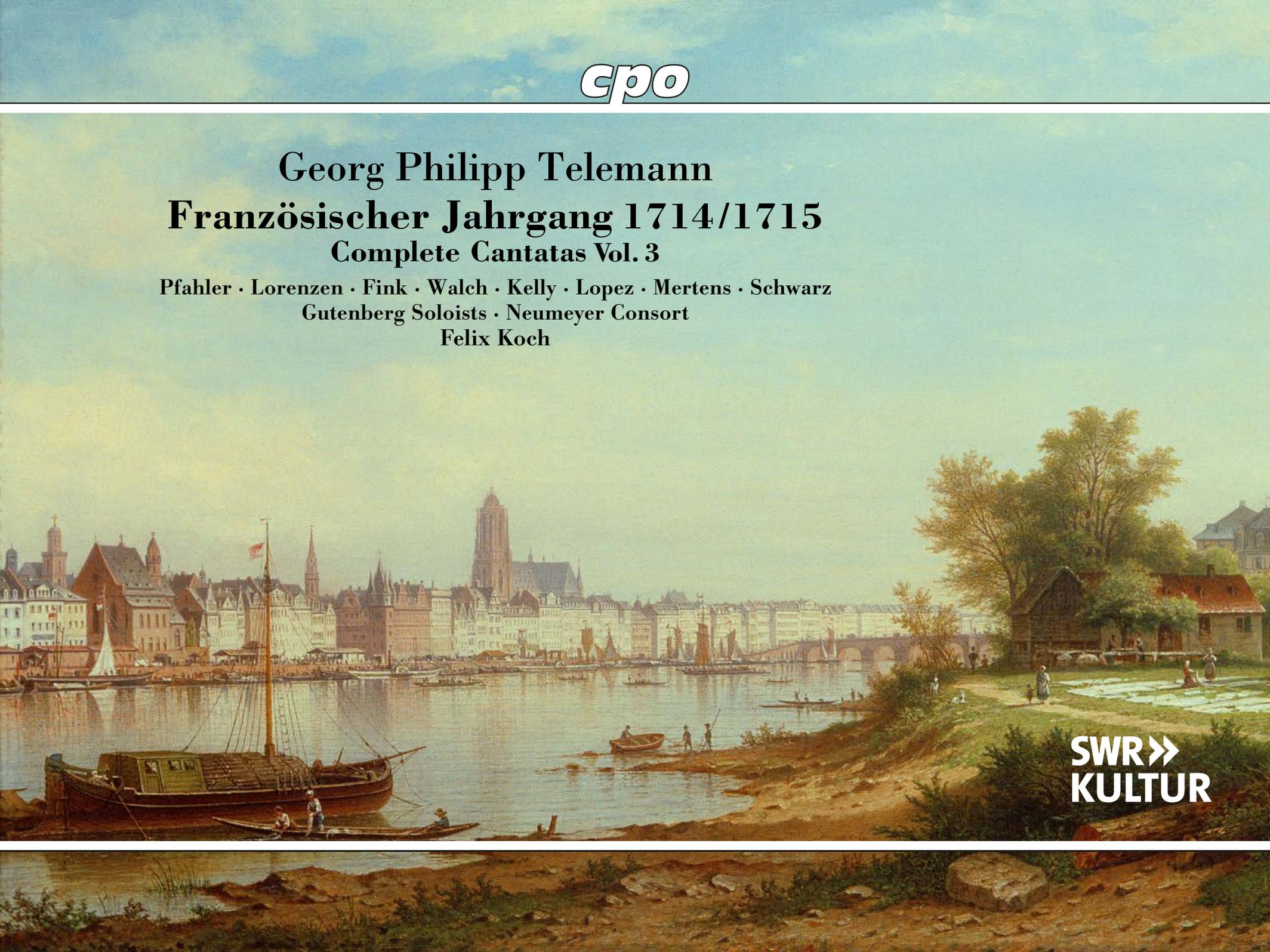


**cpo**

**Georg Philipp Telemann**  
**Französischer Jahrgang 1714/1715**  
**Complete Cantatas Vol. 3**

**Pfahler · Lorenzen · Fink · Walch · Kelly · Lopez · Mertens · Schwarz**  
**Gutenberg Soloists · Neumeyer Consort**  
**Felix Koch**



**SWR** →  
**KULTUR**

# Georg Philipp Telemann 1681–1767

## Kantaten – Französischer Jahrgang Vol. 3

### Weichet fort aus meiner Seele

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Blockflöten, 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher und Bc., TVWV 1:1537 zum 15. Sonntag nach Trinitatis

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Nr.1 Chor »Weichet fort aus meiner Seele«                            | 2'30 |
| 2 | Nr.2 Rezitativ, Accompagnato und Arie (Alt) »Komm, komm, mein Geist« | 2'25 |
| 3 | Nr.3 Arie (Sopran) »Hier fliegen Vögel hin«                          | 2'29 |
| 4 | Nr.4 Rezitativ (Bass) »Darum sollet ihr nicht sorgen« – Trio (S/A/T) | 1'10 |
| 5 | Nr.5 Arie (Sopran): »Auf heute, wie morgen«                          | 5'33 |
| 6 | Nr.6 Choral »Wies GOtt gefällt, so lauffs hinaus«                    | 0'59 |

### Choralvorspiel »Vater unser im Himmelreich«

(Arr. Birger Petersen)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 7  | Nr.1 Vorspiel                                   | 1'41 |
| 8  | Nr.2 Choral »Vater unser im Himmelreich«        | 0'43 |
| 9  | Nr.3 Arie »Geheiligt werd der Name dein«        | 0'47 |
| 10 | Nr.4 Choral »Es komm dein Reich zu dieser Zeit« | 0'46 |

### Ein Aussatz ist die Sünde

Kantate für S/A/T/B, Chor, 1 Oboe, Streicher und Bc., TVWV 1:417 zum 14. Sonntag nach Trinitatis

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 11 | Nr.1 Arie (Sopran) »Ein Aussatz ist die Sünde«              | 2'32 |
| 12 | Nr.2 Arie (Alt) »Du siehst, o JEsu mich von ferne stehen«   | 3'03 |
| 13 | Nr.3 Choral »Die Sünd' hat uns verderbet sehr«              | 0'44 |
| 14 | Nr.4 Arie (Bass) »Siehe, siehe, ich will sie heilen«        | 2'08 |
| 15 | Nr.5 Rezitativ (Tenor) »Mein JEsus giebt, was ich gebethen« | 0'45 |
| 16 | Nr.6 Chor »Dancket GOtt vor seine Gaben«                    | 3'21 |

15'06

2'30  
2'25  
2'29  
1'10  
5'33  
0'59

3'57

1'41  
0'43  
0'47  
0'46

12'33

2'32  
3'03  
0'44  
2'08  
0'45  
3'21

### Choralvorspiel »Ach Gott vom Himmel sieh darein«

(Arr. Katharina Moos)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 17 | Nr.1 Choral »Ach Gott vom Himmel sieh darein« | 0'50 |
| 18 | Nr.2 Duett »Sie lehren eitel falsche List«    | 2'09 |
| 19 | Nr.3 Choral »Ehr sei Gott Vater und dem Sohn« | 0'54 |

### Gräulich sind die letzten Zeiten

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc., TVWV 1:700 zum 25. Sonntag nach Trinitatis

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 20 | Nr.1 Arie (Bass) :»Gräulich sind die letzten Zeiten«             | 2'03 |
| 21 | Nr.2 Choral »Ach GOtt! Vom Himmel, sieh darein«                  | 0'54 |
| 22 | Nr.3 Rezitativ (Sopran) »Wohl dem, der sich zu JEsu hält«        | 0'33 |
| 23 | Nr.4 Arie (Alt) »Gedulde dich, o meine Seele«                    | 4'46 |
| 24 | Nr.5 Accompagnato (Tenor) »So seydt nun gedultig, lieben Brüder« | 0'33 |
| 25 | Nr.6 Chor »Seid ihr auch gedultig«                               | 2'09 |

10'58

### Werd ich denn zu deiner Rechten

Kantate für S/A/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc., TVWV 1:1579 zum 26. Sonntag nach Trinitatis

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 26 | Nr.1 Arie (Sopran) :»Werd ich denn zu deiner Rechten«           | 1'28 |
| 27 | Nr.2 Choral »Fürwahr, fürwahr euch sage ich« – Rezitativ (Bass) | 2'38 |
| 28 | Nr.3 Arie (Alt) »Ach, Menschen, ach! erwägt das letzte«         | 3'33 |
| 29 | Nr.4 Chor »Darum seydt bereit«                                  | 1'32 |
| 30 | Nr.5 Choral »O JEsu! Hilf zur selben Zeit«                      | 0'55 |

10'06

### Ich bin getrost im Leben

Kantate für S/T/B, Chor, 2 Trompeten, 2 Oboen, Streicher und Bc., TVWV 1:821 zum Michaelisfest

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 31 | Nr.1 Arie (Bass) :»Ich bin getrost im Leben«                     | 4'08 |
| 32 | Nr.2 Chor/Rezitativ (Tenor/Bass) »Er hat seinen Engeln befohlen« | 4'42 |
| 33 | Nr.3 Arie (Sopran) »Ich bin getrost«                             | 4'18 |
| 34 | Nr.4 Choral »Ach HErr! Laß dein' lieb' Englein                   | 1'41 |

14'49

### **Ach, wie beisst mich mein Gewissen**

Kantate für S/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc.,  
TVWV 1:36 zum 11. Sonntag nach Trinitatis

- 35 Nr.1 Arie (Bass) »Ach, wie beisst mich mein Gewissen«
- 36 Nr.2 Rezitativ (Bass) »Wo hab ich hingedacht«
- 37 Nr.3 Arie (Sopran) »Meinen JEsu laß ich nicht«
- 38 Nr.4 Choral »O JEsu voller Gnad«
- 39 Nr.5 Dictum (Sopran, Bass, Chor) »An Christo haben wir die Erlösung«
- 40 Nr.6 Rezitativ (Tenor) »Ich bin gerecht und rein«
- 41 Nr.7 Arie (Tenor) »Mein Gewissen beisst mich nicht«
- 42 Nr.8 Choral »Führ auch mein Hertz und Sinn«

### **Choralvorspiel »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«**

(Arr. Antonio Kapper)

- 43 Nr.1 Choral »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«
- 44 Nr.2 Arie »Wie uns nun hat ein fremde Schuld«
- 45 Nr.3 Arie »So er uns denn sein Sohn geschenkt«
- 46 Nr.4 Choral »Mein Füßen ist dein heil'ges Wort«

### **Was fehlt dir doch**

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Oboen, 2 Hörner und Bc.,  
TVWV 1:1507 zum 12. Sonntag nach Trinitatis

- 47 Nr.1 Arie (Bass) »Was fehlt dir doch«
- 48 Nr.2 Arie (Alt) »Wer nur noch an JEsu dencken«
- 49 Nr.3 Affectuoso (Tenor) »Sehet an die Exempel« – Chor
- 50 Nr.4 Rezitativ (Bass) »Fast nicht ein Blat«
- 51 Nr.5 Arie (Sopran): »Hoffen, und in GOtt vertrauen«
- 52 Nr.6 Choral »Wer hofft in GOtt, und dem vertraut«

### **Choralvorspiel »O Haupt voll Blut und Wunden«**

(Arr. Hye Min Lee)

- 53 Nr.1 Arie »O Haupt voll Blut und Wunden«
- 54 Nr.2 Arie »Ich will hier bei dir stehen«
- 55 Nr.3 Choral »Du edles Angesichte«

**16'24**

- 4'46
- 2'16
- 2'42
- 0'35
- 2'43
- 0'42
- 2'02
- 0'38

**6'01**

- 0'55
- 1'40
- 2'29
- 0'57

**16'08**

- 2'50
- 2'14
- 3'42
- 1'18
- 5'07
- 0'57

**5'40**

- 2'41
- 2'03
- 0'56

### **Brich dem Hungrigen dein Brod**

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc.,  
TVWV 1:134 zum 13. Sonntag nach Trinitatis

- 56 Nr.1 Sopran, Alt, Chor »Brich dem Hungrigen dein Brod« 2'42
- 57 Nr.2 Rezitativ (Sopran, Tenor, Bass) »Barmherzigkeit« 2'58
- 58 Nr.3 Arie (Alt) »Dem wirds unbarmhertzig gehen« 3'01
- 59 Nr.4 Rezitativ (Sopran) »Du armer Mensch« 0'35
- 60 Nr.5 Arie (Tenor) »GOtt hat noch keinen nicht verlassen« 2'25
- 61 Nr.6 Choral »Keinen hat GOtt verlassen« 0'51

**Total time 129'10**

### **Solisten [1]–[30]**

**Annemarie Pfahler** Sopran  
**Liselotte Fink** Alt  
**Carlos Negrín López** Tenor  
**Klaus Mertens** Bass

### **Solisten [31]–[61]**

**Kathrin Lorenzen** Sopran  
**Julie Grutzka** Sopran [33]  
**Etienne Walch** Altus  
**Fabian Kelly** Tenor  
**Hans Jörg Mammel** Tenor [32]  
**Gotthold Schwarz** Bass

### **Gutenberg Soloists Neumeyer Consort**

**Felix Koch** Leitung

### **Verlagsangaben / Publisher**

Sämtliche Kantaten sind bei Canberra Baroque erschienen (Hrsg. Peter Young).  
Die Choralbearbeitungen liegen in Manuskriptform vor.

### **Gutenberg Soloists [1]–[30]**

Sopran Annemarie Pfahler, Helene Grabitzky, Serena Hart  
Alt Lieselotte Fink, Christina Ewald, Dagmar Staudt  
Tenor Carlos Negrin, Robert Reichinek, Jan-Geert Wolff  
Bass Klaus Mertens, Samuel Kirsch, Matthias Hagenah

### **Neumeyer Consort [1]–[30]**

Violine 1 Katharina Arendt (Konzertmeisterin), Ildiko Hadhazy, Tommaso Toni  
Violine 2 Xin Wei, Hans Berg, Kerstin Fahr, Lucia Ahn  
Viola Ursula Plagge-Zimmermann, Francesca Venturi, Yuichi Yazaki,  
Naru Yamamoto  
Violoncello Daniela Wartenberg, Sophie Herr  
Kontrabass Matthias Scholz  
Blockflöte Kerstin Fahr, Christina Ewald  
Oboe Ina Stock, Shogo Fujii  
Fagott Barbara Meditz  
Horn Georg Köhler, Miha Loncar  
Trompete Michael Maisch, Michael Bühler  
Orgel Jonathan Kreuder  
Cembalo Markus Stein

### **Gutenberg Soloists [31]–[61]**

Sopran Kathrin Lorenzen, Nerea Elizaga-Goméz, Paula Müller  
Alt Etienne Walch, Sonja Haub, Luisa Sagliano  
Tenor Fabian Kelly, David Jakob Schläger, Jan-Geert Wolff  
Bass Gotthold Schwarz, Franziskus Baum, Samuel Kirsch

### **Neumeyer Consort [31]–[61]**

Violine 1 Jonas Zschenderlein (Konzertmeister), Wonki-Kim, Youngmin Lee  
Violine 2 Hans Berg, Kerstin Fahr, Lucia Ahn  
Viola Christiane Schmidt, Francesca Venturi, Xin Wei,  
Maider Diaz de Grenu  
Violoncello Daniela Wartenberg, Sophie Herr  
Kontrabass Ichiro Noda  
Oboe Luc Marchal, Andrea Vilz  
Fagott Barbara Meditz  
Orgel Jonathan Kreuder  
Cembalo Markus Stein

# SWR KULTUR

## VOGEL & DETABEL

With kind support of Vogel & Detabel



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.  
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broad-  
casting of this record prohibited.

**cpo** 555 438–2

Coproduction with Südwestrundfunk, SWR2

Recording: SWR Studio Kaiserslautern, 20.–22.7.2022 [7]–[10], [17]–[19] /  
23.–25.11.2022 [1]–[6], [11]–[16], [20]–[30] / 23.–26.11.2021 [31]–[34] /  
20.–22.7.2022 [35]–[61]

Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Ralf Kolbinger

Balance Engineer: Ingbert Neumeister (Track 1–30, 35–61) /  
Angela Öztanil (Track 31–34)

Executive Producer: Burkhard Schmilgun/Sabine Fallenstein, SWR2  
Landesmusikredaktion Rheinland-Pfalz

Cover: »Frankfurt am Main« by Carl Morgenstern (1811–1893)

© Photo: akg-images, 2024. Design: Lothar Bruweleit

**cpo**, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 – Made in Germany



**Georg Philipp Telemann, ca. 1745**  
by Georg Lichtensteger (1700–1781)

## Das Telemann Project

Das Telemann Project des Collegium musicum der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU) und des Forum Alte Musik Frankfurt am Main in Kooperation mit dem Verlag Canberra Baroque, dem Klassik-Label **cpo**, der Telemann-Gesellschaft Frankfurt, dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, SWR (Südwestrundfunk), der EKHN-Stiftung und der Hochschule für Musik Mainz widmet sich der weltweit ersten Gesamteinspielung des »Französischen Kantatenjahrgangs« mit 72 groß besetzten Kirchenkantaten von Georg Philipp Telemann (Frankfurt 1714/15).

21 Kantaten des ersten, vornehmlich in Kopien und Abschriften nahezu vollständig erhaltenen Frankfurter Kantatenjahrgangs, wurden bislang von verschiedenen Verlagen und Institutionen herausgegeben. 51 Kantatenhandschriften werden im Rahmen des Telemann Projects durch Kooperation mit dem australischen Musikverlag Canberra Baroque editorisch aufbereitet und stehen als musikpraktisches Aufführungsmaterial für die Ersteinspielung des gesamten Französischen Kantatenjahrgangs zur Verfügung.

Ein besonderes Anliegen des Telemann Projects ist die Einbindung junger, durch das Telemann Project ausgewählter Solistinnen und Solisten, die zusammen mit ausgewiesenen Spezialistinnen und Spezialisten für Barockgesang musizieren. Alle Solistinnen und Solisten singen dabei im 12-köpfigen Vokalensemble »Gutenberg Soloists« – gemäß der barocken Praxis, nach der die Solo-Partien aus dem Chor-Ensemble heraus übernommen werden.

– Felix Koch

## The Telemann Project

The Telemann Project is run jointly by the Collegium Musicum of Johannes Gutenberg University in Mainz (JGU) and the Forum Alte Musik in Frankfurt. It also maintains partnerships with the publishing firm Canberra Baroque, the classical label **cpo**, the Frankfurt Telemann Society, the Centre for Telemann Preservation and Research in Magdeburg, Mainz University of Music, and Southwest German Broadcasting (SWR). Not it is issuing the world's first complete recording of Georg Philipp Telemann's *Französischer Kantatenjahrgang*, an annual cycle of 72 large-scale sacred cantatas composed in Frankfurt in 1714–15.

To date, 21 cantatas from Telemann's first Frankfurt cycle, all surviving virtually intact in handwritten copies and transcriptions, have been issued in print by various publishers and institutions. As part of the Telemann Project, 51 cantata manuscripts have been prepared for publication in cooperation with the Australian music publishers Canberra Baroque. They are thus available in practical performance editions for this premier recording of the complete *Französischer Kantatenjahrgang*.

A special concern of the Telemann Project is to involve and promote outstanding young singers. In each case, three young soloists selected by the Project sing with, and are coached by, established specialists in baroque vocal style. All of them perform in the Gutenberg Soloists, a chamber choir committed to baroque practice. The solo parts are taken in accordance with this historically informed style of performance.

– Felix Koch

Translated by J. Bradford Robinson

## Die Blasinstrumente des Französischen Jahrgangs

Angesichts der Menge des zu sichtenden Materials scheint es nur angemessen, die Erschließung des Telemannschen Kirchenmusikschaffens als einen Kraftakt zu bezeichnen. Den ersten Versuch einer vollständigen Beschreibung der 1.400 erhaltenen Gottesdienstmusiken unternahm Werner Menke im Jahre 1942. Sein Zugang, die einzelnen Jahrgänge »als ein Opus« aufzufassen, führt ihn zu der Annahme, unter anderem die 72 Musiken des sogenannten *Französischen Jahrgangs* als ein zyklisches Werk zu begreifen. Die dadurch ermöglichte Portionierung des umfangreichen Korpus vereinfacht die Aufbereitung, verleitet aber auch zu einer potentiellen Einengung des analytischen Blickwinkels. So findet sich die Bezeichnung *Französisch* im Auführungsmaterial der Werke; unklar bleibt aber, ob der französische Nationalstil, vor allem derjenige der französischen Oper, von Telemann selbst als ein in diesem Jahrgang zu erprobender Fokus gesetzt und formuliert oder pragmatisch von zeitgenössischen Kopisten verwendet wurde, die den Überblick behalten wollten. Mit Sicherheit aber lassen sich französische Stilelemente belegen, zum Beispiel die zwei Bratschenstimmen, die den Mittelstimmensatz verdichten und auch in zweien der hier vorgestellten Werke vorkommen (*Weichet fort aus meiner Seelen und Ein Aussatz ist die Sünde*). Die zwei anderen verzichten darauf. Dem zyklusbildenden Gedanken des französischen Stils kann also getrost gefolgt werden, wenn er nicht die einzige Maxime bleibt, die bei ihrer Überbetonung substantielle Qualitäten übersehen lässt. Gerade der fokussierte Blick auf jede einzelne Komposition, der im Rahmen des *Telemann Project* ermöglicht wird, vermag diese Qualitäten offen zu legen.

