

CARL ORFF CARMINA BURANA

Y. SUH - Y. SAELENS - T. BAUER
ANIMA ETERNA BRUGGE
COLLEGIUM VOCALE GENT
CANTATE DOMINO
JOS VAN IMMERSEEL, *dir.*



CARL ORFF

CARMINA BURANA

Y. SUH – Y. SAELENS – T. BAUER

ANIMA ETERNA BRUGGE

COLLEGIUM VOCALE GENT

CANTATE DOMINO

JOS VAN IMMERSEEL, *dir.*

Probably no other work in music history has inspired such polemic as Carl Orff's scenic cantata *Carmina Burana* (1936): an energetic ode to life and love – adored by millions, deemed simple and bombastic by others. No wall of sound or mass of strings on this recording though: Anima Eterna Brugge returns to the score, turns up an impressive battery of percussionists and winds, and takes the stage with its exquisite musical partners for a transparent, sensuous and invigorating performance that breathes new life into a classical icon.

Aucune œuvre dans l'histoire de la musique n'a sans doute suscité autant de polémiques que les Carmina Burana, cantate scénique de Carl Orff (1936) : une ode à la vie et à l'amour d'une immense énergie – adorée par des millions d'auditeurs, méprisée par d'autres comme une musique excessivement simple et pompeuse. Dans cet enregistrement, on n'entendra pas de sonorité écrasante ni de quantité massive d'instruments à cordes : Anima Eterna Brugge revient à la partition originale, fait appel à une batterie impressionnante de percussions et d'instruments à vents et impose, avec ses remarquables partenaires musicaux, une interprétation transparente, sensuelle et tonique qui insuffle une nouvelle vie à cette œuvre culte.

ZZT
353



CARL ORFF

CARMINA BURANA

Y. SUH – Y. SAELENS – T. BAUER
ANIMA ETERNA BRUGGE
COLLEGIUM VOCALE GENT
CANTATE DOMINO
JOS VAN IMMERSEEL, *dir.*

ZZT
353

SOMMAIRE / TABLE OF CONTENTS

↘ FR

↘ ENG

↘ NL

↘ DE

CARL ORFF (1895-1982)

CARMINA BURANA

CANTIONES PROFANAE

CANTORIBUS ET CHORIS CANTANDAE

COMITANTIBUS INSTRUMENTIS ATQUE IMAGINIBUS MAGICIS

1936-1937

ZZT
353

Fortuna Imperatrix Mundi

1 O Fortuna 2'36

2 Fortune plango vulnera 2'51

I Primo vere

3 Veris leta facies 4'33

4 Omnia sol temperat 2'21

5 Ecce gratum 2'57

Uf dem Anger

6 Tanz 1'38

7 Floret silva 3'36

8 Chramer, gip die varwe mir 3'36

9 Reie 4'50

10 Were diu werlt alle min 0'57

II In Taberna

11 Estuans interius 2'28

12 Olim lacus colueram 3'41

13 Ego sum abbas 1'40

14 In taberna quando sumus 3'07

III Cour d'amours

15 Amor volat undique 3'24

16 Dies, nox et omnia 2'24

17 Stetit puella 2'16

18 Circa mea pectora 2'01

19 Si puer cum puellula 1'05

20 Veni, veni, venias 1'03

21 In trutina 2'22

22 Tempus est iocundum 2'38

23 Dulcissime 0'54

Blanziflor et Helena

24 Ave formosissima 1'41

Fortuna Imperatrix Mundi

25 O Fortuna 2'41

TOTAL TIME: 63'40

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL, *dir.*

COLLEGIUM VOCALE GENT

CANTATE DOMINO

Y. SUH - Y. SAELENS - T. BAUER

(Heinrich Strobel, éditeur de musique, à propos de la genèse des *Carmina Burana*)

Quand on parle de Carl Orff, on pense immédiatement aux *Carmina Burana* : un des plus grands succès de toute la musique classique, adoré des chorales, des passionnés de cinéma et des amateurs de musique dans le monde entier, que ce soit sous une forme aussi polie que du verre ou non, mais aussi souvent (et peut-être précisément à cause de son succès systématique) dénaturé et taxé de « simple musique pour amateurs ». La libérant de toutes les couches de mythes, de préjugés et de conventions qui la recouvrent, Jos van Immerseel a découvert une partition extraordinaire, justifiant que l'on se plonge dans les sources, que l'on porte un regard nouveau sur le texte et que l'on se mette en quête des instruments les plus appropriés pour la jouer.

Du Codex Buranus aux Carmina Burana

Le retour aux sources est d'abord et avant tout une question de lecture exacte et d'analyse du texte. Car, comme si souvent avec Orff, les *Carmina Burana* sont solidement enracinés dans les vers mis en musique : la poésie médiévale du Codex Buranus – un volumineux manuscrit découvert en 1803 par Johann Christoph von Aretin dans l'abbaye de Benediktbeuern (à quelque 50 kilomètres au sud de Munich) et publié pour la première fois en 1847.

Enluminé de huit miniatures polychromes (dont la fameuse représentation de la « Roue de la Fortune »), ce codex contient une collection de plus de 200 poèmes et trois textes en prose des XII^e et XIII^e siècles, rédigés en latin, en moyen haut-allemand, en français et en provençal. Le contenu de ce volume est très varié, les poèmes comprennent des satires moralisantes et des chansons d'amour, des hymnes à la nature et même des chansons à boire. Un certain nombre de textes

en latin sont écrits en mètres classiques, mais la plupart des vers sont en rythme binaire, reposant sur une alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones. Souvent ornés d'assonances ou de rimes, les vers sont structurés en strophes, alternant parfois avec un refrain.

Les poètes (anonymes) de ces carmina n'étaient en aucun cas des personnes simples et sans éducation : ces produits de leur plume révèlent une excellente maîtrise du latin et une bonne connaissance de la littérature classique et de la mythologie. On peut supposer qu'il s'agissait de clercs itinérants ou goliards : étudiants, prêtres ou moines qui avaient troqué leur existence sûre, casanière, pour une vie vagabonde dans laquelle ils n'avaient plus à obéir aux règles ni aux contraintes, au profit de la liberté, de l'indépendance et des activités littéraires, musicales ou d'autres arts.

Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis

Certains poèmes du Codex Buranus sont accompagnés de neumes – une ancienne forme de notation musicale. Mais il n'était certainement pas dans les intentions d'Orff de réaliser une « reconstruction historique » de ces mélodies – même s'il était un amateur fervent de poésie classique et de musique ancienne – lorsqu'en 1935, il mit en musique un choix de ces poèmes : les *Carmina Burana* ne sont pas une œuvre pseudo-historique ; elles sont parfois un pastiche intelligent, mais elles sont surtout la version personnelle et parodique qu'Orff donne du répertoire spirituel et profane du Moyen Âge.

Le compositeur effectua le choix des textes avec l'aide de Michel Hofmann – un de ses amis, passionné de poésie. Il en résulta une mosaïque de 23 poèmes, formant la base d'une cantate (un genre attendu, quand on connaît l'admiration d'Orff pour Bach) constituée de tableaux allégoriques : un couple prologue / épilogue (*Fortuna imperatrix mundi*), *Primo vere* (Le printemps), *In Taberna* (Dans la taverne) et *Cour d'Amours* – 25 numéros au total. Orff concevait sa composition

comme une « cantate scénique » avec des « images magiques » (« *imagines magicae* ») : l'intitulé, aussi vague que peu contraignant, laisse aux exécutants le soin d'en donner une interprétation concrète tout à fait individuelle.

L'ensemble d'interprètes que requiert la cantate comprend non seulement des chanteurs solistes (soprano, ténor et baryton), un petit et un grand chœur, une chorale d'enfants et deux pianos, mais aussi un orchestre avec de triples pupitres de vents et une impressionnante série d'instruments à percussion (cinq timbaliers, six percussionnistes, un célesta). Et ce n'est que l'une des façons dont Orff fait fusionner tous ces éléments en une forme esthétique liée à la Heimat, mais tout en développant simultanément un langage musical qui ose être « exotique » sans retenue.

Dans l'ensemble, l'œuvre reflète la dynamique historique et le symbolisme entrelacés dans les textes : les vicissitudes de la Fortune poussent sans répit les êtres humains dans un monde constamment changeant, faisant de l'existence-dans-le-temps un destin aussi excitant qu'angoissant. Orff exprime cette multiplication par une construction musicale ingénieuse qui se cache sous une partition ostensiblement simple, refusant de suivre l'exemple de ses contemporains prônant un discours musical atonal et dodécaphonique. Malgré le présage de mauvais augure de la Roue de la Fortune, une atmosphère de joie et d'optimisme règne dans l'ensemble de l'œuvre. Cette aura positive a certainement contribué à sa popularité.

Première et réception de l'œuvre

Les *Carmina Burana* furent exécutées pour la première fois à Francfort le 8 juin 1937. Malgré certaines critiques qui lui ont été adressées au fil des ans, elle est devenue l'œuvre chorale de grande ampleur la plus célèbre du xx^e siècle. Elle a donné lieu à des centaines d'enregistrements et de disques, d'exécutions en concert ou dans des écoles, d'éditions et d'arrangements. Même les médias modernes – de la publicité au cinéma – se sont jetés avec avidité sur cette partition. C'est donc un véritable défi que de prétendre ajouter un nouvel enregistrement

à toutes ces réalisations. Avec le Collegium Vocale Gent et la Schola Cantorum Cantate Domino, Anima Eterna Brugge vise d'abord et avant tout à donner une interprétation qui approche le plus près possible de l'ADN artistique d'Orff et de son milieu musical : avec des instruments allemands du début du xx^e siècle, des techniques de jeu appropriées, une prosodie teintée d'une pointe de bavarois et un éventail stupéfiant de couleurs orchestrales.

(Traduction : Laurent Cantagrel)

Autrefois raillés comme « simple musique d'amateurs », puis, brillant d'un nouvel éclat, devenus un succès assuré au box-office de l'industrie du divertissement, les *Carmina Burana* de Carl Orff avaient désespérément besoin d'une approche renouvelée et originale. Anima Eterna Brugge et Jos van Immerseel se sont montrés à la hauteur des circonstances et se sont plongés dans cette œuvre célèbre, en vue leur tournée de concerts de février 2014 en Belgique et aux Pays-Bas. D'autres étaient aussi du voyage : le Collegium Vocale Gent pour les parties chorales, la Schola Cantorum Cantate Domino, chœur royal belge de garçons dirigé par David De Geest, ainsi que trois solistes – Yeree Suh (soprano), Yves Saelens (ténor) et Thomas Bauer (baryton).

Une équipe de rêve, n'est-ce pas, Jos van Immerseel ?

JVI : Tout à fait, et croyez-moi : réunir un ensemble de cette qualité n'est pas une mince affaire – d'un point de vue artistique aussi bien que pratique. Travailler avec une chorale d'enfants, par exemple, cela n'a rien d'évident : non seulement il faut trouver un ensemble qui chante à un niveau suffisamment élevé, mais il y a aussi la question de la programmation, de la disponibilité pour les répétitions et les concerts – tous ces enfants continuent d'aller à l'école, après tout... Et pour les deux chœurs comme pour les solistes, c'est un vrai défi de trouver les voix justes, adaptées à l'écriture vocale terriblement virtuose d'Orff. Car il ne faut pas sous-estimer cette musique : elle comporte un grand nombre de difficultés techniques, et parfois, les notes montent incroyablement haut ! Je soupçonne que c'est là une des raisons pour lesquelles on utilise souvent de grands chœurs pour interpréter et enregistrer les *Carmina Burana* : cela facilite les choses d'avoir une large base pour lancer les voix vers ces hauteurs. Mais nous avons choisi une approche différente : nous travaillons avec trente-six chanteurs professionnels et trois excellents solistes, et je vous promets que le résultat est stupéfiant.

Thomas Bauer est l'un de vos partenaires réguliers de musique de chambre, très lié à l'orchestre également. Qu'en est-il des autres solistes ?

JVI : C'est Thomas, à vrai dire, qui m'a recommandé Yeree, qui s'est révélée avoir la voix idéale pour son rôle. Non seulement elle arrive à chanter les notes les plus aiguës, mais en plus, elle le fait d'une manière extrêmement subtile – et c'est exactement ce que j'avais espéré. La partie de ténor est aussi incroyablement aiguë et j'ai d'abord eu du mal à trouver la voix dont je rêvais. Quelqu'un m'a conseillé Yves, et dès les premières notes qu'il a chantées devant moi, j'ai su qu'il était parfait pour le rôle. Il chante sa partie en voix mixte appuyée, sans pour autant perdre son caractère de ténor léger – c'est extraordinaire.

Jetons un œil à la partition. Comment expliquez-vous que les critiques parlent du caractère prétendument « simple » de cette œuvre, et que, de ce fait, ils ne la placent pas parmi les « vrais » chefs-d'œuvre de la musique orchestrale ?

JVI : Il est évident que les *Carmina Burana* ne sont une œuvre complexe ni par leur structure, ni par leur texture polyphonique. Mais cela ne veut pas dire que la musique en soit mauvaise : la complexité n'est pas un critère ou une condition sine qua non de qualité, n'est-ce pas ? Écoutez Debussy, pour ne citer qu'un exemple : on ne peut pas non plus dire que sa musique soit polyphonique, mais aucune personne saine d'esprit ne dira jamais que ses œuvres sont « simples ». Remarquez, la même chose est arrivée à bien d'autres compositeurs : à Johann Strauss, par exemple, dont nous avons enregistré des valses pour Zig-Zag il y a quelques années. Sa musique est sous-estimée et tout à fait méconnue, et je dois avouer que j'étais moi-même d'abord sceptique à l'idée de le jouer. Mais dès que je me suis plongé dans ses partitions... quelle découverte ! Je suis certain que la musique d'Orff va également faire taire les critiques : en ce qui concerne sa qualité, elle peut se mesurer aux plus grands, l'orchestration est extraordinaire et l'ensemble est à coup sûr l'œuvre d'un compositeur doté d'une grande puissance d'imagination.

Qu'est-ce qui rendra votre interprétation des *Carmina Burana* différente des autres ? Ou bien, pour le dire autrement : jusqu'à quel point ces *Carmina* porteront-ils la marque d'Anima Eterna Brugge ?

JVI : D'une part, le son de l'orchestre sera entièrement différent. D'ordinaire, les *Carmina* sont joués avec de grands orchestres symphoniques, dans lesquels les cordes sont l'élément essentiel. Mais quand on se penche attentivement sur la partition d'Orff, on remarque à quel point, en fait, le rôle des cordes est modeste. Dans cette œuvre, le compositeur a clairement accordé la préférence aux instruments à vent, souvent dans des combinaisons très inhabituelles : le célesta avec les flûtes, le contrebasson avec le tuba, le basson dans l'aigu avec trois trombones... Des idées absolument étonnantes, qui produisent des sonorités incroyables.

Un autre élément qui renforce la différence avec la sonorité « habituelle » des *Carmina Burana* est le fait qu'Anima utilise – comme toujours – des instruments qui sont aussi proches que possible de ceux qui étaient utilisés au moment et à l'endroit où l'œuvre a été conçue : dans l'Allemagne d'avant la guerre. Après en avoir discuté avec Paul Hanouille, un ancien collègue et ami proche de Carl Orff, qui vit à Bruges et que nous avons rencontré pour qu'il nous donne des informations de première main sur l'homme et son œuvre, nous tenons le plus grand compte de la fascination qu'exerçaient les sonorités riches sur Orff et de sa prédilection pour la clarté dans la restitution des textes : cela implique l'utilisation de cordes en boyau, d'instruments à clavier et d'instruments à vent d'époque, de percussions en peau, et ainsi de suite. Dans la plupart des enregistrements d'œuvres d'Orff, même dans ceux qui ont été approuvés par le compositeur, on n'utilise pas d'instruments d'époque – sans doute parce que, dans les premières décennies qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, ces instruments étaient tout simplement trop difficiles à trouver, ou parce que les interprétations sur instruments d'époque n'étaient pas (encore) jugées vraiment dignes d'intérêt.

À ce propos... Quand avez-vous été enthousiasmé par cette œuvre pour la première fois ?

JVI : Je n'avais que douze ans ! À l'époque, j'allais régulièrement dans une bibliothèque musicale, à Anvers, qui possédait une collection impressionnante de microsillons que l'on pouvait emprunter pour une semaine. C'était une mine pour moi, un endroit où je pouvais trouver de grands chefs-d'œuvre ou découvrir des œuvres musicales inconnues mais intéressantes ! J'ai donc emprunté un enregistrement d'une œuvre qui m'était peu connue à l'époque : le *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, mais dans un arrangement pour voix et deux clavecins réalisé par... Carl Orff – quelqu'un que je connaissais alors seulement comme pédagogue musical. En tous cas, je fus fasciné par cet enregistrement : la musique était formidable ! Je commençai à m'intéresser à Orff et découvris d'autres œuvres de lui : son opéra *Die Kluge* par exemple, et plus tard *Catulli Carmina* – une grande œuvre que je finis par bien connaître puisque nous l'avons interprétée avec le chœur de l'école.

Tout cela m'a donné très tôt une grande familiarité avec l'œuvre de Carl Orff. Depuis lors, j'ai toujours conservé ma sympathie et mon goût pour ce compositeur, mais sans jamais trouver l'occasion de travailler sa musique... Jusqu'à ce que naisse l'idée de ce nouveau projet avec le Collegium Vocale Gent – un cadre dans lequel les *Carmina Burana* semblent parfaitement à leur place, puisqu'elles viennent compléter le répertoire régulier du chœur.

Grâce à ce projet, vous êtes devenu plus proche encore de Carl Orff, je suppose. Votre amour pour sa musique s'en est-il trouvé accru ?

JVI : Oui, sans nul doute. Je trouve dans sa musique et dans sa personnalité bien des traits de cette région de Bavière qui me plaît tellement. Ouverture d'esprit, spontanéité, honnêteté, convivialité, ainsi qu'une mentalité réaliste saine et plaisante. En outre, à une époque où domine l'intellectualisme, la musique émotion-

nelle d'Orff me séduit beaucoup. D'un point de vue plus technique, je trouve étonnant de constater comment Orff est parvenu à créer un langage musical authentiquement nouveau et original. Il a puisé son inspiration dans le monde classique, mais il en a fait quelque chose d'indubitablement moderne. À cela, on pourrait ajouter son talent pour l'écriture vocale – là, à mon avis, il surpasse vraiment la plupart de ses contemporains. Et pour finir, Orff est un orchestrateur sans égal : sa palette sonore est extraordinairement belle.

