

PRIMA
CLASSIC

GUNTA
SMIRNOVA
SOPRANO

MIKAYEL
BALYAN
TANGENTENFLÜGEL

A portrait of a woman with dark hair and blue eyes, wearing a black off-the-shoulder top with lace detailing. She is looking directly at the camera against a dark blue background.

Gewitternacht

BACH'S SONS AND PUPILS

Gewitternacht

BACH'S SONS AND PUPILS

FRIEDRICH GOTTLOB FLEISCHER (1722-1806)

1. **Die Trennung** (Johann Joachim Eschenburg) 3:12
2. **Die Gewitternacht** (Justus Friedrich Wilhelm Zachariä) 9:20
Sammlung grösserer und kleinerer Singstücke
(Braunschweig, 1788)

JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA (1720-1774)

Der Caffee (Christian Gottlieb Lieberkühn)

3. Aria – Vergnügter Feind vom Blut voll Kummer 5:54
4. Recitativo – Auf, Freunde 1:20
5. Aria – Trinkt nicht den fürchterlichen Wein 4:47
Berlinische Oden und Lieder, Band II (Leipzig, 1759)

JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL (1728-1788)

6. **Die Rose** (Friedrich von Hagedorn) 2:33
Auserlesene Oden und Lieder von verschiedenen Dichtern (Hamburg, 1759)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

7. **Der Frühling** (Christoph Martin Wieland) 5:50
Wq 202.A / H. 688 Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter (Berlin, 1760)

JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL

8. **Die Unschuld** (Dichter unbekannt) 2:24
9. **Die Planetenbewohner** (Gotthold Ephraim Lessing) 1:32
Auserlesene Oden und Lieder von verschiedenen Dichtern (Hamburg, 1759)

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH (1732-1795)

Prokris und Cephalus Wf XVIII/6 (Johann Elias Schlegel)

10. Aria – Seid munter, ihr Jäger 5:15
11. Recitativo – So ruft Cephalus 1:30
12. Aria – Ach, lass mich im Kühlen 5:09
13. Recitativo – Es naht sich Prokris 0:23
14. Arioso – Verbannt aus euch des Argwohns Triebe 1:42
15. Recitativo – Es rauscht 5:27
16. Aria – Ihr Götter, helft 3:16
Musikalische Nebenstunden, Band III (Rinteln, 1787)
17. **Das schlafende Mädchen** 3:43
(Heinrich Wilhelm von Gerstenberg)
Winterblumen am Clavier (Berlin, 1793)

Total time: 63:07

GUNTA SMIRNOVA – SOPRANO

MIKAYEL BALYAN – TANGENT PIANO

(Friedrich Schmahl, Regensburg 1797)

With the exception of No. 7, all works are presented here as world premiere recordings

‘Die Gewitternacht’ (Night of Storms), *Friedrich Gottlob Fleischer’s* setting of a poem by *Justus Friedrich Wilhelm Zachariae*, is a paradigmatic example of German Lied tradition of the ‘Sturm und Drang’ period of 1750–1780. True to the spirit of the Enlightenment, the text describes a nocturnal transformation or awakening. In contrast to the metamorphoses of ancient mythology and biblical invocations, however, the focus here is on the thinking, the feeling individual. For Zachariae, a poet and publisher of Brunswick, salvation lies not in faith, but in devotion to reason. The night-time thunderstorm of the title, including all the terrifying natural phenomena accompanying it, is merely a backdrop. Employing every conceivable means of expression, Zachariae strives to evoke in the listener not just fear but also a sense of the proximity to death culminating in a sense of release. Alternating between the lyrical and the dramatic, his poetry comes across as an amalgam of highly characteristic fragments. Fleischer’s setting likewise avoids self-contained forms, and is remarkable for its juxtaposition of incisive rhythms and changing metres as well as its unexpected harmonic shifts. The contrasting keys (with up to five accidentals) and illustrative figurations in the piano accompaniment serve to heighten the emotional urgency of Zachariae’s poem. The vocal part, too, alternates between expressive declamation and melodious arioso passages. Only in the final section does the anxious existential questioning yield to the redemptive serenity of truly

transfigured music. The accompanying instrument is the eighteenth-century clavier which, like the tangent piano used here, offered an expanded range of dynamic possibilities.

The work also illustrates the extent to which settings of poems after 1750 shifted away from the edifying content and strophic or da capo structures of the Baroque period. The notational practice of the time, using two staves with obbligato accompaniment in smaller print, reflects the practice of ‘singing at the clavier’, whereby singer and accompanist may be one and the same person. The ‘Gewitternacht’ was preserved in a collection of ‘Longer and Shorter Vocal [and Piano] Pieces’, a common form of publication for such works at the time. The piano part, however, offers far more than mere accompaniment. In places it even seems to resemble a piano reduction of a non-extant orchestral score and furthermore invites players to improvise ornamentation and variations. The term ‘Singstück’ (‘vocal piece’) suggests that this work is more than just a Lied. In the days of Johann Sebastian Bach, the German word Stück (piece) was also used to refer to sacred cantatas consisting of several recitatives and arias. In this light Zachariae’s and Fleischer’s ‘Singstück’ might well be regarded as a German ‘chamber cantata’. The dedication to a noble patron may give an impression that such works were intended for aristocratic circles or public performance, although they were in fact

performed mainly in the private homes of the well-to-do middle classes.

In the age of the Enlightenment and 'Sturm und Drang', the composers of such vocal works tended to choose poems by contemporary poets. Since poetry alone scarcely provided them with a living, they often held positions as university professors or civil servants. Many of them were influenced by English literature and belonged to the circles of translators – or at least admirers – of Shakespeare and Milton.

Among the writers featured here, Justus Friedrich Wilhelm Zachariae (1726–1777), belonged to the older generation, along with the historian and constitutional lawyer *Johann Elias Schlegel* (1719–1749), the physician, playwright and great Enlightenment poet *Gotthold Ephraim Lessing* (1729–1781), and the military chaplain *Christian Gottlieb Lieberkühn* (1730–1761). Subsequent writers, many of whom lived until well into the next century, included *Christoph Martin Wieland* (1733–1813), who was later a friend of Goethe and Schiller, the literary historian *Johann Joachim Eschenburg* (1743–1820), and the consul and judicial director *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg* (1737–1823). While some of these writers still turned to classical antiquity for inspiration, their interest no longer lay in anacreontic pastoral idylls, as it had been as recently as the mid-eighteenth century. What captivated them were

well-known figures of ancient mythology, individuals whom they felt warranted closer study from an Enlightenment perspective.

The five composers featured here were all linked to Johann Sebastian Bach, whether closely or only briefly, and can be counted among his pupils, most notably, of course, his two sons, *Carl Philipp Emanuel* and *Johann Christoph Friedrich*. Surprisingly, the solid training they received under Bach is less evident than the marked differences within this younger generation of composers, among whom the older of the two Bach's sons in turn emerged as a trendsetter. But whereas C.P.E. Bach often moved seamlessly from one contrasting affect to another in his clavier music, in his odes and Lieder he tended to prefer simple, naturally flowing melodic lines. '**Der Frühling**' (Spring) is thus a special case in that it combines Lied-like simplicity with passages of recitative and ornamented aria writing. The work was published as the second of 'Three Different Attempts at a Simple Song in Hexameter'. Bach's famous son thus takes his place in the long line of composers who claimed to emulate the singing style of ancient rhapsodes and epic reciters. In composing, he took considerable liberties with Christoph Martin Wieland's hexameters, for example by repeating certain parts of the verse, thereby often overriding the musically challenging metre.