Die gewissermaßen standardmäßige oder »Frankfurter« Besetzung kann wie folgendermaßen dargestellt werden: vierstimmiger Chor, zwei Oboen, Streicher und Generalbass. Bei 39 der insgesamt 72 Werke findet der eben bereits als französisches Element deklarierte fünfstimmige Streichersatz mit zwei Bratschenstimmen Verwendung. Während sich die Werke untereinander in eventuellen Abweichungen oder Besonderheiten in der Instrumentation gegeneinanderstellen lassen, erscheint die Funktionalität vor allem der Bläserstimmen (im Gros der Fälle: der obligaten Oboenstimmen) als derjenige Aspekt, der sich von Nummer zu Nummer innerhalb einer Gottesdienstmusik auf unterschiedliche Weise ausprägt. Meistens verdoppeln die zwei Oboen die ersten und zweiten Violinen. Dort, wo sie solistisch oder im Duett geführt werden, bricht das standardisierte Schema. Noch eindrücklicher werden diese Brüche, wenn speziell für eine Nummer neue Blasinstrumente heran gezogen werden wie etwa in der Arie »Hier fliegen Vögel hin« in *Weichet fort aus meiner Seele* TVWV 1:1537. Hier konzertieren zwei virtuose Flötenstimmen allein mit der Sopranstimme und dem Basso continuo – in den anderen Nummern des Werkes kommen sie nicht vor. Dabei sind die Flöten in diesem Jahrgang von allen verlangten Blasinstrumenten noch die meistbesetzten. Zahlenmäßig absteigend folgen Hörner, Trompeten, Pauken und Fagotte, wobei die Hörner in der eben genannten Kompositoin gleichfalls mitwirken. Die seltenen Einsätze des Fagotts sind als Element einer speziell französischen Besetzung in *Gott schweige doch nicht also* und *Christ ist erstanden von der Marter* zu hören.

Bei der praktischen Verwirklichung von Partituren, in denen Blasinstrumentenpartien vorkommen, war die Kapelle der Barfüßerkirche auf externe Instrumentalisten angewiesen. Aus einem Beschluss des Senats, dem

»Ohnmaaßgebliche[n] Vorschlag, wie die allhiesige Capell [...] könnte bestallet [werden]« vom September 1721 geht hervor, dass zunächst nur der Streicherapparat und die Continuo-Gruppe vorgesehen waren. Der Ratskalender von 1734 berichtet immerhin von zwei »Hautboisten«. (Von diesen auf sechs bis 19 Jahre nach der Entstehung des Französischen Jahrgangs datierten Quellen kann mit gebotener Vorsicht auf die Umstände um 1715 geschlossen werden.) Die Trompeter waren höchstwahrscheinlich Rats- oder Stadttrompeter, die ansonsten zeremoniell-politische Funktionen erfüllten. Die Türmer stellten die Hornisten, wobei wahrscheinlich ist, dass sie zudem in der Lage waren, Trompetenparts zu übernehmen. Auch aus dem Militär wurden Bläser für die liturgische Musik rekrutiert: Aus der Beschreibung eines Festzugs 1716 geht hervor, dass dort an dritter Position »Vier Waldhornisten in blauer schöner Kleidung mit großen Waldhörnern«, an vierter Position »Die große[n] Artillerie-Pauken/welche mit ihrer behörigen Montur gezieret« und an zehnter Stelle »Der Stadt=Garnison ó. Hautbois in ihrer sauberen Montur« marschierten. Betont werden muss zudem, dass die meisten Musiker mehrere Instrumente zu spielen in der Lage waren. So war der Garnisonshautboist Johann Georg Ludwig in der Kapelle neben der Oboe auch für Bratsche, Horn und andere Holzblasinstrumente zuständig.

## Erbsünde und Jüngstes Gericht – zu den Kompositionen

Die vier ersten Kantaten weisen in ihrer Kompilierung eine sich theologisch erschließende, heilsgeschichtliche Stringenz auf. Von der Erbsünde, mit der jeder Mensch ohne persönliche Schuld geboren ist, und welche ihren bildhaften Ausdruck in Eva und dem Baum der Erkenntnis findet (1. Mose 3), über den Umgang mit irdischen

Sorgen und dem Heilsversprechen in Gottes Gnaden hin zum Jüngsten Gericht zeichnen sie ein kohärentes Bild vom Warum menschlichen Leidens (TVWV 1:417) über das Wie menschlichen Lebens (TVWV 1:1537) bis hin zum Wofür – dem eschatologischen Moment von Gericht und Erlösung – der Vergebung der Sünden durch Christi Tod (TVWV 1:700 und 1:1579). Die Texte von Erdmann Neumeister sind dem Französischen Jahrgang durchweg entsprechend seiner Sammlung Geistliche Poesien, mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen entnommen. Sie verbinden abstrakte Konzepte wie Erbsünde und Apokalypse mit glaubenspraktischer Kirchenpädagogik. Aufgrund ihrer delikaten instrumentalen Eigenheiten wird im Folgenden auf die Komposition *Weichet fort aus meiner Seele* ein besonderes Augenmerk gerichtet.

### **Weichet fort aus meiner Seele** TVWV 1:1537

Während in TVWV 1:417 [11]–[16] die Oboe als einziges Blasinstrument *colla parte* mit der ersten Violinstimme geführt wird und somit in ihrer Uneigenständigkeit eher als eine klangliche Verstärkung des Diskants fungiert, stellt sich die Besetzung und die Funktionalität von Blasinstrumenten in *Weichet fort aus meiner Seele* als besonders abwechslungsreich dar. Die nunmehr zwei Oboen spielen eine sehr viel distinktere Rolle. Zudem sind zwei Hornstimmen und später für die dritte Nummer zwei Flöten vorgesehen. Doch auch formal zeigen sich spezifische Merkmale: Der Eingangschor »Weichet fort aus meiner Seele, weicht ihr Sorgen alle fort« wird zwischen den einzelnen Nummern wiederholt und bildet so einen Kehrsatz. Die Sorgen des Menschen werden so immer wieder in den Fokus gerückt und in einer Persistenz geschildert, zu der sich die restlichen Nummern verhalten müssen. Unnachgiebig wirkt

dann auch der Einsatz der Hörner, die in dem wiederkehrenden Abschnitt zwar nicht melodisch hervortreten, durch insistierende Tonrepetitionen aber die Dringlichkeit des Anliegens ebenso betonen, wie es der homophone Chorsatz und die oft verdoppelten Kadenzten tun. Der Mittelteil des Eingangschors, der später nicht als Refrain mit wiederholt wird, wird vom Bass-Solisten gestaltet. Hier konterkariert Telemann die Tutti-Instrumentation des A-Teils mit Duetten konzertierende Hörner und Oboen. Die Streicher pausieren. Bemerkenswert ist, dass der Bass die Continuo-Stimme mitsingt, die meistens grundtönig ist und somit das Fundament für die Blasinstrumente bildet. Dadurch liegt der Fokus, noch mehr als schon durch die ungewöhnliche Exponierung gewährleistet, auf dem Hörner- bzw. Oboenduet. Was rechtfertigt hier diese ungewöhnliche Instrumentation und Gewichtung der Stimmen? In seiner Dissertationschrift zeigt Simon Rettelbach diverse symbolische Kontexte auf, in denen Blasinstrumente eine textausdeutende Verwendung finden. Oft genug ist die Sachlage dabei nicht so einfach wie im Falle der sprichwörtlichen Posaunen von Jericho – so auch hier: »Sollt ich mein Vergnügen lassen, mich der Schwermuth überlassen, und mir selbst das Hertze stehlen, wenn mir diß und das will fehlen?«, fragt der Bass und liefert sogleich die Antwort auf die provokativ formulierte Frage: »Nein, ich habe Gottes Wort, das ich mir zum Troste erwähle.« Bei diesen Zeilen schweigen die Bläser, der Solist wird von der Continuo-Gruppe entkoppelt, welche zudem nicht mehr bloß grundstellige Akkorde, sondern vermehrt Sextakkorde aufweist – also komplexer wird. Vielleicht ist der Einsatz der Bläser – auch einhergehend mit ihren monorhythmischen punktierten Achteln, den etwas redundanten Wechselnoten und der Zweistimmigkeit in Hornquinten – Ausdruck der Profanität des in der Frage angesprochenen Verhaltens und

somit abfällige Wertung über diejenigen, die ihr Leben »der Schwermuth überlassen«.

Offenkundiger liegen die Dinge in der Sopranarie (Nr. 3): »Hier fliegen Vögel hin, betrachte sie, mein Sinn«. Zwei Blockflöten schaffen durch ineinander verwobene Akkordbrechungen, latente Zweistimmigkeit und zum Teil höchst ungewöhnliche Konflikt rhythmischen ein Klangpanorama in höchster Lage. Das hohe Register ist bereits zuvor im *Accompagnato-Rezitativ* der Altstimme erschienen, wenn die Continuo-Gruppe schweigt und nur die hohen Lagen der Violinen und Bratschen in der Wiegenliedmanier eines  $\frac{3}{4}$ -Taktes folgenden Text untermalen: »Der höchste GOTT bekleidet uns«. Damit wird die Annahme der Gläubigen illustriert, dass Gott sich um seine Schöpfung kümmert, dass er ebenso, wie er die Blumen »so herrlich zugericht[et]« hat, den Menschen auszustatten weiß. Von den Blumen wandert der Fokus der Musik zu den Vögeln, die auch ohne »Scheunen«, in die sie »Vorrath könten tragen«, von Gott umsorgt zurecht kommen. Die Antwort auf die alltäglichen Sorgen des Menschen, aber auch seine existentiellen Nöte wie Hunger und Durst lautet Gottvertrauen. Der Anlass zur Verwendung von Flöten – nur für eine Nummer des Werks (!) – ist demnach ein illustrativer, lautmalerischer. Natur musikalisch nachzeichnende Stellen sind im Französischen Jahrgang keine Seltenheit, auch wenn sie in geistlicher Musik von den zeitgenössischen Autoren in der Regel kritisch gesehen wurden, da sie das Abstrakte, das vom Weltlichen Entrückte der Musik durch vermeintliche Gegenständlichkeit untergraben. Satztechnisch bietet die Textvorlage der unbesorgten Vögel dem Komponisten Telemann jedoch die Chance und Legitimierung, unkonventionelle Dinge zu erproben – Vögel müssen sich nicht an menschengemachte Regeln halten. Sind Konflikt rhythmischen wie  $16\text{tel}$  gegen  $16\text{tel}$ -Triolen noch relativ geläufig, sprengt die Gleichzeitig-

keit von 32teln und 16tel-Triolen die Norm, in der sich anderweitig rhythmische Grenzgänge abspielen. Interessant ist nun auch, zu welchem Textabschnitt Telemann die freien Vögel »zügelt«, also in einen strengen Satz einbettet. Zu den Zeilen »Der milde Schöpffer giebet uns zu trincken und zu essen« koppeln sich die zwei vorher relativ unabhängig voneinander agierenden Flötenstimmen zu einem homophon ausgesetzten Duett, das wiederum die oben erwähnte Passage des vorangegangenen Rezitativs aufgreifend im  $\frac{3}{4}$ -Takt und ohne Basso continuo das direkte Wirken Gottes vertont. Auch das freie Spiel der Natur unterliegt der göttlichen Ordnung.

### **Ein Aussatz ist die Sünde** TVWV 1:417

Ein Aussatz ist die Sünde verbildlicht die »natür- und erblich angebohren[e]« Erbsünde, wie es vom Sopran gleich zu Beginn gesungen wird, als Krankheit – genauer: als Lepra (Aussatz). Die vorgesehene Bibelstelle für den 14. Sonntag nach Trinitatis erzählt die Geschichte der Heilung der zehn Aussätzigen. So wie Jesus respektive Gott die Kranken von ihrem Leiden befreit, steckt im Glauben und Vertrauen auf Gott das Versprechen der letztlichen Reinigung von der Erbsünde: »Wer ihm den Schaden gläubig klagt, dem wird die Hülfe nicht versagt«, singt der Sopran, nachdem eine instrumentale Grave-Einleitung bereits die triste Lage des Menschen geschildert hat. Telemann bedient sich hier vor allem der Einkreisung von Zieltönen, von oberen und unteren Noten gleichermaßen – eine Figur, die im weiteren Verlauf auch durch Sequenzierung rhetorisch die Not und Ausweglosigkeit des Menschen artikuliert. Die Lösung dieser Misere, die nur in Jesus zu finden ist, vertont Telemann mit emphatischen Quinten und Quartan – emphatisch auch durch nachdrückliche Pausen und die

auffhellende Wendung nach G-Dur: »Nur JEsus ists allein. Nur JEsus macht uns rein.« Die Anrufung desselben in der anschließenden Alt-Arie enthält zugleich die melodische Akzentuierung des aussätzigen Individuums: zweimal, quasi den melodischen Fluss zerschneidend, akzentuiert Telemann das »mich«, das Ganze von eindringlich pochenden (tremolante) Tonrepetitionen in den Violon begleitet. Die aktive Bitte des Gläubigen bleibt Bedingung für die Erlösung. Dieser voran geht die Einsicht in die schuldbeladene Natur des Menschen: »Die Sünd hat uns verderbet sehr.« Die prompte Antwort Gottes, gesungen vom Bass, ist die Zusicherung der Heilung. Musikalisch durch Oktavierung der Continuo-Stimme in den Streichern betont und durch Oktavsprünge als Kopfmotiv umso mehr konsolidiert, zeichnet Telemann Jesu Versprechen als unerschütterlich. Diesem Versprechen dankt die im Chor Abbildung findende Gemeinde: »Danket GOtt vor seine Gaben« in der fugierten Schlussnummer, in der die abtaktige, dieses Mal hoffnungsvoll aufwärtsgerichtete Ausrufquarte den Imperativ unterstreicht.

### **Gräulich sind die letzten Zeiten** TVWV 1:700

Aus zwei verschiedenen Blickwinkeln widmen sich die Musiken zum 25. und 26. Sonntag nach Trinitatis (Gräulich sind die letzten Zeiten, TVWV 1:700 und Werd ich denn zu deiner Rechten, TVWV 1:1579) dem Themenkomplex des Welteneendes bzw. des Jüngsten Gerichtes – dem Ende der Dinge. Zweitere konkludiert, dass durch Jesu Tod der Mensch von seiner Schuld erlöst werden wird und ist somit zwar mahrend, aber auch zuversichtlich. In der ersten hingegen wird ausgehend von Jesu Endzeitweissagungen aus Matthäus 24, 15–18 der immerzu sich verschlechternde Zustand der Welt verhandelt, der dieser Gnade vorausgeht:

»Gräulich sind die letzten Zeiten« und »Es wird auch nicht besser werden«, singt der Bass im unisono mit dem Tutti. Diesem fatalistischen Diktum, dem satztechnisch mit ausrufenden Sextsprüngen (Exclamatio) und einer Vielzahl verminderter Intervalle (vor allem Septimen) Rechnung getragen wird, kann nur mit dem Kommen des Menschensohnes ein Ende gesetzt werden. Die Tugend, die dem Gläubigen bis dahin bleibt, ist die Geduld, von der in der Alt-Arie Gedulde dich, o meine Seele gesungen wird. Der ostinate Achtelpuls, der sich in den Begleitstimmen durch die Nummer zieht, wird von Telemann dabei als Tonbild der tickenden Uhr, der verrinnenden Zeit gewählt. (Ähnlich und noch eindringlicher wählt Telemann diese Methode der rhythmischen Einheitlichkeit in der Arie zum 20. Sonntag nach Trinitatis aus demselben Jahrgang.) Auch die Synkopen in der Melodiestimme drücken das Ausharren der Gläubigen aus, indem sie dem ständigen Pochen des Pulses ein Moment des Stauens entgegensetzen. Mit der Aussicht darauf, dass das Warten bald ein Ende haben wird – »denn die Zukunft des HErrn ist nahe« – schließt die Komposition mit einer Tutti-Fuge.

### **Werd ich denn zu deiner Rechten** TVWV 1:1579

Noch fragend und bittend setzt die Sopran-Arie Werd ich denn zu deiner Rechten, JEsu, im Gerichte stehen an. Das Kopfmotiv der oberen Wechselnote in zwei abtaktigen 16teln zeugt rhetorisch noch nicht von der Zuversicht, die diese musikalische Predigt als Moral beschließen wird. Dieser Moment des Bangens findet zudem Ausdruck in einer »instabilen« Harmonik, die der Grundstufe wenig Entfaltungsraum lässt und meist sofort über einen Sekundquart-Akkord und die »ver-durte« sechste Stufe hin zur zweiten ausweicht. In den Choralzeilen der Nummer zwei findet sich die Antwort Gottes

auf die Frage des Soprans: »[...] wer mein Wort hält, und gläubt an mich, der wird nicht kommen ins Gericht«. Formal fällt die Verschmelzung von Choral und Rezitativ auf – im Französischen Jahrgang keine Seltenheit. Der Bass unterbricht die Gemeinde kommentierend (»O süßer Mund, der diß verheißet«) und beschließt ihn erst später (in einer ganz anderen Tonart), indem er dessen vierte, kadenzierende Zeile zitiert. Nach einem Wort der Warnung in der Alt-Arie (Nr.3), in der das Mahnen an das Kommen des jüngsten Tages mit seufzenden Zweierbindungen untermalt wird, antwortet der Chor »Darum seydt bereit« – die Oboen werden hier von den Streichern entkoppelt und doppeln Sopran und Alt, was den Eindruck eines Appells verstärkt – bevor eine reich figurierte, melismenreiche Fuge die ständige Möglichkeit der Erlösung artikuliert: »[...] denn des Menschen Sohn wird kommen zu einer Stunde, da ihr nicht meynet.« Im Schlusschoral manifestiert sich dann endlich die Vergebung der Sünden durch Jesu Tod und stellt der genuin schuldbeladenen Existenz des Menschen auf Erden, wie sie in der ersten hier besprochenen Komposition beklagt wurde, ein erlösendes Ende in Aussicht.

– Florian Zimmermann

### **Telemann als Getriebener**

Georg Philipp Telemann hat es nach allen Maßstäben seiner Zeit geschafft. Er verfügt über eine unbefristete Anstellung als Kapellmeister bei Hofe in Eisenach unter einem kulturell und musikalisch interessierten Fürsten, der ihn für seine Fähigkeiten und seinen kompositorischen Eifer schätzt und entlohnt. Er komponiert im Auftrag seines Dienstherrn, Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach, Kantatenjahrgänge, Instrumentalmusik und

Gelegenheitswerke zu größeren Kirchenfesten und leitet die kleine, aber ambitionierte Hofkapelle. Schnell steigt er bei Hof auf – der Herzog wird sogar Taufpate seines erstgeborenen Kindes. Doch das alles gibt Telemann bereits wenige Jahre später, 1712, wieder auf, zugunsten einer Anstellung im bürgerlichen Frankfurt am Main. Er tauscht sehenden Auges das ruhige Eisenach gegen die Urbanität am Main, die vergleichsweise überschaubaren höfischen Anforderungen gegen eine schiere Flut an nicht enden wollenden Verpflichtungen. Kaum in Frankfurt angekommen, macht Telemann wiederum mit atemberaubender Geschwindigkeit das, was er bereits in Leipzig, Sorau und Eisenach getan hat: Er kremelt kurzerhand das gesamte städtische Musikleben um und bringt es unter seine Organisation. Zusätzlich zur musikalischen Leitung der Barfüßerkirche sichert er sich ebenfalls die Stelle des Kapellmeisters der Sankt-Katharinenkirche, daneben kommt er Verpflichtungen zum Musikunterricht nach, hat Nebenverdienste als Sekretär und schickt seine Werke auch weiterhin an seine ehemaligen Wirkungsorte, die Höfe in Sorau und Eisenach. Telemann ist ein Getriebener, im besten Sinne des Wortes. Wiederholte Angebote von höfischer Seite, um die andere sich sicherlich gerissen hätten, lehnt er ab. Er scheint, ungewöhnlich für seine Zeit, die bürgerliche Stadt mit ihren schier endlosen Möglichkeiten der unterschiedlichen Beschäftigung einer sicheren und geordneten Anstellung bei Hofe vorzuziehen. In seiner Frankfurter Zeit komponiert er gleich mehrere Kantatenjahrgänge. Deren erster ist der sogenannte »Französische Jahrgang«, der nach neuesten Erkenntnissen bereits für das Eisenacher Kirchenjahr 1713/14 bestimmt gewesen war; den Text hatte Erdmann Neumeister allerdings für das Kirchenjahr 1714/15 in Frankfurt vorgesehen, in dem dann auch die dortige Erstaufführung stattfand.

### **Zur Gattung »Kantate«**

Die Kantate ist in erster Linie gottesdienstliche Gebrauchsmusik, die zu Telemanns Zeit üblicherweise in »Jahrgängen« bestellt und komponiert wird – ein vollständiger Kantatenzyklus umfasst eine eigene Kantate für jeden Sonntag des Kirchenjahres sowie für weitere geistliche Feste, angefangen mit dem ersten Advent. In zweiter Linie gehört eine solche Fülle von immer neuer, eigens komponierter und einstudierter Musik für Adelige und bürgerliche Städtgemeinschaften, die etwas auf sich halten, selbstverständlich zur kulturellen Repräsentation. Man leistet sich, wenn man eben kann, seinen eigenen Stab an Berufsmusikern und einen Komponisten und Kapellmeister – in aller Regel in Personalunion – von Rang und Namen. Dieser hat allerdings bei der Textauswahl der Kantaten keineswegs freie Hand: In der sogenannten Perikopenordnung der evangelischen Kirche wird festgelegt, welche Psalmen, Sprüche und Lesungen zu den jeweiligen Sonntagen im Kirchenjahr sowie zu den Festtagen gehören. Sie bestehen in der Regel aus Arien, Rezitativen, Chorälen und Chören, seltener auch instrumentalen Nummern. Der kompositorische Aufwand ist immens, und auch Telemanns Tag dürfte nur 24 Stunden gehabt haben – allein hat er sich davon anscheinend nichts anmerken lassen.

