori Musici“ oder gar „General-Director der Music“.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik glänzte er schon bald, namentlich mit prachtvollen, großbesetzten Gelegenheitskompositionen, die er – taktisch klug – anlässlich von Kasualien einflussreicher Ratsmitgliedern vorlegte, und den gedruckten beiden Teilen der „Opella nova“: zunächst (1618) mit drei- bis fünfstimmigen geistlichen Choralkonzerten mit obligatem Generalbaß im Stil der Concerti von Lodovico Viadana und später (1626) mit Vertonungen von Psalm- und Spruchtexten in wechselnden Besetzungen und mit erstmals obligaten Instrumentalstimmen. Hier wie dort finden sich anspruchsvolle Koloraturen, eine expressive Melodik und ausgesprochen farbige Harmonik – moderne Kirchenmusik, die den größten Hofkapellen zur Ehre gereicht

hätte und ausgesprochen italienisch geprägt war. Gleiches galt für seinen unerhört kühnen und innovativen Versuch, die deutsche Motette mit der expressiven Tonsprache des italienischen Madrigals – er selbst bezeichnete sie als „anmuthige Italian-Madrigalische Manier“ – zu vermischen. Da er bemerkt haben wollte, dass diese neue Art von Motetten bei den Leipziguern „nicht wenig beliebt“ sei, gab er die – zunächst für einzelne Begräbnisse entstandenen – Stücke 1623 in einer größeren Sammlung, der „Fontana d'Israel“, im Druck heraus. Der Erfolg dieses „Israelsbrunnlein“ war gewaltig. Er festigte Scheins Ruhm, ein Komponist gewesen zu sein, dem es wie keinem Zweiten gelang, die bildhaft Satzweise der Italiener in der deutschen Kunstmusik einzuführen – und dies, ohne jemals (anders als sein Freund Heinrich Schütz) selbst Mitteldeutschland verlassen zu haben. Noch Ende des Jahrhunderts urteilte der Musikgelehrte W.C. Prinz: Schein sei „vornemlich fürtrefflich gewesen in dem Stylo Madrigalesco, in welchem er keinem Italiener, vielweniger einem andern etwas nachgeben dörfen“.

Scheins Affinität zu zeitgenössischen italienischen Formen äußerte sich auch in seinem kompositorischen Schaffen für weltliche Musizieranlässe, speziell in seiner „Musica boscareccia“: „Waldliederlein“, wie Schein im Titel schreibt, „auff Italian-Villanellische Invention“,

darzubieten „für sich allein mit lebendiger Stimm oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorpa, Lauten, wie auch auf musicalischen Instrumenten ahnmuthig und lieblich zu spielen.“ Die drei Teile dieser Sammlung, erschienen 1621, 1626 und 1628, stellen gewissermaßen sein weltliches Hauptwerk dar: Mit den enthaltenen kunstvollen, insgesamt 50 Villanellen in der Manier italienischer Generalbaßmadrigale bediente Schein eine Gattung, die damals bereits auf eine fast 100jährige Tradition zurückblicken konnte. Bei den frühen Villanellen (oder „arie napolitane“) hatte es sich zunächst um dreistimmige Strophenlieder gehandelt, die die volkstümliche Musik der Landbevölkerung imitierten, also eher homophon und mit schlichter Textdeklamation daher kamen, ja mitunter auch manche satztechnischen Fehler der niederen Setzweise (Quintparallelen) karikierten. Die Texte waren oft derb und folgten festen Reimschemata und Versformen. Schon 1576 und 1579 hatte Jakob Regnart deutschsprachige Villanellen gedruckt vorgelegt. Komponisten wie Christoph Demantius oder Valentin Haussmann folgten; mehr und mehr erfolgte dabei eine Stilisierung der Gattung, die mit einer Popularisierung der Villanellen einherging, namentlich im studentischen Milieu.

Es war also kein Zufall, daß Schein gerade diese Gattung wählte, um auf den Markt der ‚Volkslieder‘ zu treten. Seine dreistimmigen Vil-

lanellen freilich haben moderne konzertierende Züge und sind generalbaßbegleitet. Die Texte – sie stammen aus Scheins eigener Feder – sind in der Welt der Hirten angesiedelt und handeln überwiegend von Liebesleid und Liebesfreud der altbekannten bukolischen Protagonisten: Begebenheiten und Seelenzustände, die den zeitgenössischen Rezipienten nur zu bekannt waren und dies auch sein sollten. Kein Wunder, dass offenbar ein Großteil der Stücke schon vor der Drucklegung im Rahmen der „Musica boscarea“ existierte: als Gelegenheitskompositionen anlässlich der Hochzeiten von Leipziger Bürgern. Zwar sind Scheins Texte noch weitgehend frei von den Einflüssen der neuen Opitzschen Grundsätze der „Deutschen Poeterey“, jedoch erweisen sie sich teils als ausgesprochen bildhaft und boten dem Komponisten selbst vielfach Möglichkeiten, sein kompositorisches Talent in den Dienst plastischer, ‚madrigalischer‘ Tonmalerei zu stellen, zumindest soweit dies im Rahmen von Strophenliedern möglich ist. Und den kreativen Interpreten lieferte Schein reichlich Raum, um auch improvisatorisch tätig zu werden.

Überhaupt zielte Scheins Gestaltung der Villanellen – und hier kommt sicherlich auch der clevere Geschäftsmann durch – auf eine möglichst große Bandbreite von denkbaren Aufführungspraktiken. In der Vorrede des ersten Bandes erläutert er:

„Es können diese meine Liedlein füglich musiziert werden

1. Alle drey Stimmen, als der Baß und zwene Soprani, in ihrer natürlichen Höhe, entweder für sich allein oder auch in ein corpus, etc.
2. Daß man die zwene Soprani oder Discante in Tenoren verwandeln; eine Oktave niedriger, wird dem Gehör auch nicht unannehmlich seyn.
3. Daß man Soprano I lasse einen Discant bleiben, aus Soprano II aber einen Tenor machen.
4. Daß man die Soprani viva voce singen, und den Baß auf einer Trombone, Fagot oder Violon fein still darzu spielen lasse.
5. Daß man Soprano I viva voce singen, Soprano II aber auff einem Violin oder Flötlein; und den Baß auff jetzt gedachter Instrumenten einem darzu machen lasse.
6. Kann der Baß, wenn man ein Corpus etc. dabey hat; oder auch wol in mangelung des discantisten, Soprano II auff Concertenart gantz ausgelassen werden.“