The song '**Die Trennung**' (The Separation) can be found in the same collection by Fleischer as 'Gewitternacht'. This strophic Lied is to be sung 'sadly and at a moderately slow tempo' since it expresses the yearning for a beloved who has permanently withdrawn from her lover – in an allusion to ancient mythology, she is addressed here as Daphne. The mournful key of F minor conveys such intense melancholy, from the lamenting interval in the opening phrase to the rising chromaticism and sighing figures, that the tragic character of the piece continues to unfold through several strophes.

The principal 'liberty' in these 'enlightened times' claimed by *Johann Gottfried Mützel*, who emigrated to Riga, lay in the disruption of the unity of affect that had hitherto largely defined Baroque music. Although the three Lieder in the 1759 collection 'Selected Odes and Songs by Various Poets' are strophic songs, and hence formally unified, they nonetheless present a variety of expressive modes and melodic types. The music thus leaves room for all manner of ironic twists and turns and critical reflections, as in Lessing's '**Planetenbewohner**' (Dwellers of the Planets), a satire on the human fondness for unfounded theories based on erroneous analogies. '**Die Unschuld**' (Innocence) is a prime example of witty, ironic hyperbole, while '**Die Rose**' (The Rose) is a gem of intimate sensuality. In the preface to his collection, Mützel declared that 'any unexpected, yet uncontrived, subtle, delicate traits must especially be evident in works of this kind'. Like many of his contemporaries, he lamented the

constraints inherent in strophic song, in which one and the same music must serve different texts.

Johann Friedrich Agricola's 'Der Caffee' – not to be confused with the famous 'Coffee Cantata' by his teacher, J.S. Bach – is a setting of Christian Gottlieb Lieberkühn's tongue-in-cheek moralising reflection on a beverage that was still regarded with suspicion. It comprises two arias with an extended recitative in between, in which the virtues of coffee are extolled over those of 'seditious' wine. In the first aria, the sensuous flow of the vocal line contrasts with the vivid rising figures in the bass. Especially striking in the second aria is the improvised repetition and variation of the first half, requiring skills that, as a matter of course, were expected of any keyboard player of the time, as demonstrated in Carl Philipp Emanuel Bach's 'Sonatas with Varied Reprises,' printed in 1760.

The final two pieces of the recording clearly demonstrate how far Johann Christoph Friedrich Bach departed from his father's maxims. Here, the tragic ancient tale of **Procris**, whose groundless jealousy leads to her being inadvertently slain by her faithful husband **Cephalus**, is clad in such a varied succession of arias and recitatives that, with temporary support from anachronistic sound engineering, even multiple roles of the cantata can be performed by a single vocalist. Particularly evident here is how 'Sturm und Drang' musicians sought to synthesise progressive compositional techniques for the expression

of affect with a commitment to the tradition of musical-rhetorical figures that had accompanied Baroque music from its beginnings. Both components are exemplified in this cantata, where contrasting affects—such as passion for the hunt, rapturous love, suspicion and jealousy, moral rebuke, despair, and finally forgiveness—follow one another in close succession. Could it be that traces of his father's Passion arias are also at times discernible here?

Published in the last decade of the eighteenth century, '**Das schlafende Mädchen**' (The Sleeping Maiden) is based—at least superficially—on a poem of three metrically regular four-line stanzas. Sleep, in this work, seems to be a metaphor for death. Bach sets each strophe in the key best suited to it (A major, E major, B minor); however, in the final verse he makes use of Gerstenberg's repetition of the word 'schlummern' (slumber), to usher in a recapitulation, bringing the piece back to its original key of A major. Unique among these songs, the musical texture here has freed itself entirely from the legacy of the basso continuo and, now notated on three staves, embodies the transition to the elaborate, dialogic Lied with piano accompaniment.

Johann Christoph Friedrich, the third of Bach's four musically prominent sons, thus stands at the close of a chapter in the German art of singing—a chapter that has hitherto scarcely received the attention it deserves. The Lied of the Enlightenment and 'Sturm und Drang' remains

largely overlooked, whenever the line of development is drawn directly from Carl Philipp Emanuel Bach to the exponents of the Berlin Lieder Schools or Viennese Classicism. Listening more closely, the work of lesser-known composers of the second half of the eighteenth century reveals some real *trouvailles*, also with regard to the quality of the poetry, whose authors may in fact be more familiar by name than the composers. From this perspective, certain musical accomplishments become apparent which, on the one hand, derive from the Baroque musical rhetoric and, on the other, reach far forward, already anticipating the Romantic Lied tradition.

Gunta Smirnova / Dominik Sackmann



«**Die Gewitternacht**» von *Friedrich Gottlob Fleischer* auf ein Gedicht von *Justus Friedrich Wilhelm Zachariä* verkörpert geradezu idealtypisch die deutsche Liedkunst des Sturm und Drang aus den Jahren 1750–1780. Noch ganz im Geist der Aufklärung beschreibt der Text eine nächtliche Verwandlung oder Erweckung, aber im Gegensatz zu mythologischen Metamorphosen und biblischen Anrufungen steht der fühlende und denkende Mensch im Mittelpunkt. Für den Braunschweiger Poeten und Verleger Zachariä liegt die Erlösung nicht im Glauben, sondern in der Hinwendung zur Vernunft. Das nächtliche Gewitter und seine wechselvollen, angsterregenden Erscheinungen bilden dazu nur den Hintergrund. Zachariäs Dichtung ist bestrebt, mit allen erdenklichen Formulierungen im Hörer die Gefühle von Furcht, Todesnähe und anschließender Befreiung zu stimulieren. Seine Dichtung schwankt zwischen Lyrik und Dramatik und wirkt selbst wie ein Konglomerat aus höchst charakteristischen Fragmenten. Die Vertonung von Friedrich Gottlob Fleischer vermeidet ebenfalls geschlossene Formen, konfrontiert prägnante Rhythmen und unterschiedliche Metren und überrascht immer wieder mit unvorbereiteten harmonischen Wendungen. Fleischers Musik steigert die emotionale Eindringlichkeit von Zachariäs Gedicht unter Verwendung gegensätzlicher Tonarten (mit bis zu fünf Vorzeichen) und bildhaften Figurationen in der Klavierbegleitung. In der Singstimme wechseln sich expressive Sprachnähe und ariose Melodik ab. Erst der Schlussteil verkörpert, nach bängen

existentiellen Fragen, die Erlösung mit einer geradezu verklärten Musik. Begleitinstrument ist das im 18. Jahrhundert in Mode gekommene Clavier, das – wie der hier verwendete Tangentenflügel – über erweiterte dynamische Möglichkeiten verfügte.

Dieses Werk veranschaulicht, wie weit sich ab 1750 die musikalische Lyrik von erbaulichen Inhalten und barocken Strophen- oder Da-capo-Anlagen entfernt hat. Die damals gebräuchliche Notation in zwei Systemen mit obligaten Begleitanteilen in kleingedruckten Noten verweist auf die Praxis der «Lieder, am Clavier zu singen», wobei Gesang und Begleitung in Personalunion verbunden sein können. Dass die «Gewitternacht» in einer gemischten «Sammlung größerer und kleinerer Sing- [und Klavier-] Stücke» überliefert ist, entspricht damaligem Usus. Der Klavierpart bietet allerdings weit mehr als bloße Begleitung, er wirkt stellenweise wie ein Klavierauszug einer nicht nachweisbaren Orchesterpartitur und lädt überdies zu Auszierungen und Variationen ein. Darüber hinaus macht der Begriff «Singstück» darauf aufmerksam, dass es sich hier um mehr als bloß ein Lied handelt: Mit «Stück» wurden zu Zeiten Johann Sebastian Bachs auch mehrteilige, aus Rezitativen und Arien bestehende Kirchen-«Kantaten» bezeichnet. In Anlehnung daran könnte man Zachariäs und Fleischers «Singstück» durchaus als eine deutsche «Kammerkantate» auffassen. Die Widmung an eine Adelige kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Liedkompositionen vor allem in

den Häusern wohlhabender Bürger im privaten Rahmen gesungen und nur selten öffentlich vorgetragen wurden.