### **Der »Französische Jahrgang« – am Puls der Zeit**

Die Musik für den »Französischen Jahrgang« lehnt sich oft und gern an die (französische) Oper an und bewegt sich damit absolut im kirchenmusikalischen Trend der Zeit. Wenige Stimmen, gute Textverständlichkeit und ein schlichterer, dafür umso affektvollerer Stil lösen kunstvolle Vokalpolyphonie ab. Ein eindrückliches Merkmal

der französischen Musik der Zeit ist der Umgang mit Rezitativen, die oft als ariose Elemente deutlich erkennbare Melodien enthalten, anstatt sich, wie beim italienischen secco-Rezitativ üblich, vor allem an der Imitation einer nüchternen Sprachmelodie zu orientieren. Französisch ist am »Französischen Jahrgang« ebenfalls die üppigere Besetzung der Mittelstimmen, hier oftmals mit erster und zweiter Viola und Oboen. Die Kantaten für den 11. bis 13. Sonntag nach Trinitatis aus dem »Französischen Jahrgang« haben keine schlichten Textvorlagen. Ihr Anliegen ist es nicht bloß, Liturgie und Predigt musikalisch zu begleiten, vielmehr enthält Neumeisters Lyrik für Telemann bereits den Kern der theologischen Botschaft. Telemann komponiert grundsätzlich immer erst, sobald er neue Texte erhalten hat, und räumt diesen stets einen beachtlichen Platz ein. Wie so oft im »Französischen Jahrgang« zeichnen sich die hier vorliegenden Kantaten durch eine in sich geschlossene Erzählstruktur aus. Die aufmerksame Gemeinde wird in den Arien und Rezitativen vor eine theologische Frage oder ein Problem gestellt und bekommt – gestützt auf die von der Perikopenordnung vorgegebenen Texte konkrete Handlungsanweisungen zur Lösung ihres Problems, die auf den Alltag eines jeden einzelnen übertragbar sind: eine sehr evangelische Qualität. Dem Chor ist dabei in der Regel lediglich eine kommentierende, zusammenfassende oder abrundende Rolle zugeordnet.

– Leonie Krempien

### **Ich bin getrost im Leben** TVWV 1:821 (Michaelis)

Nicht im Evangelium, sondern in der zweiten Lesung des Michaelisfestes (Off 12, 7–12) wird der Erzengel Michael beschrieben als Anführer der himmlischen Heerscharen,

als starker Streiter und Bezwingler des Satans. Deutlicher als auf den kämpferischen Erzengel nimmt der Text der Kantate Bezug auf den Psalm des Tages (Ps 91), der das Vertrauen auf Gott und den Schutz durch die göttlichen Engel in den Mittelpunkt stellt. Gemäß dem auch in der Ikonographie weit verbreiteten Bild des mit Flammenschwert oder Lanze über den Drachen siegenden Michael, umfasst die Instrumentalbesetzung neben Streichern mit geteilten Violinen zwei die Streicher verstärkende Oboen und zwei Trompeten ohne Pauken. Zwei textlich und musikalisch miteinander korrespondierende Da-capo-Arien (»Ich bin getrost im Leben«/»Ich bin getrost im Tod«) umschließen einen Mittelsatz. Mit der »heroischen« Tonart D-Dur, der Beteiligung der Trompeten, Fanfarenmelodik und Kampfeslärm imitierenden Sechzehntelrepetitionen wird die Furchtlosigkeit des unter Gottes Schutz stehenden Menschen geschildert. Der Mittelsatz kombiniert in der für den französischen Jahrgang typischen Kleinteiligkeit, die an die Struktur einer französischen Opernszene erinnert, Chor, Rezitativ und Choral. Der Chor zitiert zunächst homophon, dann im Fugato Vers 11 und 12 des Psalms (»Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir«). Nach einem kurzen Rezitativ folgt der Choral »Dein Engel laß auch bleiben« (die fünfte Strophe von »Aus meines Herzens Grunde« von Georg Niedeck). Nach wenigen rezitativischen Takten schließt sich mit »Breit aus die Flügel beyde« (= 8. Strophe des Paul-Gerhardt-Liedes »Nun ruhen alle Wälder«) ein weiterer Choral an. Den Abschluss bildet »Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein« (die dritte Strophe von »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« von Martin Schalling)

– Gabriela Krombach

### **Ach, wie beißt mich mein Gewissen** TVWV 1:36

Hier kommt die Hauptrolle unbestreitbar den Solostimmen zu. Der Bass beginnt mit einem eindrücklichen Sündenbekenntnis in Form einer ausladenden Da Capo-Arie, einer musikalisch, textlich und affektiv zweigeteilten Form, deren erster Teil wiederholt wird. Die Sekundabstiege der Melodie und ihrer Begleitung imitieren das Aufseufzen des reuigen Sünders. Sie ziehen sich als bestimmendes Charaktermerkmal durch die gesamte Nummer, besonders eindrücklich im zurückgenommenen zweiten Teil, in dem sie das Continuo übernimmt. Der Arie ist direkt ein bemerkenswertes Bass-Rezitativ angegliedert, das wiederum in zwei Teile zerfällt: in ein Sündenbekenntnis und ein »Erbarme dich«, ein »Kyrie« also, das – ganz dem französischen Stil entsprechend – die Grenzen zwischen Rezitativ und Arie deutlich verschwimmen lässt. Es stützt sich inhaltlich stark auf den zu dieser Zeit für eben jenen 11. Sonntag nach Trinitatis vorgesehenen Text, das Gleichnis vom Pharisäer und dem Zöllner (Lukas 18, 9–14) in . Es folgen drei Nummern, die sich mit der Gnadenverkündung befassen, darunter eine Sopran-Arie mit atemberaubendem technischen Anspruch, bevor Telemann kurz vor Schluss ein regelrechtes Gegenstück zu seiner Eingangsarie konstruiert. Der Tenor beginnt mit einem Secco-Rezitativ vor der Arie »Mein Gewissen beißt mich nicht«, deren Melodie die zuvor vom Bass vorgestellte Seufzermotivik regelrecht umkehrt. Eingerahmt wird diese selbstbewusste Gnadenverkündung durch zwei Strophen desselben Chorals. Telemann stellt hier die Sündhaftigkeit des Menschen als Problem, bietet musikalisch aber schon eingangs die Lösung: das Gewissen, die aufrichtige Reue, ist der Schlüssel zur Vergebung.

## Was fehlt dir doch TVWV 1:1507

Diese Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis hat einen gewissen Witz. Sie ist schlicht eine Kantate darüber, dass es dem gläubigen Christen eben an nichts fehlt. Sie ist ein einziger, langer Zuspruch, der freilich nicht ohne einen erhobenen Zeigefinger auskommt: Präsent im gesamten Text der Kantate ist der sogenannte Tun-Ergehen-Zusammenhang, die Idee also, dass nur ein sündenfreies Leben und Handeln im Sinne Gottes dazu führe, dass es einem an nichts fehle. Die Kantate ist bestimmt durch einen immer wieder auftauchenden punktierten Rhythmus, der an französische Tanzsätze erinnert. Markant ist auch der Aufbau der Arien als Frage-Antwort-Spiel zwischen der Solostimme und einem Soloinstrument. Die doch eigentlich rhetorisch gemeinte Frage »Was fehlt dir doch?« erhält so immer ein musikalisches Echo. In anderer Hinsicht wiederum ist diese Kantate gar nicht unbedingt so französisch. Die Alt-Arie »Wer nur noch an Jesum denken« ist formal an das aus Italien stammende *Concerto grosso* angelehnt, und alle Solostücke glänzen mit ausladenden, in der französischen Oper eher unüblichen, dafür in der italienischen *Opera seria* desto üblicheren Ritornellen oder Orchesterzwischenstücken, die oftmals die Gesangsmelodie vorwegnehmen oder aufgreifen. Wiederum kommt man nicht umhin, die technisch anspruchsvolle Sopran-Arie zu bestaunen: »Hoffen, und in Gott vertrauen ist der Seele Panacée« heißt es da. *Panacée* ist das französische Wort für »Allheilmittel«, das auch im (gehobenen) deutschen Sprachgebrauch üblich war. Diese Sopran-Arie ist wiederum in ihrem technischen Anspruch für Solistin und Orchester ein echtes Wagnis: Telemanns Kantaten gehen nebenher noch nach Eisenach und Sorau, und er nimmt hier durchaus in Kauf, einen weniger stimmstarken Sopran zu überfordern. Im Schlusschoral

gelingt Telemann ein raffinierter theologischer Kniff – er legt auf die damals einschlägig bekannte Choralmelodie »Durch Adams Fall ist ganz verderbt« den Text »Wer hofft in Gott und dem vertraut/der wird nimmer zuschanden« und erzeugt durch dieses Bedeutungsgeflecht eine musikalische Version der lutherischen Rechtfertigungslehre.

## Brich dem Hungrigen dein Brot TVWV 1:134

Diese Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis ist schon ein eigenes kleines Oratorium. Sie erzählt den damals vorgesehenen Predigttext, das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, nach. Der festliche Eingangschor mit *Soli* fungiert dabei als Exposition, er stellt die Lehre voran, die man aus der folgenden Geschichte zu ziehen hat. Auffällig ist dabei die beinahe choralartig-homophone Ausgestaltung der Chorstimmen. Es folgt das Herzstück der Geschichte, ein ausladendes Rezitativ in drei Teilen; der Sopran verkörpert dabei den überfallenen Reisenden, der vergebens nach Barmherzigkeit ruft, während der Tenor für das Publikum die Narration übernimmt. Dieser Teil kommt allein mit Begleitung durch das Continuo aus. Es folgt der Einsatz des Basses, der die Geschichte weiterführt, und nun auch, begleitet von Liegetönen der Streicher, beklagt, dass die meisten Menschen an dem hilfebedürftigen Reisenden vorbeigehen. Schon hier beginnt sich der zu Anfang streng rezitativische Charakter der Melodieführung langsam aufzuweichen. Schließlich wendet sich der Bass noch einmal – nüchtern begleitet und rezitativisch – an die Gemeinde: »wisse, dass jeder, der deiner Hülffe darf, dein Nächster ist. Was du nun wolltst von ihm, das thu an ihm hinwieder«, bevor er im letzten, mit Abstand ariosesten Teil der Nummer das Schicksal des Samariters und der Welt beklagt: »Ach GOtt! Wo ist die Liebe hin?

Ist sie nicht todt, so lieget sie in letzten Zügen.« Dieser rezitativischen Handlungsexposition ist unmittelbar die erste große Da capo-Arie der Kantate angeschlossen. Sie stellt eine unmissverständliche Warnung an die Vorübergehenden dar. Der Dreiertakt aus dem Eingangschor weicht einem gnadenlos voranschreitenden Vierer, die Melodie ist markant durch große Intervallsprünge bestimmt. In einem kurzen Rezitativ spricht der Sopran dem unglücklichen Protagonisten Mut und die Gewissheit baldiger Rettung zu und leitet dabei, ganz wie in einer italienischen Nummernoper, in die nächste Da Capo-Arie über, die nochmals den Tun-Ergehen-Zusammenhang bestätigt, der das Kernstück der vorliegenden Moral darstellt. Die Kantate schließt mit einem schlichten Satz der bekannten Choralmelodie »O Haupt voll Blut und Wunden«, deren berühmteste Nutzung als Abschlusschor wohl in Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium zu finden ist, das zu den Worten »Nun seid ihr wohl gerochen« von eben dieser Melodie beschlossen wird. Wie auch sein Kollege aus Leipzig bedient sich Telemann hier der in dieser Musik »eingebauten« theologischen Verbindung mit Jesu Tod am Kreuz – der Gnadenzuspruch des Chores und die berechnete Hoffnung der Gemeinde auf Gott funktioniert eben aufgrund dieses Opfers.

## Die vier Chormusiken

Die vier hier zusätzlich eingespielten Chormusiken basieren auf Originalkompositionen aus Telemanns Hamburger Sammlung *Fugierende und verändernde Choräle* für Orgel, die in Continuo-Arien umgewandelt wurden. Dabei wurden jene Choralmelodien gewählt, die auch im »Französischen Jahrgang« Verwendung finden. Diese wurden wiederum durch das Aussetzen von Generalbass-Stimmen aus Telemanns *Fast allgemeinem*

*Evangelisch-Musikalischem Lieder-Buch* von 1730 zu vollständigen Zyklen ergänzt. *O Haupt voll Blut und Wunden* (Zusammenstellung und Arrangement: Hye Min Lee) verarbeitet die erste, zweite und sechste Strophe von Paul Gerhards Text in einer dreiteiligen Form. Zwei Arien rahmen hierbei den Choral ein, der – wie bei Telemann – kommentierend die zweite Strophe singt. *Vater unser im Himmelreich* (Zusammenstellung und Arrangement: Birger Petersen) besetzt neben den doppelten Violoncello und Oboen zusätzlich ein Fagott. Dem Vorspiel folgt ein Choral, der die zugrundeliegende Melodie vorstellt. Die darauffolgende Tenor-Arie, die sich durch ihren ternären Puls auszeichnet, wird durch den abschließenden Choral abgerundet. Das Herzstück von *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Zusammenstellung und Arrangement: Katharina Moos) ist ein Duett für Altstimme mit Cembalo und Fagott auf die zweite Strophe des von Martin Luther geschriebenen Chorals, der bald zum reformatorischen Kampflied wurde: »Sie lehren eitel falsche List«. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Zusammenstellung und Arrangement: Antonio Kapper) wird von Chorälen eingerahmt. Eine Bass-Arie, begleitet von einer Continuo-Gruppe, sowie eine Alt-Arie mit Solo-Oboe komplettieren den Zyklus.

– Leonie Krempien

### **Choralkompositionen Telemanns – in neuem Gewand**

Dass Komponisten des 18. Jahrhunderts eine zum Teil große Meisterschaft in der Mehrfachverwertung ihrer Musik erlangten, ist auch, aber nicht nur durch Geschäftstüchtigkeit zu erklären. So erklangen die Kompositionen des »Französischen Jahrgangs« von Georg Philipp

Telemann vielfach bereits in Eisenach – und viele seiner Partituren fanden den Weg zur »Weiterverarbeitung« nach Hamburg. Telemanns Zeitgenosse Georg Friedrich Händel verwertete weite Teile seiner Instrumentalmusik auch in oratorischen Kontexten, und die als »Schübler-Choräle« berühmt gewordenen *Sechs Choräle von verschiedener Art*, die Johann Sebastian Bach 1748/49 publizierte, waren ursprünglich Kantatensätze, die sich in besonderer Weise zur Einrichtung für die Orgel eigneten.

Bei den hier erstmals eingespielten Choralmusiken wurde der umgekehrte Weg beschritten: Vier Orgelkompositionen von Georg Philipp Telemann wurden so eingerichtet, dass sie wie genuine Vokalmusik wirken – und die Vermutung nähren, dass der Komponist durchaus beide Besetzungen parallel intendiert haben könnte. Die Werke stammen aus der Sammlung *Fugierende und verändernde Choräle*, die zwischen 1735 und 1740 entstanden ist, mithin also in Telemanns Hamburger Zeit. Mit der Aufgabe der Einrichtung betraut wurden drei Studierende des Master-Studiengangs Musiktheorie, die sich in besonderer Weise mit Fragestellungen rund um barocke Satztechniken auseinandersetzen: Auf der Grundlage von analytischen Verfahren wurden unter anderem Stilkopien konzipiert, um der Klangsprache der Zeit möglichst nahe zu kommen. Dabei galt es in diesem speziellen Fall nicht nur, die für Orgel komponierten Werke Telemanns zu instrumentieren, sondern insbesondere die (Pedal-)Bass-Stimme als klanglich angemessene und befriedigende Continuo-Stimme einzurichten. Eine besondere Herausforderung stellten in der Transkription die geringstimmigen Orgelsätze dar: Aus den als Orgel-Biciniolen eingerichteten Choral-kompositionen wurden kleine, überaus reizvolle Continuo-Arien, die die jeweilige Chormelodie in der Solo-stimme führen.

Kombiniert wurden die so aus Orgelkompositionen gewonnenen konzertanten Sätze und Arien mit Choral-sätzen Telemanns: Sein 1730 in Hamburg erschienenes *Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch* weist zu den im frühen 18. Jahrhundert gängigen Chormelodien der evangelischen Tradition eine Generalbass-Stimme auf, die es entsprechend für vierstimmigen Chor (mit colla parte geführten Instrumenten) auszusetzen galt. Herangezogen wurden Chormelodien, die im Kontext des »Französischen Jahrgangs« eine Rolle gespielt haben. Entsprechend sind die Choralmusiken für den 13. bis 15. und den 25. Sonntag nach Trinitatis konzipiert. Sie orientieren sich auch in der Instrumentation an denjenigen Kompositionen, die Georg Philipp Telemann in der Trinitatiszeit 1715 in Frankfurt aufgeführt hat.

So liegt zum Choral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* [Einrichtung: Antonio Kapper] ein gleich vier-teiliger kleiner Zyklus mit einer Continuo-Arie für Bass solo und einem Dialog der Altstimme mit der Oboe vor, eröffnet und abgeschlossen durch einen Choral-satz, während *O Haupt voll Blut und Wunden* [Hye Min Lee] mit nur drei Sätzen (einer Bass-Arie mit Streichern und einer Continuo-Arie für Alt, die einen Choral umschließen) auskommt. *Vater unser im Himmelreich* [Birger Petersen] weist ein instrumentales Vorspiel (mit dem Choral in den Oboen) und zwei Choral-sätze auf sowie eine Tenor-Arie. Die Musik zu *Ach Gott vom Himmel, sieh darein* [Katharina Moos] ist besonders vielfältig: Nach der Eröffnung durch eine instrumentale Einleitung werden gleich drei Choral-sätze mit zwei Arien (einer Continuo-Arie und einem Quartett für drei Streicher jeweils mit der Altstimme) kombiniert.

Telemann ist damit zum Gegenstand von Stilkopien geworden – und zwar auf der Basis von originalem Material, das kreativ umgewidmet und angepasst wurde.

Das *Telemann Project* des Collegium musicum strahlt so einmal mehr in die Lehre an der Hochschule für Musik Mainz aus – in der Vergegenwärtigung von Satztechniken eines Komponisten, den es in der musiktheoretischen Erschließung ohnehin stärker zu beachten gilt.

– Birger Petersen

## **Annemarie Pfahler** Sopran [1]–[30]

Die junge Sopranistin Annemarie Pfahler hat von 2018 bis 2022 Konzert- und Operngesang bei Thilo Dahmann an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main studiert und setzt nun ihr Studium im Master an der Musikhochschule Hannover bei Marina Sandel fort.

Meisterkurse hat Annemarie Pfahler im Rahmen der *Bachakademie Stuttgart* bei Emma Kirkby, bei Lothar Odinius und Hans-Christoph Rademann besucht sowie als Stipendiatin der *Ton Koopman Academy Den Haag* bei Peter Kooij. Zuletzt erhielt sie wertvolle Impulse in Gesangskursen von Christiane Iven.

In ihrer noch jungen Karriere konnte Annemarie Pfahler bereits in zahlreichen Konzerten als Solistin und Ensemblesängerin auf sich aufmerksam machen und auf breiter Ebene überzeugen. Neben Ihrer Mitarbeit im *Ensemble 1684* (Gregor Meyer) und im *Walkenried Consort* ist Annemarie Pfahler immer wieder als Solistin in der Thomaskirche Leipzig zu Gast, bei den Domkonzert-Reihen in Limburg, in Wetzlar und in Speyer sowie häufig in Frankfurt/Main (Katharinenkirche, Nicolai-kirche, Dreikönigskirche). Sie ist aktuell Stipendiatin der *Bachkonzerte Frankfurt e.V.*

## **Lieselotte Fink** Alt [1]–[30]

Lieselotte Fink begann ihren musikalischen Werdegang zunächst im Kinderchor der katholischen Kirchengemeinde St. Martin in Idstein/Taunus.

Von 2017 bis 2022 studierte sie zunächst Opern- und Konzertgesang auf Bachelorabschluss in der Klasse von Elisabeth Scholl an der Hochschule für Musik Mainz. Seit Oktober 2022 erweitert sie ihre Ausbildung

im Master-Studiengang Konzertgesang an der Hochschule für Musik in Würzburg in der Klasse von Alexandra Coku. Ergänzend zu ihrem Studium bereichern zahlreiche Meisterkurse ihre Ausbildung und künstlerische Prägung – so etwa bei Petra Lang, Siegfried Jerusalem, Marcelo Amaral, Arila Siegert, Marie-Paule Hallard und Ulrich Messthaler.

Im Mai 2022 hat sie in Eltville/Rheingau den von der Hochschule für Musik Mainz ausgerichteten Heinz-Frankenbach-Wettbewerb für Barockgesang gewonnen.

Als Solistin wie als Ensemblesängerin ist sie viel gefragt: Solistisch hat sie mitgewirkt in J.S. Bachs *Johannes-Passion* bei den *Tagen Alter Musik im Saarland* unter der Leitung von Georg Grün, in der *Marienvesper* von C. Monteverdi unter der Leitung von Peter Reulein, in Martín Palmeris *Misa Tango* unter der Leitung von Carsten Koch und bei zahlreichen Kantatengottesdiensten im Rhein-Main-Gebiet.

Ihr besonderes Interesse am Ensemblegesang zeigt sie zum Beispiel als Mitglied der *Gutenberg Soloists* und ist mit diesen (auch solistisch) bei mehreren CD-Produktionen des *Telemann Project* unter der Leitung von Felix Koch beteiligt.

2022 war Lieselotte Fink Teilnehmerin der Chor-Akademie des *Balthasar Neumann Chores*, wo sie unter der Leitung von Lionel Sow und Detlef Bratschke wertvolle Erfahrungen im Bereich Klangbildung und Intonation im Ensemble sammeln konnte.