*Jos van Immerseel était interrogé par Sofie Taes
(Traduction : Laurent Cantagrel)*

(music publisher Heinrich Strobel on the genesis of *Carmina Burana*)

The name of Carl Orff is synonymous with *Carmina Burana*: one of the biggest classical successes ever – loved by choral singers, film buffs and music lovers all over the world, however polished or rough the performance may be, but just as often (perhaps for that very reason?) maligned and reviled as ‘simple music for amateurs’. Beneath a layer of myths, prejudices, and conventions, Jos van Immerseel found what is first and foremost a glittering score, which more than justified a plunge into the sources, a fresh look at the text, and an intensive search for the appropriate instruments.

From Codex Buranus to Carmina Burana

Going back to the sources turned out to be primarily a matter of textual study and analysis. For, as is often the case with Orff, *Carmina Burana* is firmly rooted in the verse he set to music: medieval poetry from the *Codex Buranus* – a voluminous manuscript that was discovered by Johann Christoph von Aretin in 1803 at the monastery of Benediktbeuren (about 50 kilometres south of Munich) and was first published in 1847.

The codex contains an anthology of over two hundred poems and three prose texts in Latin, Middle High German, French, and Provençal, dating from the twelfth and thirteenth centuries, and illustrated with eight polychrome miniatures (including the famous illustration of the ‘wheel of fortune’). The content of the collection is extremely varied, with poetry ranging from moralising satire and romance to odes to nature and drinking songs. A number of the Latin texts are written in classical metres, but most of the verse uses a binary rhythm based on an alternation of strong and weak syllables. The poems, often embellished with assonance or

rhyme, are arranged in stanzas, which may or not alternate with a refrain.

The (anonymous) poets of the *Carmina* were certainly not men of the people with no education: their writings show a reasonable knowledge of Latin, classical literature and mythology. It is thought that they belonged to the ranks of the Wandering Scholars or goliards: students, priests or monks who had exchanged their secure, sedentary existence for a vagrant life where rules and restrictions no longer applied, for the sake of freedom, independence, and literary, musical, or other artistic activities.

Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis

Some of the poems in the *Codex Buranus* feature neumes, an early form of musical notation. But a 'historical reconstruction' of these melodies was certainly not what Orff – a noted connoisseur of classical poetry and early music – had in mind when he set a selection of them to music in 1935: *Carmina Burana* is no pseudo-historical statement; it is, at times, an intelligent pastiche, but above all it is Orff's own parodic version of the sacred and secular repertory of the Middle Ages.

Orff's selection of texts was made in consultation with Michel Hofmann, a friend who was also a poetry enthusiast. The result was a mosaic of twenty-three poems that formed the basis for a cantata (a choice of genre by no means inexplicable, given Orff's penchant for Bach) consisting of allegorical tableaux – a prologue/epilogue (*Fortuna imperatrix mundi* – Fortune, empress of the world), *Primo vere* (In spring), *In Taberna* (In the tavern), and *Cour d'Amours* (The court of love) – that make up a total of twenty-five sections. Orff conceived the composition as a 'Szenische Kantate' (scenic cantata) with 'imagines magicae' (magic images): a description as vague as it is free, the concrete implementation of which is left to the performers.

The performing forces of the cantata call not only for vocal soloists (soprano,

tenor, baritone), a small and a large chorus, a children's choir and two pianos, but also for an orchestra with triple woodwind and an impressive battery of percussion (five timpani, six percussionists, celesta). This is just one of the ways in which Orff achieves a unique fusion between an aesthetic that does not shun his native traditions and a musical language that dares to be uninhibitedly 'exotic'.

The work as a whole reflects the historical dynamic and symbolism that is woven throughout the text: fickle fate ceaselessly drives humanity through an ever-changing world, and makes existence into a task as exciting as it is terrifying. Orff expresses this stratification in his music by means of an ingenious structure concealed behind a seemingly simple score, in which he emphatically does not follow the example of his atonal and dodecaphonist contemporaries. Over the whole work – despite the ominous message of Fortune's wheel – there hovers a glow of cheerfulness and optimism. That positive aura has undoubtedly contributed to the work's enduring popularity.

Premiere and reception history

Carmina Burana received its premiere in Frankfurt on 8 June 1937. Despite the criticism the work has earned over the years, it has come to be the best-known large-scale choral composition of the twentieth century. There have been hundreds of LP and CD recordings, concert and school performances, editions and arrangements of it, and modern media – from advertising to film – have eagerly drawn on the score. It is quite a challenge to add a new recording to that list of achievements. Along with Collegium Vocale Gent and Schola Cantorum Cantate Domino, Anima Eterna Brugge has aimed above all to produce a performance that would get as close as possible to Orff's artistic DNA and musical environment: with early twentieth-century German instruments, appropriate playing techniques, prosody with a Bavarian flavour, and an astonishing range of orchestral colours.

(Translation: Charles Johnston)

Once taunted as ‘simple music for amateurs’, later heavily polished and turned into a safe box-office draw for the entertainment industry, Carl Orff’s *Carmina Burana* has been in desperate need of a new approach and a fresh look. Anima Eterna Brugge and Jos van Immerseel have risen to the occasion, and immersed themselves in this illustrious work with a view to their concert tour through Belgium and the Netherlands in February 2014. Joining in: Collegium Vocale Ghent for the choral parts, the Royal Belgian Boys’ Choir Schola Cantorum Cantate Domino conducted by David De Geest, and the soloists Yeree Suh (soprano), Yves Saelens (tenor), and Thomas Bauer (baritone).

A dream team, isn’t it, Jos van Immerseel?

JVI: Absolutely. And believe me: to gather a fine ensemble like this one is no easy task – from an artistic as well as a practical point of view. Working with a children’s choir, for instance, is anything but straightforward: not only does one have to find a group that performs to high enough standards, there’s also the question of planning and availability for rehearsals and concerts – all these children still go to school, after all... And for both choirs, and the soloists as well, it was a big challenge to match Orff’s dauntingly virtuoso vocal writing to the right voices. Because you shouldn’t underestimate this music: it contains lots of technical difficulties, and sometimes the notes climb incredibly high! I guess that is the reason why large choral groups are often used to perform and record *Carmina Burana*: it helps to have a broad base to launch the voice towards these high pitches. But we opted for a different approach: we’re working with thirty-six professional singers and three great soloists, and I promise you: it sounds amazing.

Thomas Bauer is one of your regular chamber music partners and a close friend of the orchestra too. What about the other soloists?

JVI: Yeree was actually recommended to me by Thomas, and turned out to have the perfect voice for this role. What's more, she manages not only to reach the top notes, but to do it in a most subtle way as well – exactly what I hoped for. The tenor part is incredibly high-pitched too, and I did struggle at first to find the voice I had in mind. Someone suggested Yves, and from the first notes he sang to me, I knew he was the man for the role. He delivers the part in a 'voix mixte appuyée' (a mixed but supported voice), preserving its tenorino quality – extraordinary.

Let's take a look at the score. Do you understand the critical voices commenting on the supposed 'simple' quality of this music, and therefore not ranking it amongst the 'real' masterworks of orchestral music?

JVI: It's obvious that *Carmina Burana* does not have a complex structure or a polyphonic texture. But that does not mean that the music isn't good: complexity is no criterion or condition for quality, is it? Just look and listen at Debussy – to name but one example: you can't say that his music is polyphonic either, but no sane mind would ever call his oeuvre 'simple'. Mind you, the same fate has befallen many other composers; Johann Strauss, for instance, whose waltzes we recorded for Zig-Zag a few years back. His music is underestimated and thoroughly underrated, and I must admit that even I was sceptical at first. But as soon as I immersed myself in the scores . . . what a discovery! I am certain that the music will silence the critics in Orff's case as well: in terms of quality, it ranks among the highest, the orchestration is phenomenal, and the whole is clearly the work of a composer of great imaginative powers.

What will make this *Carmina Burana* different from others? Or to put it another way: how Anima is this *Carmina*?

JVI: For one thing, the sound of the orchestra will be completely different. Usually *Carmina* is performed with large symphonic forces, featuring the strings as a key element. But looking at Orff's score carefully, one notices how modest the role of the strings actually is. The composer clearly favoured the wind instruments here, often in highly unusual combinations: the celesta with flutes, double bassoon with tuba, high bassoon with three trombones . . . Absolutely amazing ideas, which sound incredible.

Another factor contributing to the difference from the 'usual' sound of *Carmina Burana* is the fact that Anima – as always – uses instruments that come as close as possible to those used when and where the composition was conceived: pre-war Germany. After talking to Paul Hanouille, a former colleague and close friend of Orff, who actually lives in Bruges and met with us to provide some first-hand insights regarding the man and his work, we're very much taking into account Orff's fascination for rich sounds and his predilection for a clear rendering of texts: this implies use of gut strings, period keyboards, historical wind instruments, skin percussion, and so on. In most Orff recordings, even those bearing the composer's seal of approval, no period instruments are used – probably because in the first decades after the Second World War, those instruments were simply too hard to find, or because performance on period instruments was not (yet) deemed interesting enough.

When did you get excited by this work for the first time?

JVI: I was only twelve years old! In those days, I was a regular visitor to a record library in Antwerp with an impressive collection of LPs one could borrow for the week. It was like a treasure trove to me, a place where I could search for the great masterpieces or discover unknown but interesting music! So I once bor-

rowed a recording of a piece that I was unfamiliar with at that time: Monteverdi's *Lamento d'Arianna*, but in an arrangement for voice and two harpsichords by . . . Carl Orff – a man then only known to me because of his work as a music pedagogue. In any case, I was mesmerised by this recording: the music was fantastic! I got interested in Orff, and discovered more of his compositions: the opera *Die Kluge* for instance, and later *Catulli Carmina* – a great work that I got to know quite well as we performed it with our school choir.

All in all, this led to my very early acquaintance with Carl Orff's oeuvre. My sympathy and penchant for this composer have remained ever since, but there was simply no opportunity to work with his music . . . Until the idea came up of a new project with Collegium Vocale Ghent – a context into which *Carmina Burana* seemed to fit perfectly, as it is complementary to the choir's regular repertoire.

Thanks to this project, you've got even closer to Orff, I presume. Has your love for his music grown still greater?

JVI: Without any doubt, yes. I find in his music and his personality many of the characteristics of the region of Bavaria that appeal so much to me. Openness, spontaneity, honesty, conviviality, and a healthy, refreshing down-to-earth-mentality. Furthermore, Orff's music of emotion at a time of prevailing intellectualism greatly attracts me. Speaking from a more technical point of view, I think it is amazing how Orff managed to create a musical language that is genuinely new and original. He took his inspiration from the classical world, but turned it into something unequivocally modern. To this, one could add his talent for vocal writing – here, in my opinion, he really surpasses most of his contemporaries. And, finally, Orff is a peerless orchestrator: his sound palette is extraordinarily beautiful.

*Jos van Immerseel in conversation with Sofie Taes
(Translation: Charles Johnston)*

[muziekuitgever Heinrich Strobel over *Carmina Burana* in-de-dop]

Wie Carl Orff zegt, zegt *Carmina Burana*: een van de grootste klassieke successen ooit – in al dan niet spiegelglad gepolijste vorm geliefd bij koorzangers, filmfanaten en melomanen overal ter wereld, maar even vaak (of misschien net daarom?) verguisd en beschimpt als ‘simpele muziek voor amateurs’. Onder een laag van mythen, vooroordelen en conventies, trof Jos van Immerseel in de eerste plaats een schitterende partituur aan, die een duik in de bronnen, een frisse blik op de tekst en een intense zoektocht naar het gepaste instrumentarium meer dan rechtvaardigde.

Van Codex Buranus tot Carmina Burana

Terugkeren naar de bron bleek in de eerste plaats een zaak van tekststudie en -analyse. Want zoals wel vaker bij Orff, wortelt *Carmina Burana* stevig in de getoonzette verzen: middeleeuwse poëzie uit de Codex Buranus – een omvangrijk handschrift dat in 1803 werd ontdekt door Johann Christoph von Aretin in het klooster Benediktbeuern (ca. 50 kilometer ten zuiden van München) en in 1847 voor het eerst werd gepubliceerd.

De codex omvat een verzameling van ruim 200 gedichten en 3 prozateksten in het Latijn, Middelhoogduits, Frans en Provençaals uit de 12de en 13de eeuw, verlicht met 8 veelkleurige miniaturen (waaronder de beroemde illustratie van ‘het rad van fortuin’). Inhoudelijk is de bundel sterk gevarieerd, met poëzie die schipert tussen moraliserende satire, romance, natuurode en drinklied. Een aantal Latijnse teksten is gedicht in klassieke metra, maar voor de meeste verzen wordt een binair ritme gehanteerd, stoelend op een afwisseling tussen sterke en zwakke lettergrepen. De verzen, vaak opgesmukt met assonanties of rijm, zijn

geordend in strofen, al dan niet af te wisselen met een refrein.

De (anonieme) dichters van deze *Carmina* waren beslist geen volksmensen zonder opleiding: hun pennenvruchten geven blijk van een behoorlijke kennis van het Latijn, van de klassieke literatuur en de mythologie. Men vermoedt dat ze behoorden tot de vaganten of goliarden: studenten, priesters of monniken die hun zekere, honkvaste bestaan hadden verruild voor een zwerversleven waarin regels en beperkingen niet langer golden, ten voordele van vrijheid, onafhankelijkheid en literaire, muzikale of andere artistieke activiteiten.

Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis

In de Codex Buranus zijn sommige gedichten voorzien van neumen – een vroege vorm van muzieknotatie. Toch was een ‘historische reconstructie’ van deze melodieën zeker niet het oogmerk van Orff – een notoir liefhebber van klassieke poëzie en van oude muziek – toen hij in 1935 een selectie van de gedichten toonzette: *Carmina Burana* is geen pseudo-historisch statement; bijwijlen een intelligente pastiche, maar vooral Orffs eigen, parodiërende versie van het geestelijke en profane repertoire van de middeleeuwen.

Orffs tekstselectie kwam tot stand in overleg met Michel Hofmann – een bevriend poëziefanaat – en resulteerde in een mozaïek van 23 gedichten als basis voor een cantate (in het licht van Orffs penchant voor Bach een niet onverklaarbare genrekeuze) bestaande uit allegorische tableaux: een proloog/epiloog (*Fortuna imperatrix mundi*), *Primo vere* (Het begin van de lente), *In Taberna* (In de herberg), en *Cour d’Amours* (Op vrijersvoeten) – in totaal 25 secties. Orff had de compositie opgevat als ‘Szenische Kantate’ met ‘imagines magicae’: een even vage als vrije omschrijving, waarvan de concrete invulling aan de uitvoerders wordt overgelaten.

Als uitvoerderscollectief voert de cantate niet enkel vocale solisten (sopraan,

tenor, bariton), een klein en een groot koor, een kinderkoor en twee piano's ten tonele, maar ook een orkest met driedubbele blazersbezetting en een indrukwekkende batterij slagwerk (vijf pauken, zes percussionisten, celesta). Het is maar één van de manieren waarop Orff de unieke fusie realiseert van een esthetiek die de Heimat niet schuwt en een muziktaal die complexloos 'exotisch' durft te zijn.

Het geheel reflecteert de historische dynamiek en symboliek die doorheen de teksten zit verweven: het wisselende lot drijft de mens onophoudelijk door een steeds veranderende wereld, en maakt het zijn-in-de-tijd tot een even spannende als vervaarlijke levensopdracht. Die gelaagdheid wordt door Orff verklankt via een ingenieuze muzikale constructie die schuilgaat achter een schijnbaar eenvoudige notentekst, waarin hij het voorbeeld van zijn tijdgenoten-atonalisten en -dodecafonisten nadrukkelijk niet volgt. Daarover rust – ondanks de omineuze boodschap van Fortuna's rad – een gloed van opgewektheid en optimisme. Dat positieve aura heeft ongetwijfeld bijgedragen tot de blijvende populariteit van het werk.

Première en receptiegeschiedenis

Carmina Burana beleefde zijn première in Frankfurt op 8 juni 1937. Ondanks de kritiek die het werk doorheen de jaren heeft geoogst, is het uitgegroeid tot de bekendste grootschalige koorcompositie van de 20^{ste} eeuw. Er zijn honderden platen en CD's, concert- en schooluitvoeringen, uitgaven en bewerkingen gerealiseerd, en ook moderne media – van reclame tot film – hebben gretig uit de partituur geput. Het is dan ook best een uitdaging om aan dat palmares een nieuwe opname toe te voegen. Met Collegium Vocale Gent en Schola Cantorum Cantate Domino streefde Anima Eterna Brugge bovenal een uitvoering na die zo dicht mogelijk bij Orffs artistieke DNA en muzikale leefwereld zou liggen: met Duits, vroeg-20^{ste}-eeuws instrumentarium, aangepaste speeltechnieken, prosodie met een Beiers tintje en een verbluffende waaier aan orkestrale kleuren.

Ooit beschimpt en verguisd als 'simpele muziek voor amateurs', later gepolijst tot een licht verteerbare hap voor de entertainmentindustrie... Carl Orffs *Carmina Burana* kon een frisse blik best gebruiken. Een kolfje naar de hand van Jos van Immerseel en Anima Eterna Brugge, bijgestaan door Collegium Vocale Gent, het Aalsterse Koninklijk Belgisch Knapenkoor Schola Cantorum Cantate Domino onder leiding van David De Geest, en solisten Yeree Suh (sopraan), Yves Saelens (tenor) en Thomas Bauer (bariton).

Een dreamteam, nietwaar, Jos van Immerseel?

JVI: Absoluut. En geloof me: het is niet makkelijk om voor zulke grootschalige projecten het praktische en het artistieke plaatje helemaal naar wens te krijgen... Neem nu de samenwerking met een kinderkoor: dat bestaat altijd uit schoolgaande jongeren, dus je moet een gezelschap vinden dat goed en beschikbaar is, maar ook in staat is om aanwezig te zijn op de repetities en mee te gaan op concertreis. Voorts hadden we zowel voor de koorpartijen als voor de solisten topzangers nodig: onderschat de moeilijkheidsgraad van deze partituur niet! De vocale partijen zijn heel virtuoos en soms onmogelijk hoog. Precies daarom worden vaak grote koorbezettingen ingeschakeld: zo worden die uitschieters net iets beter haalbaar. Maar wij doen het anders: 36 professionele zangers, 3 grote solisten en geloof me – dat klinkt.

Thomas Bauer is een van je vaste kamermuziekpartners en een huisvriend van het orkest. Hoe ben je bij de andere solisten terecht gekomen?

Als solo-bariton was Thomas inderdaad mijn eerste keuze: hij kent het werk zeer goed en heeft ook een band met de regio Beieren – een meerwaarde, vind ik. Het is hij die me Yeree Suh heeft aangeraden: het was geen sinecure om een so-

praan te vinden die zó hoog kan zingen en dat ook nog op subtiele wijze doet, maar Yeree slaagt daarin met brio. De tenorpartij, ten slotte, is eveneens uitzonderlijk hoog en plaatste me aanvankelijk voor grote problemen. Tot iemand voorstelde om Yves Saelens te casten; na één minuut voorzingen was ik overtuigd. Deze rol past perfect bij de 'tenorino'-kwaliteiten van Yves: hij zingt de partij *ren-contré* een «voix mixte appuyée» (een gemengde borst-/kopstem) meurent toch aan het refereert timbre van een knapenstem – fantastisch.