In der Tat wurden die drei Teile der „Musica boscarea“ ein großer Verkaufserfolg und wurden keinesfalls nur, wie von Schein in der Vorrede angeregt, „in stillen und heimlichen Kammermusiken“ musiziert. Mehrere Nachauflagen zu Scheins Lebzeiten, aber auch noch posthum, machen dies ebenso deutlich, wie die Tatsache, daß zu den inzwischen allseits

bekanntesten Melodien des ersten Teils 1644 in Erfurt geistliche Kontrafakturen erschienen. Dabei mußte der Herausgeber sogar vorsorglich warnen, die Darbietung könne ein „Ärgernis“ hervorrufen, weil die Musik doch stets Assoziationen mit den ursprünglichen weltlichen Texten hervorrufen würde, und deshalb sollten die geistlichen Fassungen doch besser nicht „ad sacra publica“, sondern nur zur „christlichen privat recreation“ gebraucht werden. Wie schnell die Stücke zum Kanon geselligem Liedrepertoires in Mitteldeutschland gehörten, unterstrich der berühmte Barockdichter Paul Flemming, von 1623 bis 1628 Thomaner unter Schein. In einem Gedicht erhob er 1636 die „Musica boscareccia“ (gemeinsam mit Scheins „Studentenschmauß“, 1625, einer Sammlung köstlicher Trinklieder; gerichtet an eine „Compagnie de la Vino-biera“) zum Nonplusultra geselliger Musik: „Uns freudenvollen Gästen ermangelt keine Lust. Wir tönen nach dem Besten: ein Waldlied aus dem Schein und sein Studentenschmauß muß ganz von vornen an gesungen werden aus!“

Angesichts der sinnlichen, fantasievollen Klänge der „Musica boscareccia“ mag man kaum glauben, dass das Leben des Autors in den 1620er Jahren von vielen Schicksalsschlägen überschattet war: Die massive Geldentwertung der „Kipper- und Wipperzeit“ und mehr noch der Umstand, dass die regelrecht repräsentationssüchtigen Protagonisten des Stadtrates Leipzig Mitte der 1620er Jahre aufgrund riskanter Finanzspekulationen in die Zahlungsunfähigkeit und Zwangsverwaltung trieben, raubten dem Thomaskantorat ab 1625/26 einen Großteil seiner Attraktivität. Aber auch familiär war Fortuna dem Schöngest nicht hold: Acht Kinder und seine erste Frau musste Schein in Leipzig begraben; nur zwei Söhne überlebten ihn. Anlässlich der Beerdigung seiner Tochter Johanna Susanna (1627) reimte er voller Schmerz: „Mich zwingt die gdultge Ungeдут, weil ich beraubt mus seyn. Ach Gott wie hab ich's so verschuld! meins fünfften Töchterlein. O Vatr; hör auff, schlag nicht mehr zu, Las mich doch einmal haben Ruh.“ Er selbst starb im November 1630 mit nur 44 Jahren an Schwindsucht und langjähriger Gichtbeschwerden.

Michael Maul



Johann Hermann Schein

Musica boscareccia

When the court conductor of Weimar, one barely 30-year-old Johann Hermann Schein, allowed himself to be convinced by art-possessed Theodor Möstel, mayor of Leipzig, of succeeding Seth Calvisius as Thomaskantor, he by no means anticipated operating mainly in the service of church music. Schein, born in Grünhain in the Erzgebirge, was not unknown in the trade fair city. This former Dresdner choir boy attended Leipzig University and had already caused a furor as a multifaceted composer during that time, namely in the 'secular' field: in particular, his printed collection of songs titled "Venus-Kränzlein" (Venus coronet, 1609) was a hit. His first, more recent Leipzig-based publication, the "Branchetto musicale" (1617), consisted of enchantingly beautiful instrumental dances and was devoted to purely instrumental music. In the following years – up to his early death in 1630 – he served the needs of completely different musical spheres with his numerous publications. He demonstrably (and in a sustainable and extremely successful way, economically-speaking) defined the office of the Thomaskantor as that of an omnipresent civic music director and showed his desire to also

characterise Leipzig's church music and the repertoire of both the waits and the student scene. Schein self-confidently styled himself the "Director Chori Musici" of Leipzig, or even the "General Director of Music".

In the area of church music he soon shone brightly, particularly with his splendid, richly orchestrated pièces d'occasion, which he strategically presented at the liturgical rites of passage for influential council members. Schein also impressed with both printed volumes of the "Opella nova", first (in 1618) with religious three- and five-part chorale concertos, complete with obligatory general bass in the style of Lodovico Viadana's Concerti, and later (in 1626) by setting psalms and other texts with alternating ensembles and, for the first time, with obligatory instrumental voices. In one as in the other, challenging coloratura, an expressive melody, and a pronounced, colourful harmony can be found – modern church music which would have honoured the greatest court orchestras and which was markedly shaped by Italian influences. The same applied to his bold, innovative and unheard-of attempt to blend the German mo-

tet with the expressive tonal language of the Italian madrigal – he himself referred to it as a “charming Italian-madrigalistic style”. As he may have noticed that this new style of motet was “not only somewhat popular” among the people of Leipzig, he published the pieces (originally composed for individual burials) in a larger print collection in 1623, named the “Fontana d’Israel”. The success of this “little Israel fountain” was immense, and solidified Schein’s renown as the composer who single-handedly introduced the picturesque Italian composing methods to German art music – and all this without ever (unlike his friend Heinrich Schütz) having left central Germany himself. At the end of the century the musicologist W. C. Prinz passed the judgement: Schein was “especially admirable in the *Stylo Madrigalesco*, in which he paled in comparison to no one, not even an Italian”.