Und aktuell ist sie Mitglied des *Stuttgarter Kammerchores* unter der Leitung von Frieder Bernius.

## **Carlos Negrín López** Tenor [1]–[30]

Der spanische Tenor Carlos Negrín López schloss sein Studium der Musikwissenschaften an der Universität

Valladolid in Spanien ab. Anschließend studierte er im Bachelor Gesang an der Hochschule für Musik Saar bei Prof. Yaron Windmüller. Am Koninklijk Conservatorium in Den Haag spezialisierte er sich im Master, unter der Leitung von Rita Dams, auf die Praxis alter Musik. Gesangsunterricht erhielt er außerdem bei Jill Feldman, Pascal Bertin, Robin Blaze, Peter Kooij und Francesca Aspromonte und anderen.

2019 sang Negrín López die Rolle des Tidemo in der Oper *L'Empio Punito* am Teatro Verdi di Pisa (Italien). Weitere Hauptrollen (Tenor) spielte er in verschiedenen Opernproduktionen in Deutschland und den Niederlanden unter anderem in Händels *Radamisto*, Glucks *Iphigénie en Tauride*, Janaceks *Přihody lišky Bystroušky* oder die Weltpremiere von Vanni Morettos *Don Quichot*. Dabei arbeitete er unter der Leitung von Dirigente wie Christopher Ward, Fabio Bonizzoni, Guy van Waas, Andrés Locatelli, Carlo Ipata und Judith Kubitz. Neben seinem breiten Opernrepertoire ist er ein gefragter Oratorien- und Liedsänger. In regelmäßigen Engagements singt Negrín López mit Vokal-Ensembles wie De Nederlandse Bachvereniging, Collegium Vocale Gent, Vox Luminis, Teatro dei Cervelli und den Niederländischen Rundfunkchor.

Audioaufnahmen für die CD »Brabant 1653« erfolgten im September 2020 mit dem Ensemble Holland Baroque für das Plattenlabel Pentatone. Weitere Aufnahmen entstanden 2019 unter dem Label Glossa für die CD »L'empio Punito«.

## **Klaus Mertens** Bassbariton [1]–[30]

Seit mehr als vier Jahrzehnten ist der Bassbariton Klaus Mertens eine prägende Kraft – vor allem für die Szene der Alten Musik. Doch reichen die Hochachtung, der

er sich errungen und bewahrt hat, und die Würdigungen der Kritik umfassend über das gesamte Repertoire seiner zahlreichen Konzerte und der mehr als 200 CD-Aufnahmen von der frühen Renaissance bis zur zeitgenössischen Avantgarde: Sein Vortrag wird gepriesen als »wunderbar schlank, klar deklamierend«, »überirdisch strahlend« und er als »exzellenter Meister seines Fachs«.

Die Möglichkeiten seiner Stimme in Verbindung mit dem stets wachen Bewusstsein, »Medium« zu sein im authentischen Nach-Schöpfen, machen ihn zu einem herausragenden Interpreten.

Einen großen Stellenwert in seiner künstlerischen Arbeit nimmt dabei die Alte Musik ein, für die ihn seine »natürliche barocke Rhetorik« über Repertoiregrenzen und Nationalstile hinweg auszeichnet.

Ein Alleinstellungsmerkmal seiner Karriere ist dabei gewiss seine Mitwirkung bei der Gesamtaufnahme der Werke von Johann Sebastian Bach, flankiert von Konzertaufführungen weltweit: Es ist einmalig in der Tonträgergeschichte, dass in einer integralen Einspielung ein Sänger alle Partien seines Faches singt. Dies gilt ebenso für die wenig später erstellte Gesamteinspielung der Werke von Dietrich Buxtehude – beide Produktionen mit Amsterdam Baroque Orchestra & Choir unter der Leitung von Ton Koopman, mit dem Mertens seit über 40 Jahren eine enge Freundschaft verbindet.

Neben Koopman hat Mertens mit vielen bedeutenden Dirigenten der Alten Musik in historisch informierter Aufführungspraxis zusammengearbeitet (Brüggen, Herreweghe, Harnoncourt, Kuijken, Leonhardt, Haselböck u. v. m.), ebenso weltweit mit namhaften Dirigenten moderner Orchester (u. a. Blomstedt, Nagan, de Waart, Norrington, Bertini), und er ist bei internationalen Festivals regelmäßig zu Gast.

In seinen eigenen CD- und Konzertprojekten, die er auch forschend begleitet, ist es Mertens grundsätzlich ein Anliegen, wertvolle wiederzuentdeckende Werke zum Erklingen zu bringen.

Neben oratorischen Werken widmet er sich mit Leidenschaft auch dem Liedgesang von der Renaissance (Monteverdi, Lautenlieder) über Klassik und Romantik (Schubert, Schoeck) bis hin zu zeitgenössischen Komponisten, die auch Werke eigens für ihn schreiben.

In Anerkennung seiner Leistungen als Interpret barocker Vokalmusik hat Klaus Mertens 2016 den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg erhalten; 2019 wurde ihm als »der ideale Vermittler für Bachs Kantaten- und Passionstexte« die Bach-Medaille der Stadt Leipzig verliehen.

### **Kathrin Lorenzen** Sopran [31]–[61]

Die Sopranistin Kathrin Lorenzen aus Flensburg studierte zunächst Evangelische Kirchenmusik in Leipzig. Aus Leidenschaft zum Singen ließ sie sehr bald ein klassisches Gesangsstudium folgen, welches sie dann in Saarbrücken bei Ruth Ziesak fortsetzte. In Zuge ihrer dortigen akademischen Ausbildung war sie wiederholt in Kooperationen mit dem Saarländischen Staatstheater zu erleben, so im Dezember 2019 als Pamina in Mozarts *Zauberflöte* sowie im Mai 2021 als Silvia in der *Stummen Serenade* von E. W. Korngold.

Sie ist Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes und der Nikolaus-Reiser-Stiftung. Neben ihrer Konzerttätigkeit gilt ihr besonderes Interesse dem Ensemblegesang: Rege Chor-Aktivität u. a. im *Deutschen Jugend-Kammerchor* (unter Florian Benfer), im *Kammerchor Stuttgart* (unter Frieder Bernius) und im *World Youth Choir* führt sie regelmäßig auf internationale Konzert-

*tourneen und verbindet anspruchsvolle Chorarbeit mit solistischen Partien.* Seit der Saison 2021/22 ist Kathrin Lorenzen festes Mitglied im schwedischen Rundfunkchor (*Sveriges Radiokör*, Ltg.: Kaspars Putniņš). Sie beginnt im August dieses Jahres ihr Masterstudium an der *Kungliga Musikhögskolan* in Stockholm und vertieft daneben ihre solistische Konzertkarriere in Deutschland und Skandinavien. Im März 2023 gewann Kathrin Lorenzen beim 12. internationalen Telemann Wettbewerb Magdeburg den ersten Preis und wurde zusätzlich mit dem Publikumspreis ausgezeichnet.

### **Julie Grutzka** Sopran [31]–[61]

Die Sopranistin Julie Grutzka erhielt ab ihrem siebten Lebensjahr privaten Gesangsunterricht und sammelte in der Folge schon früh zahlreiche musikalische Erfahrungen sowohl in Ensemble-Produktionen als auch mit solistischen Projekten.

Seit Oktober 2012 studiert sie Gesang an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main – zunächst bei Prof. Hedwig Fassbender, später bei Prof. Klesie Kelly-Moog. Im Oktober 2019 hat sie das Aufbaustudium für das Konzertexamen bei Prof. Thilo Dahmann begonnen.

Nach ersten Engagements am Staatstheater Darmstadt und an der Oper Frankfurt verkörperte sie im Januar 2019 die Titelpartie in Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* im Rahmen des *Rossi Festival* am Nationaltheater Belgrad. Darauf folgte ein Engagement am Schauspiel Frankfurt für die Gesangspartie in der Produktion *Vor Sonnenaufgang* (einer »Überschreibung« des Dramas von Gerhard Hauptmann durch den Gegenwartsdramatiker Ewald Palmethofer) sowie erneut am Staatstheater Darmstadt für die Par-

tien der Ninfa und der Proserpina in Monteverdis *L'Orfeo* und für die Rolle der Dorinda in Händels *Orlando*.

Als Konzert- und Liedsängerin kann sie auf zahlreiche Engagements im In- und Ausland blicken. Neben Konzerten in Moskau, Israel und Berlin ist sie beispielsweise auch im Pariser Centre Pompidou aufgetreten, wo sie im Rahmen des Projekts *Sonic Blossom* des Künstlers Lee Mingwei Lieder von Franz Schubert vorgetragen hat.

Julie Grutzka ist Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes Koblenz, der Frankfurter Bachkonzerte und zudem Empfängerin des Deutschlandstipendiums.

Ihr akademisches Studium ergänzt sie durch den Besuch von Meisterkursen etwa bei Helmut Deutsch, Andreas Scholl, Franz Hawlata und Christoph Prégardien.

Mit Felix Koch und dem Collegium musicum der Johannes Gutenberg-Universität Mainz hat Julie Grutzka zum einen mitgewirkt bei der neuen »Mainzer Fassung« des Mozart-Requiems durch den *Gutenberg-Kammerchor*, zum anderen war sie bereits auch Solistin bei den ersten beiden Kantaten-Folgen des aktuellen *Telemann Project*.

### **Etienne Walch** Altus [31]–[61]

Etienne Walch ist im thüringischen Kaltennordheim aufgewachsen und erhielt seine musikalische Grundausbildung in den Musikspezialklassen des Rutheneums in Gera. Bereits in seiner Schulzeit gewann der junge Countertenor zahlreiche Wettbewerbe, darunter den ersten Preis des Bundeswettbewerbs *Jugend musiziert* in der Kategorie *Gesang solo*. Vom Freistaat Thüringen erhielt er 2011 ein Stipendium für musikalisch hochbegabte Kinder und Jugendliche.

Etienne Walch hat Gesang/Musiktheater und Operngesang an der Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelssohn Bartholdy* Leipzig bei Prof. Christina Wartenberg studiert. Dort hat er auch sein Meisterklassenstudium im Herbst 2019 bei Prof. Ilse-Christine Otto begonnen.

Neben seiner regen Konzerttätigkeit – unter anderem bei den Thüringer Bachwochen, dem Leipziger Bachfest und bei dem Münchener Festival *Stars and Rising Stars* mit Simone Kermes – ist Walch vor allem in Opernaufführungen zu erleben. Von der Spielzeit 2019/2020 bis Januar 2022 war Walch festes Ensemblemitglied im Opernstudio NRW und sang dort unter anderem an der Oper Dortmund (*Sehnsucht – ein barockes Pasticcio*), dem Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (*Tolomeo* in Händels *Giulio Cesare*; *Terzo Pastore* in Monteverdis *L'Orfeo*, den *Vater* in dem experimentellem Musiktheater *Jauchzet, frohlocket* von Michael Schulz sowie den *Mond* in Guus Ponsioens *Perô oder die Geheimnisse der Nacht*), in der Philharmonie Essen und der Oper Wuppertal. In der kommenden Spielzeit gibt Walch sein Debüt am Aalto Theater Essen als Bill Henison in Gordon Kampes Uraufführung *Dogville* (nach dem gleichnamigen Film von Lars von Trier) und wird bei den *Händel Festspielen Halle* zu erleben sein.

Zurückliegende solistische Engagements führten ihn unter anderem an das Theater Altenburg Gera, das Theater Nordhausen, das Oldenburgische Staatstheater und das Anhaltische Theater Dessau sowie in die Berliner Philharmonie.

Wichtige künstlerische Anregungen hat Walch auch bei Meisterkursen erhalten – unter anderem an der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, bei Philippe Jaroussky, Simone Kermes, George Petrou, Bo Skovhus, Johannes Martin Kränzle, Felice Venanzoni und Edith Wiens sowie bei Coachings durch Xavier Saba-

ta. Er hat sich so ein breites Repertoire erarbeitet vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik unter Dirigenten wie Henning Ehlert, Clemens Flick, Alexis Kossenko, Philipp Armbruster, Giuliano Betta, Matthias Foremny und Markus L. Frank.

### **Fabian Kelly** Tenor [31]–[61]

Fabian Kelly, geboren in Speyer am Rhein, studierte zunächst Französisch, Schulmusik und Klavier, dann Gesang an der Hochschule für Musik Mainz in der Klasse von Andreas Karasiak. Zur Zeit wird er von Thomas Dewald stimmlich betreut.

2015 debütierte er als Podestà in einer Hochschulproduktion von Mozarts *Finta Giardiniera*, spielte ebendort 2016 als Tamino in einer *Zauberflöte für Kinder*. 2017 war er als Solist mit dem *European Youth Orchestra* auf Europatournee, 2018 Solist beim Festival *RheinVokal*, gastierte im selben Jahr am Landestheater Rudolstadt als Sellem in Strawinskys *The Rake's Progress* und war 2019 bei den *Schwetzingen Festspielen* in der Produktion von Franz Ignaz Becks *L'isle deserte* mit dem Orchester *La Stagione* unter der Leitung von Michael Schneider zu hören. Im April 2019 war er als Solist in Bachs *Matthäuspassion* Teil von *La Petite Bande* unter Leitung von Sigiswald Kuijken u. a. mit Konzerten im Royal Concertgebouw Amsterdam, im Herbst 2019 dann Solist bei der Neuproduktion von Mozarts *Requiem* mit dem *Gutenberg-Kammerchor* unter der Leitung von Felix Koch. Im Folgejahr zeigte Kelly seine stimmliche wie darstellerische Flexibilität, indem er in der Berliner Opernproduktion von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* gleich fünf Rollen verkörperte (darunter die *Haute-Contre-Partie* der Arnalta). Seit 2020 ist er als Solist fester Bestandteil des beim Collegium musicum Mainz

beheimateten *Telemann Project*, in dessen Rahmen zum ersten Mal ein kompletter Kantatenjahrgang Telemanns aufgeführt und eingespielt wird: Die Arbeit an den 72 Kantaten des »Französischen Jahrgangs« durch die *Gutenberg Soloists* und das *Neumeyer Consort* unter der Leitung von Felix Koch ist projektiert bis 2026.

Fabian Kelly war Mitglied des Mainzer Exzellenzprogrammes *Barock vokal*, das sich der historischen Aufführungspraxis widmet. Mit besonderer Vorliebe pflegt Kelly das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs, in dessen Kantaten, Oratorien und Passionen er regelmäßig als Solist zu hören ist. Seine rege Konzerttätigkeit hat ihn nicht nur durch ganz Deutschland geführt, sondern auch nach Malta, England, Belgien, Luxemburg, in die Schweiz, nach Japan und Korea.

Der junge Tenor, zweifacher Preisträger des Meistersinger-Wettbewerbs Neustadt a. d. Weinstraße und des Fritz-Wunderlich-Stipendiums, arbeitet regelmäßig mit Orchestern und Ensembles wie der *Lautten Compagny*, *l'Arpa festante*, *B'Rock*, dem *Mainbarockorchester*, der *Palatina-Klassikphilharmonie an der Saar* und der *Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz*. Meisterkurse u. a. bei Claudia Eder, Andreas Scholl, Terry Wey und die Zusammenarbeit mit international renommierten Dirigenten wie Ton Koopman, Masaaki Suzuki, René Jacobs, Thomas Hengelbrock, Wolfgang Katschner und Alfredo Bernadini ergänzen seinen musikalischen Werdegang.

### **Hans Jörg Mammel** Tenor [31]–[61]

Hans Jörg Mammel erhielt die erste musikalische Ausbildung in seiner Geburtsstadt Stuttgart und bekam ersten Gesangsunterricht bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben.

Zunächst studierte er Rechtswissenschaften in Freiburg/Br. und wechselte dann an die Musikhochschule, wo er Gesang bei Winfried Toll, Werner Hollweg und Ingeborg Most studierte. Meisterkurse absolvierte er zudem bei Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf und James Wagner sowie bei Reinhard Goebel für historische Aufführungspraxis.

Mammel hat bei bedeutenden Festivals in Schleswig-Holstein, Schwetzingen, München, Utrecht, Brügge, Breslau, Wien und Jerusalem gesungen. Dabei arbeitet er regelmäßig mit Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Ivan Fischer, Hans Zender, Hans-Christoph Rademann, Marcus Creed, Philipp Herreweghe, Ivor Bolton, Francois-Xavier Roth, Hermann Max, Jordi Savall, Christina Pluhar und Masaaki Suzuki.

Er ist mit renommierten Orchestern und Ensembles aufgetreten wie La Cetra Basel, dem Orchestre des Champs-Élysées, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester, les cornets noirs, dem Ricercar Consort, l'arpa festante München, l'Arpeggiata und gli incogniti.

Seit 2000 ist Hans Jörg Mammel Ensemblemitglied bei Cantus Cölln unter der künstlerischen Leitung von Konrad Junghänel.

In mehr als 100 CD-Aufnahmen und Radioproduktionen ist Mammels Arbeit mittlerweile dokumentiert.

Hans Jörg Mammel sang mit großem Erfolg die Partie des Orfeo in Monteverdis gleichnamiger Oper in Island. Gastverträge führten ihn an die Städtischen Bühnen Freiburg (Britten), ans Stadttheater Koblenz (Händel), das Staatstheater Darmstadt (Lehar) und die Staatsoper Unter den Linden in Berlin (Cavalli).

Große Aufmerksamkeit hat er mit seiner Interpretation von Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* in der Fassung für Tenor und Gitarre erregt.

Immer wieder stellt er dem Publikum bei Liederabenden auch unbekanntere Werke vor – zum Beispiel von Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz oder Robert Franz. In den letzten Jahren sind Aufnahmen von Mammel mit Schuberts *Winterreise*, Lieder von Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Liszt sowie mit Goethe-Vertonungen von Zelter, Reichardt und Schubert bei alpha, Naxos und Carus erschienen.

Zuletzt war Hans Jörg Mammel mit Liederabenden in Frankfurt/M., Stuttgart, Paris, Rouen, Saintes, Besançon, Berlin, Nantes, Warschau und Tokio zu hören.

2008 hat Mammel eine Liedreihe in Freiburg gegründet. Im Spätsommer eines jeden Jahres veranstaltet er unter dem Namen *Liederaben.de* vier Konzerte. Ziel ist es dabei, ein möglichst breites Spektrum der Liedkunst dem Publikum zu präsentieren.

### **Gotthold Schwarz** Bass [31]–[61]

Als Sohn eines Kantors in Zwickau geboren, erhielt er nach kurzzeitiger Mitgliedschaft im Thomanerchor seine musikalische Ausbildung an der Kirchenmusikschule Dresden sowie an der Hochschule für Musik Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig. Er studierte Gesang bei Gerda Schriever, Orgel bei Thomasorganist Hannes Kästner und bei Wolfgang Schetelich, Dirigieren bei Max Pommer und Hans-Joachim Rotzsch. Im Rahmen weiterer Studien sowie in Meisterkursen und bei Akademien arbeitete er darüber hinaus u. a. mit Hermann Christian Polster, Peter Schreier und Helmuth Rilling.

Gotthold Schwarz, der von 1979 an als Stimmbildner im Thomanerchor tätig war, vertrat bereits seit den 1990er Jahren mehrfach den Thomaskantor. Dabei dirigierte er die Motetten-, Kantaten- und Oratorienauf-

führungen des Thomanerchores; zudem waren ihm weitere Aufgaben als interimistisch amtierendem Thomaskantor anvertraut. Mit dem weltweit bekannten Knabenchor unternahm er zahlreiche Gastspiele in Deutschland, in zahlreichen europäischen Ländern und nach Übersee (Japan, China, USA und Kanada), mehrere davon zusammen mit dem *Gewandhausorchester Leipzig*.

Gotthold Schwarz ist darüber hinaus Initiator und Leiter des *Concerto Vocale*, des *Sächsischen Barockorchesters*, der *Leipziger Cantorey* und des *Bach Consort Leipzig*.

In Anerkennung seiner besonderen Verdienste wurde der vielseitige Sänger und Dirigent 2017 mit dem Verdienstkreuz Erster Klasse der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. In der Begründung wurde u. a. hervorgehoben: »Gotthold Schwarz zählt zu den herausragenden Sängern der Alten Musik in Deutschland. 1990 rief er die Leipziger Musikgesellschaft e. V. ins Leben, die sich Werken der älteren Musikgeschichte widmet und deren künstlerischer Leiter er ist.«

2018 erhielt er den Georg-Philipp-Telemann-Preis der Landeshauptstadt Magdeburg. Gotthold Schwarz leitete zudem von 2016 bis 2021 als 17. Thomaskantor nach Johann Sebastian Bach den berühmten Leipziger *Thomanerchor*.

Schon im Oktober 2021 hat er als *Soloist in residence* Konzerte und Aufnahmen im Rahmen des *Telemann Project* des Collegium musicum der JGU Mainz bereichert.

### **Gutenberg Soloists**

Die *Gutenberg Soloists* wurden als zwölfköpfiges Vokalensemble 2020 speziell für das *Telemann Project* an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU)

gegründet: In Besetzungsgröße und Stimmzuschnitt folgt es den Gegebenheiten der im 18. Jahrhundert üblichen Aufführungspraxis. Die jeweiligen Solopartien werden dabei von Mitgliedern des Ensembles übernommen.

Das Ensemble setzt sich zusammen aus professionellen jungen Sängerinnen und Sängern aus Deutschland, England, Luxembourg, den Niederlanden, Österreich und der Schweiz und wird ergänzt durch die artists in residence des *Telemann Project*, wie unter anderem Elisabeth Scholl, Sabine Goetz, Agnes Kovacs, Georg Poplutz, Hans Jörg Mammel, Hans Christoph Bege- mann, Gotthold Schwarz und Klaus Mertens.