Even naar de partituur dan: begrijp je de kritische stemmen die stellen dat *Carmina Burana* te eenvoudige muziek is om 'een meesterwerk' genoemd te worden?

JVI: Dat *Carmina Burana* niet complex is qua structuur en niet polyfoon is opgevat, staat als een paal boven water. Maar dat betekent niet dat het geen goede muziek is: complexiteit en polyfonie zijn geen algemeen geldende kwaliteitscriteria. Kijk en luister naar Debussy – om maar één voorbeeld te noemen: zijn muziek kan je evenmin polyfoon noemen, en toch is er niemand die zijn meesterschap betwijfelt. Hetzelfde lot is nog vele andere componisten te beurt gevallen; Johann Strauss, bijvoorbeeld, wiens walsen we enkele jaren geleden nog opnamen voor Zig-Zag. Deze muziek wordt schromelijk onderschat en ik geef toe dat ook ik bij het begin van ons Strauss-project enige reserves koesterde. Maar wat een ontdekking toen ik de partituren bekeek! In het geval van Orff zal de muziek zelf ook alle twijfels – mochten die er al zijn – wegnemen: ze staat kwalitatief op het hoogst mogelijke niveau, is ontzettend goed geschreven, knap georkestreerd en het resultaat van een schijnbaar onuitputtelijke bron van inspiratie.

Wat maakt deze *Carmina Burana* anders dan anders? Of beter: hoe Anima is deze *Carmina*?

JVI: Meestal hoor je *Carmina Burana* uitvoeren door een groot symfonisch orkest

met een 'traditionele' orkestklank – dat wil zeggen: met een sterk accent op de strijkersgroep. Maar als je Orffs partituur goed bekijkt, merk je dat de strijkers eigenlijk een bescheiden rol hebben. De hoofdrol is weggelegd voor de percussie en de blazers, vaak in ongewone combinaties. De celesta met de fluiten, de contrafagot met de tuba, de hoge fagot met drie trombones,... Echt verbazende zaken die ook verbazend goed klinken!

Daarnaast klinkt deze *Carmina* ietwat anders dan anders, doordat Anima – zoals steeds – het instrumentarium inzet dat zo dicht mogelijk de ontstaanscontext van het werk benadert. In dit geval betekent dat: instrumenten die gebruikt werden in vooroorlogs Duitsland. Na een gesprek met Paul Hanouille – een voormalige collega en vriend van Orff, die in Brugge woont en bereid was ons zijn persoonlijke inzichten in de man en zijn werk te verschaffen – hebben we van Orffs fascinatie voor rijke klankenconstellaties en een optimale tekstoverdracht absolute prioriteiten gemaakt. Dat leidde als vanzelf tot de keuze voor darmsnaren, contemporaine klavierinstrumenten, historische blazers, percussie-instrumenten bespannen met dierenhuid in plaats van synthetische vellen, etc. Voor de meeste opnamen van *Carmina Burana*, zelfs degene die 'officieel' Orffs goedkeuring hebben gekregen, wordt geen gebruik gemaakt van dergelijke instrumenten – waarschijnlijk omdat ze in de eerste decennia na de Wereldoorlog zeer moeilijk te vinden waren, of omdat een uitvoering van dergelijk 'modern' repertoire op historisch instrumentarium (nog) niet voldoende interessant werd geacht.

Vanwaar dan jouw interesse om precies deze compositie op de Anima-pupiter te plaatsen?

JVI: Als 12-jarige was ik vaste klant bij *De Antwerpse Discotheek*: een zaak met een indrukwekkende collectie LP's die je voor een week kon uitlenen. Op een keer vond ik daar een opname van Monteverdi's *Lamento d'Arianna* in een herwerkte versie voor stem en twee klavecimbels van Carl Orff – een man die ik tot dan toe

enkel kende als muziekpedagoog. Ik was ontzettend onder de indruk: die muziek was fantastisch! Hierdoor werd mijn aandacht gevestigd op Orff, en ik leerde al gauw andere composities van zijn hand kennen. De *Catulli Carmina*, bijvoorbeeld, die zich nog dieper in mijn geheugen nestelden doordat we ze ook op school zongen.

Mijn interesse in en sympathie voor de componist zijn sindsdien gebleven, al zijn concrete plannen om iets met zijn orkestrale oeuvre te doen al die tijd blijven liggen. En toen was daar de ideale gelegenheid: we waren op zoek naar geschikte muziek voor een nieuwe productie met Collegium Vocale Gent, en omdat Orffs oeuvre niet overlapt met hun kernrepertoire maar er perfect bij aansluit, was de keuze snel gemaakt.

Door dit project ben je ongetwijfeld nog dichter bij Orff gekomen. Heeft deze ervaring iets veranderd in jouw appreciatie van zijn muziek?

JVI: Die is zonder twijfel nog toegenomen. Ik herken in de muziek en in de mens Orff heel wat van de karakteristieken die me steeds treffen als ik Beieren bezoek: een grote openheid en spontaneïteit, een eerlijke gemoedelijkheid en een gezonde, verfrissende nuchterheid. Daarnaast is het voor mij duidelijk dat bij Orff het menselijke en het emotionele primeren op de ratio, wat niet betekent dat de muziek simplistisch of dom is. Op het muzikaal-technische vlak, vind ik het fantastisch dat Orff een eigen taal heeft weten te ontwerpen die geïnspireerd is op een archaïsch 'vocabularium' maar toch volkomen nieuw is. Daarnaast vind ik zijn sensibiliteit voor het vocale erg sterk – naar mijn mening overtreft hij hierin met verve de meeste van zijn tijdgenoten.

Jos van Immerseel in gesprek met Sofie Taes

(Der Musikkritiker Heinrich Strobel über die Entstehung der *Carmina Burana*)

Wenn man den Namen Carl Orff erwähnt, folgen im selbem Atemzug auch gleich die *Carmina Burana*: Eines der bekanntesten Werke aller Zeiten, von Chorsängern, Filmfanatikern und Musikfreunden in der ganzen Welt gleichermaßen heiß geliebt – ganz gleich, ob in einer polierten spiegelglatten Form oder nicht, oder (und vielleicht gerade aufgrund ihres wahllosen Erfolgs) missbraucht und als „einfache Musik für Laien“ abgestempelt. Jos van Immerseel hat sie von Mythen, Vorurteilen und Konventionen befreit und dahinter eine fantastische Partitur entdeckt, die das Eintauchen in die Quellen, einen frischen und unverfälschten Blick auf den Text und eine intensive Suche nach den passenden Instrumenten auf jeden Fall rechtfertigt.

Vom Codex Buranus zu den Carmina Burana

Die Rückkehr zu den Quellen bestand in erster Linie aus einer genauen Lesung und Analyse des Textes. Wie es oft bei Orff der Fall ist, sind auch die *Carmina Burana* fest in den vertonten Versen verwurzelt. Dabei handelt es sich um mittelalterliche Poesie aus dem Codex Buranus – einer voluminösen Handschrift, die 1803 von Johann Christoph von Aretin im Kloster von Benediktbeuern (rund 50 km südlich von München) entdeckt und zum ersten Mal 1847 veröffentlicht wurde.

Der Kodex enthält eine Sammlung von über 200 Gedichten und 3 Prosatexten auf Lateinisch, Mittelhochdeutsch, Französisch und Provenzalisch aus dem 12. und 13. Jahrhundert und wurde mit 8 bunten Miniaturen (darunter auch die berühmte Darstellung des „Rades der Fortuna“) illustriert. Der Inhalt der Texte ist sehr vielseitig. Die Gedichte und Lieder reichen von moralisierenden Satiren, Liebesgedichten und Oden an die Natur bis hin zu Trinkliedern. Einige lateinische Texte

sind im klassischen Versmaß geschrieben, bei den meisten Versen wird jedoch ein binärer Rhythmus verwendet, der auf einem Wechsel von starken und schwachen Silben beruht. Die häufig mit Assonanzen und Reimen verzierten Verse sind in Strophen eingeteilt, die sich oft mit einem Refrain abwechseln.

Die (anonymen) Dichter dieser *Carmina* waren mit Sicherheit keine einfachen, ungebildeten Leute. Die Produkte ihrer Feder beweisen, dass sie über gute Lateinkenntnisse verfügten und viel über die Literatur und Mythologie der Antike wussten. Es wird vermutet, dass sie zu den Wandergelehrten oder Vaganten gehörten: Studenten, Priester oder Mönche, die ihr sicheres, liebevolles Zuhause gegen ein Wanderleben eingetauscht und die Zwänge und Vorschriften eines geregelten und kontrollierten Lebens zugunsten von Freiheit und Unabhängigkeit und für literarische, musikalische oder andere künstlerische Aktivitäten aufgegeben hatten.

Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis

Einige Gedichte des Codex Buranus sind mit Neumen – einer frühen Form der Musiknotation – versehen. Eine „historische Rekonstruktion“ dieser Melodien war jedoch definitiv nicht Orffs Absicht – auch wenn er ein begeisterter Fan der klassischen Poesie und der frühen Musik war –, als er 1935 eine Auswahl der Gedichte vertonte. Die *Carmina Burana* sind kein pseudo-historisches Statement, manchmal vielleicht eine intellektuelle Persiflage, aber vor allem Orffs eigene parodierende Fassung des spirituellen und profanen Repertoires des Mittelalters. Orffs Textwahl fand in Rücksprache mit Michel Hoffmann – einem leidenschaftlichen Poesieliebhaber – statt und führte zu einem Mosaik von 23 Gedichten als Grundlage für eine Kantate (vor dem Hintergrund von Orffs Vorliebe für Bach eine voraussehbare Wahl des Genres), die aus allegorischen Tableaus – einem Prolog/Epilog (*Fortuna imperatrix mundi*), *Primo vere* (Frühlingsanfang), *In Taberna*

(In der Schenke) und *Cour d'amours* (Liebeshof) – mit insgesamt 25 Szenen besteht.

Orff konzipierte die Komposition wie eine „szenische Kantate“ mit „magischen Bildern“. Diese Angaben sind unbestimmt und frei, die konkrete Interpretation ist und bleibt eine höchst persönliche Angelegenheit der Interpreten.

Zu dem großen Ensemble von Musikern, für das die Kantate komponiert wurde, gehören nicht nur Gesangssolisten (Sopran, Tenor, Bariton), ein kleiner und ein großer Chor, ein Kinderchor und zwei Klaviere, sondern auch ein Orchester mit dreifacher Bläserbesetzung und einem großen Schlagzeug (5 Pauken, 6 Schlagzeuger, Celesta). Das ist aber nur ein Aspekt der Art und Weise, wie Orff die verschiedenen Elemente zu einer ästhetischen Form verschmelzen lässt, die der Heimat verbunden ist und dabei gleichzeitig eine musikalische Sprache hantiert, die es wagt, ohne Einschränkungen „exotisch“ zu sein.

Das Werk als Ganzes reflektiert die historische Dynamik und den Symbolismus, die im Text verwoben sind: Die Launen des Schicksals treiben den Menschen unbittlich durch eine sich ständig verändernde Welt und machen das Dasein zu einer lebenslangen Aufgabe, die aufregend und beängstigend zugleich ist. Diese Vielschichtigkeit bringt Orff durch eine ingeniöse musikalische Konstruktion zum Ausdruck, die sich hinter einer angeblich einfachen Partitur verbirgt. Jedoch distanziert er sich dabei deutlich davon, dem Beispiel seiner Zeitgenossen der atonalen und dodekafonischen Richtung zu folgen.

Trotz der unheilvollen Vorahnung des Rades der Fortuna wird das Ganze mit einer fröhlichen und optimistischen Note versehen. Diese positive Aura hat zweifellos zur großen Popularität des Werks beigetragen.

Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte

Die *Carmina Burana* wurden am 8. Juni 1937 in Frankfurt am Main uraufgeführt. Ungeachtet einiger scharfer Kritiken, die sie sich im Laufe der Jahre einhandelten,

sind sie zur berühmtesten Komposition des 20. Jahrhunderts für große Chöre geworden. Hunderte von Schallplatteneinspielungen und CD-Aufnahmen, Konzerten und Schulaufführungen, Ausgaben und Arrangements wurden produziert und auch die modernen Medien – von der Werbung bis zum Film – haben gierig von der Partitur Gebrauch gemacht. Deshalb ist es eine echte Herausforderung, diesen Ausgaben eine neue Aufnahme hinzuzufügen. Das Collegium Vocale Gent, die Schola Cantorum Cantate Domino und Anima Eterna Brugge haben in erster Linie auf eine Aufführung hingearbeitet, die sich so weit wie möglich Orffs künstlerischer DNS und seinem musikalischen Umfeld annähert. Dazu beigetragen haben deutsche, Anfang des 20. Jahrhunderts hergestellte Instrumente, entsprechende Spieltechniken, eine Prosodie mit bayerischer Note und eine atemberaubende Vielfalt an Orchesterfarben.

(Übersetzung: Sabine Reifer)

Die einst als „einfache Musik für Laien“ belächelte und später gut geschliffen in leichte Kost für die Unterhaltungsindustrie umgewandelten *Carmina Burana* von Carl Orff brauchte dringend einen neuen Ansatz und eine frische Auslegung. Anima Eterna Brugge und Jos van Immerseel haben die Gelegenheit beim Schopfe gepackt und sich im Hinblick auf ihre Konzertreise durch Belgien und die Niederlande im Februar 2014 in das illustre Werk vertieft. Daran teilgenommen haben: Collegium Vocale Gent, das die Chorpartien übernommen hat, der Königlich Belgische Knabenchor Schola Cantorum Cantate Domino unter der Leitung von David De Geest und die Solisten Yeree Suh (Sopran), Yves Saelens (Tenor) und Thomas Bauer (Bariton).

War das nicht ein „Dreamteam“, Jos van Immerseel?

JVI: Auf jeden Fall. Und Sie können mir glauben, dass es sowohl auf künstlerischer als auch auf organisatorischer Ebene nicht einfach war, ein so hervorragendes Team zusammenzustellen. So ist zum Beispiel die Arbeit mit einem Kinderchor keineswegs selbstverständlich: Man muss nicht nur einen Chor finden, dessen Niveau hoch genug ist, auch die Planung und die Verfügbarkeit bei den Proben und Konzerten ist ein Problem, denn schließlich gehen alle diese Kinder ja noch zur Schule.... Für beide Chöre und auch für die Solisten war es eine große Herausforderung, Orffs beängstigende und virtuose Vokalkomposition mit den richtigen Stimmen zu besetzen. Man sollte diese Musik auf keinen Fall unterschätzen: Sie enthält eine Menge technischer Schwierigkeiten und manchmal sind die Töne auch unglaublich hoch! Ich nehme an, dass das der Grund dafür ist, dass oftmals große Chorgruppen die *Carmina Burana* aufführen und aufnehmen: Das Werk verhilft ihnen zu einer breiten Basis, um die Stimmen zu diesen hohen Tönen empor katapultieren zu können. Wir haben uns für einen anderen Ansatz entschieden:

Wir arbeiten mit 36 professionellen Sängern und 3 hervorragenden Solisten und ich verspreche Ihnen: Der Klang ist fantastisch.

Thomas Bauer nimmt regelmäßig an Ihren Kammermusikkonzerten teil und ist auch ein enger Freund des Orchesters. Was können Sie uns über die anderen Solisten sagen?

JVI: Thomas Bauer hat mir kürzlich Yeree Suh empfohlen. Es hat sich herausgestellt, dass sie genau die richtige Stimme für diese Partie hat. Und mehr noch: Sie ist nicht nur in der Lage, die hohen Töne zu treffen, sondern sie auch auf eine sehr subtile Weise zu bringen. Genau darauf hatte ich gehofft. Der Tenor muss auch unglaublich hohe Töne singen. Ich hatte zunächst Schwierigkeiten, die Stimme zu finden, die ich mir vorgestellt hatte. Jemand hat mir dann Yves Saelens vorgeschlagen. Gleich beim ersten Ton, den er mir vorsang, wusste ich: Das ist genau der richtige Mann für diese Rolle. Es gelingt ihm, seine Partie mit der sog. „voix mixte appuyée“ (gestützten Mittelstimme) zu singen und dennoch seine Tenorino-Qualitäten zu bewahren – einfach toll!

Lassen Sie uns einen Blick auf die Partitur werfen. Verstehen Sie die kritischen Stimmen, die sich zu der mutmaßlich „einfachen“ Qualität dieser Musik äußern und sie deshalb nicht zu den „echten“ Meisterwerken der Orchestermusik zählen?

JVI: Dass die *Carmina Burana* keine komplexe Struktur oder eine polyphonische Form haben, liegt auf der Hand. Das bedeutet aber nicht, dass die Musik deshalb nicht gut ist: Komplexität ist weder ein Kriterium, noch eine Voraussetzung für Qualität, nicht wahr? Sehen und hören Sie sich bloß einmal Debussy an – um hier nur ein Beispiel zu nennen. Man kann wohl kaum behaupten, seine Musik sei polyphon, aber kein vernünftiger Mensch würde auf die Idee kommen, sein Werk als „einfach“ zu bezeichnen. Tatsache ist, dass dieses Schicksal auch vielen anderen Komponisten widerfahren ist. Nehmen Sie zum Beispiel Johann Strauss, dessen

Walzer wir vor einigen Jahren für Zig-Zag aufgenommen haben. Seine Musik wird unterschätzt und völlig unterbewertet. Ich muss zugeben, dass ich anfangs auch etwas skeptisch war. Aber als ich mich dann mit der Partitur beschäftigt habe... was für eine Entdeckung! Ich bin sicher, dass die Musik auch im Falle Orffs die Kritiker zum Schweigen bringen wird: Sie hat eine außergewöhnlich hohe Qualität, die Orchestrierung ist phänomenal und mit Sicherheit das Werk eines Komponisten mit einem großen Vorstellungsvermögen.

Was macht diese *Carmina Burana* so anders als andere...? Mit anderen Worten: Was ist typisch Anima an diesen *Carmina Burana*?

JVI: Zum einen ist der Klang des Orchesters völlig anders. Normalerweise werden die *Carmina Burana* von einem großen Symphonieorchester, geprägt durch die Streicher als Schlüsselement, aufgeführt. Wenn man sich Orffs Partitur jedoch einmal genauer ansieht, stellt man fest, wie bescheiden die Rolle der Streicher eigentlich ist.... Der Komponist hat hier ganz deutlich die Blasinstrumente – oft in sehr ungewöhnlichen Kombinationen – bevorzugt: So spielen beispielsweise Celesta mit Flöten, Kontrafagott mit Tuba, Tenorfagott mit drei Posaunen... Einfach tolle Einfälle, die fantastisch klingen.