Schein’s affinity for the contemporary Italian styles was also expressed in his compositional work for secular musical events, especially in his “*Musica boscareccia*”: “*Waldliederlein*”. As Schein writes in the title, this piece is to be performed “in an Italian-Villanellian style”, “on its own with a lively voice, or played sweetly and gracefully on instruments such as the harpsichord, spinet, theorbo, or lute”. The three parts of this collection, published in 1621, 1626 and 1628, to some extent rep-

resent his major secular work. With his artistic villanelles, collectively 50 of them, developed with the Italian general bass madrigal in mind, Schein served a pairing that could look back on a tradition of almost a century. The early villanelles (or “*arie napolitane*”) were initially stanzaic songs for three voices, which imitated the rural communities’ folk music and were thus somewhat more homophonous, plain in regards to their lyrics, and characterised by the typesetting errors typical in lower setting methods (consecutive fifths). The lyrics were often crude and followed fixed rhyming schemes and verse forms. As early as 1576 and 1579, Jakob Regnart submitted printed villanelles in German. Composers like Christoph Demantius or Valentin Haussman followed; a frequent stylisation of this pairing resulted, and was accompanied by a popularisation of villanelles, particularly in the student milieu. It was thus no accident that Schein chose this pairing with which to emerge onto the market of ‘folk songs’. Sure enough, his villanelles for three voices display modern concertant traits and are accompanied by basso continuo. The lyrics – written by Schein’s own quill – populate the world of shepherds and predominantly deal with the notoriously bucolic protagonists’ sorrow and joy in love: events and states of mind which were only too well known to contemporary recipients, and for good reason. It’s no wonder that a large

portion of the pieces evidently existed prior to the “Musica boscareccia” going to press: they were special pieces created on the occasion of the weddings of Leipzig’s inhabitants. While Schein’s lyrics are still mostly uninfluenced by the Opitzian principles of the “Deutsche Poeterey”, they nonetheless manifest themselves as markedly vivid, and offered the composer many possibilities to display his talent in the service of malleable, ‘madrigalistic’ tone painting (at least as far as is possible within stanzaic songs). Schein also provided interpreters significant room to engage in improvisation.

In general, Schein’s arrangement of the villanelles – and this speaks to his character as a clever businessman – aimed for the greatest possible band-width in terms of performance practices. In the preface to the first volume he explains:

- “Thus my songs can be played conveniently,
1. All three voices, as the bass and two sopranos in their natural treble, either solo or also in a corpus, etc.
 2. That one transforms the two sopranos or descants into tenors; one octave lower; will also not be unpleasant to the ear.
 3. That one leaves soprano I as a descant but transforms soprano II into a tenor.
 4. That the sopranos sing *viva voce* and one allows the bass to be quietly played on a trombone, bassoon or violin.

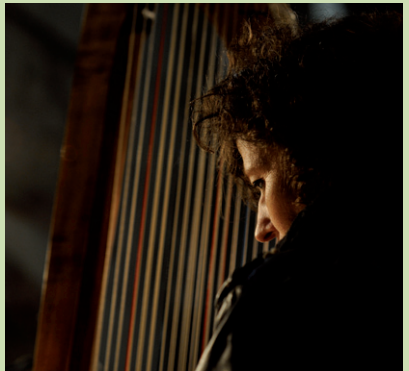
5. That one allows soprano I to sing *viva voce*, soprano II on a violin or a little flute; and the bass accompanies on a different instrument.
6. The bass can be omitted entirely if one has a corpus etc.; or also in the case of the absence of a descant, soprano II, in the manner of a concerto.

In reality, the three parts of the “Musica boscareccia” became a huge commercial success and were in no way, as suggested by the foreword, performed “in quiet and secret chamber music”. Several print runs published during Schein’s life, but also posthumously, make this just as clear as the fact that spiritual contrafacts of the melodies from the first volume, by now widely-known, appeared in Erfurt in 1644. In putting these in print, the publisher even had to issue a precautionary warning that performances of these pieces could cause “offence”, as they evoked association with the original secular lyrics; the spiritual versions should rather not be performed “ad sacra publica” but rather only used for “private Christian recreation”. How quickly the pieces belonged to the canonical social song literature of central Germany is highlighted by the famous Baroque poet Paul Flemming, choir boy at St. Thomas church from 1623 to 1628 during Schein’s time as Thomaskantor. In a 1636 poem, he elevated the “Musica boscareccia” together with Schein’s “Stu-

dentem-Schmauß" from 1625, a collection of delicious drinking songs aimed at a "Compagnie de la Vino-biera") to the level of ultimate social music: "Our joyful guests are not lacking in pleasure. We resound with the best: a forest song from Schein and his student feast must be sung wholly from the beginning!". In light of the sensual, imaginative sounds of the "Musica boscareccia" one can scarcely believe that its author's life was overshadowed by many strokes of fate in the 1620s. The massive inflation of the "Kipper und Wipper" financial crisis, and even more so the circumstances created by the power-hungry protagonists of Leipzig's city council (risky financial

speculation, insolvency and sequestration), robbed the Thomas cantorate of the majority of its attractiveness from 1625/26 onward. But even in family circles Fortuna did not favour the bold: Schein had to bury eight children and his first wife in Leipzig. Only two sons survived him. On the occasion of his daughter Johanna Susanna's funeral in 1627 he sorrowfully rhymed: "Patient impatience compels me, because I must be robbed. Oh God, how I am to blame! My fifth little daughter: O Father; stop, cease beating me, let me for once have my rest." Schein himself died in November 1630 at only 44 years of age from tuberculosis and the side-effects of lengthy gout.

Michael Maul



Johann Hermann Schein

Musica boscareccia

En 1616 lorsque Johann Hermann Schein, maître de chapelle à la cour de Weimar âgé d'à peine 30 ans, se laissa convaincre par le Bourgmestre de Leipzig, Theodor Möstel, un passionné des arts, de succéder à Sethus Calvisius à titre de Thomaskantor, il n'avait aucunement l'intention de consacrer son œuvre principalement au service de la musique sacrée. Schein, né à Grünhain dans les Monts Métallifères, n'était point inconnu dans la ville des foires. L'ancien choriste de chapelle à Dresde avait fait ses études à l'université d'ici et jadis déjà fait fureur en tant que compositeur versatile. C'est notamment en matière profane, en particulier avec l'impression sa collection de chansons *Venus-Kränzlein* (Couronnante de Vénus, 1609) qu'il eut l'effet d'une bombe. Sa première publication à Leipzig, le *Banchetto musicale* (1617), une collection de danses instrumentales d'une beauté ravissante, était tout aussi dédiée à la musique purement instrumentale. Autant pendant les années suivantes que jusqu'à sa mort prématurée en 1630, il satisfait les besoins de domaines musicaux hautement variés avec ses nombreuses publications et put ainsi démontrer de manière durable (de

même que de par son succès économique extraordinaire), qu'il put définir l'office de Thomaskantor – pour la toute première fois dans l'histoire de ce Kantorat – comme étant celui d'un directeur musicale omniprésent dans la ville et qui se voulait déterminant dans ses œuvres tant du côté de la musique sacrée à Leipzig que dans le répertoire de l'alta musicale que de la scène estudiantine. Lui-même se nomma ainsi avec assurance « Director Chori Musici » de Leipzig, ou même « General-Director der Music ».