### **Neumeyer Consort**

Das *Neumeyer Consort* wurde 2007 mit dem Ziel gegründet, die Lebendigkeit und Vielseitigkeit barocker Musik in unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten hörbar zu machen. Das Ensemble konnte sich innerhalb kurzer Zeit einen Namen erarbeiten, war »Ensemble in Residence« der Frankfurter Kaisersaalkonzerte und erhielt Einladungen – neben Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen zu Konzerten u. a. bei den Tagen Alter Musik im Saarland, zu der Kammeroper Schloss Rheinsberg, den Magdeburger Telemann-Festtagen, den Göttinger Händelfestspielen, den Schwetzingen Festspielen des SWR, dem Rheingau Musik Festival, in die Alte Oper Frankfurt, nach Südafrika (Kapstadt, Stellenbosch) sowie zu den Norfolk Concerts nach England.

Unter Leitung von Felix Koch entstanden vielbeachtete CD-Produktionen (die sechs Brandenburgischen Konzerte von J. S. Bachs, vier Orchesterouvertüren von G. P. Telemann in Kooperation mit dem SWR, Kammermusik von Giovanni Platti). Mit dem *Gutenberg-Kammer-*

chor erschien 2018 Bachs *Himmelfahrtsoratorium* und eine Neufassung von dessen *Markuspassion*, ebenso folgte eine Neuproduktion von Mozarts *Requiem*, gekoppelt mit Ersteinspielungen von Werken Antonio Salieris und Georg Joseph Voglers.

Live-Mitschnitte von Bachs Weihnachtsoratorium sowie der Messe *in h-Moll* wurden in Kooperation mit dem *Gutenberg-Kammerchor* vom *Collegium musicum* der Johannes Gutenberg-Universität Mainz produziert.

### **Felix Koch**

Seit dem Wintersemester 2010/11 lehrt Felix Koch als Professor für Alte Musik an der Hochschule für Musik Mainz (HfM) und gehört zum Kollegium von *Barock vokal*, dem *Kolleg für Alte Musik* der HfM. Der Dirigent, Cellist und Musikpädagoge leitet zudem seit Beginn des Wintersemesters 2012/13 als Direktor des *Collegium musicum* der Johannes Gutenberg-Universität Mainz den *UniChor* und das *UniOrchester Mainz*. Im Mai 2013 hat er den *Gutenberg-Kammerchor* gegründet als Auswahlensemble mit professionellem Anspruch, mit dem er u. a. auch seiner Beschäftigung mit dem Schwerpunkt *Telemann* folgen kann (z. B. Erstaufführung der Pfingstkantate »Wer mich liebet, der wird mein Wort halten« TVWV 1:1590).

Felix Koch hat Orchestermusik, Alte Musik sowie Musikpädagogik studiert in Mannheim bei Prof. Michael Flaksman, in Karlsruhe bei Prof. Martin Ostertag und in Frankfurt bei Prof. Rainer Zipperling.

Als Solist und Kammermusiker ist er Preisträger zahlreicher Wettbewerbe und Stipendiat renommierter Förderinstitutionen (Kulturpreis der Stadt Saarbrücken, Musikpreis des BDI, Telemann-Kammermusikpreis Magdeburg u. v. m.). Neben zahlreichen Rundfunk- und CD-

Produktionen war er u. a. mit seinen Ensembles *Mediolanum*, *Neumeyer Consort* und *Neumeyer Kammerchor* in großen europäischen Musikzentren und bei bedeutenden Festivals zu Gast (u. a. Brüssel, Mailand, Berliner Philharmonie, Schleswig-Holstein Musik Festival, Bachfest Leipzig, Telemann-Festtage Magdeburg, Resonanzen Wien, Lucerne Festival, RheingauMusik-Festival) und hat in New York, Jaroslavl (Russland), Kapstadt und Stellenbosch (Südafrika) konzertiert.

Er ist künstlerischer Leiter des *Forum Alte Musik* in Frankfurt/Main, Intendant der Internationalen Musiktage Wörrstädter Land und wurde als Dozent für Historische Aufführungspraxis zu Kursen u. a. an die Musikhochschulen Mannheim und Saarbrücken, zum Orchester des Schleswig-Holstein Musik Festival sowie als Dirigent zur Rheinischen Philharmonie Koblenz und zum Kurpfälzischen Kammerorchester Mannheim eingeladen.

Neben seiner regen künstlerischen Arbeit widmet er sich dem Bereich der Musikvermittlung/Konzertpädagogik. Im Oktober 2018 wurde er aufgrund seiner musikalischen Verdienste in der rheinland-pfälzischen Landeshauptstadt von der Stiftung *Schlaraffia Moguntia* zum *Mainzer Stadtmusiker* ernannt.



- 1 **Annemarie Pfahler** (Foto privat)
- 2 **Liselotte Fink** (Foto privat)
- 3 **Carlos Negrin López** (Foto Marta Fraile)
- 4 **Klaus Mertens** (Foto privat)
- 5 **Kathrin Lorenzen** (Foto Jean M. Laffitau)
- 6 **Julie Grutzka** (Foto privat)
- 7 **Fabian Kelly** (Foto PicturePeopleMainz)
- 8 **Etienne Walch** (Foto Gerardo Garciacano)
- 9 **Hans Jörg Mammel** (Foto Ramon Schneeweiß)
- 10 **Gotthold Schwarz** (Foto Gert Mothes)

## The Wind Instruments of the French Annual Cycle

Given the amount of material to be examined, it seems to be appropriate to characterize the pioneering exploration of Georg Philipp Telemann's church music as a "feat of strength." Werner Menke undertook the first attempt to describe Telemann's 1,400 extant liturgical compositions in 1942. His point of departure, the understanding of the individual cycles "as an opus," led him, among other things, to operate with the hypothesis that the seventy-two compositions forming what is known as the *Französischer Jahrgang*, the French Annual Cycle, are to be viewed as a cyclical work. The portioning of this comprehensive body of works made possible by this view simplifies the investigative process but also brings with it the risk of a potential narrowing of the analytical perspective. The label "French" is indeed found in the performance material for the works, but it remains unclear whether the French national style, above all that of the French opera, was chosen and formulated by Telemann himself as an experimental focus in this annual cycle or was used for practical reasons by contemporary copyists in order to maintain an overview. However, what is certain is that French stylistic elements are documented in these works—as exemplified by the two viola parts adding depth to the middle voices and encountered in two of the works presented here (*Weichet fort aus meiner Seele* and *Ein Ausatz ist die Sünde*). The two other works do not have this additional feature. We thus can safely espouse the idea of the formation of a cycle in the French style as long as it does not remain our sole point of orientation, which, if overemphasized, might lead us to neglect other substantial qualities. It is precisely the focused examination of each individual composition made possible

in conjunction with the *Telemann Project* that is able to bring these qualities to light.

What to a certain extent is the standard ensemble or the "Frankfurt ensemble" may be identified as follows: four-part choir, two oboes, strings, and basso continuo. The five-part string texture with two viola parts declared above to be a French element finds use in thirty-nine of the total of seventy-two works. While the works can be compared and contrasted on the basis of possible deviations from the norm or special features in the instrumentation, the functionality above all of the wind parts (in most cases: the obbligato oboe parts) appears to be the particular aspect undergoing development in various ways from number to number within a single church composition. It is mostly the case that the two oboes double the first and second violins; the standardized scheme is not upheld when they are led in solo or in duet. These instances of breakage are even more impressive when new wind instruments are employed for a particular number, for example, in the aria "Here birds fly on their way" in *Weichet fort aus meiner Seele* in TVWV 1:1537. Here two virtuoso flute parts concertize alone with the soprano voice and the basso continuo but do not occur in other numbers. Among the wind instruments employed in the annual cycle, flutes continue to number among those more customarily used. In decreasing relation to their frequency in this annual cycle, horns, trumpets, timpani, and bassoons occur in succession (with the horns likewise participating in the abovementioned composition). The rare use of the bassoon may be experienced as an element of an instrumentation of special French character in the compositions *Gott, schweige doch nicht also* and *Christ ist erstanden von der Marter*.

The musical chapel of the Church of the Discalced depended on outside instrumentalists for the practi-

cal realization of the scores prescribing parts for wind instruments. As may be gathered from the senate's "Unbinding suggestion how the chapel here [...] might [be] equipped" of September 1721, only the string apparatus and the continuo group were initially intended for use, though the Council Calendar of 1734 reports that there were two "Hautboisten." (Nevertheless, we may draw some cautious conclusions about the circumstances around 1715 from these sources dated six and nineteen years after the composition of the annual cycle.) The trumpeters were with the greatest probability council or city trumpeters who otherwise exercised ceremonial political functions. The horn players came from the ranks of the tower guards, while it is quite likely that they were also capable of assuming responsibility for the trumpet parts. Wind musicians were also recruited for liturgical music from the ranks of the military. The description of a parade in 1716 indicates that "four French horn players in handsome blue attire with big French horns" marched in the third position, "the big artillery timpanists attired in the proper uniform wear" in the fourth position, and "six oboists from the city garrison in their neat uniforms" in the tenth position. It must also be emphasized that most musicians could play several instruments. For example, the garrison oboist Johann Georg Ludwig was responsible for the oboe and the viola as well as for other woodwind instruments in the musical chapel.

### Original Sin and Last Judgment: On the Compositions

The first four works have a clear and compelling theological message of salvation history. From original sin, with which every human being is born without personal guilt and which finds figurative expression in Eve and the Tree of Knowledge (Genesis 3), through treatment

of the themes of earthly cares and the promise of salvation in God's grace, to the Last Judgment, these works sketch a coherent picture of the why of human suffering (TVWV 1:417), through the how of human life (TVWV 1:1537), to the what for—the eschatological moment of judgment and redemption—of the forgiveness of sins through Christ's death (TVWV 1:700 and 1:1579). The texts by Erdmann Neumeister corresponding throughout to the French Annual Cycle have been taken from his collection of *Geistliche Poesien, mit untermischten Biblischen Sprüchen und Chorale*n and combine abstract concepts such as original sin and apocalypse with church education concerning practical matters of faith. In view of its delicate instrumental features, in what follows special attention will be given to the composition *Weichet fort aus meiner Seele*.

### **Weichet fort aus meiner Seele** TVWV 1:1537

While the oboe as the only wind instrument continues to be led *colla parte* with the first violin part in TVWV 1:417 and thus in its lack of independence functions more as a tonal reinforcement of the treble, the instrumentation and functionality of the wind instruments in *Weichet fort aus meiner Seele* are particularly richly varied. There are now two oboes, and they play a much more distinctive role. In addition, two horn parts are prescribed and then later two flutes for the third number. Special features also manifest themselves in formal matters; the introductory chorus "Depart from my soul, depart, you worries, all of you, away!" is repeated between the individual numbers, thereby forming a refrain. In this way, the cares experienced by humankind are repeatedly brought into focus and depicted with a persistence to which the other numbers have to relate themselves. The entry of the horns, though they do not come

forward melodically in the recurring segment, also suggests unyieldingness, and with their insistent note repetitions they emphasize the urgency of the matter, just as the homophonic choir part and the often doubled cadential passages also do.

The middle part of the introductory chorus, which later is not repeated as a refrain, is presented by the bass soloist. Here Telemann counters the tutti instrumentation of the A part with concertizing in horn and oboe duets. The strings have a rest. It is remarkable that the bass sings along with the continuo part, which mostly is fundamental and thus forms the basis for the wind instruments. As a result, the focus, guaranteed even more than by the already unusual emphasis, is on the horn or oboe duets. What justifies this unusual instrumentation and weighting of the parts here? In his dissertation Simon Rettelbach illustrates how wind instruments find use in textual interpretation in diverse symbolic contexts. But often times things are not as simple as the proverbial "Trumpets of Jericho"—and so it is here too. The bass asks: "Should I hate my delight, give myself over to melancholy, / And deprive myself of my own heart if I'm without this and that?" He then immediately provides the answer to this provocatively formulated question: "No, I have God's word, which I choose for my consolation." The winds are silent in these lines, and the soloist is detached from the continuo group, which in addition no longer displays simple chords in the root position but increasingly exhibits sixth chords—that is, becomes more complicated. Perhaps the entry of the winds—here too going along with their monorhythmic dotted eighths, the somewhat redundant changing notes, and the two-part structure in the horn fifths—is an expression of the profanity of the behavior referred to in the question and thus a negative evaluation of those who surrender to melancholy.

Things are more evident in the Soprano Aria No. 3 "Here birds fly on their way, / Observe them, my mind!" Two recorders create a sound panorama in the highest register with interwoven broken chords, a latent two-part structure, and what in part are most highly unusual conflict rhythms. The high register appeared before in the *accompagnato* recitative of the alto when the continuo group was silent and only violins and violas in the high register and in the manner of a  $\frac{3}{4}$  lullaby formed the backdrop for the text "The highest God clothes us." In this way, an assumption held by the faithful is illustrated: God cares for his creation; he knows how to adorn humankind just as he has so magnificently attired the flowers. From the flowers the focus in the aria shifts to the birds that also without "barns" into which they "might bring food stores" have enough when supplied by God. The answer to the everyday concerns of humankind but also to our existential needs such as hunger and thirst means trust in God. Accordingly, the occasion for the use of flutes—only for one number in the work (!)—is an illustrative, onomatopoeic one. Passages depicting nature in music are not a rarity in the French Annual Cycle, even though contemporary authors as a rule regarded them critically when used in sacred music because they conceal the music's abstract, otherworldly element in supposed concrete specificity. In compositional technique, however, the text concerning the care-free birds offers the composer Telemann the chance to try out unconventional things and the justification for doing so—birds do not have to abide by rules made by human beings. If conflict rhythms such as sixteenth notes against sixteenth triplets are still relatively common, then the simultaneous use of thirty-second notes and sixteenth triplets violates the norm in which borderline rhythmic processes occur elsewhere. It is also interesting in which textual passage it is that Telemann "tames" the

free birds, that is, embeds them in a strict texture. To the lines “The mild Creator gives us drink and food”, two flute parts previously operating relatively independently of each other form a homophonically set duet, which for its part takes up the abovementioned passage of the recitative in  $\frac{3}{4}$  time and depicts in music God’s direct action and does so without the basso continuo. The free play of nature is also subject to the divine order.

### **Ein Aussatz ist die Sünde** TVWV 1:417

Ein Aussatz ist die Sünde symbolizes original sin “born by nature and heredity” as it is immediately described in song by the soprano, that is, as an illness—or more precisely: as “Aussatz” (leprosy). The Biblical passage intended for the Fourteenth Sunday after Trinity tells the story of the Healing of the Ten Lepers. Just as Jesus or God rids the sick of their suffering, so too the promise of ultimate healing from original sin is contained in faith and trust in God. After an instrumental grave introduction has depicted the miserable state of humankind, the soprano sings: “He who faithfully laments to him / His imperfection won’t be denied help.” Here Telemann principally engages in the circling of target tones, both with upper and lower notes—a figure that in the further course, also through sequentialization, will articulate in rhetoric the distress and hopelessness of humankind. The end of this misery, which is to be found only in Jesus, is set by Telemann with emphatic fifths and fourths—emphatically also because of stressed rests and the brightening modulation to G major: “It is Jesus alone. / Jesus alone makes us pure.” The petition to the same in the following alto aria simultaneously contains the melodic accentuation of the individual’s suffering from leprosy: two times, as if interrupting the melodic flow, Telemann accentuates the “me” and accompanies the whole with urgently

beating note repetitions (tremolante) in the violas. The active plea of the faithful individual remains the condition for redemption, which follows from insight into the guilt-ridden nature of humankind: “Sin has greatly corrupted us.” God’s prompt answer, sung by the bass, is the reassurance that healing will take place. In the music Telemann portrays Jesus’s promise as unwavering with octave reinforcement of the continuo part in the strings and strengthens this even more with octave intervals as a head motif. The congregation finding representation in the chorus gives thanks for this promise: “Thank God for his gifts” in the fugued concluding number, in which downbeat descending fourth intervals, this time full of hope, underscore the imperative.

### **Gräulich sind die letzten Zeiten** TVWV 1:700

The compositions for the Twenty-Fifth and Twenty-Sixth Sundays after Trinity (Gräulich sind die letzten Zeiten TVWV 1:700 and Werd ich denn zu deiner Rechten TVWV 1:1579) deal with the thematic complex treating the end of the world or the Last Judgment—the end of things—from two different angles of vision. The second of the two concludes that humankind will be released from guilt by the death of Jesus and thus admonishes but also expresses confidence. By contrast, the first, on the basis of Jesus’s prophecies about the end in the “Synoptic Apocalypses” (Matthew 24, Mark 13, Luke 21), has as its subject the worsening condition of the world preceding this grace. The bass sings in unison with the tutti: “Dreadful are the last days” and “And it won’t get any better.” Only the coming of the Son of Man can bring an end to this fatalistic dictum, to which tribute is paid in compositional technique with exclamatory sixth intervals (exclamatio) and a great many diminished intervals (above all diminished sevenths). The virtue remaining to

the faithful until then is patience, which is the subject of the song in the alto aria “Be patient, O my soul.” The ostinato eighth pulse pervading the number in the accompaniment voices was chosen by Telemann as a musical symbol of the ticking clock, of time passing by. (It is similarly and more urgently that Telemann selects this method of rhythmic uniformity in the aria for the Twentieth Sunday after Trinity in the same annual cycle.) Syncopations in the melody part also express the persistence of the faithful in that they oppose the constant pulsation with a moment of standstill. With the prospect that the wait will soon have an end—“For the coming of the Lord is nigh”—the composition concludes with a tutti fugue.

### **Werd ich denn zu deiner Rechten** TVWV 1:1579

The soprano aria “Will I stand at your right hand, / Jesus, on judgment day?” begins with questioning and pleading. The head motif of the upper changing notes in two downbeat sixteenth notes as yet exhibits nothing of the confidence that at the end will conclude this musical sermon with a moral. In addition, this moment of anxiety finds expression in an “unstable harmony” allowing the first degree little room for development and mostly immediately moving to the second degree by way of a second-fourth chord and the “majored” sixth degree. God’s answer to the soprano’s question is found in the number’s chorale verses: “He who keeps my word and believes in me / Will not come into judgment.” The blending of chorale and recitative stands out in matters of form—something that is not a rare occurrence in the French Annual Cycle. The bass interrupts the congregation with a commentary (“O sweet mouth that promises this!”) and concludes it only later (in a very different key) by citing its fourth, cadencing line. After a word of warning in the Alto Aria No. 3, in which duple sigh

motifs underscore the admonition concerning the coming of the Last Judgment, the choir answers “Therefore be ready”—here the oboes are detached from the strings and double the soprano and alto, which strengthens the impression of an appeal—before a richly figured fugue with a wealth of melismas articulates the constant possibility of redemption: “For the Son of Man will come at an hour that you do not think.” The forgiveness of sins through Jesus’s death then finally manifests itself in the concluding chorale and creates the prospect of a redeeming end to the genuinely guilt-ridden existence of humankind on earth, just as it is lamented in the first composition discussed here.

– Florian Zimmermann

### **Telemann as a Driven Man**

Georg Philipp Telemann had “made it” when judged by all the standards of his times. He had a permanent position as chapel master at the Eisenach court under a prince who was interested in culture and music, held him in high regard, and remunerated him for his capabilities and compositional zeal. He was commissioned by his employer, Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach, to compose cantata annual cycles, instrumental music, and occasional works for major church feasts and was in charge of a small but ambitious court ensemble. He rapidly rose in esteem at the court, and the duke later even became the godfather of his first-born child. But already a few years later, in 1712, Telemann gave all of this up for a post in the city of Frankfurt am Main. Knowing full well what he was doing, he exchanged the peaceful Eisenach for the urbanity of the Main and his comparatively manageable court duties for an absolute flood

of never-ending obligations. He had only just arrived in Frankfurt when he again did with breathtaking speed what he had done in Leipzig, Sorau, and Eisenach: he quickly shook up the city’s entire music life and placed it under his organizational supervision. In addition to his post as the music director at the Church of the Discalced, he secured for himself the post of chapel master at St. Katharine’s Church, fulfilled obligations in music instruction and part-time services as a secretary on the side, and continued to send his works to his former places of activity at the Sorau and Eisenach courts. Telemann was a driven man in the best sense of the term. He turned down repeated offers from the court side for which others surely would have vigorously competed. He seems, in a way that was unusual for his times, to have preferred city life with its absolutely endless opportunities for various forms of occupation to a secure and neatly ordered court position. During his Frankfurt period he composed a number of cantata annual cycles, the first of which is the so-called French Annual Cycle. According to the current state of research, it was intended for the church year in Eisenach in 1713/14, but Neumeister planned the text for Frankfurt in the church year 1714/15, during which the Frankfurt version was presented in a first performance.

### **The Cantata Genre**

The cantata is primarily music for practical use in religious services. During Telemann’s times cantatas were usually commissioned and composed in “annual cycles”; a complete cantata cycle contained one cantata for each Sunday of the church year and for other church feasts, beginning with the First Sunday in Advent. Secondly, such rich and constantly replenished stores of music, when composed and rehearsed especially for nobles

and middle-class associations that had some pride in themselves, of course had their place in cultural display. Those who had the resources to do so maintained their own body of professional musicians and a composer and a chapel master of rank and renown—as a general rule with these two posts being held by the same person. However, this musician by no means was free to choose the texts of the cantatas; the so-called Pericope Order of the Lutheran Church prescribed which Psalms, Biblical passages, and readings were assigned to the particular Sundays in the church year as well as to the feast days. As a rule, cantatas consisted of arias, recitatives, chorales, and choruses and more rarely also contained instrumental numbers. The compositional burden was immense, and Telemann’s day also would have been only twenty-four hours long—but he does not seem to have let this bother him.