Im Zeitalter von Aufklärung und Sturm und Drang wählten die Komponisten solcher Gesänge normalerweise Gedichte aus der Feder zeitgenössischer Poeten. Da diese kaum vom Dichten leben konnten, wirkten sie entweder als Professoren an höheren Bildungsinstitutionen oder in administrativen Ämtern. Viele von ihnen wurden von englischer Literatur beeinflusst und gehörten zum Kreis der Shakespeare- bzw. Milton-Übersetzer oder zumindest -Kenner.

Unter den hier vertretenen Autoren gehörte Justus Friedrich Wilhelm Zachariä (1726–1777) der älteren Generation an, zusammen mit dem Historiker und Staatsrechtler *Johann Elias Schlegel* (1719–1749), *Friedrich von Hagedorn*, dem Sekretär einer Handelsgesellschaft in Hamburg (1708–1754), *Gotthold Ephraim Lessing* (1729–1781), dem Mediziner, Dramaturgen und bedeutendsten deutschen Dichter der Aufklärung, und dem Feldprediger *Christian Gottlieb Lieberkühn* (1730–1761). Darauf folgten Schriftsteller, deren Lebenszeit ins nächste Jahrhundert hinüberreichte: *Christoph Martin Wieland* (1733–1813), der spätere Freund Goethes und Schillers, der Literaturhistoriker *Johann Joachim Eschenburg* (1743–1820) sowie der Konsul und Justizdirektor *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg* (1737–1823). Griffen

einige dieser Dichter auf antikes Gedankengut zurück, so galt ihr Interesse nicht mehr wie noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts der anakreontischen Schäferidylle, sondern eher jenen aus der antiken Mythologie vertrauten Figuren, die auch aus aufklärerischer Perspektive Aufmerksamkeit verdienten.

Die fünf Komponisten dieser Aufnahme standen allesamt in einer engeren oder kurzzeitigeren Beziehung zu Johann Sebastian Bach und zählten zu dessen Schülern, besonders freilich die beiden Söhne *Carl Philipp Emanuel* und *Johann Christoph Friedrich*. Erstaunlicherweise kommt ihre solide Ausbildung bei Vater Bach weniger zum Vorschein als die gewichtigen Unterschiede zwischen den Komponisten der jüngeren Generation, in welcher der ältere Bach-Sohn seinerseits die Bedeutung eines Trendsetters angenommen hat. In seiner Claviermusik stellte er oft gegensätzliche Affekte unvermittelt nebeneinander, aber in seinen Oden und Liedern bevorzugte er eher schlichte und natürlich fließende Melodien. «**Der Frühling**» ist als Liedkomposition insofern ein Sonderfall, als sich hier Liedhaftes, Rezitativ- und verzierungsreicher Arienstil begegnen. Erschienen ist dieser Gesang als zweiter der «Drey verschiedene[n] Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter». Damit reihte sich der berühmte Bach-Sohn in die lange Reihe jener Komponisten ein, welche vorgaben, den Gesangsstil antiker Rhapsoden und Epenrezitatoren nachempfinden zu wollen. Dabei ging er mit Christoph

Martin Wielands sechshebigen Versen durchaus freizügig um, indem er manche Verspartikel wiederholte und somit das musikalisch schwierige Versmaß häufig außer Kraft setzte.

In derselben Sammlung wie die «Gewitternacht» befindet sich Fleischers «**Trennung**», ein Strophenlied, «traurig und mäßig langsam» zu singen, das den Schmerz und die Sehnsucht nach einer Geliebten ausdrückt, welche sich dem Liebhaber endgültig entzogen hat – in Anspielung an die antike Mythologie wird sie als Daphne angesprochen. Aus der Musik in der Trauertonalart f-Moll spricht so viel Melancholie, vom Klageintervall zu Beginn über die sich steigernde Chromatik bis hin zu den Seufzerfiguren, dass sich das Tragische auch nach mehreren Strophen noch nicht erschöpft hat.

In der Durchbrechung jener Einheit des Affektes, welche die barocke Musik noch weitgehend bestimmt hatte, bestand die hauptsächliche «Freiheit», die sich der nach Riga ausgewanderte Komponist *Johann Gottfried Mützel* in diesen «aufgeklärten Zeiten» ausbedungen hat. Die drei Gesänge aus der 1759 erschienenen Sammlung «Auserlesene Oden und Lieder von verschiedenen Dichtern» sind zwar Strophenlieder, aber trotz ihrer formalen Geschlossenheit reihen sie verschiedenartige Ausdrucksweisen und Melodietypen aneinander. Damit hält sich die Musik offen für allerlei ironische Wendungen und kritische Gedankenspiele, etwa in Lessings

«**Planetenbewohner**», einer Satire auf den menschlichen Hang zu unbegründeten Theorien aufgrund irriger Analogien. «**Die Unschuld**» ist ein Musterbeispiel geistreicher ironischer Übersteigerung, «**Die Rose**» dagegen ein Bijou inniger Sinnlichkeit. Mützel postulierte in der Vorrede seiner Sammlung: «Unerwartete, und doch ungezwungene, feine, zärtliche Züge müssen bey Arbeiten dieser Art sich vorzüglich zeigen.» Denn wie viele Zeitgenossen beklagte er den Zwang, der sich daraus ergibt, dass in einem Strophenlied ein und dieselbe Musik zu unterschiedlichen Texten zu passen habe.

Johann Friedrich Agricolas «**Der Caffee**» – nicht zu verwechseln mit der «Coffee-Cantata» seines Lehrers Bach – ist eine Vertonung von Christian Gottlieb Lieberkühns ironisch-moralischen Betrachtungen über ein noch stets beargwöhntes Getränk: Sie besteht aus zwei Arien mit einem ausgedehnten Rezitativ dazwischen, in dem die Vorzüge des Kaffees gegenüber dem «aufrührerischen» Wein angepriesen werden. In der ersten Arie kontrastiert der genießerische Duktus der Singstimme mit den aufsteigenden, belebenden Figuren im Clavierbass. In der zweiten Arie drängt sich eine improvisatorisch veränderte Wiederholung der ersten Hälfte auf, wie sie von jedem Clavieristen jener Epoche selbstverständlich erwartet werden konnte – in Anlehnung an C.P.E. Bachs «Sonaten mit veränderten Reprisen», gedruckt 1760.

Wie weit sich Johann Christoph Friedrich Bach von den Maximen seines Vaters entfernt hat, machen die beiden abschließenden Gesänge deutlich: Die antike Parabel, in der die unbegründete Eifersucht der **Prokris** für ihre tragische Ermordung durch ihren treuergebenen Gatten **Cephalus** verantwortlich gemacht wird, kleidet er in einen so abwechslungsreichen mehrteiligen Verlauf aus vielfältigen Arien und Rezitativen, dass – mit temporärer Unterstützung durch anachronistische Tontechnik – selbst verschiedene Rollen von einer einzigen Sängerin übernommen werden können. Hier wird besonders deutlich erkennbar, wie die Musiker des Sturm und Drang Synthesen anstrebten von progressiven satztechnischen Mitteln zur Charakterdarstellung und dem Festhalten an der Tradition musiksprachlicher Sinnfiguren, welche die Barockmusik von ihrem Anfang an begleitet haben. Beide Komponenten bilden in diesem Gesang eine solche Einheit, dass so gegensätzliche Stationen wie Jagdlust, Liebesträume, Argwohn und Eifersucht, moralische Zurechtweisung, Verzweiflung und schließlich Vergebung in rascher Folge aufeinandertreffen. Ob hier auch des Vaters Passionsarien bisweilen ihre Spuren hinterlassen haben?