Il ne tarda pas à briller dans le domaine de la musique sacrée, notamment de par ses splendides compositions d'occasion réunissant grand nombre de musiciens offertes, stratégiquement et sagement, lors des casuels de membres influents du conseil de la ville, mais aussi avec les deux parties de l'*Opella nova* : d'abord en 1618 avec des concerts comportant de trois à cinq voix pour chœur sacré et l'obligatoire basse continue dans le style des Concerti de Lodovico Viadana et plus tard (1626) avec les adaptations musicales de psaumes et de textes parlés à distribution variable et pour la première fois

avec voix instrumentales obligatoires. Ça et là, on retrouve des coloratures sophistiqués, une mélodique expressive ainsi qu'une harmonique particulièrement colorée – de la musique sacrée moderne qui aurait su honorer les plus grands orchestres à saveur tout particulièrement italienne. Il en va de même pour son incroyable tentative, tant audacieuse qu'innovatrice, de combiner les motets allemands avec le langage tonal expressif des madrigaux italiens, qu'il décrivait lui-même comme « gracieuse manière italo-madrigale ». Puisqu'il avait présumément constaté que ce nouveau type de motet soit « non peu apprécié » des habitants de Leipzig, il les publia – tout d'abord pour quelques enterrements – en 1623 au sein d'une collection de grande envergure intitulée *Fontana d'Israel*. Le succès de cette « fontaine » fut retentissant. Il scella la gloire de Schein d'avoir été un compositeur ayant réussi sans pareil à incorporer le mode de composition imagé de italiens à la musique savante allemande – et ce, sans jamais avoir même quitté l'Allemagne moyenne (contrairement à son ami Heinrich Schütz). Déjà vers la fin du siècle, l'érudit de Musique W.C. Printz déclarait que Schein ait été « d'une particulière excellence en Stylo Madrigalesco, dans lequel aucun italien, encore moins un autre, ne puisse en remettre ».

L'affinité de Schein pour les formes italiennes contemporaines se manifesta aussi dans ses activités de composition pour les occasions musicales profanes, spécialement dans sa *Musica boscareccia* : de « chansonnettes sylvestres », tel que Schein écrit en leur titre, « sur invention italo-villanelle », « pour lesquelles l'on puisse gracieusement et suavement en jouer seul de voix vivante ou sur clavecin, espinette, théorbe, luth, tout comme sur des instruments de musique ». Les trois parties de cette collection, parues en 1621, 1626 et 1628, forment en quelque sorte son répertoire profane principal. De par ses cinquante villanelles faites avec beaucoup d'art dans la manière des madrigaux italiens à basse continue, Schein œuvrait au sein d'un genre fort de cent ans de tradition. Les villanelles d'origines (soit les *arie napolitane*) comportaient à l'origine des chansons à strophe à trois voix et imitaient les musiques folkloriques des populations rurales ; elles étaient donc plutôt homophones et déclamaient leurs textes de façon en tout simplicité et incluaient même des erreurs de compositions en caricaturant les types de compositions inférieurs (quintes parallèles). Les textes étaient souvent rudes et suivaient des schémas de rime et de vers rigides. Dès 1576 et 1579, Jakob Regnart avait présenté des villanelles imprimées en allemand. Des compositeurs tels que Christoph Demantius ou Valentin Haussmann

emboîtèrent le pas : de plus en plus, le genre pris une forme plus stylisée en parallèle avec la montée de la popularité des villanelles, particulièrement dans le milieu estudiantin.

Ce n'était donc aucun hasard que Schein élit en particulier ce genre musical pour percer sur le marché des chansons populaires. Ses villanelles à trois voix assument des traits concertants modernes et sont accompagnés de basse continue. Les textes proviennent de la plume de Schein lui-même, sont campés dans le monde des bergers et traitent des hauts et des bas de l'amour de leur protagonistes bucoliques bien connus ; événements et états d'âme qui étaient et devait même être trop familiers à leurs auditeurs contemporains. Il n'est point surprenant d'apprendre qu'une bonne partie des morceaux existait apparemment déjà avant leur impression dans le cadre de la *Musica boscareccia* : en tant que pièces d'occasion lors de mariages des citoyens de Leipzig. Les textes de Schein sont certes en grande partie encore libres de l'influence des nouveaux fondements opitziens de la *Deutsche Poeterey*, s'avérèrent toutefois comme étant éminemment imagés et offrirent au compositeur de nombreuses occasions de mettre son talent de compositeur au service d'une harmonie imitative plastique et « madrigale », du moins dans la mesure où le cadre des chansons à strophes le permet.

Schein accordait à l'interprète à son tour amplement de latitude pour improviser :

Somme toute – et c'est ici que l'on y entrevoit sûrement le fin commerçant en lui – Schein façonnera les villanelles de sorte à ce qu'elles puissent être représentées dans une panoplie de pratiques différentes imaginables. Dans la préface du premier tome, il explique :

« Ces miennes chansons peuvent être justement jouées

1. Toutes trois voix, telles la basse et deux sopranes, dans leurs hauteurs naturelles, soit pour elles-mêmes seules ou dans un corpus, etc.
2. Que l'on change les deux sopranes ou le dessus en ténors ; une octave plus en-bas, n'en sera pas moins déplaisant à l'oreille.
3. Que l'on laisse le premier soprane en dessus, mais fasse du deuxième soprane un ténor.
4. Que l'on chante les sopranes de vive voix et que la basse les accompagne doucement sur un trombone, basson ou violon.
5. Que l'on chante le premier soprane de vive voix, mais le deuxième soprane sur un violon ou un flageolet ; et la basse accompagne sur un instrument du moment.
6. La basse, quand l'on a un corpus etc. ; ou encore en l'absence de dessus, de deuxième soprane, peut être omise entièrement comme au concert. »

En effet, toute trois parties de la *Musica boscareccia* jouirent d'un grand succès commercial et ne furent en aucun cas seulement jouées « en musique de chambre en sourdine et en cachette », tel que l'avait suggéré Schein en préface. Plusieurs rééditions à l'époque de Schein mais aussi après son décès le soulignent, tout comme le fait que l'on publia des contrefactures sacrées à Erfurt en 1644 au côté des mélodies de la première partie, maintenant connues de tous. Même l'éditeur se vit dans le devoir de mettre en garde les interprètes, que la prestation de ces pièces pourrait causer un certain scandale, puisque la musique rappellerait constamment les textes profanes d'origine. Les versions sacrées ne devraient donc pas être offertes *ad sacra publica*, mais bien seulement pour fins d'usage « récréatif chrétien en privé ». Le poète baroque Paul Flemming, chanteur du *Thomanerchor* sous Schein de 1623 à 1628, souligna aussi la rapidité avec laquelle les pièces avaient atteint le centre du répertoire chansonnier social en Allemagne moyenne. En 1636, c'est dans un de ses poèmes qu'il éleva la *Musica boscareccia* (de concert avec le *Studenten-Schmauß* de Schein, paru en 1625 comme collection de délectables chansons à boire dédiées à une certaine *Compagnie de la Vino-biera*) au rang du nec plus ultra de musique sociale : « Aucune joie ne nous manque à nous, joviaux convives. Nous résonnons du

meilleur qui soit : une chanson sylvestre de Schein et son *Studentenschmaus* doivent être chantés du début à la fin ! »