Ein anderer Faktor, der zum Unterschied gegenüber dem „üblichen“ Klang der *Carmina Burana* beiträgt, ist die Tatsache, dass Anima Eterna Brugge – wie immer – Instrumente verwendet, die denen, die in der Entstehungszeit der Komposition – d.h. in der Vorkriegszeit in Deutschland – verwendet wurden, so nahe wie möglich kommen. Nach einem Gespräch mit Paul Hanouille, einem ehemaligen Kollegen und guten Freund von Orff, der zurzeit in Brügge lebt und sich mit uns getroffen hat, um uns einige Insiderinformationen über den Mann und seine Arbeit mitzuteilen, haben wir Orffs Faszination für reiche Klänge und seine Vorliebe für eine klare Wiedergabe der Texte ganz besonders berücksichtigt. Dazu gehört die Verwendung von Darmsaiten, stilechten Keyboards, historischen Blasinstru-

menten, mit Fell bespannten Schlaginstrumenten usw. Für die meisten Orff-Aufnahmen – auch für die, die der Komponist selber genehmigt hat – wurden keine stilechten Instrumente verwendet. Grund dafür war wahrscheinlich die Tatsache, dass diese Instrumente in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg einfach schwer zu finden waren oder weil eine Aufführung mit stilechten Instrumenten (noch) nicht interessant genug erschien.

Wann hat Sie das Werk zum ersten Mal begeistert?

JVI: Ich war gerade mal 12 Jahre alt! Damals besuchte ich regelmäßig eine Ausleih-Diskothek in Antwerpen, die eine beeindruckende Sammlung von LPs beherbergte, die man sich für eine Woche ausleihen konnte. Das war für mich wie eine Schatzkiste, ein Ort, an dem ich nach den großen Meisterwerken suchen oder unbekannte, aber interessante Musik entdecken konnte! Dann habe ich mir einmal eine Platte von einem Werk ausgeliehen, das ich damals noch nicht kannte: Monteverdis *Lamento d'Arianna*, arrangiert für Stimme und zwei Cembali von... Carl Orff, der mir bis dahin nur durch seine Arbeit als Musikpädagoge ein Begriff war. Die Aufnahme hat mich total fasziniert: die Musik war einfach fantastisch! Danach habe ich angefangen, mich für Orff zu interessieren und mehr von seinen Kompositionen entdeckt: die Oper *Die Kluge* zum Beispiel und später auch die *Catulli Carmina*, ein großartiges Werk, das ich dann ziemlich gut kennengelernt habe, als wir es mit dem Schulchor aufgeführt haben.

Kurz und gut, auf diese Weise bin ich schon sehr früh mit Carl Orffs Werken in Berührung gekommen. Seitdem habe ich immer eine große Sympathie und Vorliebe für diesen Komponisten gehabt, es hat sich nur keine Gelegenheit ergeben, mit seiner Musik zu arbeiten... bis schließlich die Idee für ein neues Projekt mit dem Collegium Vocale Gent entstand. Die *Carmina Burana* passten perfekt in diesen Kontext, da sie eine Ergänzung des regulären Repertoires des Chors darstellen.

Dank dieses Projekts sind Sie Orff wieder ein Stückchen näher gekommen, nehme ich an. Ist Ihre Begeisterung für seine Musik dadurch noch größer geworden...?

JVI: Ja, auf jeden Fall. In dieser Musik und dieser Person finde ich eine Menge charakteristischer Eigenschaften der Menschen in Bayern, die ich sehr schätze: Offenheit, Spontaneität, Ehrlichkeit, Geselligkeit und eine gesunde, erfrischend bodenständige Mentalität. Außerdem hat mich Orffs emotionale Musik in dieser vor allem durch die Ratio bestimmten Zeit ganz besonders angezogen. Vom technischen Standpunkt aus betrachtet ist es – denke ich – schon erstaunlich, wie es Orff gelungen ist, eine musikalische Sprache zu schaffen, die wirklich neu und originell ist. Er hat sich zwar von der Welt der Klassik inspirieren lassen, daraus aber unmissverständlich etwas ganz Modernes gemacht. Hinzu kommt noch seine Begabung für das Komponieren von Vokalpartien. Darin übertrifft er meiner Meinung nach fast alle seine Zeitgenossen.

*Jos van Immerseel im Gespräch mit Sofie Taes
(Übersetzung: Sabine Reifer)*











Fortuna Imperatrix Mundi

1. O Fortuna

O Fortuna, velut luna

statu variabilis,
semper crescis, aut decrescis.
Vita detestabilis
nunc obdurat, et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem, potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis et inanis,
rota tu volubilis,
status malus, vana salus,
semper dissolubilis.
Obumbrata et velata
michi quoque niteris:
nunc per ludum dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis et virtutis
michi nunc contraria.
Est affectus et defectus
semper in angaria.
Hac in hora sine mora
corde pulsum tangite :
quod per sortem sternit fortem
mecum omnes plangite!

Fortune, impératrice du monde

1. O Fortuna

Ô Fortune, comme la lune
à l'aspect changeant,
toujours tu crois ou décrois.
La vie détestable
tantôt é mousse et tantôt
affine
par jeu l'acuité de l'esprit,
pauvreté, pouvoir,
elle fait fondre comme glace.

Sort cruel et vain,
toi la roue qui tourne,
état malsain, bien-être vain,
toujours insaisissable.
Obscur et voilé,
tu pèses aussi sur moi :
maintenant j'ai le dos nu
par le jeu de ta vilénie.

Le sort qui donne santé
et vigueur
m'est maintenant contraire.
Maladie et échec sont
toujours à l'œuvre.
En cette heure, sans tarder,
touchez les cordes
vibrantes :
puisque le fort est abattu par
le sort,
pleurez tous avec moi !

Fortune, Empress of the world

1. O Fortuna

O Fortune, like the moon
ever changing,
you always wax or wane.
Hateful life
now sharpens, now dulls
our acuity of wit,
power, poverty,
it melts like ice.

Monstrous and empty fate,
you turning wheel,
unsound state, vain
well-being,
always fading.
Shadowed and veiled,
you also bear upon me:
now my back is naked through
the game of your wickedness.

Fate is now against me
in health and strength.
Illness and failure are
always at work.
At this hour, without delay,
touch the vibrating strings:
since the strong are struck
down by fate,
weep you all with me!

Fortuna, Heerseres over de wereld

1. O Fortuna

O Fortuna, als de maan
zo onbestendig,
altijd neem je toe of af!
Dit vermaledijde leven
soms hard, soms koesterend,
spelend met wat ons ter
harte gaat,
doet armoede en almacht
wegsmelten als ijs.

Noodlot, wreed en zinloos,
jij wentelend wiel,
wankel als je stilstaat, leeg in
je geluk,
altijd weer verzwindend.
In schaduw gehuld en omsluiert
hang je ook mij boven het
hoofd:
mijn rug is naakt nu
door je boosaardige spelletje.

Het lot dat geluk en levens-
moed brengt
is me nu ongunstig.
Liefde en afkeer
staan altijd onder je dwang.
Beroer dus nu meteen,
de snaren, laat ze klinken:
omdat het lot een dapper man
neervelt,
stem allen in met mijn klacht!

Fortuna, Herrscherin der Welt

1. O Fortuna

O Fortuna, wie der Mond
bist du unbeständig,
nimmst allzeit zu und ab.
Das verabscheuenswerte
Leben,
erst schindet, dann
verwöhnt es
spielerisch den scharfen Sinn;
Bedürftigkeit, Macht
zerschmilzt es wie Eis.

Schicksal, grausam und eitel,
Rad, du drehendes,
dein Wesen böse, dein Heil
nichtig,
immerzu vergehend.
Verschattet und verschleiert
lastest du auch über mir:
Durch das Spiel deines Frevels
trag' ich jetzt den Rücken bloß.

Das Los des Wohlergehens und
der Tugend
mir nun feindlich ist.
Leidenschaft und Schwachheit
liegen immer in der Fron.
Hier zur Stunde, ohne Säumen,
schlägt die klingenden Saiten:
Dass das Schicksal hinstreckt
den Starken,
das beklaget alle mit mir!

2. Fortune plango vulnera

Fortune plango vulnera
stillantibus ocellis,
quod sua michi munera
subtrahit rebellis.
Verum est quod legitur:
fronte capillata,
sed plerumque sequitur
Occasio calvata.

In Fortune solio
sederam elatus,
prosperitatis vario
flore coronatus.
Quicquid enim florui,
felix et beatus,
nunc a summo corruui
gloria privatus.

Fortune rota volvitur:
descendo minoratus;
alter in altum tollitur.
nimis exaltatus.
Rex sedet in vertice –
caveat ruinam!
Nam sub axe legimus
Hecubam reginam.

1. Primo vere**3. Veris leta facies**

Veris leta facies
mundo propinatur,
hiemalis acies
victa iam fugatur.
In vestitu vario
Flora principatur,
nemorum dulcisono
que cantu celebratur.
Ah!

2. Fortune plango vulnera^a

Je pleure les blessures de la
Fortune,
les yeux en larmes,
car les cadeaux qu'elle
m'a faits,
elle les a traîtreusement
repris.
Ce qu'on lit est vrai :
l'Occasion a une belle
chevelure
sur le front,
mais est chauve par
derrière.

Sur le trône de la Fortune
j'étais assis en hauteur,
couronné des fleurs
variées de la prospérité.
Mais après avoir vu fleurir
félicité et bonheur,
je tombe maintenant de haut,
privé de gloire.

La roue de la Fortune tourne :
je descends, affaibli ;
un autre est élevé,
très haut.
Le roi est assis au sommet –
gare à la chute !
Car sous l'axe
on lit:
reine Hécube¹.

1. Le printemps**3. Veris leta facies**

Le joyeux visage du printemps
se tourne vers le monde,
la rigueur de l'hiver
fuit, désormais vaincue.
Vêtue de couleurs variées,
Flore règne,
célébrée par le
doux chant des bois. Ah !

2. Fortune plango vulnera^a

I mourn the wounds of Fortune
with tears in my eyes,
because she has treacher-
ously
taken back her gifts to me.
What one reads is true:
Opportunity has fine hair
on the front of her head,
but is bald in the back.

On the throne of Fortune
I sat elated,
crowned with the coloured
flowers of prosperity.
Though I flourished,
happy and blessed,
I now fall from the peak,
deprived of glory.

The wheel of Fortune turns:
I descend, diminished;
another is raised,
too high.
The king sits at the summit –
beware of the downfall!
For under the axle
one reads,
Queen Hecuba¹.

1. Spring**3. Veris leta facies**

The cheerful face of spring
turns toward the world,
the rigours of winter
are vanquished and now
flee.
In her colourful dress,
Flora reigns,
praised by the sweet sounds
of the woods. Ah!

2. Fortune plango vulnera^a

Over Fortuna's wonden klaag ik,
met tranen in de ogen,
omdat ze me haar gaven
weer ontnaemt, weerspannig.
Het is waar wat te lezen staat:
vooraan mooi gelokt
toont Kans zich daarna
meestal
van haar kaalste zijde.

Op Fortuna's troon
zetelde ik hoogverheven,
met de bonte bloemen
van het succes gekroond.
Maar hoe goed het me ook
verging,
gelukkig en gezegend,
nu ben ik van dat hoogtepunt
neergestort,
van alle aanzien beroofd.

Fortuna's rad wentelt verder:
ik zink, alsmaar nietiger;
een ander wordt omhoog getild,
al te hoog verheven.
troont de koning op de top –
laat hij beducht zijn voor zijn
val!
Want onderaan de as vinden we
koningin Hecuba¹.

1. Lente**3. Veris leta facies**

Lentes vrolijke gelaat
dient zich aan de wereld aan,
de bijtend koude winter
slaapt, overwonnen, op de
vlucht.
In bonte klerenpracht
heerst Flora
en wordt met zoet-
gevooisde klanken

2. Fortune plango vulnera^a

Ich beweine die Wunden
durch Fortuna,
mit Tränen in den Augen,
weil sie ihre Gaben mir,
widerspenstig, wie sie ist,
wegnimmt.
Wahr ist, was zu lesen steht:
Dass die Stirne gelockt ist.
Doch folgt dann die Gelegenheit,
zeigt sie meistens ihren
Kahlkopf.

Auf Fortunas Thron
saß ich, hoch erhoben,
mit den bunten Blumen
des Gedeihens bekrönt.
Doch wie ich auch blühte,
glücklich und beseligt,
nun bin ich vom Gipfel
abgestürzt,
der Herrlichkeit beraubt.

Fortunas Rad dreht sich:
Ich sinke und werde geringer;
einen anderen
trägt es empor.
Allzu hoch sitzt der König an
der Spitze –
hüte er sich vor dem Sturz!
Denn unter der Achse lesen wir:
Königin Hekuba¹.

1. Im Frühling**3. Veris leta facies**

Das frohe Gesicht des Frühlings
wendet sich der Welt zu,
die winterliche Strenge
flieht schon, besiegt.
In buntem Gewand
herrscht Flora,
der Haine süßtönender Gesang
feiert sie. Ah!

Sic nos rodunt omnes gentes
et sic erimus egentes.
Qui nos rodunt, confundantur
et cum iustis non scribantur. Io !

ni mesure,
bien qu'ils boivent l'esprit joyeux.
Ainsi tous médisent de nous,
et nous serons bientôt démunis.
Maudits soient nos détracteurs !
Et qu'ils ne soient pas inscrits
parmi les justes !

this one drinks, that one drinks,
a hundred drink, a thousand
drink.

Six hundred coins are not enough
if all drink immoderately
and without measure,
although they drink with a
happy heart.
Everyone disparages us,
and we shall be poor.
A curse on those who slander us!
And may they never be
counted among the just!

drinkt,
de witte en de zwarte.
de honkvaste en de zwerver,
de ongeletterde en de geleerde.

De arme drinkt en de zieke
de balling en de onbekende,
kinderen drinken en grijsaards,
bisschoppen en dekens,
zusters en broeders,
oude besjes, jonge moeders,
Trijntje drinkt, en Jantje drinkt,
het zijn er honderd, nee wel
duizend.

Zeshonderd munten is te weinig
wanneer allen mateloos
drinken als bodemloze vaten,
al beleven ze er veel plezier
aan.
Zo knaagt iedereen aan ons
bezit.
en zo zullen we altijd arm zijn.
Die profiteurs kunnen de pot op!
Reken hen niet bij de recht-
vaardigen.

trinkt der Sesshafte, trinket der
Vagant,
trinkt der Törichte, trinkt der
Weise.

Trinken der Arme und der Kranke,
trinken der Verbannte und der
Unbekannte,
trinkt der Knabe, trinket der Er-
graute,
trinken Bischof und Dechant,
trinkt die Schwester, trinkt der
Bruder,
trinkt die Ahne, trinkt die Mutter,
es trinkt diese und trinkt jener,
trinken hundert, trinken tausend.
Sechshundert Münzen sind zu
wenig,
da, wo alle so unmäßig
und ohne Grenze trinken,
trinken sie obgleich doch froh-
gemut.
So nehmen uns alle
Völkerschaften aus
und wir werden arm dadurch.
Die uns „plündern“, sollen sie
zugrunde geh'n
und im Buche der Gerechten
nicht aufgeschrieben steh'n!

ZZT
353

Florae fusus gremio
Phebus novo more
risum dat, hoc vario
iam stipatae flore.
Zephyrus nectareo
spirans in odore;
certatim pro bravio
curramus in amore. Ah!

Cytharizat cantico
dulcis philomena;
flore rident vario
prata iam serena.
Salit cetus avium
silve per amena;
chorus promit virginum
iam gaudia millena. Ah!

Allongé sur les genoux de
Flore
Phébus encore une fois
sourit, couvert de fleurs
aux couleurs variées².
Zéphyr souffle
dans un parfum de nectar;
luttons pour le prix
et rivalisons en amour. Ah !

La douce philomèle
égrène son chant ;
les prés paisibles sourient,
couverts de fleurs multico-
lores.
Un vol d'oiseaux jaillit
de la charmante forêt ;
un chœur de vierges
apporte mille joies. Ah !

Lying in Flora's lap
Phoebus smiles once again,
covered with multicoloured
flowers².
Zephyr blows
in a nectarean scent;
let us compete for
love's prize. Ah!

The sweet philomene
plucks out her song;
the quiet meadows smile,
covered with colourful
flowers.
A flock of birds surges
from the charming forest;
a chorus of maidens
brings a thousand joys. Ah!

in de wouden gevierd.

In Flora's schoot uitgestrekt
schenkt Phoebus haar
opnieuw
zijn lach, zo wordt ze met een
weelde
aan bloemen bezaaid².
Zephyrus, naar nectar
geurend, doet zijn ronde;
laten we snel wedijveren
om de ereprijs in de liefde! Ah!

De zoete nachtegaal
kwinkleert haar lied;
in hun bloemenpracht lachen
de weilanden stralend.
Het vogelvolkje hipt en springt
in de liefelijke bossen;
een dansende schare meisjes
laat ontelbare vreugdkreten
schallen.

In Floras Schoß ausgestreckt
Phæbus aufs Neue sein
Lachen schenkt,
dicht umgeben
von bunten Blumen².
Zephyr verhaucht
Nektarduft;
lasst uns laufen und um den
Ehrenpreis
in der Liebe wetteifern. Ah!

In Harfenklang singt
die süße Nachtigall;
in bunter Blumenpracht lachen
schon heiter die Wiesen.
Ein Vogelschwarm schwirrt
durch den lieblichen Wald;
der Reigen der Maiden
verspricht tausend Freuden.
Ah!

4. Omnia sol temperat

Omnia sol temperat
purus et subtilis;
nova mundo reserat
facies Aprilis.
Ad Amorem properat
animus herilis
et iocundis imperat
deus puerilis.

Rerum tanta novitas
in sollemni vere
et veris auctoritas
iubet nos gaudere,
vias prebet solitas.
Et in tuo vere
fides est et probitas
tuum retinere.

Ama me fideliter,
fidem meam nota:
de corde totaliter
et ex mente tota
sum presentialiter,

4. Omnia sol temperat

Le soleil réchauffe tout,
pur et délicat,
et le nouveau visage d'avril
se révèle au monde.
Vers l'amour se hâte
le cœur du jeune homme,
et le dieu enfantin
règne sur les délices.

Tout le renouveau des choses,
chaque année au printemps,
et l'exemple du printemps
nous invitent à nous réjouir,
nous montrent les voies habi-
tuelles.
Et en ton printemps
il est juste et bon
de garder celui qui est tien.

Aime-moi fidèlement,
et note ma fidélité :
de tout mon cœur
et de toute ma pensée

4. Omnia sol temperat

The sun warms everything,
pure and gentle,
and the new face of April
is revealed to the world.
The heart of the young man
hastens to love,
and the youthful god
rules over delights.