«**Das schlafende Mädchen**», veröffentlicht im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, basiert äußerlich auf einem Gedicht in drei ebenmäßigen vierzeiligen Strophen. Der Schlaf scheint hier mit dem Tod in eins gedacht zu sein. Bachs Vertonung weist jeder Strophe

passende Tonarten zu (A-Dur, E-Dur, h-Moll), nutzt aber Gerstenbergs textlichen Rückgriff im Schlussvers auf das «Schlummern» des Mädchens zu Beginn der ersten Strophe, um das gesamte Lied durch eine Reprise der Musik des Anfangs in der ursprünglichen Tonart A-Dur abzurunden. Als einziges unter diesen Liedern löst sich der Klangsatz ganz vom Erbe des Generalbasses und verkörpert – nunmehr auf drei Systemen notiert – den Übergang zum ausgearbeiteten, dialogischen Klavierlied.

So steht Johann Christoph Friedrich, der dritte unter den vier musikalisch prominenten Bach-Söhnen, am Schluss eines Kapitels der deutschen Gesangskunst, das heute kaum angemessen gewürdigt wird. Das Lied aus Aufklärung und Sturm und Drang bleibt weitgehend unbemerkt, wenn ein direkter Entwicklungsgang von Carl Philipp Emanuel Bach zu den Exponenten der Berliner Liederschulen oder zur Wiener Klassik konstruiert wird. Bei genauerem Hinhören birgt das Schaffen weniger bekannter Komponisten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts manche *Trouvaille*, auch im Hinblick auf die Qualität der Dichtungen, deren Autoren zumindest dem Namen nach eher ein Begriff sind. Von hier aus lassen sich manche musikalischen Errungenschaften erkennen, welche einerseits aus der barocken Klangrede hervorgegangen sind und andererseits weit, bis in die Liedkunst der Romantik, vorausweisen.

Gunta Smirnova / Dominik Sackmann

Sammlung
Großerer und kleinerer Singstücke
mit
Begleitung des Claviers

Ihro Hochfürstl. Durchlaucht
der
verwitweten Frau Markgräfin von Bayreuth

gebornen Prinzessin von Braunschweig-Lüneburg

unterthänigst gewidmet

von
Friedrich Gottlob Fleischer.

Braunschweig,
in Commission der Schul-Buchhandlung,
1788.

2 Die Gewitternacht.

Ermüthhaft, mäßig langsam.

Welch ei - ne Nacht! Welch ei - ne Nacht! So fürch - ter - lich drang sie vom Him - mel

nie - der - ab! So fürch - ter - lich war nie - die Ge - gend um ein Grab!

Feierlich und etwas langsam.

Hier schim - mern sie, o müt - ter - li - ches Land, in dei - nem

Auf - sen Echoes! die We - ni - gen, die We - ni - gen, von die - ser Welt - ver - kannt, von

die - ser Welt ver - kannt, nur in des Him - mels Au - gen, nur in des Him - mels Au - gen groß, - nur in des Him - mels Au - gen

DIE TRENNUNG

Johann Joachim Eschenburg (1743–1820)

Da schlägt des Abschieds Stunde,
Um grausam uns zu trennen;
Wie werd' ich leben können,
O Mädchen, ohne dich?
Ein Fremdling aller Freuden
Leb' ich noch, um zu leiden,
Und du – vielleicht auf ewig
Vergisst nun Daphne mich!

Oft schwebt am fernen Ufer,
Dein Nam' auf meinen Lippen;
Wo, frag' ich Fels und Klippen,
Verweilt jetzt Daphne sich?
Dir schlägt mein Herz, ich schicke
Zu dir der Sehnsucht Blicke;
Und du – vielleicht auf ewig
Vergisst dann Daphne mich!

THE SEPARATION

The hour of parting strikes,
To cruelly separate us;
How will I ever live,
O maiden, without you?
A stranger to all joys,
I live only to suffer;
And you, Daphne—perhaps now
You will forget me forever!

Often upon distant shores
Your name floats on my lips.
Where, I ask the rock and cliffs,
Does Daphne linger now?
My heart beats for you, I send
Gazes of longing your way;
And you, Daphne—perhaps then
You will forget me forever!

DIE GEWITTERNACHT

Justus Friedrich Wilhelm Zachariä (1726–1777)

Welch eine Nacht!
So fürchterlich hing sie vom Himmel nie herab!
So fürchterlich war nie die Gegend um ein Grab!

Hier schlummern sie, o mütterliches Land,
In deinem kühlen Schoss.
Die Wenigen, von dieser Welt verkannt,
Nur in des Himmels Augen gross!

Doch, welch ein feierlicher Ton
Seufzt durch die schwere Luft?
Ich hör', ich höre schon
Die Totenglocke, die mich ruft.

Erwache, o Seele, erwache!
Warum zitterst du in dich zurück?
Ach, wende nicht den kummervollen Blick
Vom Grabe, deines Körpers Ruh.

Und du, die in mir denket, du!
Wo fliehst du hin?
Wo ruhst du, wann ich nicht mehr bin?
Wie? Wann ich nicht mehr bin? –
Mit Schauern denk ich dies.
Nicht mehr zu sein!

NIGHT OF STORMS

What a night!
Never so dreadful did it loom from the heavens!
Never yet so horrifying to walk among the graves!

Here they slumber, O Mother Earth,
Within your cooling embrace—
The few, unacknowledged by this world,
Yet great in Heaven's eyes alone.

But what solemn sound
Sighs through the heavy air?
I hear—yes, I hear already
The death-knell calling me.

Awake, O soul, awake!
Why do you shrink back within yourself?
Ah, do not turn your sorrow-laden gaze
Away from the grave, your body's resting place.

And you, the thinker within me—you!
To where do you flee?
Where will you rest when I cease to be?
How? When I cease to be?
I shudder at this thought:
To cease to be!

O Wunsch, noch schwärzer als das Grab!
Verzweiflungsvoller Wunsch!
Wer gab dich meinem Herzen ein?
Nicht mehr zu sein!

O welch ein Grausen
Fühlt das hoffnungslose Herz!
Allmächt'ger Schmerz!
Mehr als des Todes Schmerz!
Nicht mehr zu sein, nicht mehr zu sein!

Ich lag in schweren Kummernissen
Am Grabe hingestreckt
Von deinen dicksten Finsternissen,
O ew'ger Todt – geschreckt:

Verzweiflungsvoll sah ich mit Grausen,
Tief unter mir des Chaos Thron,
Und hörte seine Ströme brausen.
Der Schlund des Nichts verschlang mich schon.

Da wandelte der Gnade Stimme
Vom Himmel sanft herab, und sprach:
Ich schuf dich nicht im Grimme,
Zum ew'gen Raube für das Grab.

Nein, zage nicht! Dein Geist soll sich erheben;
Und was Verwesung ausgestreut
Soll wieder sein, soll ewig leben,
In ew'ger Herrlichkeit.

O wish, even darker than the grave!
Despairing wish!
Who planted you within my heart?
To cease to be!

O what a terror
Grips the hopeless heart!
Almighty pain—
Beyond the pain of death!
To cease to be, to cease to be!

I lay in heavy anguish,
Stretched upon the grave,
Struck by your darkest shadows,
O death eternal.

In despair, stricken with horror, I beheld
The throne of Chaos far beneath,
And heard its torrents roaring.
The Void was swallowing me already.

Then Mercy's voice descended
Softly from the heavens and spoke:
I did not create you in my wrath
To be eternal prey for the grave.