Compte tenu des sonorités voluptueuses et fantaisistes de la *Musica boscareccia*, on peine à croire que la vie de l'auteur dans les années 1620 fut assombrie par plusieurs revers de fortune. La dévaluation monétaire lors du *Kipper- und Wipperzeit* mais encore plus les circonstances entourant le fait que les protagonistes au conseil de la ville de Leipzig, avides de pouvoir et de fortune et grâce à des spéculations risquées, avaient plongé la ville dans l'insolubilité et la tutelle vers le milieu des années 1920, firent perdre une bonne partie de son attrait au Thomaskantorat à compter de 1625/26. Mais même au niveau familial, Fortuna n'accorda pas ses grâces : huit enfants et sa première femme durent être enterrés par Schein ; seuls deux fils lui survécurent. Au moment de l'enterrement de sa fille Johanna Susanna (1627), il offrit cette rime douloureuse : « La patiente impatience me contraint, car je dois être démuné. Ô Dieu comme j'ai dû commettre de tort ! Ma cinquième fillette. Ô Père, cesse, ne frappe plus, laisse-moi pour une fois avoir la paix ». Âgé d'à peine 44 ans, lui-même mourut en 1630 de tuberculose et de goutte prolongée.

Michael Maul



Das **United Continuo Ensemble** (UCE) wurde 1995 von Jörg Meder gegründet und ist eine Formation von Musikern mit Spezialisierung auf Basso-Continuo-Instrumente. Das Ensemble arbeitet mit Sängern, Tänzern, Schauspielern sowie mit weiteren Instrumentalisten zusammen und hat sich bei bedeutenden Festivals in Deutschland, Frankreich, Griechenland, Litauen, Polen, Mexiko und den USA einen besonderen Namen gemacht: „Es sind Fachleute auf Continuo-Instrumenten ... Sie liefern die passende Grundierung für so gut wie jede Gattung des Barocks und sind blendend aufeinander eingespielt: dienstbare Continuo-Geister; die man rufen kann und dann gewiss nicht mehr loswerden will.“ (Concerto, Magazin für Alte Musik)

Im September 2008 produzierte UCE die Opernproduktion *Les Fêtes d'Hébé* von Jean-Philippe Rameau beim Bayreuther Barock im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth. Im Sommer 2012 realisierte das Ensemble die Oper *Sardanapalus* von Christian Ludwig Boxberg beim Ekhof Festival Gotha.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil der inhaltlichen Arbeit des United Continuo Ensemble ist das Crossover, die Kombination historisch informierter Interpretationen mit modernen, experimentellen Aspekten in enger Zusammenarbeit mit Jazzmusikern, Flamencomusikern oder zeitgenössischen Tänzern. So realisierte das UCE etwa die Tanztheaterproduktion *O Ewigkeit, du Donnerwort* zur EXPO

2000. Das Programm *Fiesta Española* - Flamenco und spanische Musik des 16./17. Jahrhunderts - erschien 2005 als CD und erhielt mehrere internationale Preise.

The **United Continuo Ensemble** (UCE) was founded in 1995 by Jörg Meder; and is a group of musicians specializing in basso continuo instruments. The ensemble collaborates with singers, dancers, actors as well as other instrumentalists, and has made a special name for itself at major festivals in Germany, France, Greece, Lithuania, Poland, Mexico and the United States: "Experts on continuo instruments... they provide the appropriate foundation for just about every genre in the Baroque period, and are brilliantly recorded together: continuo-ministering spirits, once heard most certainly never forgotten..." (Concerto, Magazin für Alte Musik).

In September 2008, UCE produced the opera *Les Fêtes d'Hébé* by Jean-Philippe Rameau for the Bayreuth Baroque Festival in the Margravia Opera House, Bayreuth. In the summer of 2012 the Ensemble realised the opera *Sardanapalus* by Christian Ludwig Boxberg for the Ekhof Festival in Gotha.

Another important part of the substantive work of the United Continuo Ensemble is crossover; the combination of historically

informed performances with modern and experimental points of view in close collaboration with jazz musicians, flamenco musicians and contemporary dancers. For instance, UCE took part in the dance theatre production, *O Ewigkeit, du Donnerwort* for Expo 2000. *Fiesta Española* – a programme of Flamenco and Spanish music of the 16th and 17th centuries – was issued as a CD in 2005, and has received several international awards.

L'United Continuo Ensemble a été créé en 1995 par Jörg Meder ; il s'agit d'une formation de musiciens spécialisés dans les instruments de basse continuo. L'ensemble travaille en collaboration avec des chanteurs, danseurs, acteurs ainsi qu'avec d'autres instrumentistes et a acquis une grande renommée lors de festivals importants en Allemagne, en France, en Grèce, en Lituanie, en Pologne, au Mexique et aux Etats-Unis : « ...des spécialistes des instruments de continuo... Ils donnent la pâte qui convient à pratiquement tous les genres de la musique baroque et sont en harmonie parfaite : de bons génies du continuo que l'on peut invoquer et dont on ne veut certainement plus se séparer... » (Concerto, Magazin für Alte Musik)
En septembre 2008, UCE a produit l'opéra *Les*

Fêtes d'Hébé de Jean-Philippe Rameau lors du Festival baroque à l'Opéra des Margraves de Bayreuth. En été 2012, l'ensemble a réalisé l'opéra *Sardanapalus* de Christian Ludwig Boxberg pour l'Ekhof Festival Gotha.