Such a renewal of things
every year in spring
and spring's example
urge us to rejoice,
and show the familiar paths.
And in your springtime
it is true and right
to keep whom is yours.

Love me truly,
and mark my fidelity:
with all my heart
and all my mind
I am by you,

4. Omnia sol temperat

De zon mildert alles,
zuiver en zacht,
en onthult aan de herboren
wereld
het gelaat van april.
Het mannenhart
haast zich naar de liefde toe,
de kind-god Amor
roept op tot vreugde.

Al wat jong en nieuw is
in de feestelijke lente
spoort ons vol aandrang
tot vreugde aan en toont ons
de vertrouwde paden.
Ook in de lente van jouw leven
is het eerlijk en goed
vast te houden aan wat van
jou is.

Hou oprecht van me
let goed op mijn trouw:
met heel mijn hart

4. Omnia sol temperat

Alles temperiert die Sonne,
die reine und zarte,
und das neue Antlitz des Aprils
enthüllt sich der Welt.
Zu Amor hin drängt
des jungen Mannes Herz,
und die Freuden beherrscht
der knabenhafte Gott.

Solch vollständige Erneuerung
im alljährlich wiederkehrenden
Frühling
sowie des Lenzes Geheiß
gebieten uns Freude;
er zeigt uns gewohnte Wege.
Und in deinem Frühling
treulich ist es und rechtschaffen,
ihn festzuhalten, den deinen!

Liebe mich getreulich,
bemerke auch meine Treue:
Mit ganzem Herzen
und mit ganzem Sinn

absens in remota.
Quisquis amat taliter,
volvitur in rota.

je suis auprès de toi,
même quand je suis loin.
Quiconque aime autant
tourne sur la roue.

even when I am afar.
Whoever loves this much
turns on the wheel.

en heel mijn ziel
ben ik bij jou aanwezig,
ook al ben ik ver weg.
Wie zo'n sterke liefde voelt,
wentelt op het rad.

bin ich bei dir,
auch in der Ferne.
Wer auf solche Weise liebt,
der dreht sich auf dem Rad.

5. Ecce gratum

Ecce gratum et optatum
ver reducit gaudia:
purpuratum floret pratum,
sol serenat omnia.
Iamiam cedant tristia!
estas redit, nunc recedit
hiemis sevitia! Ah!

Iam liquescit et decrescit
grando, nix et cetera;
bruma fugit et iam sugit
ver estatis ubera.
Illi mens est misera,
qui nec vivit, nec lascivit
sub estatis dextera! Ah!

Gloriantur et letantur
in melle dulcedinis
qui conantur ut utantur
premio Cupidinis.
Simus iussu Cypridis
gloriantes et letantes
pares esse Paridis.

5. Ecce gratum

Voici que le printemps
souhaité et désiré
ramène la joie :
le pré pourpré fleurit,
le soleil rassérène tout.
Que la tristesse s'en aille !
L'été revient, et la rigueur
de l'hiver s'éloigne ! Ah !

La grêle, la neige, et le reste
fondent et disparaissent ;
l'hiver fuit et le printemps
se nourrit au sein de l'été.
Malheureux est l'homme
qui ne vit ni ne s'ébat
sous la coupe de l'été ! Ah !

Ils se glorifient et se réjouissent
dans le miel de la douceur,
ceux qui s'efforcent de profiter
des faveurs de Cupidon.
Sous les ordres de Cypris³
soyons fiers et joyeux
d'être les égaux de Pâris⁴.

5. Ecce gratum

Behold, the welcome and
awaited spring
brings back joys:
the purpled meadow flourishes,
the sun brightens everything.
Away with sadness!
Summer returns, and the
rigours
of winter withdraw! Ah!

Hail, snow and the rest
melt and disappear;
winter flees, and spring
sucks at summer's breast.
Wretched is the mind
that neither lives nor lusts
under summer's right hand! Ah!

They glory and rejoice
in honeyed sweetness,
they who strive to enjoy
Cupid's prize.
Under the orders of Cypris³
let us glory and rejoice
to be Paris's equals⁴.

5. Ecce gratum

Kijk, de weldoende,
langverwachte
lente brengt ons weer
vreugde:
in een rode waas bloeit de
weide,
de zon doet alles stralen.
Weg, weg nu met het verdriet!
De zomer is weer terug, nu wijkt
de barre winter.

Reeds smelten en verdwijnen
hagel, sneeuw en al diens
meer;
het winters duister wijkt en
volop zuigt
de lente aan zomers borsten.
Wat een arme stakker,
die niet opleeft en plezier maakt
nu de zomer weer de plak
zwaait!

Trots en vrolijk zijn ze
in hun honingzoet geluk,
allen die proberen te genieten
van de gaven van Cupido.
Laat ons dus luisterend naar
Venus³
trots en vrolijk
de gelijken worden van Paris⁴.

5. Ecce gratum

Seht, der holde und ersehnte
Frühling
bringt zurück die Freuden:
Purpurn blüht die Wiese,
die Sonne erheitert alles.
Schwinden jetzt die Sorgen!
Der Sommer ist zurück,
nun weicht
des Winters Strenge! Ah!

Jetzt schmelzen und schwinden
Hagel, Schnee und alles Übrige;
die Winterkälte flieht und
schon saugt
der Lenz an den Brüsten des
Sommers.
Derjenige ist arm dran,
der nicht lebt und nicht
übermütig ist
in der Verheißung des
Sommers! Ah!

Jubeln und freuen sich
in dem Honig der Süße
diejenigen, die wagen zu
trachten nach Cupidos Lohn.
Auf Geheiß von Kypris³
prahlen und freuen wir uns,
Paris gleich zu sein⁴.

Uf dem Anger

6. Tanz

7. Floret silva

Floret silva nobilis
floribus et foliis.
Ubi est antiquus

Dans le pré

6. Tanz

7. Floret silva⁵

La noble forêt se couvre
de fleurs et de feuilles.
Où est mon ami d'antan ? Ah !

On the green

6. Tanz

7. Floret silva⁵

The noble forest is adorned
with flowers and leaves.
Where is my long-lost lover? Ah!

Op de weide

6. Tanz

7. Floret silva⁵

Het edele woud tooit zich
met bloemen en lover.
Waar is mijn vroegere

Auf dem Anger

6. Tanz

7. Floret silva⁵

Der edle Wald grünt und erblüht
mit Blumen und mit Blättern.
Wo ist mein Freund

meus amicus? Ah!
Hinc equitavit;
eia, quis me amabit? Ah!

Floret silva undique,
nah mime gesellen ist mir wê.
Gruonet der walt allenthalben,
wâ ist min geselle alse lange?
Ah!
Der ist geriten hinnen,
o wî, wer sol mich minnen? Ah!

Il est parti à cheval ;
ah, qui m'aimera ? Ah !
La forêt fleurit de partout,
et je me languis de mon
amant.
La forêt verdoie tout autour,
où mon amant s'attarde-t-il
si longtemps ?
Il est parti à cheval,
hélas, qui m'aimera ?

Off he has ridden;
ah, who will love me? Ah!

The forest blooms everywhere,
and I pine for my lover.
The forest greens all around,
where is my lover staying so
long?
Off he has ridden,
alas, who will love me?

vriend gebleven? Ah!
Hij is te paard hier
weggereden.
Helaas!, wie zal nu van me
houden?

Het woud staat overal in bloei,
ik treur om mijn liefste.
Fris groen is het woud alom,
waar blijft mijn liefste zolang?
Hij is te paard hier
weggereden.
Helaas!, wie zal me nu
beminnen?

von einst? Ah!
Er ist hinweggeritten!
Eia, wer wird mich lieben? Ah!

Der Wald grünt und erblüht all-
überall,
nach meinem Liebsten ist mir weh.
Es grünet der Wald allent-
halben.
Wo bleibt mein Liebster so
lange?
Er ist hinweggeritten,
oh weh, wer wird mich lieben?

8. Chramer, gip die varwe mir

Chramer, gip die varwe mir
die min wengel roete,
da mit ich die jungen man
an ir dank
der minnenliebe noete.
Refr.: Seht mich an,
jungen man,
lat mich iu gevallen!

Minnet, tugentliche man,
minnecliche frouwen!
Minne tuot iu hoch gemuot
unde lat iuch
in hohen eren schouwen.
Refr.: Seht mich an,
jungen man,
lat mich iu gevallen!
Wol dir, werlt, daz du bist
also freudenriche!
Ich will dir sin undertan;
durch din liebe
immer sicherliche.
Refr.: Seht mich an,
jungen man,
lat mich iu gevallen!

8. Chramer, gip die varwe mir

Marchand, donne-moi du fard
pour rougir mes petites joues,
que j'incite les jeunes hommes
contre leur gré
à l'amour.
Refr.: Regardez-moi,
jeunes hommes,
laissez-moi vous plaire !

Aimez, hommes honnêtes,
les dames aimables !
L'amour vous rendra fiers,
et vous fera
beaucoup d'honneur.
Refr.: Regardez-moi,
jeunes hommes,
laissez-moi vous plaire !

Bénis sois-tu, ô monde, pour
tes si nombreuses joies !
Je veux être ton obligé,
par ta bonté
toujours en sécurité.
Refr.: Regardez-moi,
jeunes hommes,
laissez-moi vous plaire !

8. Chramer, gip die varwe mir

Shopkeeper, give me colour
to redden my little cheeks,
so I may entice
young men to love
against their will.
Refr.: Look at me,
young men,
let me please you!

Love, virtuous men,
loveable women!
Love will raise your spirits
and bring you
honour.
Refr.: Look at me,
young men,
let me please you!

Blessed be you, O world,
for your many joys!
I want to submit to you,
by your bounty
always in security.
Refr.: Look at me,
young men,
let me please you!

8. Chramer, gip die varwe mir

Koopman, geef me het kleursel
dat mijn wangen doet blozen;
daarmee kan ik jongelui
zonder dat ze te beseffen
tot liefkozen noden
Refr.: Kijk me aan,
jongelui;
laat me jullie bekoren.

Hou, deugdzame mannen,
van beminnelijke vrouwen!
De liefde geeft jullie een edel
hart,
en laat jullie
in eer en deugd zien.
Refr.: Kijk me aan,
jongelui;
laat me jullie bekoren.

Gezegende wereld, dat je
zoveel vreugde biedt!
Ik wil je onderdanig zijn,
van je liefde
altijd verzekerd.
Refr.: Kijk me aan,
jongelui;
laat me jullie bekoren.

8. Chramer, gip die varwe mir

Kramer, gib die Farbe mir,
die mein' Wänglein röte,
auf dass ich die jungen Männer
gegen ihren Willen
zur Liebe nötige.
Refr.: Seht mich an,
junge Männer,
lasst mich euch gefallen!

Liebet, rechtschaffene Männer,
liebenswerte Frauen!
Die Liebe macht euch hochgemut
und lässt euch
in hohen Ehren erstrahlen.
Refr.: Seht mich an,
junge Männer,
lasst mich euch gefallen!

Gepriesen seist du, Welt,
dass du bist
an Freuden also reich!
Ich will dir sein untertan,
deiner Güte wegen
immer sicherlich.
Refr.: Seht mich an,
junge Männer,
lasst mich euch gefallen!

9. Reie

Swaz hie gat umbe

Swaz hie gat umbe,
daz sind allez megede,
die wellent an man
alle disen sumer gan! Ah!

Chume, chum, geselle min

Chume, chum, geselle min:
ih enbite harte din.
Ih enbite harte din:
chume, chum, geselle min.

Suzer rosenvarwer munt,
chum un' mache mich gesunt.
Chum un' mache mich gesunt,
suzer rosenvarwer munt.

Swaz hie gat umbe...

Swaz hie gat umbe...

10. Were diu werlt alle min

Were diu werlt alle min,
von deme mere unze an den Rin,
daz diu chünegin von Engellant
lege an minen armen. Hei!

II. In Taberna

11. Estuans interius

Estuans interius
ira vehementi
In amaritudine
loquor mee menti:
factus de materia
cinis elementi
similis sum folio
de quo ludunt venti.

Cum sit enim proprium

9. Reie

Swaz hie gat umbe

Celles qui tournent ici en rond
sont toutes des jeunes filles
qui veulent passer
tout l'été sans homme ! Ah !

Chume, chum, geselle min

Viens, viens, mon amour :
je t'attends avec ferveur.
Je t'attends avec ferveur,
Viens, viens, mon amour.

Douce bouche rose,
viens me guérir !
Viens me guérir !
Douce bouche rose.

Celles qui tournent ici en rond...

Celles qui tournent ici en rond...

10. Were diu werlt alle min

Si l'univers tout entier était à moi,
de la mer jusqu'au Rhin,
j'y renoncerais
pour voir la reine d'Angleterre
se blottir dans mes bras. Hei !

II. À l'auberge

11. Estuans interius

Brûlant intérieurement
d'une violente colère,
dans l'amertume
je parle à mon esprit :
fait de matière,
de cendre des éléments⁶,
je suis comme une feuille
dont se jouent les vents.

Car si le propre

9. Reie

Swaz hie gat umbe

Those who go around here
are all maidens
who want to spend
all summer without a man! Ah!

Chume, chum, geselle min

Come, come, my love:
I await you fervently.
I await you fervently,
come, come my love.

Sweet rosy mouth,
come and make me well!
Come and make me well!
Sweet rosy mouth.

Those who go around here...

Those who go around here...

10. Were diu werlt alle min

Were the whole world mine,
from the sea to the Rhine,
I would forego it willingly
to have the queen of England
lie in my arms. Hei!

II. In the tavern

11. Estuans interius

Seething inside
with violent anger,
in bitterness
I speak to my mind:
made of matter,
of ashes of the elements⁶,
I am like a leaf
toyed with by the winds.

For if it is proper

9. Reie

Swaz hie gat umbe

Wie hier rondgaan,
dat zijn allemaal meisjes.
Zij willen zonder man
heel deze zomer doorbrengen.

Chume, chum, geselle min

Kom , kom dan, mijn liefste:
ik verlang hevig naar jou.
Ik verlang hevig naar jou,
kom dan, kom, mijn liefste.

Zoete, roodgeverfde mond,
kom en maak me weer gezond.
Kom en maak me weer gezond.
zoete, roodgeverfde mond.

Wie hier rondgaan...

Wie hier rondgaan...

10. Were diu werlt alle min

Ware de wereld helemaal van
mij,
van de zee tot aan de Rijn,
ik zou dat willen opgeven
om de koningin van Engeland
in mijn armen te houden. Hei!

II. In de herberg

11. Estuans interius

Inwendig verteerd
door een laaiende woede
spreek ik vol bitterheid
mijn hart toe:
gemaakt van stof
en lichte asse⁶,
gelijk ik op een blad
waarmee de winden spelen.

Het is toch eigen

9. Reie

Swaz hie gat umbe

Was hier rings im Reigen geht,
das sind alles Maiden,
die wollen ohne Mann
diesen ganzen Sommer sein! Ah!

Chume, chum, geselle min

Komm, komm, Geliebter mein!
Ich erwarte dich so sehr,
ich erwarte dich so sehr,
Komm, komm, Geliebter mein!

Süßer, rosenfarbener Mund,
komm und mache mich gesund!
Komm und mache mich gesund,
süßer, rosenfarbener Mund!

Was hier rings im Reigen geht...

Was hier rings im Reigen geht...

10. Were diu werlt alle min

Wäre die Welt ganz und gar
mein
von dem Meer bis an den Rhein,
ihrer wollt' ich gern entbehren,
wenn die Königin von Engellant
läge in meinen Armen. Hei!

II. In der Schenke

11. Estuans interius

Innerlich brennend
in heftigem Grimm,
in Bitterkeit spreche ich zu
meinem Sinn:
aus Materie geschaffen,
aus der Asche des Urstoffes⁶,
bin ich dem Blatte gleich,
mit dem die Winde spielen.

Denn wenn es zu eigen ist

viro sapienti
supra petram ponere
sedem fundamenti,
stultus ego comparor
fluvio labenti,
sub eodem tramite
numquam permanenti.

Feror ego veluti
sine nauta navis,
ut per vias aeris
vaga fertur avis.
Non me tenent vincula,
non me tenent claves:
quero mihi similes
et adiungor pravis.
Mihi cordis gravitas
res videtur gravis;
iocus est amabilis
dulciorque favis.
Quicquid Venus imperat
labor est suavis
que numquam in cordibus
habitat ignavis.

Via lata gradior
more iuventutis;
implicor et vitiis
immemor virtutis,
voluptatis avidus
magis quam salutis.
Mortuus in anima
curam gero cutis.

12. Olim lacus colueram

Olim lacus colueram,
olim pulcher extiteram,
cum cignus ego fueram.
Ref.: Miser, miser!
Modo niger et ustus
fortiter!

Girat, regirat garcifer;

de l'homme sage
est de poser sur la pierre
ses fondations⁷,
je suis un fou, semblable
au fleuve qui coule
et ne suit jamais
le même cours.

Je suis ballotté tel
un navire sans gouvernail,
ou tel l'oiseau vagabond
porté par le vent.
Ni chaînes ni clefs
ne me tiennent :
je cherche mes semblables
et me joins aux hommes tortus.

La lourdeur de mon cœur
me semble un pesant
fardeau ;
le badinage est plaisant
et plus doux qu'un rayon
de miel.
Ce que Vénus ordonne
est une douce tâche :
jamais elle n'habite
les cœurs indolents.

J'avance sur la large voie⁸
à la manière de la jeunesse ;
je suis emmêlé dans le vice
et oublieux de la vertu,
avide de plaisirs,
plus que de mon salut.
Mort dans l'esprit,
je me ne soucie que de moi-
même.

12. Olim lacus colueram^b

Autrefois je vivais sur les lacs,
autrefois j'étais beau
quand j'étais cygne.
Refr. : Pauvre de moi !
Maintenant je suis
noir et bien rôti.

Le garçon me tourne et me

for the wise man
to build his foundations
on stone⁷,
I am a fool, like
the river that flows
and never follows
the same course.

I am carried along
like a helmless ship,
or like a roaming bird
borne by the wind.
No chains, no keys
can hold me:
I seek those like me
and join the tortuous men.

The heaviness of my heart
seems a weighty burden;
jesting is pleasant
and sweeter than a honey-
comb.
Whatever Venus commands
is sweet toil:
she never dwells
in idle hearts.

On the broad path I travel⁸
in the manner of youth;
I am entwined in vice
and forgetful of virtue
eager for pleasure,
more than for salvation.
Dead in spirit,
I care only for myself.

12. Olim lacus colueram^b

Once I lived on lakes,
once I stood forth beauteous
when I was a swan.
Refr.: Misery me!
Now I am black and
roasted to a turn.

The groom turns me back and

aan een wijs man
de grondvesten van zijn huis
op rotsgrond te bouwen⁷;
ik, domme dwaas, lijk wel
een onstuimige rivier
die zich nooit houdt
aan dezelfde bedding.