No, do not falter! Your spirit shall arise;
And all that decay has cast aside
Shall be again, shall live forever
In everlasting glory.

DER CAFFEE

Christian Gottlieb Lieberkühn (ca.1730–1761)

Arie

Vergnügter Feind vom Blut voll Kummer,
Mit welchem Mut belebst du mich!
Sanft lösest du den edlen Schlummer,
Er dünstet weg und fürchtet dich.

Den Wahngott sah ich willig fliehen,
Der meiner Ruh die Seele nahm;
In zärtliche Melancholien
Verwandelst du den tiefsten Gram.

Rezitativ

Auf, Freunde, gönnt der Zwietracht wildem Neide
aufrührerischen Wein;
Dem wüsten Störer milder Freude
Sollt unsre Freundschaft dem ein taumelnd Opfer sein?
Lernt mit dem Türken euch vergnügen,
Der trinkt Kaffee und flieht den Wein,
Und trinkt nicht in vermessen Zügen
Die Wollust gärend ein.
Sein Trank wallt die zu schwere Brust
Voll Zärtlichkeit, zufrieden und gesellig;
Und macht den sanften Geist, ihm unbewusst,
Nur Freunden heitrer Ruh gefällig.

COFFEE

Cheerful foe of sorrow-laden blood,
With what bold spirit you revive me!
Gently you dispel the noble slumber;
It melts away and shrinks from you.

I saw the god of delusion willingly flee—
Him who had stolen the soul of my peace;
Into tender melancholies
You transform the deepest grief.

Rise, friends! Leave the seditious wine
To discord's wild envy;
Shall our friendship become a reeling sacrifice
To that destroyer of gentle joy?
Learn from the Turk to enjoy yourself:
He drinks coffee and avoids wine,
And does not, in excessive sips,
Imbibe the fermenting pleasure.
His drink fills your breast with tenderness,
Makes you content and amiable,
And leaves the gentle spirit, without knowing it,
Pleasing only to friends of cheerful serenity.

Arie

Trinkt nicht den fürchterlichen Wein,
Um törichter durch ihn zu sein;
Ach! seid ihr es nicht schon genug?

Euch schön, wie Weisen zu erfreuen,
Schenkt braunen Saft aus Bohnen ein,
Der macht euch froh und lässt euch klug.

Do not drink the foul wine,
In order to become drunk like a fool.
Ah, aren't you already foolish enough?

To be filled with delight, like the wise,
Rather pour yourself the beans' brown elixir.
It makes you happy but keeps you sharp.

DIE ROSE

Friedrich von Hagedorn (1708–1754)

Siehst du jene Rose blühen,
Schönste! so erkenne dich:
Siehst du Bienen zu ihr fliehen,
Phyllis! so gedenk an mich.
Deine Blüte lockt die Triebe
Auf den Reichtum der Natur,
Und der Jugend süsse Liebe
Raubt dir nichts, und nährt sich nur.

THE ROSE

Do you see that rose in bloom,
Fairest one?—then recognize yourself in it.
Do you see the bees that hasten to it
Phyllis!—then think of me.
Your blossom draws all longing
To Nature's bounteous treasures;
And youthful love, so sweet,
Steals nothing from you—but nourishes itself alone.

DER FRÜHLING

Christoph Martin Wieland (1733–1813)

Freude, du Lust der Götter und Menschen,
Gespielin der Unschuld,
Komm zu meinem Gesang
Von jenem Hügel herunter
Oder aus diesem Tal,
Worin dich der Frühling umarmet,
Komm von der Lilien Au
Und aus dem duftenden Haine!
Wer ist diese, die dort
Aus dem duftenden Haine hervorgeht,
Schön, wie der sittsame Mond
Und wie die Zeder erhaben?
Oh, sie ist es!
Sie ist auf meine Bitte gekommen;
Siehe, da wimmeln aus ihrem Fusstritt
Ambrosische Blumen schimmernd hervor!
Da kommt sie daher, die Schwester des Frühlings.
Jetzo verbreitet die Freude die sanften Flügel
Und trägt mich hoch in die Wolken.
Ich seh' die Natur hier unter mir grünen.
Auf den Hügeln der Freude
Zu deinem Throne genähert,
Sing ich, o Schöpfer, dein Lob.
Die Natur vermischt in den meinen ihre Hymnen
Dir steigt aus dem Hain ein harmonisch Getöne,
Aus den Tälern ein blumiger Rauch
Wie ein Opfer entgegen.
Singet mit mir, ihr Kinder der Schöpfung,
Besingt die Liebe, die uns gebar!

SPRING

Joy, delight of gods and men,
Companion of innocence,
Come down to my song
From yonder hill,
Or from this valley
Where spring embraces you.
Come from the meadow of lilies
And from the fragrant grove!
Who is she who steps forth there
From the fragrant grove,
Fair as the modest moon
And majestic as the cedar?
O! It is she!
She came at my bidding.
Behold, from the touch of her foot,
Ambrosial flowers sparkle in abundance!
There she comes, the sister of Spring.
Now Joy spreads her gentle wings
And lifts me high into the clouds.
I see the world beneath me awakening in green.
On the hills of Joy,
Drawn near to your throne,
I sing your praise, O Creator.
Nature mingles her hymns with mine;
From the grove a harmonious tune ascends to you,
From the valleys, a flowery smoke,
Like an offering.
Sing with me, ye, children of creation;
Sing of the love that gave us birth!

Erzähle sein Lob, seraphischer Himmel!
Die du dort über die Blumen hingleitest,
Kristallene Quelle, rausch es den Blumen zu
Von einer Welle zur andern!
Alles, was lebt, das lobe den Herrn
Und erfreue sich seiner!

Tell His praise, seraphic heaven!
You who glide over the flowers,
Crystalline spring, whisper it to the blossoms,
From one wave to the next!
Let all that lives praise the Lord
And rejoice in Him!

DIE UNSCHULD

Dichter unbekannt

Wenn Damon, der die Bücher schätzt,
Die Welt nicht kennt, die sich ergötzt,
Und Mägdchen nur aus Büchern kennet;
Wenn Damon denn ein Mägdchen sieht,
Die ihn gewaltig nach sich zieht;
Wie heisst der Trieb? Die Unschuld.

Wenn er das schöne Mägdchen spricht,
Das Mägdchen schön von Angesicht,
Mit Grübchen in dem Kinn und Wangen;
Wenn er den kleinen Mund erblickt,
Den Mund, zum Kuss, der ihn entzückt;
Was fühlt er da? Nur Unschuld.

Wenn er sie ohne Zeugen sieht,
Wenn ihm der Mutter Blick entflieht,
Im Garten, in verschwiegenen Grotten;
Wenn dann ihr Busen höher steigt,
Und nie gesehenen Reiz ihm zeigt;
Was regt sich da? Noch Unschuld?

INNOCENCE

When Damon, who esteems his books,
Knows nothing of the world's delights,
And knows young maidens only from those books;
When Damon then beholds a maiden
Who draws him powerfully toward her—
What shall that urge be called? Innocence.

When he speaks with the lovely maiden,
The maiden fair of face,
With dimples in her chin and cheeks;
When he beholds the little mouth,
The mouth inviting a kiss,
What does he feel then? Only innocence.

When he sees her without witnesses,
Escaping the mother's watchful eye,
In the garden, in hidden grottos;
If then her bosom rises higher
And shows him charms he never knew before—
What stirs within him then? Still innocence?

DIE PLANETENBEWOHNER

Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781)

Mit süßen Grillen sich ergötzen,
Einwohner in Planeten setzen,
Eh man aus sichern Gründen schliesst,
Dass Wein in den Planeten ist;
Das heisst zu früh bevölkern.