### **The French Annual Cycle—Abreast of the Times**

The music for the French Annual Cycle frequently likes to borrow from the (French) opera and is situated absolutely in the trend of the church music of those times. A few parts, good textual intelligibility, and a simpler but more affective style replace the high art of vocal polyphony. An impressive feature of the French music of those times was the manner in which recitatives were treated; they often contain clearly noticeable melodies as songlike elements instead of (as was customary in the Italian *secco* recitative) being modeled above all on the imitation of a soberer spoken melody. What is French about the French Annual Cycle is also the more lavish instrumentation of the middle voices, here often with first and second violas and oboes. The Cantatas for the Eleventh to Thirteenth Sundays after Trinity from the

French Annual Cycle do not have simple textual sources. The intention here is not merely to accompany the liturgy and the sermon musically; rather, Neumeister's poetic texts for Telemann already contain the core of the theological message. Telemann as a rule always first composed the music as soon as he had received new texts and always granted considerable space to them. As so often in the French Annual Cycle, the present cantatas are distinguished by a self-contained narrative structure. The attentive congregation is presented with a theological question or problem in the arias and recitatives and receives—supported by the texts prescribed in the Pericope Order—concrete indications of measures to be taken to solve the problem that can be applied to the everyday life of each and every member: a very Lutheran quality. As a rule, the role intended for the choir is merely one that comments, summarizes, or rounds off.

– Leonie Krempien

### **Ich bin getrost im Leben** TVWV 1:821

It is not in the Gospel but in the second reading for the Feast of St. Michael (Revelation 12:7–12) that the Archangel Michael is described as the commander of the heavenly hosts, as a strong fighter and the vanquisher of Satan. The text of the cantata refers more clearly to the day's psalm (Psalm 91) than to the belligerent archangel; trust in God and protection by the divine angels stand at the center of things in the psalm. In keeping with the widely disseminated image of St. Michael defeating the dragon with a flaming sword or lance, also widespread iconographically, the instrumental ensemble consists of strings with divided violas and two oboes and two trumpets without timpani reinforcing the strings. Two

da capo arias ("I am consoled in life" and "I am consoled in death") corresponding textually and musically frame a middle number. The fearlessness of human beings under God's protection is depicted in the "heroic key" of D major and with the participation of trumpets, fanfare melodicism, and battle din. The middle movement combines little chorus, recitative, and chorale segments in a manner characteristic of the French Annual Cycle and reminiscent of the structure of a French opera scene. The chorus initially cites the eleventh and twelfth psalm verses ("He has commanded his angels over you") homophonically and then in fugato. After a short recitative the chorale "Let your angelic watch stay" (the fifth strophe from Georg Niedeck's *Aus meines Herzens Grunde*). After a few recitative measures another chorale continues with "Spread out both your wings" (the eighth strophe from Paul Gerhardt's hymn *Nun ruhen alle Wälder*). "Ah Lord! Let your dear little angels" (the third strophe from Martin Schalling's *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*) forms the conclusion.

– Gabriele Krombach

### **Ach, wie beisst mich mein Gewissen** TVWV 1:36

Here the principal role is indisputably assigned to the solo voices. The bass begins with an impressive acknowledgment of his sinful state in an extensive da capo aria, a form divided musically, textually, and affectively into two parts, the first of which is repeated. The second-interval descents in the melody and their accompaniment imitate the remorseful sinner's sighs. They pervade the entire number as a determining trait and are particularly impressive in the reduced second part, in which the continuo takes them up. A remarkable bass recitative is

attached directly to the aria, and it too is divided into two parts: a confession of sinfulness and a "Have mercy," that is, a "Kyrie," which—very much in keeping with the French style—clearly blurs the boundaries between the recitative and aria forms. The content heavily relies on the text then intended precisely for this Sunday, the Parable of the Pharisee and the Publican (Luke 18: 9–14). Three numbers treating the proclamation of grace follow, including a soprano aria with breathtaking technical standards, before Telemann just prior to the conclusion constructs music in complete opposition to his opening aria. The tenor begins with a secco recitative prior to the aria "I don't feel pangs of conscience" with a melody that absolutely turns around the sigh motifs previously presented by the bass. This self-aware proclamation of grace is framed by two strophes from the same chorale. Here Telemann presents the sinfulness of humankind as a problem, but musically it offers the solution already at the beginning: the conscience, sincere remorse, is the key to forgiveness.

### **Was fehlt dir doch** TVWV 1:1507

This Cantata for the Twelfth Sunday after Trinity has a certain element of humor to it. Its title notwithstanding, it is nothing other than a cantata precisely about how the faithful Christian does not lack anything. It is one long exercise in consolation that nevertheless does not run its course without a raised index finger: the "Tun-Ergehen-Zusammenhang" is present throughout the cantata text. It is the idea that only sin-free being-and-doing in accordance with God's will enables us to be found not lacking in anything. The cantata is marked by a repeatedly surfacing dotted rhythm recalling French dance movements. The structure of the arias as question-answer-dialogue between the solo voice and a

solo instrument also stands out. It is thus that the question “What do you lack?” (actually intended as a rhetorical question) always obtains a musical echo. In other respects, however, this cantata is not really so uniformly French. The form of the alto aria “He who merely thinks of Jesus” borrows from the concerto grosso native to Italy, and all the solo pieces shine with extensive ritornellos and orchestral interludes often anticipating or taking up the song melody; these elements rather atypical of the French opera are new and much more common in the Italian opera seria. Nevertheless, one cannot help marveling at the high technical level of the soprano aria, where the text reads: “Hope and trust in God / Is the soul’s cure-all.” “Panacée,” the French word for “cure-all,” “panacea,” was also in use in German (in elevated language).

This soprano aria operates on a technical level requiring the soloist and the orchestra to team up for a daring feat. Telemann’s cantatas also continued to be sent on the side to Eisenach and Sorau, and here it does not all seem to bother him that it might tax a soprano whose voice was less strong. In the concluding chorus Telemann pulls off a sophisticated theological trick—he has what was then a relevant and well-known chorale melody, “Durch Adams Fall ist ganz verderbt” about the corruption of human life and nature, assigned to the text “He who hopes in God and trusts in him / Will never come to harm” and within this nexus of meaning produces a musical version of the Lutheran doctrine of justification by faith.

### **Brich dem Hungrigen dein Brot** TVWV 1:134

This Cantata for the Thirteenth Sunday after Trinity is already a little oratorio all of its own. It retells the story of the Gospel text then intended for the sermon, the

Parable of the Good Samaritan. The festive opening chorus with soloists functions as the exposition and presents the lesson that one should learn from the following story. The almost chorale-like homophonic design of the choral parts stands out here. The core of the story follows as an extensive recitative in three parts; the soprano embodies the traveler who is robbed and in vain calls for mercy, while the tenor takes over the narration for the public. This part manages with accompaniment by the continuo alone. The entry of the bass follows, and he continues the story. He now is also accompanied by long continuous tones of the strings while lamenting the fact that most people go by the traveler in need of help. Already here the recitative character of the melodic leading, strictly maintained at the beginning, gradually begins to soften. Finally, the bass once again turns to the congregation, once again soberly accompanied and in recitative style: “Then know that every man / Who needs your help is your neighbor. / What you would have from him, do that for him.” Then, in the last part of the number, by far its most aria-like part, he laments the fate of the Samaritan and the world: “Ah, God! Where has love gone? / If it isn’t dead, then it lies in its last throes.” The first big da capo aria immediately follows this recitative exposition of the action. It represents an unmistakable warning to the passersby. The triple time from the introductory chorus yields to a mercilessly striding quadruple time; the melody is conspicuously stamped by large intervals. In a short recitative the soprano utters words of encouragement heartening the unfortunate protagonist and referring to the certainty of his quick deliverance—forming a transition, very much in the manner of an Italian number opera, to the next da capo aria, which once again confirms the “Tun-Ergehen-Zusammenhang” at the heart of the present moral of the story.

The cantata concludes with a simple setting of the familiar chorale melody “O Haupt voll Blut und Wunden” known from its most famous occurrence in the concluding chorus of the *Christmas Oratorio* of Johann Sebastian Bach, who closes his entire cycle with “Nun seid ihr wohl gerochen” on precisely this melody. Like his fellow composer from Leipzig, Telemann here avails himself of the theological connection to Jesus’s death on the cross “built into” this music. The promise of grace in the chorus and the justified hope of the congregation in God function precisely on the basis of this sacrifice.

### **The Four Chorale Compositions**

The four chorale compositions additionally recorded here are based on original works by Telemann. Continuo arias have been designed on the basis of his *Fugierende und verändernde Choräle* for organ, a collection of chorales from his Hamburg period. The chorale melodies chosen for the chorales also find use in the French Annual Cycle. These then were formed into complete cycles by extracting the thoroughbass parts from Telemann’s *Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch* of 1730. “O Haupt voll Blut und Wunden” (combination and arrangement: Hye Min Lee) elaborates the first, second, and sixth strophes of Paul Gerhardt’s text in a three-part form. Here two arias frame the chorale, which, commenting as in Telemann, sings the second strophe. “Vater unser im Himmelreich” (combination and arrangement: Birger Petersen) adds a bassoon to the doubled violas and oboes. The prelude is followed by a chorale presenting the underlying chorale melody. The following tenor aria, distinguished by its ternary pulse, is rounded off by the concluding chorale. The core piece formed by Ach Gott, vom Himmel sieh darein (combination and arrangement: Katharina

Moos) is a duet for alto voice with harpsichord and bassoon set to the second strophe of the chorale written by Martin Luther that soon became a Reformation battle song: “They teach idle false deception.” *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (combination and arrangement: Antonio Kapper) is framed by chorales. A bass aria accompanied by a continuo group as well as an alto aria with solo oboe complete the cycle.

– Leonie Krempien

### **Telemann’s Chorale Compositions in New Guise**

The fact that composers of the eighteenth century achieved what in part was great mastery in the field of “musical recycling” is to be explained—but not only—by their business acumen. To name one example, the compositions of Georg Philipp Telemann’s French Annual Cycle had found use many times already in Eisenach, and then many of his scores made their way to Hamburg and were reused there. Telemann’s contemporary George Frideric Handel used large chunks of his instrumental music in oratorio contexts, and the six chorales of various kind published by Johann Sebastian Bach in 1748/49 and renowned as the Schübler Chorales were originally cantata numbers that turned out to be suitable in special measure for organ arrangements.

Just the opposite path was taken for the four chorale compositions being heard here for the first time: organ compositions by Georg Philipp Telemann were arranged in such a way that they sound like genuine vocal music and lead one to suspect that the composer very much might have intended both as parallel realizations. The works are from the *Fugierende und verän-*

*dernde Choräle*, a collection compiled between 1735 and 1740, that is, during Telemann’s Hamburg period. Three master’s students in music theory who occupy themselves in special measure with questions of Baroque compositional techniques were entrusted with the task of arrangement. On the basis of analytical procedures, these tasks included the design of stylistic copies in order to come as close as possible to the tonal language of those times. In this special case this meant not only the instrumentation of Telemann’s works composed for the organ but also in particular the arrangement of the (pedal) bass voice as a tonally appropriate and satisfying continuo part. The organ parts with few voices represented a special challenge in the transcription: from the chorale compositions arranged as organ bicinia, little, highly fascinating continuo arias leading the particular chorale melody in the solo voice part were elaborated.

The concertante textures and arias obtained in this way from organ compositions were combined with chorale numbers by Telemann. His *Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch* published in Hamburg in 1730 assigns a thoroughbass part to the chorale melodies of the Lutheran tradition current during the early eighteenth century, which correspondingly was to be set for the four-part chorus (with instruments led in *colla parte*). Chorale melodies that played a role in the context of the French Annual Cycle were used; the chorale compositions for the Thirteenth to Fifteenth Sundays and the Twenty-Fifth Sunday after Trinity were designed in this way and are modeled also in instrumentation on the compositions that Georg Philipp Telemann performed in the Trinity Season in Frankfurt in 1715.

Thus for the chorale *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (arrangement: Antonio Kapper) there is a four-part little cycle with a continuo aria for bass and a dia-

logue of the alto part with the oboe, opened and closed by a chorale number, while *O Haupt voll Blut und Wunden* (Hye Min Lee) manages with only three numbers (a bass aria with strings and a continuo aria for alto framing a chorale). *Vater unser im Himmelreich* (Birger Petersen) has an instrumental prelude (with the chorale in the oboes) and two chorale numbers as well as a tenor aria. The music for *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Katharina Moos) is of a special manifoldness; after the opening with an instrumental introduction three chorale numbers are combined with two arias (a continuo aria and a quartet for three strings, each with an alto part).

Telemann has thus become the object of stylistic copies—to be specific, on the basis of original material submitted to creative redirection and adaptation.

The *Telemann Project* of the Collegium Musicum thus once again radiates into the study program at the Mainz College of Music—in rendering present compositional techniques of a composer to which more attention in any case needs to be paid in investigations in the field of music theory.

– Birger Petersen

Translations: Susan Marie Praeder

### **Annemarie Pfahler** Soprano [1]–[30]

The young soprano Annemarie Pfahler studied concert and opera song with Thilo Dahmann at the College of Music and the Performing Arts in Frankfurt am Main from 2018 to 2022 and is currently continuing her studies with Marina Sandel in a master's program at the Hanover College of Music.

Annemarie Pfahler attended master classes with Emma Kirkby, Lothar Odinius, and Hans-Christoph Rademann offered by the Bach Academy of Stuttgart and with Peter Kooij as the recipient of a fellowship from the Ton Koopman Academy of The Hague. Most recently, she obtained valuable guidance in song courses taught by Christiane Iven.

During her as yet young career Annemarie Pfahler has attracted attention and obtained broad recognition with her numerous concerts as a soloist and ensemble singer. Along with her participation in the Ensemble 1684 (Gregor Meyer) and the Walkenried Consort, she has performed on various occasions as a guest soloist at the St. Thomas Church in Leipzig, in the Cathedral Concert Series in Limburg, in Wetzlar and Speyer, and frequently in church settings in Frankfurt (Katharinenkirche, Nicolaikirche, Dreikönigskirche).

She currently holds a fellowship from the Bachkonzerte Frankfurt e.V.

### **Lieselotte Fink** Alto [1]–[30]

Lieselotte Fink began her education in music as a member of the children's choir at St. Martin's Catholic Church in Idstein in the Taunus.

From 2017 to 2022 she studied opera and concert song in Elisabeth Scholl's class in the bachelor's program

at the Mainz College of Music. Since October 2022 she has continued her education in Alexandra Coku's class in the master's program in concert song at the Würzburg College of Music. While pursuing her college studies, she has enriched her educational experience and artistic development by participating in numerous master classes—with Petra Lang, Siegfried Jerusalem, Marcelo Amaral, Arila Siegert, Marie-Paule Hallard, and Ulrich Messthaler numbering among her teachers.

In May 2022 she won the Heinz Frankenbach Baroque Song Competition held by the Mainz College of Music in Eltville in the Rheingau.

She is in great demand as a soloist and as an ensemble singer and has performed as a soloist in Bach's *St. John Passion* at the Early Music Days in the Saarland under Georg Grün, in Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin* under Peter Reulein, in Martín Palmeri's *Misa Tango* under Carsten Koch, and in numerous cantata religious services in the Rhine-Main Region.

Her special interest in ensemble song is reflected, for example, in her membership in the Gutenberg Soloists, with which she has participated in a number of *Teleman Project* CD productions under Felix Koch.

In 2022 Lieselotte Fink participated in the Choir Academy of the Balthasar Neumann Choir, where under the tutelage of Lionel Sow and Detlef Bratschke she garnered valuable experience in the field of sound production and intonation in ensemble performance.

She is currently a member of the Stuttgart Chamber Choir led by Frieder Bernius.

### **Carlos Negrín López** Tenor [1]–[30]

The Spanish tenor Carlos Negrín López completed his study of musicology at the University of Valladolid in

Spain. He then studied voice with Prof. Yaron Windmüller in the bachelor's program at the Saar College of Music. At the Royal Conservatory in The Hague he specialized in Early Music performance practice in a master's program directed by Rita Dams. In addition, he received instruction in song from Jill Feldman, Pascal Bertin, Robin Blaze, Peter Kooij, Francesca Aspromonte, and others.

In 2019 Negrín López sang the role of Tidemo in the opera *L'empio punito* at the Teatro Verdi in Pisa, Italy. He has sung further principal tenor roles in various opera productions in Germany and the Netherlands, including Handel's *Radamisto*, Gluck's *Iphigénie en Tauride*, Janáček's *Little Vixen*, and in the world premiere of Vanni Moretto's *Don Quichot*. In addition, he has performed under conductors such as Christopher Ward, Fabio Bonizzoni, Guy van Waas, Andrés Locatelli, Carlo Ipata, and Judith Kubitz. He has a broad opera repertoire at his command and is a sought-after oratorio and lied singer. He regularly sings in engagements with vocal ensembles such as De Nederlandse Bachvereniging, Collegium Vocale Gent, Vox Luminis, Teatro dei Cervelli, and Netherlands Radio Chorus.

He participated in audio recordings for the *Brabant 1653* CD in September 2020 with the Holland Baroque Ensemble for the Penatone label. Further recordings were produced in 2019 for the Glossa label for the CD *L'empio punito*.

### **Klaus Mertens Bass** Baritone [1]–[30]

For more than four decades the bass baritone Klaus Mertens has been an influential figure above all in the Early Music scene. But there is more: the great esteem

that he has gained and maintained for himself and the honors that he has received from the critics cover the entire repertoire of his numerous concerts and more than two hundred CD recordings ranging from the Early Renaissance to the contemporary avant-garde. His voice is described as “wonderfully trim, clearly declaiming,” “supernaturally radiant” and he himself as an “excellent master in his field.”

The capabilities of his voice in connection with his always alert awareness of being a “medium” in authentic re-creation make him an outstanding interpreter.

Early Music occupies an important place in his artistic work, and his “natural Baroque rhetoric” is a mark of excellence with which he transcends repertoire boundaries and national styles.

One unique selling point in his career is certainly his participation in the complete recording of the works of Johann Sebastian Bach, flanked by concert performances around the globe: it is unique in the history of sound carriers that one singer has sung all the parts for his voice in a complete recording. This also applies to the complete recording of Dietrich Buxtehude’s works produced somewhat later; both productions were with the Amsterdam Baroque Orchestra under Ton Koopman, with whom he has enjoyed a close friendship for more than forty years.

Mertens has worked together with many other leading conductors of Early Music in historically informed performance practice (Brüggen, Herreweghe, Harnoncourt, Kuijken, Leonhardt, Haselböck, and many others) as well as worldwide with renowned conductors of modern orchestras (including Blomstedt, Nagano, de Waart, Norrington, Bertini) and is regularly a guest at international festivals.

In his own CD and concert projects, for which he also engages in research, it is of fundamental impor-

tance to him to bring to new audio life valuable works waiting for rediscovery.

Along with oratorio works, he passionately dedicates himself to art song ranging from the Renaissance (Monteverdi, songs with lute), through Classicism and Romanticism (Schubert, Schoeck), to contemporary composers, who also have written works especially for him.

In 2016 Klaus Mertens was awarded the Telemann Prize of the City of Magdeburg in recognition of his achievements as an interpreter of Baroque vocal music, and in 2019 the Bach Medal of the City of Leipzig was bestowed on him in recognition of his role as the “ideal mediator for Bach’s cantatas and Passion texts.”

### **Kathrin Lorenzen** Soprano [31]–[61]

The soprano Kathrin Lorenzen from Flensburg initially studied Lutheran church music in Leipzig. Her passion for song very soon led her to pursue a classical voice study program, which she continued with Ruth Ziesak in Saarbrücken. During the course of her academic studies there, she repeatedly performed in cooperation with the Saarland State Theater, for example as Pamina in Mozart’s *Magic Flute* in December 2019 and as Silvia in E.W. Korngold’s *Stumme Serenade* in May 2021.

She has received fellowships from the Richard Wagner Society and the Nikolaus Reiser Foundation. Along with her concert career, her special interest is in ensemble song: frequent work in choirs such as the German Youth Chamber Choir (under Florian Benfer), Stuttgart Chamber Choir (under Frieder Bernius), and World Youth Choir has regularly taken her on international concert tours and combines challenging choral work with solo parts. Since the 2021/22 season Kath-

rin Lorenzen has been a member of the Swedish Radio Chorus (Sveriges Radiokör, conductor: Kaspars Putniņš). She enrolled in a master’s program at the Royal College of Music in Stockholm in August of this year and will concurrently develop her solo concert career in Germany and Scandinavia. In March 2023 she won the first prize at the Twelfth Telemann International Competition in Magdeburg and was also awarded the audience appreciation prize.

### **Julie Grutzka** Soprano [31]–[61]

The soprano Julie Grutzka began receiving private instruction in song at the age of seven and went on very early to garner a wealth of musical experience both in ensemble productions and with solo projects.

She enrolled in voice at the College of Music in Frankfurt am Main in October 2012, as a student first with Prof. Hedwig Fassbender and later with Prof. Klesie Kelly-Moog. In October 2019 she began her enrichment program for the concert examination with Prof. Thilo Dahmann.

After initial engagements at the Darmstadt State Theater and the Frankfurt Opera she sang the title role in Claudio Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea* at the Belgrade National Theater in January 2019 in conjunction with the Rossi Festival. Further engagements followed: for the song part in the *Vor Sonnenaufgang* production (an “over-writing” of Gerhard Hauptmann’s drama by the contemporary dramatist Ewald Palmethofer) and again at the Darmstadt State Theater for the roles of the Ninfa and Proserpina in Monteverdi’s *L’Orfeo* and for the role of Dorinda in Handel’s *Orlando*.