Ik word meegevoerd als
een stuurloos schip,
zoals een verdwaalde vogel
door het luchtruim wordt
meegevoerd.
Geen banden weerhouden me,
geen grendels weerhouden me:
ik zoek mijn gelijken
en sluit me aan bij nietsnutten.

Een hart vol ernst
lijkt me een zware last;
scherts is me aangenaam,
zoeter nog dan honing.
Al wat Venus opdraagt
is een verrukkelijke taak:
zij nestelt zich nooit in het hart
van lafaards.

De brede weg volg ik⁸
zoals jongeren doen;
ik wentel me in wandaden,
de deugd niet meer indachtig,
genot zoekend,
eerder dan mijn zielenheil.
Gestorven in mijn ziel,
zorg ik slechts voor mijn lijf.

12. Olim lacus colueram^b

Ooit leefde ik op het meer,
ooit was ik heel mooi,
toen ik nog een zwaan was.
Ref.: Helaas, helaas!
Nu ben je pikzwart
en helemaal verbrand.

Draaien, draaien doet de spies

dem weisen Manne,
auf Fels zu bauen
seine Grundfesten⁷,
gliche ich Narr
dem dahin strömenden Fluss,
der niemals
denselben Lauf behält.

Ich treibe dahin
wie ein Schiff ohne Schiffer
oder wie auf luftigen Wegen
der umherschweifende Vogel
getragen wird.
Mich halten keine Fesseln,
mich halten keine Riegel:
Ich suche meinesgleichen
und schlag' mich zu dem
Lumpenpack.

Die Schwere meines Herzens
scheint mir zu große Last;
das Scherzen ist lieblich
und süßer als Honigwaben.
Was Venus gebietet,
ist süße Müh':
Niemals in trägen Herzen
sie wohnt.

Auf der breiten Straße reise ich⁸
nach der Art der Jugend;
und verstricke mich in Laster
uneingedenk der Tugend,
gierend nach der Sinnenlust,
mehr als nach dem Heile.
An der Seele tot,
sorg' ich für den Leibe.

12. Olim lacus colueram^b

Einst bewohnte ich die Seen,
dereinst war ich schön,
solange ich ein Schwan war.
Refr.: Ich Elender, ich Elender!
Jetzt bin ich schwarz
und arg versengt.

Der Knappe dreht und wendet

me rogos urit fortiter.
Propinat me nunc dapifer
Ref.: Miser, miser!
Modo niger et ustus
fortiter!

Nunc in scutella iaceo
et volitare nequeo;
dentes frendentes video
Ref.: Miser, miser!
Modo niger et ustus
fortiter.

retourne
le bûcher me brûle fortement.
L'écuyer me sert.
Refr. : Pauvre de moi !
Maintenant je suis
noir et bien rôti.

Maintenant je gis dans le plat,
et ne puis plus voler ;
je vois les dents qui grincent.
Refr. : Pauvre de moi !
Maintenant je suis
noir et bien rôti.

forth
the pyre roasts me through.
The steward now serves me.
Refr.: Misery me!
Now I am black and
roasted to a turn.

Now I lie on the tray,
and cannot fly; I
see the gnashing teeth.
Refr.: Misery me!
Now I am black and
roasted to a turn.

het vuur roostert me hevig.
De koksmaat komt me nu
bedruipen.
Ref.: Helaas, helaas!
Nu ben je pikzwart en
helemaal verbrand.

Nu lig ik op een schotel,
ik kan niet langer vliegen;
gretige tanden zie ik om me
heen
Ref.: Helaas, helaas!
Nu ben je pikzwart en
helemaal verbrand.

mich,
der Scheiterhaufen brennet mich.
Der Seneschall trägt mich nun auf.
Refr.: Ich Elender, ich Elender!
Jetzt bin ich schwarz
und arg versengt.

Jetzt liege ich in der Schüssel
und kann nicht mehr fliegen;
ich sehe gefletschte Zähne.
Refr.: Ich Elender, ich Elender!
Jetzt bin ich schwarz
und arg versengt.

13. Ego sum abbas

Ego, ego sum abbas
Cucaniensis
et consilium meum est cum
bibulis
et in secta Decii voluntas
mea est,
et qui mane me queserit
in taberna
post vesperam nudus
egredietur,
et sic denudatus veste
clamabit:
Wafna! Wafna!
Quid fecisti, sors turpissima?
Wafna! Wafna! Wafna!
Nostre vite gaudia
abstulisti omnia!
Wafna! Wafna! Ha ha!

13. Ego sum abbas

Moi, je suis l'abbé de Co-
cagne :
je tiens conseil avec des
buveurs,
et veux faire partie de la secte
de Décius ;
celui qui me cherche le matin à
l'auberge,
sortira nu après les vêpres,
et ainsi dévêtu s'écriera :
Wafna ! Wafna !
Qu'as-tu fait, sort infâme !
Wafna ! Wafna ! Wafna !
Tu as ôté
toutes les joies de notre vie !
Wafna ! Wafna ! Ha ha !

13. Ego sum abbas

I am the abbot of Cockaigne:
I gather with drinkers,
and wish to join the sect of De-
cius;
whoever seeks me in the morn-
ing at the tavern,
will leave naked after vespers,
and thus stripped will shout
out:
Wafna! Wafna!
What have you done,
O foulest fate!
Wafna! Wafna! Wafna!
You have taken away
all the joys of our life!
Wafna! Wafna! Ha, ha!

13. Ego sum abbas

Ik, ik ben de abt van
Luilekkerland:
mijn raad vind ik bij de
drinkebroers,
het dobbelaarsgilde maakt
mijn wensen uit.
Wie me 's morgens opzoekt in
de kroeg,
zal 's avonds naakt naar
buiten gaan.
Zo in zijn blootje zal hij roepen:
Verdomd! Verdomd!
Wat heb je uitgericht,
vermaledijde lot!
Verdomd! Verdomd! Verdomd!
Al onze levensvreugde
heb je ons ontnomen!
Verdomd! Verdomd! Ha ha!

13. Ego sum abbas

Ich bin der Abt von Kukanien
und meinen Konvent halt' ich
mit den Saufbrüdern,
und mein Wunsch ist es, dem
Orden des Dezius anzugehören;
und wer mich des Morgens in
der Schenke aufsucht,
geht nach der Vesper nackt
davon
und also entblößt wird er
schreien:
Wafna! Wafna!
Was hast du getan,
schändliches Schicksal?
Wafna! Wafna! Wafna!
Unseres Lebens Freuden
hast du mir entrissen alle!
Wafna! Wafna! Ha, ha!

14. In taberna quando sumus

In taberna quando sumus,
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus
cui semper insudamus.
Quid agatur in taberna
ubi nummus est pincerna,
hoc est opus, ut quaeratur,
sed quid loquar, audiatur.

Quidam ludunt, quidam bibunt,

14. In taberna quando sumus

Quand nous sommes à l'auberge,
nous n'avons cure de la terre,
nous nous hâtons de jouer,
à quoi nous transpirons toujours.
Ce qui se passe à l'auberge,
où l'argent est échanson,
si c'est cela que vous voulez
savoir,
écoutez ce que je dis.

14. In taberna quando sumus

When we are in the tavern,
we care not about earth,
but hasten to gamble,
over which we always sweat.
What happens in the tavern,
where money is cupbearer,
if this is what you ask,
listen to what I say.

Some gamble, some drink,

14. In taberna quando sumus

In de kroeg zittend bij elkaar,
geven we niet om het graf,
maar haasten ons naar de
speeltafel
die ons altijd zwaar doet zwe-
ten.
Wat speelt zich zoal af in de
kroeg,
waar wat geld de wijn op tafel
brengt?

14. In taberna quando sumus

Wenn wir in der Schenke sind,
sorgen wir uns nicht um das Ir-
dische,
sondern eilen zu dem Spiel,
über dem wir immer schwitzen.
Was sich in der Schenke tut,
in der der Mammon Mund-
schenk ist,
das sollte man erkunden!
Wenn's dies ist, das ihr verneh-

quidam indiscrete vivunt.
Sed in ludo qui morantur
ex his quidam denudantur,
quidam ibi vestiuntur,
quidam saccis induuntur.
Ibi nullus timet mortem,
sed pro Baccho mittunt sortem.

Primo pro nummata vini;
ex hac bibunt libertini.
Semel bibunt pro captivis,
Post haec bibunt ter pro vivis,
Quater pro Christianis cunctis,
quinquies pro fidelibus defunctis,
sexies pro sororibus vanis;
septies pro militibus silvanis.

Octies pro fratribus perversis,
novies pro monachis dispersis,
decies pro navigantibus,
undecies pro discordantibus,
duodecies pro penitentibus,
tredecies pro iter agentibus.
Tam pro papa quam pro rege
bibunt omnes sine lege.

Bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus,

Bibit pauper et egrotus,
bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus,
bibit presul et decanus,
bibit soror, bibit frater,
bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille,
bibunt centum, bibunt mille.

Parum sexcente nummate
durant cum immoderate
bibunt omnes sine meta,
quamvis bibant mente leta.

Un tel joue, un tel boit,
un tel se débauche.
Parmi ceux qui jouent,
certains se retrouvent nus,
d'autres vêtus,
d'autres encore dans un sac.
Ici personne ne craint la mort,
et tous jouent aux dés pour
Bacchus.

D'abord, à celui qui paie le vin ;
puis les libertins boivent :
une fois aux prisonniers,
trois fois aux vivants,
quatre fois à tous les chrétiens,
cinq fois aux fidèles défunts,
six fois aux sœurs légères,
sept fois aux soldats de la forêt.
Huit fois aux frères errants
neuf fois aux moines dispersés,
dix fois aux marins,
onze fois aux querelleurs,
douze fois aux pénitents,
treize fois aux voyageurs.
Tant au pape qu'au roi⁹,
tous boivent sans loi.

La maîtresse boit, le maître boit,
le soldat boit, le clerc boit,
celui-là boit, celle-là boit,
le valet boit avec la servante.
le vélocé boit, l'indolent boit,
le blanc boit, le noir boit.
le casanier boit, le vagabond
boit,
le sot boit, le sage boit.

Le pauvre et le malade boivent,
l'exilé et l'inconnu boivent,
le garçon boit, le vieillard boit,
l'évêque et le diacre boivent,
la sœur boit, le frère boit,
la vieille boit, la mère boit,
celle-ci boit, et celui-là boit,
cent boivent, mille boivent.

Six cents pièces ne suffisent
guère
si tous boivent sans modération

some live promiscuously.
Among those who gamble,
some lose all their clothes,
some win theirs,
and some are dressed in sacks.
No one fears death here,
but all throw the dice for Bacchus.

First, to him who buys the wine;
then the libertines drink:
once to prisoners,
three times to the living,
four times to all Christians,
five times to the faithful
departed,
six times to vain sisters,
seven times to soldiers of the
forest.
Eight times to erring brothers,
nine times to dispersed monks,
ten times to sailors,
eleven times to quarrellers,
twelve times to penitents,
thirteen times to travellers.
To the pope and the king alike⁹
all drink without restraint.

The mistress drinks, the master
drinks,
the soldier drinks, the cleric drinks,
the man drinks, the woman drinks,
the servant drinks with the maid.
the swift man drinks, the slow
man drinks,
the white man drinks, the black
man drinks.
the settled man drinks, the
wanderer drinks,
the fool drinks, the sage drinks.

The poor man and the sick
man drink,
the exile and the stranger drink,
the boy drinks, the old man
drinks,
the bishop and the deacon drink,
the sister drinks, the brother drinks,
the old lady drinks, the mother
drinks,

Het loont de moeite je die
vraag te stellen;
luister goed naar wat ik zeg.

Sommigen dobbelen, sommi-
gen drinken,
sommigen vrijen er lustig op
los.
Maar wie zich bij het spel
aansluit,
eindigt mogelijk in zijn blootje,
anderen worden netjes aan-
gekleed,
nog anderen in zakken gehuld.
Daar is iemand bang voor de
dood,
allen werpen er de teerling
voor Bacchus.
Eerst dobbelen ze om wie de
wijn betaalt;
hiervan drinkt het vrije volkje:
eenmaal op de gevangenen,
daarna driemaal op de leven-
den,
vier op alle christenen,
vijf op de gelovigen die ons
ontvallen zijn,
zes op de dames van lichte
zedes,
zeven op de woudschuimers.

Acht op de verlopen broeders
negen op de monniken die zijn
afgedwaald,
tien op wie op zee vertoeft,
elf op al wie in onmin leeft,
twaalf op de boetvaardige
zondaars,
dertien op wie op reis is.
Op de paus en op de koning⁹
drinken allen zonder beperking.

Dames drinken, heren drinken,
ook soldaten en de clerus
mannen drinken, vrouwen
drinken,
de knecht drinkt met de meid.
De vluggerd drinkt, de slome

men wollt,
so höret, was ich sage:

Manche spielen, manche trinken,
manche treiben's liederlich.
Von den Spielern, die verweilen,
werden manche nackt
entblößt,
andere da bekleidet,
und ein'ge noch in Säck'
gesteckt.
Keiner fürchtet dort den Tod,
sondern alle würfeln sie um
Bacchus:

Zunächst um den Zechenzahler,
sogleich drauf trinken die Bac-
chanten
einmal auf die Eingespernten,
dreimal dann auf die, die
leben,
viermal auf die ganze
Christenheit,
fünfmal auf die,
die im Herrn verschieden,
sechsmal auf die losen Schwe-
stern,
siebenmal auf die Stauden-
hecht' im Wald.
Achtmal auf die verirrtten Brüder,
neunmal auf die versprengten
Mönche,
zehnmal auf die Seefahrer,
elfmal auf die Streithähne,
zwölfmal auf die BÜßer,
dreizehnmal auf die, die reisen.
Auf den Papst wie auf den König⁹
trinken alle ohne Maß.

Trinkt die Herrin, trinkt der Herr,
trinkt der Ritter, trinkt der Pfaffe,
trinket dieser, trinket jene,
trinkt der Knecht zusammen mit
der Magd.
Trinkt der Schnelle, trinkt der
Träge,
trinkt der Bleiche, trinkt der
Schwarze,

III. Cour d'amours

15. Amor volat undique

Amor volat undique,
captus est libidine.
Iuvenes, iuencule
coniunguntur merito.

Si qua sine socio,
caret omni gaudio;
tenet noctis infima sub intimo
cordis in custodia.
Fit res amarissima.

16. Dies, nox et omnia

Dies, nox et omnia
michi sunt contraria;
virginum colloquia
me fay planszer
oy suvenz suspirer,
plu me fay temer.

O sodales, ludite,
vos qui scitis, dicite,
michi mesto parcite:
grand ey dolor.
Attamen consulite
per voster honur.

Tua pulchra facies
Me fay planszer milies.
Pectus habet glacies.
A remender:
statim vivus fierem
per un baser.

17. Stetit puella

Stetit puella
rufa tunica;
si quis eam tetigit,
tunica crepuit.
Eia!

III. Cour d'amours

15. Amor volat undique

L'amour vole partout,
saisi de désir.
Jeunes filles et garçons
s'unissent avec raison.

Celle qui est sans compagnon
est privée de toute joie ;
elle garde une nuit profonde
au fond de son cœur.
Quel sort cruel !

16. Dies, nox et omnia

Le jour, la nuit, tout
m'est contraire ;
la conversation des jeunes filles
me fait pleurer
et souvent soupirer,
et plus encore craindre.
Ô amis, amusez-vous,

vous qui savez, parlez,
épargnez le malheureux que
je suis :
grande est ma douleur.
Mais conseillez-moi,
pour votre honneur.

Ton bon visage
me fait pleurer mille fois.
Ton cœur est de glace.
Un remède :
je serais rendu à la vie
par un baiser.

17. Stetit puella

Une jeune fille
en robe rouge ;
si on la touchait,
la robe bruissait.
Eia !

III. Courts of love

15. Amor volat undique

Love flies everywhere,
seized by desire.
Young men and women
unite rightly.

She who has no companion
is deprived of all joy;
she harbours a dark night
in the depths of her heart.
What a bitter fate!

16. Dies, nox et omnia

Day, night, everything
is against me;
the maidens' conversations
make me weep
and often sigh,
and even more make me fear.

O friends, make merry,
you who know, speak up,
have mercy on the sad man I am:
great is my sorrow.
Yet counsel me,
for your honour.

Your fair face
makes me weep a thousand tears.
Your heart is of ice.
A remedy:
I would be revived
by a kiss.

17. Stetit puella

A young girl stood
in a red dress;
if anyone touched her,
the dress rustled.
Eia!

III. Op vrijersvoeten

15. Amor volat undique

Liefde fladdert overal,
in de ban van verlangen.
Jongens en meisjes
willen zich verenigen, terecht.

Wie zonder vriendje is,
mist alle vreugde;
ze houdt een eindeloze nacht
in het diepst
van haar hart verborgen.
Wat een allerbitterst lot!

16. Dies, nox et omnia

Dag en nacht en alles
keert zich tegen mij;
kletsende meisjes
doen me treuren
en vaak zuchten;
sterker, ze doen me beven.

Vrienden, speel maar,
als je meer weet, spreek op,
maar spaar mij, droef als ik ben:
groot is mijn leed.
Geef me toch raad,
op jullie woord van eer.

Jouw fijne trekken
doen me keer op keer wenen.
Mijn hart is een ijsklomp.
Er is een remedie:
ik zou meteen herleven
met een zoen.

17. Stetit puella

Er stond een meisje
in een rood jurkje;
als iemand haar aanraakte
ritselde het jurkje,
Eia!

III. Liebeshof

15. Amor volat undique

Amor flieget überall,
von der Lust ergriffen.
Jünglinge und Jungfern
vereinen sich zurecht.

Wenn eine keinen Liebsten
hat,
ist sie aller Freuden bar;
sie hegt tiefe Nacht
innen in ihres Herzens Haft.
Was für ein bitt'res Ding!

16. Dies, nox et omnia

Tag und Nacht und alle Dinge
mir zuwider sind;
die Plaudereien der Jungfern
bringen mich zum Weinen
und oft zum Seufzen
und noch mehr zum Fürchten.

O ihr Freunde, ihr scherzet,
und wie ihr's wisst,
so sprecht ihr!
Verschont mich Traurigen:
Groß ist der Schmerz.
Aber ratet mir doch,
bei eurer Ehr'!

Dein schönes Antlitz
macht mich weinen tausendmal.
Dein Herze ist aus Eis.
Die Heilung:
Ich würde sogleich lebendig
durch einen Kuss.

17. Stetit puella

Stand ein Mägdlein
in rotem Hemd;
wenn man daran fasste,
raschelte das Hemd.
Eia!

Stetit puella
tamquam rosula;
facie splenduit,
os eius floruit.
Eia!

18. Circa mea pectora

Circa mea pectora
multa sunt suspiria
de tua pulchritudine,
quae me laedunt misere. Ah!
Refr.: Manda liet! Manda liet!
Min geselle chumet niet!