Freund, bringe nur zuerst aufs Reine,
Dass in den neuen Welten Weine,
Wie in der, die wir kennen, sind:
Und glaube mir; dann kann ein Kind
Auf seine Trinker schliessen.

DWELLERS OF THE PLANETS

To take delight in sweet fancies
To settle dwellers on planets
Before one can reasonably conclude
That there is wine upon those planets—
That is to populate them too soon.

My friend, first establish beyond doubt
That in the new worlds there are wines
As there are in the one we know;
And believe me, then even a child
May well deduce their drinkers.

PROKRIS UND CEPHALUS

Johann Elias Schlegel (1719 – 1749)

Arie (Cephalus)

Seid munter ihr Jäger, das Jagdhorn erschallt!
Auf, reicht mir die Waffen, man folge mir bald!
Eilt Hunde, gleich flüchtigen Winden!
Das Wild noch im Lager zu finden.
Die Schatten verschwinden, nur fort in den Wald!

Nun lass mich, mein Vergnügen,
Aus deinen Armen los;
Nur träge Seelen liegen
Der Ruhe stets im Schoss.

PROCRIS AND CEPHALUS

Awake, ye hunters! The horn resounds!
Now, hand me the weapons and follow me!
Hasten, ye hounds, like fleeting winds,
To find the game still in its lair.
The shadows vanish—up into the woods!

Now, my delight,
Release me from your embraces—
None but a sluggish soul remains
In the gentle bosom of idle rest.

Rezitativ

So ruft Cephalus, so oft der Morgen tagt,
Und wird von Procris treuen Küssen,
So schmeichelnd sie ihn hält,
Oft durch die Lust zur Jagd,
Gewaltsam abgerissen.
Dies bringet ihr den Argwohn bei:
Ob Wald und Jagd,
Vielleicht, wer kann es wissen?
Verborgner Liebe Vorwand sei?
Ihn unvermutet zu erwischen,
Verbirgt sie sich in den Gebüsch,
Wo er zur Mittagszeit,
Von Staub und Schweiss bedeckt,
Sich einsam in die Schatten streckt,
Die matten Glieder zu erfrischen.
Er ruft – sie hört, und weiss nicht, wen er ruft?
Liebkosend ruft er der angenehmen Luft.

Arie (Cephalus)

Ach! lass mich im Kühlen
Deine Küsse fühlen!
Still! – was reget sich –
Komm, mit mir zu spielen!
Ach, komm labe mich!

Ich seufze nach dir,
Dir öffn' ich die Brust.
Es rauscht – du bist hier – o göttliche Lust!

Thus Cephalus calls whenever morning dawns,
And from Procris' faithful kisses—
Though she holds him so tenderly—
Is suddenly torn away
By his ardent passion for the hunt.
This awakens her suspicion:
Perhaps the forest and the hunt—
Who knows?—
Are only a pretext for a hidden love.
To catch him by surprise,
She hides in the nearby bushes
Where, at midday,
Covered in dust and sweat,
He stretches out in solitary shade
To refresh his weary limbs.
He calls—she listens, wondering whom he calls.
Affectionately, he calls to the gentle air.

Ah! let me feel thy kisses
In the cooling breeze!
Hush!—what is stirring?
Come, and play with me!
Ah, come, refresh me!

I sigh for thee;
To thee my bosom I unclothe.
It rustles—thou art here—O divine delight!

Rezitativ

Es naht sich Prokris in den Sträuchen,
Um, ungesehn, die Feindin zu erschleichen,
Mit der sie glaubt, dass ihr Geliebter spricht!
O Himmel! nahte sie sich nicht.

Arioso

Verbannt aus euch des Argwohns Triebe,
Verliebte, die ihr bloss zu eurer Marter wacht.
Vertrauen ist der Grund der Liebe:
Oft hat ein irriger Verdacht
Ein wahres Unglück nachgebracht.

Rezitativ (Cephalus, Prokris)

Es rauscht, es regt sich was von Neuem –
Dies ist nicht bloss ein sanfter Wind.
Mit welcher Beute will das Schicksal mich erfreuen?
Ruft Cephalus, und schiesst den Pfeil geschwind,
Und da er schiesst, so hört er schreien.
Sie fällt – er sucht, was ists?
Ach Prokris liegt im Blute!
Ihr Götter! was hab' ich getan?
Auch sterbend redet sie
Ihn noch mit sanftem Mute
Mehr weinend, als erzürnet an:
Untreuer! nimm mir nur das Leben.
Ich kann dir meinen Tod vergeben,
Doch das nicht, was ich angehört.
Ihr Götter! was hat dich betört?
Was hab' ich sonst an dir verbrochen?

Procris approaches through the bushes, seeking
Unnoticed, to surprise the rival
With whom she believes her beloved speaks.
O heavens—would that she did not draw near!

Banish from your hearts the stirrings of mistrust,
Ye lovers, which awaken only your torment.
The foundation of love is trust,
While an erring suspicion has oft
Brought forth a true misfortune.

What's rustling? Something stirs among the bushes
This isn't just a gentle breeze.
With what prey will fate delight me?
Cephalus calls, and swiftly shoots the arrow,
And as he shoots, he hears a cry.
She falls—he seeks, what is it?
Ah, Procris lies in blood!
O gods! What have I done?
Though dying she speaks to him
With gentle courage,
More weeping than angry:
Unfaithful! Take my life alone.
I can forgive you for my death,
But not for what I have heard.
O gods! Whence this deceit?
What have I done to offend you?

Frag die, der du erst itzt so zärtlich zugesprochen.
Hier lag ich einsam und in Ruh,
Und rief ja nur den Lüften zu.
Sieh auf! Und richte mich
Mit deinem eig'nen Blicke!
Sieh! wer ist hier, als ich und du?
O Irrtum! O betrübtes Glückel!
Verzweifeln ziehet er in Eil aus ihrer Brust
Den unglücksvollen Pfeil.
Er suchet, wie er kann,
Die Wunde zu verschliessen,
Und sieht doch stets das Blut
Mit vollen Strömen fließen.
Itzt richtet er sie langsam auf –
Umsonst, sie sinket wieder.
Itzt legt er sie verzagt auf weichem Grase nieder,
Aus Mangel hemmet sich zuletzt des Blutes Lauf;
Es brechen schon der Augen Strahlen;
Der Leib erstarrt, das Herz schlägt schwach.
Er lässt die Hülfe trostlos nach
Und mischet nur den Ausdruck seiner Qualen
Noch in ihr letztes Ach.

Arie (Cephalus, Prokris)

Ihr Götter helft! Ach! welche Qual.
Ich Mörder! ach verfluchte Hand!
O hätte dich, betrübter Stahl,
Das Schicksal auf mich selbst gewandt!

Wenn ich dich nicht getreu geliebt,
Sei ich dem Himmel selbst verhasst!
Ich sterb', doch sterb' ich unbetrübt,
Liebst du mich nur. Ach! Sie erblasst...

Ask her, to whom you but now spoke so tenderly.
Here I lay, alone, at peace,
And called out to the gentle winds.
Look up! And judge me
With your own gaze!
See! Who is here, but you and I?
O error! O faithless fortune!
With desperate haste, he pulls the ill-fated arrow
From her breast.
He strives in every way
To seal the wound,
Yet still he sees the blood
Run in flowing streams.
Now he raises her slowly—
But in vain; she falls once more.
Now, desperate, he lays her upon the soft grass.
At last, the flow weakens, for lack of blood;
The light dims in her eyes;
Her body stiffens, the heartbeat fades.
Hopelessly, he gives up helping her,
Letting only his tormented expression meet
Her final sigh.