Un autre élément important du travail de fond de l'United Continuo Ensemble est le crossover, la combinaison entre interprétations historiquement fondées et aspects modernes, expérimentaux, en étroite collaboration avec des musiciens de jazz, musiciens de flamenco ou danseurs contemporains. L'UCE a réalisé ainsi par exemple la production de danse-théâtre *O Ewigkeit, du Donnerwort* pour EXPO 2000. Le programme *Fiesta Española* – Flamenco et musique espagnole des 16/17e siècles – est paru en 2005 sur CD et a remporté plusieurs prix internationaux.

www.united-continuo-service.de

1 Concordia zu jeder Zeit

wird billig hoch gepriesen,
die edele Einträchtigkeit
viel Gutes hat erwiesen,
in allem Stand,
ja Leut und Land
sie vielmal hat erhalten,
die sind verstört
und ganz verheert,
wenn sie sich han zerspalten.

Geringe Ding sie groß gemacht
durch ihre Kraft und Stärke,
so man ein wenig darauf acht,
bezeugen es die Werke.

Wenn Carita,

Concordia

sich miteinander küssen,
tun sie vor Streit
Stadt, Land und Leut
mit starker Maur umschließen.

Drum Tirsi weislich ihm erkorn
Concordia von Herzen,
vor allen Ninfen hochgeborn,
mit ihr allein zu scherzen,
weil er gewußt,
die Höchste Lust
bei deroselbn zu finden,
ihr Herzelein
er an das sein
in Leid und Freund tut binden.

Concordia has always been

praised highly, and for good reason.
Noble harmony
has done much good
in many situations,
has even sustained
countries and people
who are distraught
and devastated
when they have disagreements.

She has elevated many humble things
through her strength and might,
if you just look out for it
you will see the deeds that prove it.

When Charity

and Concordia

embrace each other
they form a strong wall
around towns, countries and people
to protect them from strife.

So Tirsi wisely chose

Concordia,

the highest-born of all the nymphs,
as the only one to flirt with
because he knew
that he would find the highest joy
with her by his side.

And he binds his heart
to hers
in good times and bad.

2 Der edle Schäfer Coridon

einsmals in Trauren tief
dacht an sein liebste Filli schon,
daß er darübr entschlief.
Und als er eingeschlaffen kaum,
sein Augen zugeschlossen,
da macht jhm durch ein süßen Traum
Amor ein Liebespossen.

Als ob die schöne Filli käm,
ganz leise zu jhm ging,
ihn freundlich in jhr Armlein nahm,
zu küssen auch anfing.
Davon er ganz voll Freuden ward,
wie soll ich das verstehen,
sprach er; mein liebste Filli zart,
daß mirs so wol tut gehen?

Abr solche Freude währt nicht lang,
damit er wurd betört,
als er gemacht kaum den Anfang,
sie leider wieder auffhört.
Amor mit seinem Flügelein
ein groß Geräusche machte,
daß Coridon vom Schläfe sein
durch solches wieder erwachte.

3 Als Filli zart einst etwas durstig ward

trank sie von Wein
aus einem Gläselein.
Was blieb, das wurd zu Eis
ganz wunderbarerweis.

The noble shepherd Coridon

was once struck with such grief,
thinking of his darling Filli,
that it made him fall asleep.
And when he had just dozed off,
his eyes barely shut,
Cupid played a trick on him
and sent him a sweet dream.

A dream in which the beautiful Filli
came quietly up to him,
taking him gently into her arms
and started to kiss him too.
This filled him with joy,
What does this mean
he said, my dearest Filli sweet,
that I should be so glad?

Yet such joy did not last long,
he had been deceived.
As soon as he had made a start
she stopped what she was doing.
Cupid with his little wings
made such a big noise
that Coridon was from his sleep
awoken by the din.

When gentle Filli was once a little thirsty

she drank some wine
from a little goblet.
The remainder turned to ice
in the most miraculous fashion.

Hirt Coridon
stand nicht gar weit davon,
gedacht alsbald:
Das macht ihr Herzlein kalt.
nun brennt so ungeheur
sein Herz vor Liebesfeur:

Hinzu er kam,
zu löschen seine Flamm,
nahms Gläselein.
Trank aus den gefrorenen Wein.
von solchem Eis sich mehrt
sein Flamm ganz unerhört.

Des lacht Amor,
sprach: Das wußt ich zuvor.
Verstehst du nun,
was meine List kann tun,
das auch kalt Eis zur Buß
dich noch mehr brennen muß?

4 O Luft, du edles Element,
führ hin mein Liedelein behend
mit seinem Hirtenschall
übr Berg und Tal,
klopf leise an die Ohrn
der Filli hochgeborn,
Sag ihr, sie sei mein helle Sonn,
mein Ehrenkron,
mein Freud und Wonn
und ich ihr treuer Coridon.

Nun schwing dein unsichtbar Gefiedr;
bring mir bald gute Botschaft wiedr;

The shepherd Coridon
was not very far away,
he soon thought:
It will make her heart go cold.
And all the while his own heart was burning
with the hot fire of love.

He went up to it
to put out the flame
and took the goblet.
He drank some of the frozen wine,
and the ice intensified
his fire tremendously.

And Cupid laughed
and said: I could have told you that.
Do you see now
what my trickery can do,
that even cold ice
makes you burn even hotter, as penance.

Oh Air, you noble element
go quickly with my little song
and take it and its shepherd's music
over the hills and valleys,
whisper gently in the ears
of my highborn Filli.
Tell her she is my bright sunshine
my laurel crown,
my joy and delight,
and I'm her loyal Coridon.

Now beat your invisible wings
and come back with glad tidings

was sich auf mein Getön
die edle Filli schön
in Ehren gegen mir
zur Antwort resolvier:
Ich warte mit Verlangen dein,
o Lüftelein,
mein Bötelein,
ach, tu bald wieder bei mir sein!

5 Unverhofft kommt oft,

man im Sprichwort saget.
Der verdirbt
wer nicht wirbt
und sein Tag nichts waget.
Oftmals ein blindes Hühnelein
findt wohl das beste Körnelein.
Frisch gewagt,
unverzagt,
ist schon halb erworben.
Wer sich fürcht,
stets verbirgt,
ist und bleibt verdorben.
Wer nicht greift in die Dorn hinein,
bricht ab kein rotes Röselein.
Denn das Glück
seine Tück
nimmermehr kann lassen.
bald es gibt,
bald es trübt,
stet läßt sichs nicht fassen.

of what response
my noble and beautiful Filli
deigns to honour me with
in reply to my musical message.
I yearn for your return
oh breath of air;
my little messenger;
alas, come back to me soon!

Things always happen when you least expect them,

as the saying goes.
Nothing ventured,
nothing gained.
Sometimes even
a blind chicken
will find the biggest grain of corn.
A job begun,
undeterred,
is a job half done.
He who is afraid
and always hides
will forever be lost.
You must reach into the thorns
to pick out a rose.
Because Lady Luck
is fickle
and can't stop being so.
Now she gives,
now she takes,
and can never be held on to for long.