Tui lucent oculi
sicut solis radii,
sicut splendor fulguris
lucem donat tenebris. Ah!
Refr.: Manda liet! Manda liet!
Min geselle chumet niet!

Vellet Deus, vellent dii
quod mente proposui:
ut eius virginea
reserassem vincula! Ah!
Refr.: Mandaliet! mandaliet!
Min geselle chumet niet!

19. Si puer cum puellula

Si puer cum puellula
moraretur in cellula:
felix coniunctio,
amore suscescente,
pariter e medio
propulso procul tedio.
Fit ludus ineffabilis
membris, lacertis, labiis.
Si puer cum puellula
moraretur in cellula:
felix coniunctio.

Une jeune fille
telle une petite rose ;
le visage radieux,
la bouche en fleur.
Eia !

18. Circa mea pectora

Mon cœur est
empli de maints soupirs
après ta beauté,
qui me blessent profondément.
Ah !
Refr.: Manda liet ! manda liet !
Mon amour ne vient pas !

Tes yeux brillent
tels les rayons du soleil,
tel l'éclair de la foudre
qui illumine les ténèbres. Ah !
Refr.: Manda liet ! manda liet !
Mon amour ne vient pas !

Que Dieu, que les dieux
m'accordent
ce que j'ai en tête :
que je puisse défaire
les liens de sa virginité ! Ah !
Refr.: Manda liet ! manda liet !
Mon amour ne vient pas !

19. Si puer cum puellula

Si un garçon s'attarde
avec une fille dans la chambre,
l'union est heureuse :
l'amour va croissant,
et l'ennui entre eux
est chassé au loin.
Un jeu ineffable se joue
avec leurs bras, leurs jambes,
leurs lèvres.
Si un garçon s'attarde
avec une fille dans la chambre,
l'union est heureuse.

A young girl stood
like a little rose,
her face radiant,
her mouth aflower,
Eia!

18. Circa mea pectora

My heart is filled
with many a sigh
for your beauty
that deeply wound me. Ah!
Refr.: Manda liet! manda liet!
My love comes not!

Your eyes shine
like the rays of the sun,
like the flash of lightening
that brings light to darkness.
Ah!
Refr.: Manda liet! manda liet!
My love comes not!

May God grant, may the gods
grant
what I have in mind:
that I may loosen
the bonds of her virginity! Ah!
Refr.: Manda liet! manda liet!
My love comes not!

19. Si puer cum puellula

If a boy tarries
with a girl in a little room,
happy is their union:
love grows,
and boredom between them
is driven afar.
An unspeakable game takes
place
with their legs, arms and lips.
If a boy tarries
with a girl in a little room,
happy is their union.

Er stond een meisje
als een roosje;
haar gezicht stralend
haar mond een open bloem,
Eia!

18. Circa mea pectora

Om mijn hart hebben zich
ontelbare zuchten genesteld
over jouw schoonheid:
ze kwellen me vreselijk. Ah!
Refr.: Mandaliet! mandaliet!
Mijn liefje daagt niet op!

Je ogen schitteren
als zonnestralen,
als een bliksemschicht
die het duister verlicht. Ah!
Refr.: Mandaliet! mandaliet!
Mijn liefje daagt niet op!

Hadden God en zijn heiligen
maar
ingestemd met mijn voornemen
om de kluisters van haar kuisheid
te ontsluiten! Ah!
Refr.: Mandaliet! mandaliet!
Mijn liefje daagt niet op!

19. Si puer cum puellula

Laat een jongen en een meisje
een tijdje samen in een kamertje:
ze vinden elkaar in zalige
omhelzing:
liefde bloeit op,
tussen hem en haar
verdwijnt alle schroom.
Het wordt een onuitsprekelijk spel
van armen, benen, lippen.
Laat een jongen en een meisje
een tijdje samen in een
kamertje:
ze vinden elkaar in zalige
omhelzing.

Stand ein Mägdlein
einem Röslein gleich;
ihr Antlitz strahlte
und der Mund schimmerte.
Eia!

18. Circa mea pectora

In meinem Herzen
sind viele Seufzer,
deiner Schönheit wegen,
die machen mich elend. Ah!
Refr.: Manda liet! Manda liet!
Mein Geliebter kommt
nicht!

Deine Augen leuchten
wie die Strahlen der Sonne,
wie der Glanz des Blitzes
die Düsternis erhellt. Ah!
Refr.: Manda liet! Manda liet!
Mein Geliebter kommt
nicht!

Gebe es Gott, geben es die Götter,
was ich im Sinne habe:
Dass ich ihrer Jungfräulichkeit
Fesseln noch lösen könne! Ah!
Refr.: Manda liet! Manda liet!
Mein Geliebter kommt
nicht!

19. Si puer cum puellula

Wenn ein Knabe mit einer Maid
im Kämmerlein verweilt:
glückselige Vereinigung,
wenn die Liebe wächst,
und der Verdruss von beiden
gleichermaßen in die Fern' ver-
trieben ist.
Ein unaussprechlich' Spiel
dann ist
mit Gliedern, Armen, Lippen.
Wenn ein Knabe mit einer Maid
im Kämmerlein verweilt:
glückselige Vereinigung!

20. Veni, veni, venias

Veni, veni, veni, venias
ne me mori facias
ne me mori facias
hyrca, hyrce, nazaza,
trillirivos ...
Pulchra tibi facies,
oculorum acies,
capillorum series,
o quam clara species!

Rosa rubicundior,
lilio candidior,
omnibus formosior,
semper in te glorior!

21. In trutina

In trutina mentis dubia
fluctuant contraria:
lascivus amor et pudicitia.
Sed eligo quod video,
collum iugo prebeo:
ad iugum tamen suave, suave
transeo.

22. Tempus est iocundum

Tempus est iocundum,
o virgines!
Modo congaudete,
vos iuvenes!
Refr.: Oh, oh, oh, totus floreo.
Iam amore virginali
totus ardeo!
Novus, novus amor est,
quo pereor!

Mea me comfortat
promissio,
mea me deportat negatio.
Refr.: Oh, oh, oh, totus floreo.
Iam amore virginali
totus ardeo!

20. Veni, veni, venias

Viens, viens, viens, viens ;
ne me fais pas mourir,
ne me fais pas mourir,
hyrca, hyrcae, nazaza,
trillirivos...
Ton beau visage,
l'éclat de tes yeux,
les tresses de tes cheveux,
oh, quelle beauté !

Plus rouge que la rose,
plus blanche que le lis,
plus belle que toutes :
je me glorifierai toujours de toi !

21. In trutina

Dans la balance hésitante de
mon esprit
les contraires s'opposent :
amour lascif et chasteté.
Mais je choisis ce que je vois,
j'offre mon cou au joug :
je passe sous le joug si doux.

22. Tempus est iocundum

C'est le temps de la joie,
ô jeunes filles !
Réjouissez-vous maintenant,
ô vous, jeunes hommes !
Refr. : Je fleuris tout entier,
je brûle tout entier
d'amour virginal !
Ce nouvel amour est
ce dont je meurs !

Ma promesse
me réconforte,
mon refus
me désole.
Refr. : Je fleuris tout entier,
je brûle tout entier

20. Veni, veni, venias

Come, come, o come;
let me not die,
let me not die,
hyrca, hyrcae, nazaza,
trillirivos...
Your lovely face,
the glance of your eyes,
the tresses of your hair,
oh, how beautiful you are!

Redder than the rose,
whiter than the lily,
lovelier than all,
I shall always glory in you!

21. In trutina

In the wavering balance of my
mind
opposites vacillate:
lascivious love and chastity.
But I choose what I see,
and offer my neck to the yoke:
I yield to the yoke so sweet.

22. Tempus est iocundum

This is the time of joy,
O maidens!
Rejoice with them,
young men!
Refr.: I am all aflower,
I am all afire with
virginal love!
This love is new of
which I die!

My promise
comforts me,
my refusal
distresses me.
Refr.: I am all aflower,
I am all afire with

20. Veni, veni, venias

Kom, kom, kom, o kom nu toch;
laat me niet sterven
laat me niet sterven
hyrca, hyrcae, nazaza,
trillirivos ...

Je trekken zijn bloedmooi,
de heldere glans van je ogen,
de vlechten in je haar,
o, wat een heerlijke schoonheid!

Roder dan rozen,
blanker dan lelies,
lieflijker dan iedereen:
altijd zal ik trots op je zijn.

21. In trutina

In de weegschaal van mijn
weifelende hart
deinen tegenstrijdige gevoelens:
wellustige liefde en schroom.
Maar ik kies wat ik zie,
ik buig mijn nek onder het juk:
maar het juk is zacht, zacht om
dragen.

22. Tempus est iocundum

Tijd om te genieten,
meisjes!
Deel in hun plezier,
jongens!
Refr.: O, o, o, ik voel me
openbloeien.
Ik brand van liefde
voor mijn meisje!
Deze nieuwe liefde, ik
bezwijk eraan!

Troost vind ik
bij een belofte,
ik verzink in wanhoop
Bij een nee, nee, nee.
Refr.: O, o, o, ik voel me

20. Veni, veni, venias

Komm, komm, komme!
Lass' mich nicht sterben!
Lass' mich nicht sterben!
Hyrca, hyrce, nazaza,
trillirivos...

Schön ist dein Antlitz,
deiner Augen Glanz,
deiner Haare Flechten,
oh, welch herrlicher Anblick!

Röter als die Rose,
weißer als die Lilie,
schöner als alle:
Stets bist du mein Ruhm!

21. In trutina

Auf der zögernden Waage
meines Sinnes
schwanken widerstreitend
Liebeslust und Schamhaftigkeit.
Doch ich wähle, was ich sehe,
und beuge meinen Nacken un-
ters Joch:
Ich be gebe mich unter das ach
so süße Joch.

22. Tempus est iocundum

Ergötzlich ist die Zeit,
O Mägdlein!
Freut euch jetzt mit ihnen,
ihr Burschen!
Refr.: Oh, oh, oh,
ich erblühe ganz,
ich erglühe ganz und
gar von einer unver-
brauchten Liebe!
Es ist eine neue Liebe,
in der ich vergehe!

Mein Versprechen
ermutigt mich,
mein Verweigern
drückt mich nieder.

Novus, novus amor est, quo pereo!	d'amour virginal ! Ce nouvel amour est ce dont je meurs !	virginal love! This love is new of which I die!	openbloeien. Ik brand van liefde voor mijn meisje! Deze nieuwe liefde, ik bezwijk eraan!	Refr.: Oh, oh, oh, ich erblühe ganz, ich erglühe ganz und gar von einer unver- brauchten Liebe! Es ist eine neue Liebe, in der ich vergehe!
Tempore brumali vir patiens, animo vernali lasciviens. Refr.: Oh, oh, oh, totus floreo. Iam amore virginali totus ardeo! Novus, novus amor est, quo pereo!	En hiver l'homme est patient, et lascif quand vient le printemps. Refr. : Je fleuris tout entier, je brûle tout entier d'amour virginal ! Ce nouvel amour est ce dont je meurs !	In wintertime man is patient, and lascivious with the spirit of spring. Refr.: I am all aflower, I am all afire with virginal love! This love is new of which I die!	's Winters ben ik een bezadigd man, maar bij de eerste lentebries een en al wellust. Refr.: O, o, o, ik voel me openbloeien. Ik brand van liefde voor mijn meisje! Deze nieuwe liefde, ik bezwijk eraan!	Im Winter ist der Mann geduldig, beim Hauch des Frühlings wird er übermütig. Refr.: Oh, oh, oh, ich erblühe ganz, ich erglühe ganz und gar von einer unver- brauchten Liebe! Es ist eine neue Liebe, in der ich vergehe!
Mea mecum ludit virginitas, mea me detrudit simplicitas. Refr.: Oh, oh, oh, totus floreo. Iam amore virginali totus ardeo! Novus, novus amor est, quo pereo!	Ma virginité se joue de moi, ma simplicité me retient. Refr. : Je fleuris tout entier, je brûle tout entier d'amour virginal ! Ce nouvel amour est ce dont je meurs !	My virginity toys with me, my simplicity holds me back. Refr.: I am all aflower, I am all afire with virginal love! This love is new of which I die!	Mijn schroom speelt me parten, mijn onschuld doet me terugkrabbelen. Refr.: O, o, o, ik voel me openbloeien. Ik brand van liefde voor mijn meisje! Deze nieuwe liefde, ik bezwijk eraan!	Meine Jungfräulichkeit spielt mit mir, meine Einfalt steht mir im Weg. Refr.: Oh, oh, oh, ich erblühe ganz, ich erglühe ganz und gar von einer unver- brauchten Liebe! Es ist eine neue Liebe, in der ich vergehe!
Veni, domicella, cum gaudio! Veni, veni pulchra! Iam pereor. Refr.: Oh, oh, oh, totus floreo. Iam amore virginali totus ardeo! Novus, novus amor est, quo pereor!	Viens, ma chère, avec joie ! Viens, viens, ma belle ! Je meurs déjà. Refr. : Je fleuris tout entier, je brûle tout entier d'amour virginal ! Ce nouvel amour est ce dont je meurs !	Come, mistress mine, with joy! Come, come, my fair one! Already I die. Refr.: I am all aflower, I am all afire with vir- ginal love! This love is new of which I die!	Kom, mijn vrouwtje, bezorg me vreugde! Kom, kom mijn sterretje, ik voel me bezwijken. Refr.: O, o, o, ik voel me openbloeien. Ik brand van liefde voor mijn meisje! Deze nieuwe liefde, ik bezwijk eraan!	Komm, edle junge Dame, mit Freude! Komm, komm, du Schöne! Ich vergehe schon. Refr.: Oh, oh, oh, ich erblühe ganz, ich erglühe ganz und gar von einer unver- brauchten Liebe! Es ist eine neue Liebe, in der ich vergehe!

23. Dulcissime

Dulcissime, ah!
Totam tibi subdo me.

Blanzifor et Helena**24. Ave formosissima**

Ave formosissima,
gemma pretiosa;
ave decus virginum,
virgo gloriosa
ave mundi luminar,
ave mundi rosa,
Blanziflor et Helena,
Venus generosa.

Fortuna Imperatrix Mundi**25. O Fortuna**

O Fortuna, velut luna
statu variabilis,
semper crescis, aut decrescis.
Vita detestabilis
nunc obdurat, et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem, potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis et inanis,
rota tu volubilis,
status malus, vana salus,
semper dissolubilis.
Obumbrata et velata
michi quoque niteris:
nunc per ludum dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis et virtutis
michi nunc contraria.
Est affectus et defectus
semper in angaria.
Hac in hora sine mora

23. Dulcissime

Ah, très cher !
Je me sou mets entièrement à toi.

Blanche-fleur et Hélène**24. Ave formosissima**

Salut à toi, ô très belle,
précieux joyau ;
salut, honneur des vierges,
vierge glorieuse,
salut, lumière du monde,
salut, rose du monde,
Blanche-fleur et Hélène,
noble Vénus.

Fortune, impératrice du monde**25. O Fortuna**

Ô Fortune, comme la lune
à l'aspect changeant,
toujours tu crois ou décrois.
La vie détestable
tantôt é mouss e et tantôt
affine
par jeu l'acuité de l'esprit,
pauvreté, pouvoir,
elle fait fondre comme glace.

Sort cruel et vain,
toi la roue qui tourne,
état malsain, bien-être vain,
toujours insaisissable.
Obscur et voilé,
tu pèses aussi sur moi :
maintenant j'ai le dos nu
par le jeu de ta vilénie.

Le sort qui donne santé
et vigueur
m'est maintenant contraire.
Maladie et échec sont

23. Dulcissime

Sweetest one! Ah!
I give myself to you entirely!

Blancheflour and Helen**24. Ave formosissima**

Hail, most beautiful one,
precious jewel;
hail, pride of virgins,
glorious virgin,
hail, light of the world,
hail, rose of the world,
Blancheflour and Helen,
noble Venus.

Fortune, Empress of the world**25. O Fortuna**

O Fortune, like the moon
ever changing,
you always wax or wane.
Hateful life
now sharpens, now dulls
our acuity of wit,
power, poverty,
it melts like ice.

Monstrous and empty fate,
you turning wheel,
unsound state, vain well-
being,
always fading.
Shadowed and veiled,
you also bear upon me:
now my back is naked through
the game of your wickedness.
Fate is now against me
in health and strength.
Illness and failure are
always at work.
At this hour, without delay,

23. Dulcissime

Mijn liefste schat, ah!
Ik geef me helemaal aan je over.

Blancefloer en Helena**24. Ave formosissima**

Welkom, mijn allermooiste,
mijn kostbare juweel;
welkom, parel onder de
meisjes,
wondermooie meid;
welkom, licht van de wereld,
welkom, roos van de wereld,
Blancefloer en Helena,
edele Venus.

Fortuna, Heerseres over de wereld**25. O Fortuna**

O Fortuna, als de maan
zo onbestendig,
altijd neem je toe of af!
Dit vermaledijde leven
soms hard, soms koesterend,
spelend met wat ons ter
harte gaat,
doet armoede en almacht
wegsmelten als ijs.

Noodlot, wreed en zinloos,
jij wentelend wiel,
wankel als je stilstaat, leeg in
je geluk,
altijd weer verzwindend.
In schaduw gehuld en
omsluierd
hang je ook mij boven het
hoofd:
mijn rug is naakt nu
door je boosaardige spelletje.

Het lot dat geluk en levens-
moed brengt
is me nu ongunstig.
Liefde en afkeer

23. Dulcissime

SüBester, ah!
Ganz dir gebe ich mich hin!

Blanziflor und Helena**24. Ave formosissima**

Gegrüßet seist du, Schönste,
kostbarer Edelstein;
gegrüßet seist du, du Zierde
der Jungfrauen,
Jungfrau, herrliche,
gegrüßet seist du, du Licht
der Welt,
gegrüßet seist du, du Rose der
Welt,
Blanziflor und Helena,
edle Venus!

Fortuna, Herrscherin der Welt**25. O Fortuna**

O Fortuna, wie der Mond
bist du unbeständig,
nimmst allzeit zu und ab.
Das verabscheuenswerte
Leben
erst schindet, dann verwöhnt es
spielerisch den scharfen Sinn,
Bedürftigkeit, Macht
zerschmilzt es wie Eis.

Schicksal, grausam und eitel,
Rad, du drehendes,
dein Wesen böse, dein Heil
nichtig,
immerzu vergehend.
Verschattet und verschleiert
lastest du auch über mir:
Durch das Spiel deines Frevels
trag' ich jetzt den Rücken bloß.

Das Los des Wohlergehens und
der Tugend
mir nun feindlich ist.

corde pulsum tangite :
quod per sortem sternit fortem
mecum omnes plangite!

toujours à l'œuvre.
En cette heure, sans tarder,
touchez les cordes
vibrantes :
puisque le fort est abattu par
le sort,
pleurez tous avec moi !