Ye gods, help! Ah, what despair!
I—a murderer! Ah, the cursed hand!
O had fate but turned this miserable steel
Towards myself!

Had I not loved you faithfully,
Let heaven despise me.
I die, yet die untroubled—
You love me still. Ah! She grows pale...

DAS SCHLAFENDE MÄDCHEN

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823)

Schlummre, schlummre sanft o Schöne!
Stört sie nicht ihr Nachtigallen Töne.
Sterblich ist sie nicht, ach nein,
Eine Göttin muss sie sein!

O ich will auf diesen Auen,
Gleich ihr einen Altar bauen,
Weihrauch will ich auf ihn streun,
Ja, sie kann nicht sterblich sein.

Aber wenn sie nun erwacht,
Freundlich diese Wange lacht,
Armes Herz, wie wird dir's gehen?
O wie schlummert sie so schön!

THE SLEEPING MAIDEN

Slumber, slumber gently, O fair one;
Disturb her not, thou tender song of the nightingale
Mortal she is not—ah, no!
A goddess she must be.

Here in these meadows
I wish to raise an altar for her,
I would scatter incense upon it—
Yes, she cannot be mortal.

But when at last she wakes,
And her cheek smiles kindly—
Poor heart, what will become of thee?
O how sweetly she slumbers!

GUNTA SMIRNOVA

SOPRANO

Praised for her voice of luminous clarity and stylistic elegance, the Latvian-Swiss soprano **Gunta Smirnova** has established herself as a sought-after interpreter of Baroque and Classical repertoire. Her artistic journey began at the Schola Cantorum Basiliensis and the Zurich University of the Arts, leading to performances in major concert halls across Europe. Her repertoire spans a wide spectrum, from early Baroque to contemporary music. Masterclasses and private study with, among others, Isolde Siebert, Olena Tokar, and Carlos Mena further shaped her artistic development. As a prizewinner of several scholarship competitions and a semifinalist at the Handel Singing Competition in London, Gunta Smirnova was early recognised as a promising young singer.

Gunta Smirnova has performed with orchestras such as La Cetra Barockorchester Basel, the Basel Chamber Orchestra, the Gewandhausorchester Leipzig, the Tonhalle Orchestra Zurich, and the Venice Baroque Orchestra. She has collaborated with conductors including Ton Koopman, Andrea Marcon, René Jacobs, Andreas Reize, and Jörg-Andreas Bötticher.

A significant artistic milestone was the 2021 European tour with René Jacobs and the Belgian B'Rock Orchestra. As Cephisa in Telemann's opera *Orpheus*, she appeared at Concertgebouw in Amsterdam, the Cologne Philharmonie, and the Gran Teatre del Liceu in Barcelona. Gunta Smirnova is also a regular guest at festivals across Europe, such as the Innsbruck Festival of Early Music, Bachfest Leipzig, Musikfest Bremen, and the Teatro Olimpico in Vicenza.



At Theater Basel, she appeared in several Baroque roles, including Euridice in Monteverdi's *L'Orfeo* and Vagaus in Vivaldi's *Juditha triumphans*. In collaboration with Ballett Basel, she performed the soprano solo parts in Pergolesi's *Stabat Mater* and Vivaldi's *Gloria*. At the Zurich Opera House, she took part in two significant contemporary productions: Heinz Holliger's *Lunea* and Helmut Lachenmann's *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*.

Since September 2024, Gunta Smirnova has been sharing her experience and knowledge as a lecturer in Historical Performance Practice for young singers at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music in Riga.

Mit einer Stimme von leuchtender Klarheit und stilistischer Eleganz hat sich die lettisch-schweizerische Sopranistin **Gunta Smirnova** als gefragte Interpretin des barocken und klassischen Repertoires etabliert. Ihr künstlerischer Weg führte sie von der Zürcher Hochschule der Künste und der traditionsreichen Schola Cantorum Basiliensis auf bedeutende Bühnen Europas. Dabei umfasst ihr Repertoire ein weites Spektrum – vom Frühbarock bis zur Musik der Gegenwart. Weitere entscheidende Impulse erhielt die Sängerin durch Meisterkurse und Privatunterricht u. a. bei Isolde Siebert, Olena Tokar und Carlos Mena. Als Preisträgerin mehrerer Studienpreis-Wettbewerbe und Semifinalistin beim *Händel Singing Competition* in London wurde Gunta Smirnova früh von der Fachwelt als vielversprechende Stimme wahrgenommen.

Die Sopranistin konzertierte mit Orchestern wie La Cetra Barockorchester Basel, dem Kammerorchester Basel, dem

Gewandhausorchester Leipzig, dem Tonhalle-Orchester Zürich, sowie dem Venice Baroque Orchestra. Mit Dirigenten wie Ton Koopman, Andrea Marcon, René Jacobs, Andreas Reize und Jörg-Andreas Bötticher pflegte sie eine vielfältige und inspirierende musikalische Zusammenarbeit.

Ein besonderer Meilenstein war die Einladung zu einer Europa-Tournee mit René Jacobs und dem belgischen B'Rock Orchestra im Jahr 2021. Als Cephisa in Telemanns Oper *Orpheus* trat Gunta Smirnova im Concertgebouw Amsterdam, in der Kölner Philharmonie sowie im Gran Teatre del Liceu in Barcelona auf. Zudem ist die Sopranistin regelmässig bei Festivals in ganz Europa zu Gast, darunter die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, das Bachfest Leipzig, das Musikfest Bremen sowie das historische Teatro Olimpico di Vicenza.

Am Theater Basel war Gunta Smirnova in mehreren Barockpartien zu erleben: als Euridice in Monteverdis *L'Orfeo* sowie als Vagaus in Vivaldis *Juditha triumphans*. In Zusammenarbeit mit Ballett Basel sang Gunta Smirnova die Solopartien in Pergolesis *Stabat Mater* und Vivaldis *Gloria*. Am Opernhaus Zürich wirkte die Sopranistin 2019 in zwei bedeutenden zeitgenössischen Produktionen mit: in Heinz Holligers *Lunea* sowie in Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*.

Seit September 2024 gibt Gunta Smirnova ihre Erfahrung und ihr Wissen als Dozentin für Historische Aufführungspraxis (Gesang) an der Lettischen Musikakademie Jāzeps Vītols in Riga weiter.

www.guntasmirnova.com



MIKAYEL BALYAN

TANGENT PIANO

Armenian pianist and harpsichordist **Mikayel Balyan** received his first musical training at music schools in his native city of Yerevan and in Moscow, before studying piano with Rudolf Buchbinder at the Music Academy Basel, completing his studies with distinction in 2004. He then studied harpsichord with Carsten Lohff at the University of the Arts Bremen, clavichord with Menno van Delft, and music theory with Volkhardt Preuss at the University of Music and Theatre Hamburg. From 2008 to 2012, Balyan taught basso continuo and historical keyboard instruments at these institutions. Further musical guidance came from studies in Historical improvisation with Rudolf Lutz and Nicola Cumer at the Schola Cantorum Basiliensis.

A versatile musician, Balyan has collaborated with conductors including Loris Tjeknavorian, Vladimir Spivakov, Howard Griffiths, and René Jacobs, and is a regular guest at major festivals such as Musikfest Bremen, the Days of Early Music in Herne, Festival Radovljica, the Salzburg Festival, the Baroque Days at Melk Abbey, and Resonanzen Vienna.

With the ensemble *amikal* (Anne Freitag, traverso; Katharina Schlegel-Holzhey, viola da gamba), he won second prize at the International Johann Heinrich Schmelzer Competition at Melk Abbey in 2008. Together with his longtime chamber partner, cellist Davit Melkonyan, he was Artist in Residence at Musikfest Bremen in 2012, receiving the festival's sponsorship award. Their collaboration produced two acclaimed recordings for Sony Music / Deutsche harmonia mundi: the *Trois grandes Sonates op. 5* by Bernhard Romberg (2013) and the two cello sonatas by Johannes Brahms performed on historical instruments (2014).