Drum, Tirsi, freu dich, edler Hirt,
weil solchs dir heut favorisiert.

7 O Seidene Härelein

eur feste Schlingen
in Lieb bezwingen
gefangene Händelein.
Kein Kett von Stahl und Eisen
kann solche Macht beweisen.
Wer wollt zerreißen eure Band,
verknüpft so fest en Liebeshand?

O güldene Fädelein,
eur Farb erhöht,
sehr weit vorgehet
Arabischen Goldes Schein.
Kein Glanz sich euch vergleicht,
der Sonnenstrahl euch weichet.
Wer wollt mit unverwandtem Gsicht
euch schauen und verblinden nicht?

O klingende Saitelein!
wenn euch beweget
und lieblich schläget
ein sausendes Lüftelein,
kein Resonanz auf Erden
so süß erdacht kann werden.
Wer wollte denn nicht fröhlich sein,
wenn klingen solche Saitelein?

9 Mirtillo mein, dein Delia

so dich von Herzen liebet,
in deine Treu und Gratia

Thus, be grateful Tirsi, you noble shepherd,
because today she favours you.

Oh Silken Hairs

your tight loops
ensnare trapped hands
with love.
No chains of steel and iron
can be this powerful.
Who could rip your ribbons,
tied so tightly around lovers' hands?

Oh golden threads,
your colour intensifies
and exceeds by far
the gleam of Arab gold.
No glow compares to yours,
the sun's rays yield to you.
Who could look at you
with a steady gaze and not be blinded?

Oh chiming strings,
when you are moved,
and tenderly vibrate,
by the swish of a breeze,
no resonance on Earth
can be thought up as sweetly.
Who could not be cheerful
at the sound of such strings?

Mirtillo mine, your Delia,

who loves you with all her heart,
totally devotes herself

sich dir heut ganz ergibt.
Die Göttr und Ninfen allzugleich
mit dir sich hoch erfreuen,
im Wald untr einen grün Gesträuch
führn einen lustig Reyhen.

Gott Phoebus selbstn dirigirt
die Musik euch zu Ehren,
pallas das Ballet intoniert,
ihr Stimmlein rein lässt hören,
die Musen all jhr Instrument
darein wohl accordieren
davon die Bäum an allem End
ganz lieblich resonieren.

Pan will auch nicht der letzte sein
mit seiner Wald-Schalmeien,
Mercurius sein Lyr stimmt ein,
hilft zieren wohl den Reyhen,
dem Bräutigam und seiner Braut
insgesamt sie gratulieren,
das Echo aus den Talen laut
tut ihnen respondieren.

10 Ach weh, bin ich Amor

so hoch gefürcht zuvor?
Wo sind nun meine Pfeil?
all meine List und Macht
wird jetzt verspott, verlacht,
dem Raub bin ich zuteil.

Filli, die Schäfrin zart,
mich hat gebunden hart,
gemachet ganz wehrlos.

to your loyalty and grace today.
The gods and nymphs all share
in your delight,
in the woods under green bushes
they merrily dance round and round.

The god Apollo himself
conducts the music in your honour,
Athena intones the ballet,
her voice rings pure,
the muses' instruments
chime in harmony with her voice
so that the trees all around
resonate ever so sweetly.

Pan does not want to be the last either
with his sylvan shawm,
Mercury's lyre chimes in,
adding to the dance's embellishment
they all congratulate
the bride and groom.
From the valleys below
the echo loudly responds.

Alas, am I Cupid

as highly regarded as before?
Where are my arrows now?
All my pranks and all my clout
are now mocked and ridiculed,
I have been robbed.

Filli, the tender sheperdess,
has bound me tightly
and left me defenseless.

Hinfort es ihr gelingt,
mich, wie sie will, bezwingt
durch mein selbsteign Geschoß.

Ach, seht ihr Götter all
denn zu in diesem Fall?
Löst doch auf meine Band!
Laßt als ein Göttlein mich
doch nicht so gar im Stich,
es wär euch alln ein Schand.

12 Wenn ich durch Ach mein Liebesqual

mit Schreien könnt kurieren,
so wollt ich schreien tausend mal,
ach stets repetieren.

Abr so, je mehr ich schreien tu,
je mehr nimmt meine Marter zu.

Wenn Seufzen hätte eine Macht,
die Schäfrin zu bewegen,
so wollt ich seufzen Tag und Nacht,
mein herz zu Ruh nicht legen.

Abr so hilft mich kein Seufzen nicht,
nur feindlicher sie mich ansicht.

Könnt ihr durch senhlich Flehn und Bitt
bei Filli Hilf erlangen,
zu bitten ich aufhörte nit,
wollt stets von vorn anfangen.
Abr so hilft gar kein Bitten, Flehn
in ihrer Lieb ich muß vergehn.

And then she was able
to subdue me as she wishes,
by my own arrow.

Alas, all you gods, do you
merely look on in this case?
Undo my ties!
Don't foresake me,
the little god,
it would be shame on all of you.

If I could cure my heartache

by crying "alas"
I would cry a thousand times
always repeating "alas".
But instead, the more I cry,
the more my agony increases.

If sighing had the power
to move the shepherdess,
I'd sigh all day and night
never giving my heart a rest.
But instead, the more I sigh,
the more antagonistic her stare.

If fervent imploring and begging
were to obtain a remedy from Filli,
I'd never stop begging,
I would keep starting afresh.
But there's no use in begging,
I must wither in her love.

14 Der Kühle Maien

tut Hirt und Schäfelein
mit seinem Blümelein
jetzt und erfreuen.
Frau Nachtigall
läßt ihren Schall
im grünen Wald anhören,
all Vögelein
mit stimmen ein,
die Waldmusik vermehren.

Auch uns anblicket
die Sonn mit ihrem Schein,
ein kühles Lüftelein
das Herz erquicket,
die Bächlein hell
hinrauschen schnell,
die Freude größer machen,
ja, Laub und Gras
ohn Unterlaß
den Maien gleich anlachen.

Drum laßt uns singen
in Lust und Fröhlichkeit,
die angenehme Zeit
am Tanz zubringen.
Ihr Pasorelln,
uns gut Gselln
mit Kränzlein werdt bedenken,
eurn Mündelein
lieb Schmätlein
wir wolln dagegen schenken.

The cool month of May

with its blossoms
brings much joy
to the shepherd and his sheep.
The sound of the nightingale
can be heard
throughout the green woods.
The other birds
all join in
to amplify the music of the forest.