(Traduction : Dennis Collins)

touch the vibrating strings:
since the strong are struck
down by fate,
weep you all with me!

(Translation: Dennis Collins)

staan altijd onder je dwang.
Beroer dus nu meteen,
de snaren, laat ze klinken:
omdat het lot een dapper man
neervelt,
stem allen in met mijn klacht!

(Vertaling: Jeannine
De Landtsheer)

Leidenschaft und Schwachheit
liegen immer in der Fron.
Hier zur Stunde, ohne Säumen,
schlägt die klingenden Saiten:
Dass das Schicksal hinstreckt
den Starken,
das beklaget alle mit mir!

(Übersetzung: Hilla Maria
Heintz)

^a Le poète fait allusion à un thème en vogue dans l'Antiquité, connu par les *Distiques de Caton* (2, 26, 2) : l'Occasion (Occasio), une figure dérivée de la Fortune, personnifiée par une femme nue au front couvert de longues boucles, mais chauve à l'arrière. Il importait de la saisir au moment favorable car, une fois qu'elle était passée, il était trop tard.

^a The poet refers to a well-known theme from Antiquity, particularly from *Disticha Catonis* (2, 26, 2): Occasio (Opportunity), another manifestation of Fortuna, was depicted as a naked woman with long hair in front view, but a bald skull when seen from the back. So it was essential to catch her at the right time, for once she had passed there was nothing to clutch.

^a De dichter verwijst naar een populair thema uit de oudheid, bekend van de *Disticha Catonis* (2, 26, 2): Occasio (Kans), een nevenvorm van Fortuna, werd voorgesteld als een naakte vrouw met lange lokken op haar voorhoofd, maar kaal achteraan. Het kwam er dus op aan haar op het juiste moment beet te pakken, want eens ze voorbij was, kon je niets meer beetpakken.

^a Der Dichter verweist hier auf ein populäres Thema der Antike, auch bekannt aus den *Disticha Catonis* (*Sprüche bzw. Distichen Catos*) (Liber II, 26, 2): Occasio (die Gelegenheit), eine Nebenform der Fortuna; dargestellt wird sie als Nackte mit langem, gelocktem Haar an der Stirne, aber kahlem Hinterkopf. Daher war es wichtig, sie zum rechten Zeitpunkt zu fassen, denn wenn dieser vorbei war, konnte man die „Gelegenheit“ nicht mehr ergreifen.

¹ Après avoir conquis Troie, les Grecs enlevèrent la reine Hécube (Hekabe) comme esclave. La pièce d'Euripide décrit le sort malheureux de la Troyenne.

¹ After the fall of Troy, the Greeks took Queen Hecuba (Hekabe) with them as a slave. Euripides' play, *Hecuba*, depicts her dismal fate.

¹ Na de verovering van Troje door de Grieken is koningin Hecuba (Hekabe) door de Grieken als slavin meegevoerd. Cf. het gelijknamige toneelstuk van Euripides, waarin haar ongelukkig lot wordt beschreven.

¹ Nach der Eroberung Trojas durch die Griechen wurde die Königin Hekuba (Hekabe) in die Sklaverei entführt. Das gleichnamige Stück des Euripides schildert das unglückliche Los der Trojanerin.

² Flore (Flora) est la déesse des fleurs à Rome (voir *Le Printemps* de Botticelli). Apollon-Phébus, le dieu Soleil, étend sur elle ses rayons ; autrement dit, le soleil répand sa chaleur sur la terre et fait éclore les fleurs.

² Flora is the Roman goddess of flowering plants and springtime (see, for example, Botticelli's *Primavera*); Phoebus Apollo, the Sun God, lies down in her lap; in other words, the sun spreads its warmth over the earth, whereupon all flowers burst into bloom.

² Flora is de Romeinse godin van de bloeiende planten (denk aan Botticelli's *Primavera*); Phoebus-Apollo, als Zonnegod, strekt zich uit in haar schoot, m.a.w. de zon spreidt haar warmte over de aarde en doet zo de bloemen opbloeien.
³ Volgens een bepaalde traditie zou Venus – Aphrodite geboren

² Flora ist in der römischen Mythologie die Göttin der Blüte (siehe auch Botticellis Gemälde *La Primavera*). Phoibos/Phoebus-Apollon, der Sonnengott, streckt sich aus in ihrem Schoß; mit anderen Worten, die Sonne wärmt die Erde mit ihrem Schein und bringt so die Blumen zum Erblühen.
³ Einer bestimmten Überlieferung

³ Une tradition fait naître Vénus-

³ According to some traditions,

Aphrodite au large de l'île de Chypre, d'où cet autre nom de la déesse. On y avait édifié un temple en son honneur, très fréquenté.

Venus – Aphrodite – was born near the isle of Cyprus, where a temple dedicated to her attracted numerous visitors, hence this other name of the goddess.

zijn bij het eiland Cyprus. Ze had er een drukbezochte tempel.

zung zufolge kam Venus-Aphrodite vor Zypern zur Welt, daher der dritte, hier verwendete Name der Göttin. Auf der Insel wurde ihr zu Ehren ein viel besuchter Tempel errichtet.

⁴ Pâris, le fils cadet du roi Priam et de la reine Hécube, symbolise la sensualité et les succès en amour. Le poète fait ici allusion au célèbre jugement de Pâris : Aphrodite promet de donner Hélène au jeune homme à condition de se voir offrir la pomme d'or, dite pomme de discorde, portant l'inscription « Pour la plus belle ». Son vœu fut exaucé.

⁴ Paris, youngest son of Priam, king of Troy, and his wife Hecuba, has become the epitome of sensual love and successful courtship. The poet alludes to the well-known story of the judgement of Paris: Venus promised Paris she would give him the fairest woman in the world, Helena, if he agreed to give her (Venus) Eris's golden apple inscribed "To the fairest", which he did.

⁴ Paris, de jongste zoon van de Trojaanse koning Priamus en zijn vrouw Hecuba, is symbool geworden voor sensuele liefde en succesvolle minnaar. De dichter zinspeelt op het overbekende verhaal van het Parisoordeel, waarbij Venus aan Paris beloofde dat ze hem de mooiste vrouw ter wereld zou schenken, met name Helena, indien hij Eris' gouden appel met het opschrift 'voor de mooiste' aan haar toekende, wat gebeurde.

⁴ Paris, der jüngste Sohn des trojanischen Königs Priamos und seiner Gattin Königin Hecuba, verkörpert die Sinnlichkeit und den Erfolg in Liebesdingen. Der Dichter spielt auf die wohlbekannte Episode vom Urteil des Paris an: Aphrodite versprach Paris die Liebe Helenas, wenn sie Eris' goldenen Apfel der Zwietracht, den „Zankapfel“, mit der Aufschrift „Der Schönsten“ bekäme, was auch geschah.

⁵ Comme souvent, la version en moyen haut allemand est une quasi-traduction du latin. Il n'est pas toujours aisé de déterminer quel texte a inspiré l'autre.

⁵ The Middle High German lines are practically a translation of the Latin text, as was often the case, though it is not always possible which of the versions was inspired by the other.

⁵ De Middelhoogduitse versie is haast een vertaling van het Latijn, zoals wel vaker het geval is. Het is niet altijd uit te maken of het Latijn het Duits heeft geïnspireerd, dan wel omgekeerd.

⁵ Die mittelhochdeutsche Fassung ist gewissermaßen eine Übersetzung der lateinischen, wie dies oft der Fall ist. Es ist nicht immer möglich, festzustellen, ob das Lateinische hier das Deutsche beeinflusst hat oder umgekehrt.

⁶ Le mercredi des cendres, le prêtre dessine une croix à la cendre sur le front des fidèles en leur disant : « Souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras à cette poussière. »

⁶ On Ash Wednesday, the priest marks the foreheads of the faithful with ashes in the shape of a cross, saying: "Remember that you are dust, and to dust you shall return."

⁶ Met Aswoensdag stempelt de priester de gelovigen een askruisje op hun voorhoofd met de woorden: 'Gedenk, mens, dat je van stof bent en tot stof zult wederkeren.'

⁶ Am Aschermittwoch zeichnet der Priester den Gläubigen ein Aschenkreuz auf die Stirn. Dazu spricht er die Worte: „Bedenke Mensch, dass du Staub bist und wieder zum Staub zurückkehrst.“

⁷ Selon Matth. VII, 24.

⁷ After Matth. 7, 24.

⁷ Naar Matth. 7, 24.

⁷ Nach Mt 7,24.

⁸ Allusion à l'allégorie d'Hercule à la croisée des chemins, sommé de choisir entre celui de la vertu et celui du vice, le premier étant étroit et tortueux et le second, doux et facile. Voir

⁸ This is an allusion to the well-known allegory of Hercules at the crossroads, where he had to choose between the wide, straight and easy road of vice and the narrow, winding and

⁸ Een allusie op de bekende allegorie van Hercules op de tweesprong: hij moest kiezen tussen de brede, rechte en makkelijke weg van de ondeugd en het smalle, steile kro-

⁸ Eine Anspielung auf das bekannte Bild von Herakles/Herkules am Scheidewege, bei dem dieser vor die Wahl gestellt wird, sich für den leichten und angenehmen Weg des Lasters

aussi Matth. VII, 13 : « Large est la porte, spacieux est le chemin qui mènent à la perdition. »

steep path leading to virtue. See also Matthew 7, 13: "Broad is the road that leads to destruction."

nkелende pad dat hem naar deugdzaamheid zou brengen. Zie ook Matth. 7, 13: 'De weg die tot het verderf leidt is breed.'

oder den mühevollen und engen Pfad der Tugend zu entscheiden. Siehe auch Mt 7,13: „Denn die Pforte ist weit und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt.“

^b Un chant du cygne, littérale-ment, puisqu'il s'agit du dernier chant d'un cygne qui sera bien-tôt rôti à la broche et servi aux invités. Il s'agit peut-être de la parodie d'une séquence très en vogue durant le haut Moyen-Âge, la lamentation du cygne, ou *Planctus cygni*. Carl Orff imite ici les airs de « ténor héroïque » de l'opéra italien.

^b The "swan song" of a swan roasted on the spit and, in the last stanza, served to the guests. This could be a parody of a very popular sequence from the Early Middle Ages, the *Planctus cygni*. In Orff's setting, it becomes a parody of the heroic tenor arias in Italian opera.

^b De 'zwanenzang' van een zwaan die aan het spit wordt geroosterd en in de laatste strofe aan de gasten voorgeschooteld. Het is wellicht een parodie op een heel populaire, vroegmiddeleeuwse sequens, de *Planctus cygni*. In de zetting van Orff wordt het een parodie op de aria's van de zgn. heldentenoren in de Italiaanse opera.

^b Ein „Schwanengesang“ im wörtlichen Sinne, denn ein Schwan berichtet hier, dass er nun gebraten und (in der letzten Strophe) den Gästen vorgesetzt wird. Es handelt sich vielleicht um eine Parodie der sehr beliebten frühmittelalterlichen Sequenz *Planctus cygni* (*Klage des Schwans*). Carl Orffs Bearbeitung parodiert hier die Arien der sog. Heldenotenore in der italienischen Oper.

⁹ Au moment de l'écriture de ces textes, l'empereur et le Pape s'opposaient farouchement, depuis le XI^e siècle déjà et la lutte des Guelfes (famille d'origine franque composée d'ardents défenseurs du Pape) et des Gibelins (partisans du Saint-Empire romain germanique). Dans un premier temps, la « querelle des investitures » aboutit à l'interdiction faite au pouvoir temporel de lever des taxes sur les revenus du clergé et de nommer les évêques et les abbés. Elle s'intensifia sous l'empereur Frédéric Barbe-rousse et ses successeurs, qui rejetaient toute suprématie papale. Elle se traduisit par des conflits armés entre différentes villes jusqu'à la moitié du XIV^e siècle.

⁹ At the time these texts were written, there was bitter opposition between the Pope and the Emperor (the struggle between the Guelfs, originally a Frankish family, ardent partisans of the Pope, and the Ghibellines, who supported the Emperor). The so-called investiture controversy was over the right of secular lords to collect monastic taxes, and appoint bishops and abbots. The investiture controversy intensified under Emperor Frederick I Barbarossa and his successors, who refused to acknowledge the Pope's supremacy. It led to armed conflicts within several cities and between cities, which only abated in the middle of the fourteenth century.

⁹ Toen de teksten tot stand kwamen, waren keizer en paus al sinds de elfde eeuw bittere tegenstanders (de strijd tussen de Welfen, een van oorsprong Frankisch geslacht, vurige partijgenoten van de paus, en de Ghibellijnen, die de keizer steunden). Het conflict betrof de zogeheten lekeninvestituur, het recht van de wereldlijke macht om kloosterbelasting te innen en bisschoppen en abten te benoemen. De strijd om de investituur werd nog heviger onder keizer Frederik I Barbarossa en zijn opvolgers, die elke pauselijke suprematie afwezen. Ze leidde tot gewapende conflicten binnen verschillende steden en tussen (groepen) steden tot halverwege

⁹ Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Texte standen sich Kaiser und Papst schon seit dem 11. Jahrhundert und dem Streit zwischen dem ursprünglich fränkischen Geschlecht der Guelfen/Welfen, glühenden Unterstützern der Politik des Papstes, und den Ghibellinen/ Waiblingern, Parteigängern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, in erbitterter Fehde gegenüber. In diesem Investiturstreit ging es um das Verbot der Erhebung von Steuern auf die Einkünfte des Klerus sowie der Amtseinsetzung von Bischöfen und Äbten durch die weltliche Macht, der sog. „Laieninvestitur“. Der Streit verschärfte sich unter Kaiser Friedrich I. Barbarossa und seinen Nachfolgern, die jeglichen Supremat des Papstes verneinten. Dies führte zu sich bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts hinziehenden bewaffneten Auseinandersetzungen in verschiedenen Städten und zwischen Städtebündnissen.

SOLOISTS

Soprano: Yeree Suh
Tenor: Yves Saelens
Baritone: Thomas Bauer

ANIMA ETERNA BRUGGE**Flute**

Frank Theuns
Georges Barthel
Anne Pustlauk

Oboe

Hans-Peter Westermann
Elisabeth Schollaert
Stefaan Verdegem

Clarinet

Lisa Shklyaver
Philippe Castejon
Lisa Klevit-Ziegler

Bassoon

Jane Gower
Györgyi Farkas

Double bassoon

Lisa Goldberg

Horn

Uli Hübner
Martin Mürner
Helen MacDougall
Jörg Schultess

Trumpet

Thibaud Robinne
Sebastian Schärr
Nicolas Isabelle

Trombone

Timothy Dowling
Cas Gevers
Gunter Carlier

Tuba

Stephen Wick

Piano

Leo van Doeselaar
Wyneke Jordans

Celesta

Jan Lust

Timpani

Jan Huylebroeck

Percussion

Koen Plaetinck
Christian Miglioranza
Barry Jurjus
Peter Hartmann
Luk Artois

1st Violin

Alida Schat
Balázs Bozzai
Karin Dean
Malina Mantcheva
Femke Huizinga
Martin Reimann

2nd Violin

Daniela Helm
Barbara Erdner
John Wilson Meyer
Paulien Kostense
Erik Sieglerschmidt
Joseph Tan

Viola

Frans Vos
Martina Forni

Noah Mayer
Yoshiko Morita
Luc Gysbregts
Manuel Visser

Cello

Ute Petersilge
Inka Döring
Caroline Kang
Nicholas Selo
Regina Wilke
Verena Zauner

Double bass

James Munro
Tom Devaere
Mattias Frostenson
Love Persson

Conductor

Jos van Immerseel

COLLEGIUM VOCALE GENT

CHOIR 1

Soprano 1

Emilie De Voght
Chiyuki Okamura
Elisabeth Rapp

Soprano 2

Ulrike Barth
Sylvie De Pauw
Mette Rooseboom

Alto

Carla Babelegoto
Sofia Gvirts
Lucia Napoli

Tenor 1

Malcolm Bennett
Dan Martin

Tenor 2

Tom Phillips

Baritone

Philipp Kaven
Julián Millán
Sebastian Myrus

Bass

Elias Benito
Philipp Brömsel
Georg Finger

CHOIR 2

Soprano 1

Katja Kunze
Stephanie Pfeffer
Marie Luise Werneburg

Soprano 2

Annelies Brants
Inge Clerix
Hilde Van Ruymbeke

Alto

Cécile Pilorger
Sandra Raoulx
Mieke Wouters

ZZT
353

Tenor 1

Josef Pollinger
René Veen

Tenor 2

Florian Schmitt

Baritone

Peter Pöppel
Robert van der Vinne
Kai-Rouven Seeger

Bass

Jimmy Holliday
Erks Jan Dekker
Bart Vandewege

CANTATE DOMINO**Soprano**

Robbe De Cock
Nicolas Degroote
Artur Delclef
Valentijn Delclef
Jonathan Mavandalt
Indy Sunaert
Jelte Uyttersprot
Pauwel Van Den Eeck-
haut
Lucas Van der Stuyft
Gilles Vanden Bogaert

Alto

Noah De Schryver
Tjorven Laurent
Sergio Ruysseveldt
Jonas Van den Spiegel
Thomas van Eeden

Conductor

David De Geest

ZZT
353

LIVE CONCERT RECORDING: CONCERTGEBOUW BRUGGE, 19-20 FEBRUARY 2014
BY TRITONUS MUSIKPRODUKTION GMBH, STUTTGART - RECORDING PRODUCER: MARKUS
HEILAND - BALANCE ENGINEER: ANDREAS NEUBRONNER - DIRECTOR OF PRODUCTIONS
& ARTISTIC DIRECTOR OF ZIG-ZAG TERRITOIRES: FRANCK JAFFRÈS - PRODUCTION
& EDITORIAL COORDINATOR: VIRGILE HERMELIN

ANIMA ETERNA BRUGGE - EZELSTRAAT (EZELPOORT) - 122 B-8000 BRUGES +32 50 95 09 29
WWW.ANIMAETERNA.BE - JOS VAN IMMERSEEL ARTISTIC DIRECTOR - ANN TRUYENS
EXECUTIVE DIRECTOR - SOFIE TAES TEXT & EDITING

COVER IMAGE: "RAD DER FORTUNA" © BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN CLM 4660,
FOL. 1R

ORCHESTRA IMAGES: © ALEX VANHEE

SPECIAL THANKS TO PAUL HANOUILLE, PHILIPPE HERREWEGHE (FOUNDER OF COLLEGIUM
VOCAL GENT), HILLA MARIA HEINTZ, JEANNINE DE LANDTSHEER, DOMO INVESTMENT GROUP
& DOVESCO

ANIMA ETERNA BRUGGE IS PROUD TO BE THE RESIDENT ORCHESTRA OF CONCERTGEBOUW
BRUGGE.

ARTWORK BY ELEMENT-S: GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