As a concert and song vocalist she can look back on numerous engagements in Germany and foreign

countries. Along with concerts in Moscow, Israel, and Berlin, she has also appeared at the Centre Pompidou in Paris, where she presented songs by Franz Schubert in conjunction with the Sonic Blossom project by the artist Lee Mingwei.

Julie Grutzka holds fellowships from the Richard Wagner Society and Frankfurt Bach Concerts and is the recipient of the Deutschlandstipendium.

She supplements her academic studies by attending master classes taught by musicians such as Helmut Deutsch, Andreas Scholl, Franz Hawlata, and Christoph Prégardien.

Julie Grutzka has worked with Felix Koch and the Collegium Musicum of the Johannes Gutenberg University of Mainz in the new “Mainz version” of Mozart’s *Requiem* by the Gutenberg Chamber Choir and was also a soloist in the first two cantata series of the current *Telemann Project*.

### **Etienne Walch** Countertenor [31]–[61]

Etienne Walch grew up in Kaltennordheim, Thuringia, and received his basic education in music in special music classes at the Rutheneum in Gera. Even as a schoolboy, the young countertenor won numerous competitions, including the first prize in the category of solo voice at the “Jugend musiziert” German national competition for young musicians. In 2011 he received a scholarship from the Free State of Thuringia for musically highly gifted children and young people.

Etienne Walch studied song/music theater and opera song with Prof. Christina Wartenburg at the Felix Mendelssohn Bartholdy College of Music in Leipzig. Here he also began his master class studies with Prof. Ilse-Christine Otto in the fall of 2019.

Along with his full concert schedule—at festivals such as the Thuringian Bach Weeks, Leipzig Bach Festival, and “Stars and Rising Stars” Munich Festival—Walch above all performs in operas. From the 2019/20 season until January 2022 he was a regular member of the NRW Opera Studio, where he sang at the Dortmund Opera (*Sehnsucht—ein barockes Pasticcio*), at the Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen (Tolomeo in Handel’s *Giulio Cesare*, the Third Shepherd in Monteverdi’s *L’Orfeo*, the Father in the experimental music drama *Jauchzet, frohlocket* by Michael Schulz, and the Moon in Guus Ponsioen’s *Perô oder the Geheimnisse der Nacht*), and at Essen’s Philharmonic Hall and the Wuppertal Opera. During the coming season he will present his debut at the Aalto Theater in Essen as Bill Henson in Gordon Kampe’s premiere of *Dogville* (after the film of the same name by Lars von Trier) and will perform at the Halle Handel Festival.

Past solo engagements took him to venues such as the Altenburg Theater in Gera, Nordhausen Theater, Oldenburg State Theater, Anhalt Theater in Dessau, and Berlin’s Philharmonic Hall.

Walch has also received important artistic guidance in master classes held at the Handel International Academy in Karlsruhe and taught by Philippe Jaroussky, Simone Kermes, George Petrou, So Skovhus, Johannes Martin Kränzle, Felice Venanzoni, and Edith Wiens and in coaching sessions with Xavier Sabata. In this way, he has developed a broad repertoire ranging from the Baroque period to contemporary music with performances under conductors such as Henning Ehlert, Clemens Flick, Alexis Kossenko, Philipp Armbruster, Giuliano Betta, Matthias Foremny, and Markus L. Frank.

### **Fabian Kelly** Tenor [31]–[61]

Fabian Kelly, who was born in Speyer by the Rhine, studied French, music education, and piano prior to studying voice in Andreas Karasiak’s class at the Mainz College of Music. He is currently being supervised by the voice coach Thomas Dewald.

He debuted as Podestà in the college production of Mozart’s *La finta giardiniera* in 2015 and performed the role of Tamino there in a *Magic Flute* for children in 2016. He was a soloist with the European Youth Orchestra on a European tour in 2017, a soloist at the RheinVokal Festival in 2018, a guest at the Rudolstadt State Theater during the same year as Sellem in Stravinsky’s *The Rake’s Progress*, and a singer in the production of Franz Ignaz Beck’s *L’isle deserte* at the Schwetzingen Festival with the La Stagione Orchestra under Michael Schneider in 2019. In April 2019 he participated as a soloist in Bach’s *St. Matthew Passion* with La Petite Bande under Sigiswald Kuijken at the Royal Concertgebouw in Amsterdam and elsewhere, and in the fall of 2019 he was a soloist in the new production of Mozart’s *Requiem* with the Gutenberg Chamber Choir under Felix Koch. During the following years Kelly displayed his flexibility as a singer and a stage performer by embodying five roles in the Berlin Opera production of Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea* (including the *haute-contre* role of Arnalta). Since 2020 he has been a soloist member of the *Telemann Project* based at the Collegium Musicum Mainz, a project in which for the first time a complete cantata annual cycle by Telemann will be performed and recorded. Work on the seventy-two cantatas of the French Annual Cycle by the Gutenberg Soloists and the Neumeyer Consort led by Felix Koch is scheduled through to 2026.

Fabian Kelly was a member of the Mainz excellence program “Barock vocal” dedicated to historical performance practice. Kelly has a special predilection for the vocal oeuvre of Johann Sebastian Bach and is regularly heard as a soloist in his cantatas, oratorios, and passions. His full concert schedule has taken him not only through Germany but also to Malta, England, Belgium, Luxembourg, Switzerland, Japan, and Korea.

The young tenor, the two-time winner of the Meistersinger Competition in Neustadt an der Weinstraße and the recipient of a Fritz Wunderlich Scholarship, regularly works with orchestras and ensembles such as the Lautten Compagny, L’arpa festante, B’Rock, the Main Baroque Orchestra, the Palatina-Klassikphilharmonie an der Saar, and the Rhineland-Palatinate State Philharmonic. Master classes with Claudia Eder, Andreas Scholl, Terry Wey, and others as well as his cooperation with internationally renowned conductors such as Ton Koopman, Masaaki Suzuki, René Jacobs, Thomas Hengelbrock, Wolfgang Katschner, and Alfredo Bernardini round off his musical career.

### **Hans Jörg Mammel** Tenor [31]–[61]

Hans Jörg Mammel received his initial training in music in his native Stuttgart and his first instruction in song as a member of the Hymnus-Chorknaben of Stuttgart.

He initially studied law in Freiburg im Breisgau and then enrolled at the College of Music there, where he studied voice with Winfried Toll, Werner Hollweg, and Ingeborg Most. In addition, he attended master classes taught by Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf, and James Wagner and with Reinhard Goebel in historical performance practice.

Mammel has sung at prestigious festivals in Schleswig-Holstein, Schwetzingen, Munich, Utrecht, Bruges, Breslau, Vienna, and Jerusalem. On such occasions he has regularly worked with conductors such as Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Ivan Fischer, Hans Zender, Hans-Christoph Rademann, Marcus Creed, Philippe Herreweghe, Ivor Bolton, François-Xavier Roth, Hermann Max, Jordi Savall, Christina Pluhar, and Masaaki Suzuki.

He has performed with renowned orchestras and ensembles such as La Cetra Basel, the Orchestre des Champs-Élysées, the Akademie für Alte Musik Berlin, the Freiburg Baroque Orchestra, Les Cornets Noirs, the Ricercar Consort, L’arpa festante München, L’Arpeggiata, and Gli Incogniti. Since 2000 Hans Jörg Mammel has been a member of the Cantus Cölln ensemble (artistic director: Konrad Junghänel).

Mammel’s work is now documented on more than a hundred CD recordings and radio productions. He sang the role of Orfeo in Monteverdi’s opera of the same name with great success in Iceland. Guest contracts have taken him to the Freiburg City Theaters (Britten), Koblenz City Theater (Handel), Darmstadt State Theater (Lehár), and State Opera Unter den Linden in Berlin (Cavalli). His interpretation of Franz Schubert’s *Die schöne Müllerin* in the version for tenor and guitar gained major notice.

Time and again he also presents less known works to his audiences in song recitals—for example, by Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz, and Robert Franz. During recent years Mammel’s recordings of Schubert’s *Winterreise*, lieder by Felix Mendelssohn Bartholdy and Franz Liszt, and Goethe settings by Zelter, Reichardt, and Schubert have been released on alpha, Naxos, and Carus.

Most recently, Hans Jörg Mammel performed song recitals in Frankfurt am Main, Stuttgart, Paris, Rouen, Saintes, Besançon, Berlin, Nantes, Warsaw, and Tokyo.

In 2008 Mammel established a song series in Freiburg. Every year, during the late summer, he organizes four concerts under the name of *liederaben.de*. His goal here is to present the greatest possible spectrum of song artistry to the public.

### **Gotthold Schwarz** Bass [31]–[61]

Gotthold Schwarz, the son of a Zwickau church music director, was briefly a member of the St. Thomas Choir prior to being trained as a musician at the Dresden School of Church Music and at the Felix Mendelssohn Bartholdy College of Music in Leipzig. He studied voice with Gerda Schriever, organ with the St. Thomas organist Hannes Kästner and Wolfgang Schtelich, and conducting with Max Pommer and Hans-Joachim Rotzsch. During further studies and in master classes and academies he also worked with musicians such as Hermann Christian Polster, Peter Schreier, and Helmuth Rilling.

He began work as a voice coach with the St. Thomas Choir in 1979 and substituted in the post of Thomaskantor on various occasions beginning in the 1990s. In this capacity he conducted motet, cantata, and oratorio performances by the St. Thomas Choir; in addition, further duties were entrusted to him as interim Thomaskantor. With the world-renowned boys’ choir he undertook numerous guest tours in Germany, numerous European countries, and overseas (Japan, China, United States, and Canada), some of them together with the Gewandhaus Orchestra of Leipzig.

Moreover, Gotthold Schwarz is the initiator and director of the Concerto Vocale, Sächsisches Barockorchester, Leipziger Cantorey, and Bach Consort Leipzig.

In recognition of his special services, the versatile singer and conductor was awarded the Order of Merit, First Class, of the Federal Republic of Germany. The reasons cited for the bestowal of this honor emphasized, among other things, the following: "Gotthold Schwarz numbers among the outstanding Early Music singers in Germany. He founded the Leipziger Musikgesellschaft e.V., which dedicates itself to works of older music history, in 1990 and serves as its artistic director."

In 2018 Schwarz received the Georg Philipp Telemann Prize of the State Capital of Magdeburg. From 2016 to 2021 he led the famous St. Thomas Choir of Leipzig as the seventeenth Thomaskantor in succession to Johann Sebastian Bach.

Already in October 2021 he enriched concerts and recordings in conjunction with the *Telemann Project* of the Collegium Musicum of the Johannes Gutenberg University of Mainz in his capacity as soloist in residence.

### **Gutenberg Soloists**

The Gutenberg Soloists is a 12-voice ensemble founded in 2020 specifically for the *Telemann Project* at Mainz University. Its size and vocal registers are tailored to the circumstances of 18th-century performance practice, with solo parts being ideally taken by its own members. The ensemble consists of young professional singers from Germany, England, Luxembourg, the Netherlands, Austria and Switzerland. It is augmented by the *Telemann Project's* artists-in-residence, who over the years have included Elisabeth Scholl, Sabine

Goetz, Agnes Kovacs, Georg Poplutz, Hans Jörg Mammel, Hans Christoph Begemann, Gotthold Schwarz and Klaus Mertens.

### **Neumeyer Consort**

The Neumeyer Consort was founded in 2007 with the aim of making the vitality and diversity of baroque music audible in a wide array of instrumental formats. The ensemble was soon able to create a name for itself, becoming ensemble-in-residence at the Frankfurt Kaisersaal Concerts and receiving invitations to take part in radio, television and CD recordings as well as concerts at the Saarland Early Music Days, the Rheinsberg Castle Chamber Opera, the Magdeburg Telemann Festival, the Göttingen Handel Festival, the Schwetzingen Festival of Southwest German Radio (SWR), the Rheingau Music Festival and the Alte Oper in Frankfurt. It also undertook tours to South Africa (Cape Town and Stellenbosch) and the Norfolk Concerts in England. It has recorded many acclaimed CD releases under its director, Felix Koch, including Bach's six *Brandenburg Concertos*, four orchestral overtures by Telemann (in cooperation with the SWR) and chamber music by Giovanni Platti. In 2018, together with the Gutenberg Chamber Chorus, it released Bach's *Ascension Oratorio* and a new version of the *St Mark Passion*, followed by a new recording of Mozart's *Requiem* and premiere recordings of works by Antonio Salieri and Georg Joseph Vogler. Live recordings of Bach's *Christmas Oratorio* and *B-minor Mass* were made in cooperation with the Gutenberg Chamber Chorus of Mainz University's Collegium Musicum.

### **Felix Koch**

Since the winter semester of 2010–11 Felix Koch has been professor of early music at the Mainz Musikhochschule and a board member of Barock Vokal, the institution's early music academy. A conductor, cellist and music teacher, he has also headed the chorus and orchestra of Mainz University as the director of its Collegium Musicum (since the beginning of winter semester 2012–13). In May 2013 he founded the Gutenberg Chamber Chorus, a select ensemble of professional quality that allows him to pursue his many interests, including a focus on Telemann (e.g. the première recording of the Whitsun cantata *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*, TVWV 1:1590).

Felix Koch studied orchestral music, early music and music education in Mannheim (with Michael Flaksman), Karlsruhe (with Martin Ostertag) and Frankfurt (with Rainer Zipperling). As a soloist and chamber musician he has won prizes at many competitions and received grants from leading cultural institutions (Culture Prize of the City of Saarbrücken, BDI Music Prize, Telemann Music Prize of the City of Magdeburg and many others). In addition to numerous broadcast recordings and CD releases, he has appeared in leading European music capitals and festivals with his ensembles Mediolanum, Neumeyer Consort and the Neumeyer Chamber Chorus, including Brussels, Milan, the Berlin Philharmonie, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Leipzig Bachfest, the Magdeburg Telemann Days, Resonanzen (Vienna), Lucerne Festival and the Rheingau Music Festival. He has also concertized in New York, Yaroslavl (Russia), Cape Town and Stellenbosch (South Africa).

He is the artistic director of Forum Alte Musik in Frankfurt am Main, the intendant of the Wörrstädter Land International Music Festival and a teacher of histor-

ically informed performance practice at the Mannheim Musikhochschule, the Saarbrücken Musikhochschule and the orchestra of the Schleswig-Holstein Music Festival. He has also conducted the Rhenish Philharmonie (Koblenz) and the Chamber Orchestra of the Palatinate (Mannheim).

In addition to his artistic activities, Felix Koch also devotes himself to music appreciation and outreach. In October 2018 he was named Mainz City Musician by the Schlaraffia Moguntia Foundation for his services to music in the capital of Rhineland-Palatinate.



Gutenberg Soloists / Neumeyer Consort  
© Roland Kellner

15. Sonntag nach Trinitatis

**Weichet fort aus meiner Seele** (TVWV 1:1537)

**1 Nr. 1 Chor mit Solo-Bass**

Weichet fort aus meiner Seele,  
Weicht, ihr Sorgen, alle fort!  
Sollt ich mein Vergnügen lassen,  
Mich der Schwermut überlassen,  
Und mir selbst das Hertze stehlen,  
Wenn mir diß und das will fehlen?  
Nein. Ich habe GÖttes Wort,  
Das ich mir zum Troste erwehle.  
Weichet fort aus meiner Seele,  
Weicht, ihr Sorgen, alle fort!

**2 Nr. 2 Recit, Accompagnato und Aria** (Alt)

Komm, komm, mein Geist.  
Wir wollen das beschauen,  
Was uns des Höchsten Güte weist.  
Du siehest hier in diesen Auen  
So manches Graß, so manche Blumen stehn.  
Wie lieblich und wie schön  
Ist ihre Kleidung nicht?  
Wer hat sie denn so herrlich zugericht?  
GÖtt hat's gethan.  
Nur schau sie genauer an.  
Es stehen diese Worte dran:  
Der höchste Gott bekleidet uns,  
und haben doch kein Leben.  
Vielmehr wird ers auch dir, o Mensch,  
als seinem Kinde geben.  
Diß schreib ich meinem Hertzen ein.  
So lasse GÖtt das ferne von mir seyn,  
Weichet fort aus meiner Seele,  
Weicht, ihr Sorgen, alle fort!

Fifteenth Sunday after Trinity

**Depart from my soul** (TVWV 1:1537)

**1 No. 1 Chorus with Solo Bass**

Depart from my soul,  
depart, you worries, all of you, away!  
Should I hate my delight,  
give myself over to melancholy,  
And deprive myself of my own heart  
if I'm without this and that?  
No, I have God's word,  
which I choose for my consolation.  
Depart from my soul,  
depart, you worries, all of you, away!

**2 No. 2 Recitative, Accompagnato,  
and Aria** (Alto)

Come, come, my spirit.  
We want to contemplate  
what the kindness of the Most High shows to us.  
You see here in these meadows  
So much grass, so many flowers.  
How delightful and how beautiful  
isn't their attire?  
Who then attired them so magnificently?  
God did it.  
Just examine them more closely.  
These words are written on them:  
"The highest God clothes us,  
and we don't have life.  
Much more he'll give to you,  
O man, as his child."  
This I inscribe in my heart.  
So let God keep this far from me:  
Depart from my soul,  
depart, you worries, all of you, away!

**3 Nr. 3 Aria** (Sopran)

Hier fliegen Vögel hin,  
Betrachte sie, mein Sinn!  
Wir sehen keinen Hungers sterben  
Noch in der theuren Zeit verderben.  
Sie haben keine Scheunen nicht,  
Darein sie Vorrath könten tragen,  
Der ihnen dennoch nie gebricht.  
Wer nehr sie denn? Nur mercke, was sie sagen:  
Der milde Schöpffer giebet uns zu trincken und zu essen.  
So wird er seine Kinder nie mit Speiß' und Tranck  
vergeßen.  
Was solte mir dann bange thun?  
Gott Lob! ich habe nun,  
Was ich mir zur Vergnügung zehle.  
Weichet fort aus meiner Seele,  
Weicht, ihr Sorgen, alle fort!

**4 Nr. 4 Recit** (Bass), **Trio** (S/A/T)

Darum sollet ihr nicht sorgen und sagen: Was werden wir essen? Was werden wir trinken? Womit werden wir uns kleiden? Nach solchem allen trachten die Heyden.  
Denn ever himmlischer Vater weiß, daß ihr deß alles bedürffet. (Ex. Evang.)

**5 Nr. 5 Aria** (Sopran)

Auf heute, wie morgen; auf morgen, wie heute,  
Verbleib ich von aller Bekümmernis frey.  
Dahin soll mein Sorgen streben,  
Wie ich heut und jeden Tag,  
In der Gnade GÖttes leben  
Und darinnen sterben mag.  
GOTT wird mich versorgen. GOTT bleibt getreu,  
Und gehet mir täglich mit Seegen zur Seite.  
Auf heute, wie morgen; auf morgen, wie heute,  
Verbleib ich von aller Bekümmernis frey.

**3 No. 3 Aria** (Soprano)

Here birds fly,  
Observe them, my mind!  
We don't see them dying of hunger  
Or perishing in times of dearth.  
They have no barns  
Into which they might bring food stores,  
But they never run out of them.  
Who feeds them then? Just mark what they say:  
"The mild Creator gives us drink and food.  
So he'll never forget to give his children food and drink."  
What then should make me worry?  
Praise God! I now have  
What I count as my delight.  
Depart from my soul,  
Depart, you worries, all of you, away!

**4 No. 4 Recitative** (Bass), **Trio** (S/A/T)

Therefore you shouldn't worry and say: "What will we eat? What will we drink? With what will we clothe ourselves?" The heathen endeavor to obtain all such things. For your heavenly Father knows that you need all of this.

**5 No. 5 Aria** (Soprano)

Today and tomorrow, tomorrow and today,  
I'll remain free of all worries.  
My concern shall be to see  
How today and every day  
I may live in God's grace  
And may die in it.  
God will take care of me. God remains true  
And goes by my side every day with blessings.  
Today and tomorrow, tomorrow and today,  
I'll remain free of all worries.

**6 Nr. 6 Choral**

Wies GOTT gefällt, so lauffs hinaus.  
Ich laß die Vöglein sorgen.  
Kömmt mir das Glück nicht heut zu Hauß,  
so wird es doch sein morgen.  
Was mir beschert,  
Bleibt unverwehrt,  
ob sich's schon tut verziehen.  
Danck Gott mit Fleiß.  
Solls seyn, so seys.  
Er wird mein Glück wohl fügen.

**Vater unser im Himmelreich**

**7 Nr. 1 Vorspiel**

**8 Nr. 2 Choral**

Vater unser im Himmelreich,  
Der du uns alle heißest gleich  
Brüder sein und dich rufen an  
Und willst das Beten von uns han:  
Gib, dass nicht bet allein der Mund,  
Hilf, dass es geh von Herzensgrund.

**9 Nr. 3 Arie**

Geheiligt werd der Name dein,  
Dein Wort bei uns hilf halten rein,  
Dass wir auch leben heiliglich,  
Nach deinem Namen würdiglich.  
Behüt uns, Herr, vor falscher Lehr,  
Das arm verführet Volk bekehr.

**10 Nr. 4 Choral**

Es komm dein Reich zu dieser Zeit  
Und dort hernach in Ewigkeit.  
Der Heilig Geist uns wohne bei  
Mit seinen Gaben mancherlei;

**6 No. 6 Chorale**

Let it be as God pleases.  
I'll let the little birds worry.  
If happiness doesn't come into my house today,  
Then it'll come tomorrow.  
What is granted me  
Isn't refused  
Even if it's poorly used.  
Thank God with diligence.  
If it shall be, then let it be.  
He will certainly ordain my happiness.

**Our Father in heaven**

**7 No. 1 Prelude**

**8 No. 2 Chorale**

Our Father in heaven,  
You who invite all of us  
To be brothers and to call to you  
And want to have prayer from us:  
Grant that it isn't the mouth alone that prays;  
Help that it proceeds from the bottom our hearts.