Balyan's extensive recording work includes numerous radio broadcasts for Deutschlandfunk, NDR, ORF, and Slovenian and Armenian radio, as well as CD releases for *Genuin*, *Musiques Suisses*, and *Vivat*. In 2023, a recording of violin sonatas by Beethoven and Nikolaus Krufft was released in collaboration with Clive Brown at the University of Music and Performing Arts Vienna.

In addition to his concert career, Balyan holds teaching positions at leading Austrian music institutions. Since 2014, he has been Professor of Fortepiano at the Music and Arts Private University of the City of Vienna. From

2019 to 2024, he taught Fortepiano at the University of Music and Performing Arts Vienna, and since October 2024 he has held a professorship for Fortepiano at the Anton Bruckner Private University in Linz.

Alongside being a passionate performer, Balyan is also active as a composer; his works in various historical styles are regularly featured in his concert programs.

Mikayel Balyan erhielt den ersten musikalischen Unterricht an Musikgymnasien in seiner Heimatstadt Jerewan und in Moskau, bevor er bei Rudolf Buchbinder an der Musik-Akademie Basel Klavier studierte und 2004 sein Studium mit Auszeichnung abschloss. Es folgten Studien in Cembalo bei Carsten Lohff an der Hochschule für Künste Bremen, Clavichord bei Menno van Delft sowie Musiktheorie bei Volkhardt Preuss an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Von 2008 bis 2012 unterrichtete Balyan an beiden Hochschulen Generalbass und historische Tasteninstrumente. Weitere prägende Impulse erhielt er in historischer Improvisation bei Rudolf Lutz und Nicola Cumer an der Schola Cantorum Basiliensis.

Als vielseitiger Musiker arbeitete Mikayel Balyan mit Dirigenten wie Loris Tjeknavorian, Vladimir Spivakov,

Howard Griffiths und René Jacobs zusammen und ist regelmässiger Gast bei renommierten Festivals wie dem Musikfest Bremen, den Tagen Alter Musik in Herne, dem Festival Radovljica, den Salzburger Festspielen, den Barocktagen Stift Melk und den Resonanzen Wien.

Mit dem Ensemble *amikal* (Anne Freitag, Traversflöte; Katharina Schlegel-Holzhey, Viola da gamba) gewann Balyan 2008 den 2. Preis beim Internationalen Johann-Heinrich-Schmelzer-Wettbewerb in Stift Melk. Gemeinsam mit seinem langjährigen Kammermusikpartner, dem Cellisten Davit Melkonyan, war er 2012 Artist in Residence beim Musikfest Bremen und erhielt den Förderpreis des Festivals. In dieser Zusammenarbeit entstanden bei Sony Music / Deutsche harmonia mundi zwei Einspielungen: die *Trois grandes Sonates op. 5* von Bernhard Romberg (2013) sowie die beiden Cellosonaten von Johannes Brahms auf historischen Instrumenten (2014).

Zahlreiche Rundfunkaufnahmen beim Deutschlandfunk, NDR, ORF, dem slowenischen und armenischen

Rundfunk sowie CD-Produktionen bei *Genuin*, *Musiques Suisses* und *Vivat* dokumentieren seine vielseitige künstlerische Tätigkeit. 2023 erschien eine Aufnahme mit Violinsonaten von Beethoven und Nikolaus Krufft gemeinsam mit Clive Brown an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Neben seiner Konzerttätigkeit entfaltet Mikayel Balyan eine umfassende Unterrichtstätigkeit an bedeutenden Musikhochschulen Europas. Seit 2014 ist er Professor für Fortepiano an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Parallel dazu lehrte er von 2019 bis 2024 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und hat seit Oktober 2024 eine Professur für Fortepiano an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz inne.

Darüber hinaus widmet sich Mikayel Balyan auch der Komposition; seine Werke in verschiedenen historischen Stilen präsentiert er regelmässig in seinen Konzerten.



The Tangentenflügel (tangent piano) is an eighteenth-century keyboard instrument in which the sound is produced by wooden tangents striking the strings without any leather or other soft coverings. Its tonal qualities combine features of the clavichord, harpsichord, and early fortepiano. Developed by South German keyboard instrument makers such as Franz Jakob Späth and Christoph Friedrich Schmahl, it is equipped with knee levers and hand stops that provide a wide range of timbral and dynamic possibilities.

The instrument used for this recording, by Schmahl (Regensburg, 1797), is a well-preserved example from a private Swiss collection, featuring three knee levers and three hand stops. These allow, among other effects, *una corda*, *forte*, moderator, and harp-like sonorities, as well as the selective lifting of the dampers in either the bass or treble range, thereby enabling a particularly nuanced spectrum of expression.

Pitch: A = 428 Hz



Der Tangentenflügel, ein Tasteninstrument des 18. Jahrhunderts, zeichnet sich dadurch aus, dass seine Saiten von hölzernen Tangenten ohne weiche Bezüge angeschlagen werden; klanglich vereint er Eigenschaften von Clavichord, Cembalo und frühem Hammerklavier. Entwickelt von süddeutschen Instrumentenbauern wie Franz Jakob Späth und Christoph Friedrich Schmahl, verfügt er über Kniehebel und Registerzüge, die eine grosse Vielfalt an Klangfarben und dynamischen Abstufungen ermöglichen.

Das für diese Aufnahme verwendete Instrument von Schmahl (Regensburg, 1797) ist ein gut erhaltenes Exemplar aus einer Schweizer Privatsammlung mit drei Kniehebeln und drei Registerzügen, die unter anderem *una corda*-, *forte*-, Moderator- und harfenartige Klänge sowie ein selektives Anheben der Dämpfer im Bass- oder Diskantbereich ermöglichen und so einen besonders nuancenreichen Ausdruck erlauben.

Stimmhöhe: A = 428 Hz

ACKNOWLEDGEMENTS

Our heartfelt thanks to everyone who contributed to the realisation of this project:

Nestor-Stiftung, SULGER-STIFTUNG
Helga Degen, Ann and Paul Bridge

The Museo Etnografico della Valle di Muggio and its staff
Historisches Museum Basel and Isabel Münzner
Schloss Bad Krozingen and Susanne Berkemer

Cathy Barker, Doris Tranter, Ursula Steinegger,
Elias Bötticher, Rafayel Ter-Sahakyan

We would especially like to thank the heirs of Alma
Bacciarini in Cabbio (TI), Switzerland, for their generosity
in lending us the exceptional instrument.

Executive producer: Edgardo Vertanessian

Recording, editing, and mixing: Karel Valter

Mastering: Edgardo Vertanessian

Recorded at the Recording Studio Waldenburg,
Switzerland, in September 2025

Maintenance and tuning of the Schmahl Tangentenflügel:
Ambrosius Pfaff

English translations: Bronwen Saunders, Gunta Smirnova,
Cathy Barker

Cover design: Andrew Vlasov and Tatyana Vlasova

Booklet design: Jeremy Smedes

Photos: Tatyana Vlasova (Gunta Smirnova), Gregor Titze
(Mikayel Balyan), Ambrosius Pfaff & Giordano Zeli
(Tangentenflügel)

PRIMA
CLASSIC

Catalog: PRIMA100

© & ® 2026 Prima Classic

All trademarks and logos are protected.

All Rights Reserved.

Available in Hi-Res Audio (96k/24b), Apple Digital Masters,
Amazon Ultimate HD, and Dolby ATMOS