We are also touched
by the rays of the sun,
a cool breeze of air
lifts up the heart,
the babbling brooks,
rushing past brightly,
heighten the joy even further:
And both trees and grass
unceasingly
laughing in delight at the month of May.

So let us sing
with joy and happiness
to spend a pleasant time
while dancing.
You Shepherds' Crusaders
give us, your good companions,
pretty garlands
and in return we will
bestow little kisses
on your dear mouths.

16 O Scheiden/ O bitter Scheiden,

wie machst Du mir so großes Leiden!

O schöne Äugelein,

ach soll eur Blicklein

ich denn so gar fort meiden!

O süsser Mund,

dein Lippen rund

tun mir mein Hertz zerschneiden.

Ach, wird dir doch nichts entnommen,

wann mir zu lieb und Liebesfrommen

viel tausend Schmätlein

von deinem Lippelein

ein süßes Labsal kommen.

Ach, edles Hertz,

bedenk den Schmerz,

den du oft hast vernommen.

18 Frau Nachtigall

mit süßem Schall

mir bei der Nacht

ein Ständlein macht,

darin die schönste Filli zart

zu tausend Maln gepreiset ward.

Ich hört ihm zu,

hatt keine Ruh,

der Filli Lieb

heraus mich trieb,

kein Schlaf beliebt den Augen mein,

hört fleißig zu dem Ständlein.

Oh farewell, oh bitter farewell,

you cause me so much pain!

Oh, beautiful eyes

alas, why do I have to

forgo your gaze?

Oh, sweet mouth,

your lips so round

they cut my heart to pieces.

It's nothing to you

when, for my sake and benefit,

many thousand kisses

from your lips offer me

sweet refreshment.

Oh noble heart,

consider the pain

which you have felt so often.

The nightingale

with her sweet voice

serenades me

every night

praising my most beautiful Filli sweet

a thousand times.

I listened to her,

I had no peace.

Filli's love

drove me outside,

no sleep to gratify my eyes

just listened to the serenade.

Ach, Filli, schön
tut es so gehn,
daß solche Freud
dein Nam bereit,
was sollt denn tun dein Mündelein,
wenn michs in Lieb nur küßt allein?

19 Juch holla, freut euch mit mir!

Mein Filli mich liebet,
ihr Herzlein mir gibet,
die edele Wälderzier:
Dies ist ein Tag der Freuden,
ein End hat all mein Leiden.

*O allegramente pastori
con le Ninfe, Gratie ed Amori!*

Die güldene Liebespfeil
sind alle verschmerzet,
mein Filli mich herzet,
nun bin ich ganz wieder heil.
Drum laß ich mich nichts irren,
kein Trauren mehr verwirren.

O allegramente Pastori ...

O Venus, dir sag ich Dank,
daß du mich erfreuet,
mein Leben verneuet,
dich preis ich mein Leben lang.
Dein Söhnlein mit seinem Bogen
bleibt mir hinfort gewogen.

O allegramente pastori ...

Oh beautiful Filli
how can it be
that your name alone
brings such joy?
What is your mouth to do
if it kisses me alone in love?

Hurray, rejoice with me!

My Filli, she loves me
and has given me her heart,
this noble natural beauty.
Today is a day of joy,
my suffering has come to an end!

*O allegramente pastori
con le Ninfe, Gratie ed Amori!*

Cupid's golden arrows
have all been forgotten
now that I have Filli's caress,
now I am healed again.
Henceforth I shan't be misled,
and sorrow shall confuse me no more.

O allegramente pastori ...

Oh Venus, I thank you,
that you have granted me this joy
that you have given me a new life,
I will praise you my whole life long.
Your little son with his bow
shall henceforth be on my side.

O allegramente pastori ...



Recording: 8-11 September 2014, Kunigundenkirche Borna (Germany)

Recording producer: Benjamin Dressler

Recording assistant: Torsten Übelhör

Executive producer: Michael Sawall

Booklet editor & Layout: Joachim Berenbold

Translations: Jason Ortmann (English & Français)

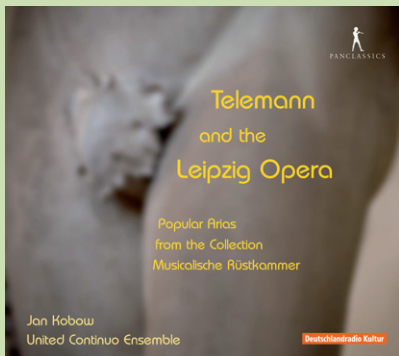
Cover photo: Wassertropfen (free-wallpapers-download.net)

Artist photos: Martin Klindworth

© + © 2015 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands





PC 10237

Telemann and the Leipzig Opera
Popular Arias from the Collection
Musicalische Rüstammer (1719)

PC 10272

bassi
Toccate, Canzoni, Chiacconi
per il Violone e altri Bassi

PC 10315 (3CD)

Christian Ludwig Boxberg
Sardanapalus
Oper in deutscher Sprache (1698)

Johann Hermann Schein
(1586-1630)

Musica boscareccia

»Wald-Liederlein auff Italian-Villanelliche Invention«
(1621/1626/1628)

Concordia zu jeder Zeit · Der edle Schäfer Coridon ·
Als Filli zart einst etwas durstig ward · O Luft, du edles Element ·
Unverhofft kommet oft · Intrada · O Seidene Härelein · Courente ·
Mirtillo mein, dein Delia · Ach weh, bin ich Amor · Padouana ·
Wenn ich durch Ach mein Liebesqual · Gagliarda – Courente ·
Der Kühle Maien · O Cordon, heut blüht dein Glück ·
O Scheiden/ O bitter Scheiden · Padouana ·
Frau Nachtigall · Juch holla, freut euch

Julia von Landsberg soprano
Christine Maria Rembeck soprano
Florian Götz baritone

United Continuo Ensemble

Jörg Meder viola da gamba, violone · Thomas C. Boysen theorbo, guitar
Thor-Harald Johnsen lute, guitars · Johanna Seitz harp
Johannes Hämmerle organ, harpsichord · Thomas Engel recorders
Johannes Frisch violin

Thor-Harald Johnsen direction

PAN CLASSICS
PC 10326

note 1 music

© + © 2015

note 1 music gmbh

Made in The Netherlands

Recorded at Kunigundenkirche Borna
(Germany) in September 2014

Recording producer: Benjamin Dressler

Booklet essay:

Deutsch · English · Français

ISRC

LC01554

DDD



Total time: 58:52