**9 No. 3 Arie**

Hallowed be your name;  
May your word help us keep pure,  
That we also may live in holiness,  
And by your name do so in worthiness.  
Protect us, Lord, from false teaching;  
Turn around the poorly misled people.

**10 No. 4 Chorale**

May your kingdom come at this time  
And there afterwards in eternity.  
May the Holy Spirit dwell in us  
With his many kinds of gifts;

Des Satans Zorn und groß Gewalt  
Zerbrich, vor ihm dein Kirch erhalt.

Text: Martin Luther

14. Sonntag nach Trinitatis

**Ein Aussatz ist die Sünde (TVWV 1:417)**

**11 Nr. 1 Aria (Sopran)**

Ein Aussatz ist die Sünde,  
Der jedem Menschenkinde  
Natur- und erblich angebohren.  
Wir sind dadurch verdorben und verlohren.  
Von Ferne muss man stehn,  
Der Arme wie der Reiche,  
Und darf mit solcher Seuche  
Vor GOTT durchaus nicht gehn.  
Man trifft auch keinen Arzt nicht an,  
Der uns davon befreyen kan.  
Nur JESus ists allein.  
Nur JESus macht uns rein.  
Wer ihm den Schaden gläubig klaget,  
Dem wird die Hülffe nicht versaget.

**12 Nr. 2 Aria (Alt)**

Du siehst, O JESu, mich  
Von ferne stehen.  
Mein Hertze scheuet sich  
Zu dir zu gehen.  
Erbarm', erbarme dich  
bey meinem Schaden.  
Sprich, lieber Meister, sprich  
ein Wort der Gnaden,  
So werd ich heil und rein  
Von allen Sünden seyn.

Break Satan's wrath and great might  
And guard your church against him.

Text: Martin Luther

Fourteenth Sunday after Trinity

**Sin is a leprosy (TVWV 1:417)**

**11 No. 1 Aria (Soprano)**

Sin is a leprosy  
That is born by nature and heredity  
In every human child.  
By it we're corrupted and lost.  
From afar one must stand,  
The poor man and the rich man,  
And can't at all go into God's presence  
With such a pestilence.  
One also doesn't find  
A physician who can free us from it.  
It is Jesus alone.  
Jesus alone makes us pure.  
He who faithfully laments to him  
His imperfection won't be denied help.

**12 No. 2 Aria (Alto)**

You see me, O Jesus,  
standing from afar.  
My heart is afraid  
to go to you.  
Have mercy, have mercy  
on my imperfection.  
Speak, dear master,  
speak a work of grace,  
And I'll be made healthy  
and purified of all sins.

**13 Nr. 3 Choral**

Die Sünd' hat uns verderbet sehr,  
der Teuffel plagt uns noch viel mehr,  
die Welt, auch unser Fleisch und Blut,  
Uns allezeit verführen thut.  
Solch Elend kennst du, HErr, allein.  
Ach laß uns dir befohlen seyn!

**14 Nr. 4 Dictum** (Bass)

Sihe, ich will sie heilen und gesund machen, und will sie  
des Gebeths umb Fried' und Treue gewähren. (Jer. 33, 6)

**15 Nr. 5 Recit** (Tenor)

Mein Jesus giebt, was ich gebethen.  
Nun kan ich nahe zu ihm treten.  
Ich werffe mich zu Deinen Füßen hin,  
Und dancke dir von Grunde meiner Seelen.  
So lang' ich hier auf Erden bin,  
Will ich dein Lob erzehlen,  
Biß du mich wirst in Himmel bringen,  
Und da will ich dir ewig singen.

**16 Nr. 6 Chor, Solo-Sopran und Solo-Tenor**

Dancket GOtt vor seine Gaben,  
Rühmet ihn vor seine Treu.  
Weil wir Armen sonst nichts haben,  
Das ihm zur Vergeltung sey.  
Undanck schändet GOttes Güte.  
Daß daher ein solch Gemüthe,  
Das den grossen Danck vergisst,  
Keiner Wohlthat würdig ist.

**13 No. 3 Chorale**

Sin has greatly corrupted us;  
The devil plagues us even much more:  
The world, also our flesh and blood,  
Leads us astray at all times.  
Such misery you, Lord, alone know.  
Ah, let us be commended to you!

**14 No. 4 Dictum** [Bass]

Behold, I shall heal them and make them healthy  
And grant them prayer for peace and loyalty.

**15 No. 5 Recitative** [Tenor]

My Jesus gives what I requested.  
Now I can step closer to him.  
I throw myself down at your feet  
And thank you from the depths of my soul.  
As long as I'm here on earth,  
I'll tell your praise,  
Until you bring me into heaven,  
Where I'll sing eternally to you.

**16 No. 6 Chorus, Solo Soprano and Solo Tenor**

Thank God for his gifts,  
Praise him for his loyalty,  
Because otherwise we poor men have nothing  
That would be for his recompense.  
Ingratitude disgraces God's kindness,  
Which means that such a turn of mind  
That forgets the great thanks  
Doesn't deserve favorable treatment.

**Ach Gott, vom Himmel sieh darein**

**17 Nr. 1 Choral**

Ach Gott, vom Himmel sieh darein  
Und lass dich des erbarmen:  
Wie wenig sind der Heiligen dein,  
Verlassen sind wir Armen.  
Dein Wort man lässt nicht haben wahr,  
Der Glaub ist auch verloschen gar  
Bei allen Menschenkindern.

**18 Nr. 2 Duett**

Sie lehren eitel falsche List,  
Was eigner Witz erfindet;  
Ihr Herz nicht eines Sinnes ist  
In Gottes Wort gegründet.  
Der wählet dies, der andre das,  
Sie trennen uns ohn alle Maß  
Und gleißen schön von außen.

**19 Nr. 3 Choral**

Gott wolle wehren alle Lehr'r,  
Die falschen Schein uns lehren,  
Dazu ihr Zung stolz offenbar  
Spricht: »Trotz! Wer will's uns wehren?  
Wir haben Recht und Macht allein,  
Was wir setzen, das gilt allgemein;  
Wer ist, der uns soll meistern?«

Text: Martin Luther

**Ah God, look down from heaven**

**17 No. 1 Chorale**

Ah God, look down from heaven  
And have mercy on this:  
That your holy ones are so few;  
We poor men are forsaken.  
Your word isn't heard;  
Faith is snuffed out  
Among all the children of men.

**18 No. 2 Duet**

They teach idle false deception  
Invented by their own wits;  
Their hearts aren't united as one,  
Founded in God's word.  
One chooses this, the other that;  
They separate us beyond all measure  
And shine prettily on the outside.

**19 No. 3 Chorale**

May God put up resistance against all doctrine  
That teaches us false outer show,  
With their tongues proudly and openly  
Speaking: "Defiance! Who will resist us?  
We alone have the right and the might,  
What we determine is universally valid,  
Who is there who shall master us?"

Text: Martin Luther

25. Sonntag nach Trinitatis

**Grülich sind die letzten Zeiten** (TVWV 1:700)

**20** **Nr. 1 Aria** (Bass)

Grülich sind die letzten Zeiten,  
Grülich stehts von nah- und weiten,  
Grülich siehets überall.  
Grülich hauset Belial,  
Es wird auch nicht besser werden,  
Biß daß unser GOtt erwacht  
Und den Grüln dieser Erden  
Auf einmahl ein Ende macht.

**21** **Nr. 2 Choral**

Ach GOtt! vom Himmel, sieh darein  
Und laß dich dess erbarmen,  
Wie wenig sind der Heil'gen dein.  
Verlassen sind wir Armen.  
Dein Wort man läst nicht haben wahr.  
Der Glaub ist auch verloschen gar  
bey allen Menschen-Kindern.

**22** **Nr. 3 Recit** (Sopran)

Wohl dem, der sich zu JEsu hält,  
Und nicht von dessen Worte weicht.  
Denn wenn die Welt  
Ihr letztes Ziel erreicht,  
Wird er mit allen Frommen  
In Himmel aufgenommen.

**23** **Nr. 4 Aria** (Alt)

Gedulde dich, o meine Seele,  
Biß JEsus kömmt, gedulde dich.  
Gedult verkürzt die bösen Tage.  
Gedult verzuckert Schmerz und Klage,  
Und durch den Glauben krönt sie sich.  
Gedulde dich, o meine Seele,  
Bis JEsus kömmt, gedulde dich.

Twenty-Fifth Sunday after Trinity

**Dreadful are the last days** (TVWV 1:700)

**20** **1. Aria** (Bass)

Dreadful are the last days,  
Dreadful it stands near and far,  
Dreadful it looks everywhere.  
Dreadful is Belial's rage,  
And it won't get any better  
Until our God awakes  
And at once brings to an end  
This earth's things of dread.

**21** **2. Chorale**

Ah God! Look down from heaven  
And have mercy on this:  
That your holy ones are so few.  
We poor men are forsaken.  
Your word isn't heard.  
Faith is snuffed out  
Among all the children of men.

**22** **Recitative** (Soprano)

Blessed is the man who abides in Jesus  
And doesn't depart from his word.  
For when the world  
Reaches its final goal,  
He'll be taken up to heaven  
With all the pious ones.

**23** **4. Aria** (Alto)

Be patient, O my soul,  
Until Jesus comes, be patient.  
Patience shortens the evil days.  
Patience sweetens pain and lament  
and crowns itself with faith.  
Be patient, O my soul,  
Until Jesus comes, be patient.

**24** **Nr. 5 Accompagnato** (Tenor)

So seid nun gedultig, lieben Brüder, biß auf die Zukunfft  
des HErrn. Siehe, ein Ackerman wartet auf die köstliche  
Frucht der Erden und ist gedultig darüber, biß er  
empfahe den Morgen-Regen und Abend-Regen.

**25** **Nr. 6 Chor**

Seyd ihr auch gedultig und stärcket eure Hertzen. Denn  
die Zukunft des Herrn ist nahe. (Joh. 5/7.8.)

26. Sonntag nach Trinitatis

**Werd ich denn zu deiner Rechten** (TVWV 1:1579)

**26** **Nr. 1. Aria** (Sopran)

Werd ich denn zu deiner Rechten,  
JEsu, im Gerichte stehn?  
Und mit deinen treuen Knechten  
In die Himmels-Freude gehn?  
Würdig bin ich dessen nicht.  
Aber weils dein Wort verspricht,  
Will ich deinem Munde gläuben  
Und dir treu im Glauben bleiben.

**27** **Nr. 2. Choral und Recit** (Bass)

Fürwahr, fürwahr, euch sage ich,  
wer mein Wort hält und gläubt an mich,  
Der wird nicht kommen ins Gericht ,  
Und den Tod ewig schmecken nicht.  
Und ob er gleich hier zeitlich stirbt,  
mit nichten er drum gar verdirbt.  
Sondern ich will mit starker Hand  
Ihn reissen aus des Todes Band ,  
Und zu mir nehmen in mein Reich.  
Da soll er denn mit mir zugleich  
In Freuden leben ewiglich.  
O süsser Mund, der diß verheißet!  
O Gnaden-volle Hand,  
Die Brieff und Siegel nicht zerreisset,

**24** **5. Accompagnato** (Tenor)

Now be patient, dear brothers, until the Lord comes.  
Behold, a plowman awaits the precious fruit of the earth  
and is patient until he receives the morning rain and the  
evening rain.

**25** **6. Chors**

You too be patient and strengthen your hearts.  
For the coming of the Lord is nigh.

Twenty-Sixth Sunday after Trinity

**Will I stand at your right hand** (TVWV 1:1579)

**26** **1. Aria** (Soprano)

Will I stand at your right hand,  
Jesus, on judgment day?  
And go into heaven's joy  
With your loyal servants?  
I'm not worthy of this honor.  
But because your word promises it,  
I'll believe your mouth  
And remain true to you in faith.

**27** **2. Chorale and Recitative** (Bass)

Truly, truly, I say to you:  
He who keeps my word and believes in me  
Will not come into judgment  
And will not taste death.  
Although he may die here for a time,  
He will not at all perish,  
But I shall release him with strong hand  
From the bonds of death  
And take him to me in my kingdom.  
There he shall live together with me  
In joy forever and ever.  
O sweet mouth that promises this!  
O gracious hand  
That doesn't break the letter and the seal

So sie uns drüber giebset.  
(Als wie's bey Menschen offft geschicht,  
Da man das Morgen hasst, was man doch heute liebet.)  
Ich wüste nicht,  
Was man noch mehr begehren könnte.  
Ist nicht ein Geist ein theuer-werthes Pfand;  
Dein Wort und Sacramente  
Sind Zeugen deiner Treu,  
Daß GOttes Reich der Christen Erb-Gut sey  
Dazu hilf uns ja gnädiglich.  
Ach daß kein Mensch verlohren gienge!  
Sie könnten wohl; sie wollen nicht.  
Sie achten Gnad und Heyl geringe.  
So müssen sie zu deiner Lincken stehen,  
Und dann, wie dein gerechtes Urtheil spricht,  
Mit allen Teuffeln in die Hölle gehen.

**28** **Nr. 3 Aria** (Alt)

Ach Menschen, ach! erwägt das letzte  
Und dencket an den Jüngsten Tag.  
Weils heute heist, so kaufft die Zeit,  
Zu eurer Seelen Seeligkeit.  
Zu späthe dürfft es morgen seyn.  
Der Richter stellt sich plötzlich ein.  
Wer weiß nun, wenn er kommen mag?  
Ach Menschen, ach! erwägt das letzte  
Und denket an den Jüngsten Tag.

**29** **Nr. 4 Chor**

Darum seydt bereit. Denn des Menschen Sohn wird  
kommen zu einer Stunde, da ihr nicht meynet.  
(Mt. 24/44)

That is given over us.  
(As often happens with us men,  
That we hate tomorrow what we love today.)  
I wouldn't know  
What one might desire more  
If a spirit isn't a true and worthy pledge:  
Your word and sacraments  
Are witnesses to your truth,  
That God's kingdom is the inheritance of Christians.  
For this graciously help us.  
Ah, that no man might be lost.  
They might well; they don't want to.  
They hold grace and salvation in little regard.  
So they must stand at your left hand  
And then, when your just judgment is spoken,  
Go into hell with all the devils.

**28** **3. Aria** (Alt)

Ah, men, ah! Consider the last  
And think of the Last Day.  
While it's today, obtain the time  
For the blessedness of your souls.  
Tomorrow it will be too late.  
The judge will suddenly appear.  
Who knows when he will come?  
Ah, men, ah! Consider the last  
And think of the Last Day.

**29** **4. Chors**

Therefore be ready. For the Son of Man will come at an  
hour that you do not think.

**30** **Nr. 5 Choral**

O Jesu! Hilff zur selben Zeit  
Von wegen deiner Wunden,  
Daß ich im Buch der Seeligkeit  
Werd eingezeichnet finden.  
Daran ich denn auch zweiffle nicht,  
Denn du hast ja den Feind gericht't  
Und meine Schuld bezahlet.

Am Feste Michaelis  
**Ich bin getrost im Leben** (TVWV 1:821)

**31** **Nr. 1 Aria** (Bass)

Ich bin getrost im Leben  
Und fürchte keiner Feinde Macht.  
Es suchet Belial  
Zwar meinen Unglücks-Fall,  
Doch GOtt hat mich umgeben  
Mit starcken Engeln seiner Wacht.  
Ich bin getrost im Leben  
Und fürchte keiner Feinde Macht.

**32** **Nr. 2 Chor, Recit** (Bass/Tenor), **Choral,**  
**Recit** (Bass), **Choral**

Er hat seinen Engeln befohlen über dir, daß sie dich  
behüten auf allen deinen Wegen, daß sie dich auf den  
Händen tragen und du deinen Fuß nicht an einen Stein  
stösset. (Psal. 91, 11)

Wach' ich des Morgens auf,  
So tret ich meinen Lauff,  
Den mir Beruff und Amt befiehet,  
Mit vollen Freuden an,  
Sobald ich mein Gebeth gethan.  
Denn wenn dem HErrn mein Hertz speilet  
Und ihm die Lippen singen:

**30** **5. Choral**

O Jesus! Help at the same time  
Because of your wounds  
That I'll be found registered  
In the book of blessedness.  
I don't doubt it,  
For you've judged the enemy  
And paid my debt.

On the Feast of St. Michael  
**I am consoled in life** (TVWV 1:821)

**31** **No. 1 Aria** (Bass)

I am consoled in life  
And fear no foe's might.  
Although Belial seeks  
My unhappy downfall,  
God has surrounded me  
With strong angels from his watch.  
I am consoled in life  
And fear no foe's might.

**32** **No. 2 Chorus, Recitative** (Bass/Tenor),  
**Chorale, Recitative** (Bass), **Chorale**

He has commanded his angels over you, that they may  
guard you on all your paths, that they may carry you  
on their hands and that you may not stumble with your  
foot on a stone.

When I awake in the morning,  
I begin, with all joy/filled with joy, the course  
That profession and office  
Command me to exercise  
As soon as I've said my prayer.  
For when my heart plays for the Lord  
And my lips sing to him:

Dein Engel laß auch bleiben,  
Und weichen nicht von mir,  
Den Satan zu vertreiben,  
Auf daß der böß Feind hier  
In diesem Jammerthal  
sein Tück an mir nicht übe,  
Leib und Seele nicht betrübe  
Und bring mich nicht zu Fall.

So muss mein Werck gelingen  
Und mir der Engel Schutz gewünschten Seegen bringen.  
Such ich des Nachts mein Bette,  
So hab ich, was ich gerne hätte,  
Der Engel ihre Hut  
Umb mich, umb Hab und Gut,  
Da schlaff ich ruhig bis zum Tage,  
Wenn ich vorher zu JEsu sage:

Breit aus die Flügel beyde,  
O JEsu! meine Freude,  
Und nimm dein Küchlein ein.  
Will Satan mich verschlingen?  
So laß die Englein singen:  
Diß Kind soll unverletzet seyn.

**33** **Nr. 3 Aria** (Sopran)  
Ich bin getrost im sterben,  
Und fürchte mich im Tode nicht.  
Die Engel warten auf,  
Und tragen mich hinauf  
Als einen Himmels-Erben  
Vor meines GOttes Angesicht.  
Ich bin getrost im sterben,  
Und fürchte mich im Tode nicht.

Let your angelic watch stay  
And not depart from me,  
To drive away Satan,  
So that the evil foe  
Here in this vale of tears  
Won't work to deceive me,  
Darken my body and soul,  
Or bring about my fall.

My work must be a success  
And angelic protection bring me the desired blessing.  
When I seek my bed at night,  
I obtain what I would gladly have:  
Protection from the angels  
Over me, over what I have and own,  
And so I sleep peacefully until the day,  
When I first say to Jesus:

Spread out both your wings,  
O Jesus, my joy,  
And take in your little chick.  
Does Satan want to devour me?  
Then let the little angels sing:  
»The child shall remain unharmed.«

**33** **No. 3 Aria** (Soprano)  
I am consoled in death  
And don't fear my demise.  
The angels wait on me  
And carry me up  
As heaven's heir into the presence  
Of my God's countenance.  
I am consoled in death  
And don't fear my demise.

**34** **Nr. 4 Choral**  
Ach Herr! laß dein' lieb' Engelein  
Am letzten End die Seele mein  
in Abrahams Schooß tragen,  
Den Leib in sein'm Schlaf-Kämmerlein  
gar sanfft, ohn' ein'ge Quaal und Pein,  
ruh'n biß zum Jüngsten Tage.  
Alsdenn vom Tod erwecke mich,  
Daß meine Augen sehen dich  
In aller Freud, O GOttes Sohn,  
mein Heyland und Genaden-Thron.  
HERR JESU Christ, erhöre mich.  
Ich will dich preisen ewiglich.

II. Sonntag nach Trinitatis  
**Ach, wie beisst mich mein Gewissen** (TVWV 1:36)

**35** **Nr. 1 Aria** (Bass)  
Ach, ach! Wie beisst mich mein Gewissen  
Und lässt dem Hertzen keine Ruh!  
Wer will mich doch von meinen Sünden  
Und von der Sünden-Angst entbinden?  
Sie schliessen mir den Himmel zu.  
So ist mir aller Trost entrissen.  
Ach, ach! Wie beisst mich mein Gewissen  
Und lässt dem Hertzen keine Ruh!

**36** **Nr. 2 Recit** (Bass)  
Wo hab ich hingedacht?  
Den Teufel hab ich lachend  
Und Gott betrübt gemacht.  
Ach! meines GOttes Willen  
Hab ich gar wohl gewüst;  
Doch hab ich nur des bösen Fleisches Lust  
Gesuchet zu erfüllen.  
Wie recht geschähe mir,  
Wenn GOtt mich ganz verstiesse

**34** **No. 4 Choral**  
Ah Lord! Let your dear little angels  
Carry my soul into Abraham's bosom  
On the Last Day;  
Let my body rest in its little bedchamber  
Very gently, without any torment and agony,  
Until Judgment Day.  
Then awake me from death,  
That my eyes may see you  
In all joy, O God's Son,  
My Savior and the throne of grace,  
Lord Jesus Christ, hear me.  
I'll praise you forever and ever.

Eleventh Sunday after Trinity  
**Ah, how my conscience pains me** (TVWV 1:36)

**35** **No. 1 Aria** (Bass)  
Ah, ah! How my conscience pains me  
And leaves my heart no repose!  
But who will release me  
From my sins and sinful anxiety?  
They close heaven off to me.  
Thus all consolation is snatched from me.  
Ah, ah! How my conscience pains me  
And leaves my heart no repose!

**36** **No. 2 Recitative** (Bass)  
What was I thinking?  
I made the devil laugh  
And God sad.  
Ah, my God's will  
I knew very well indeed;  
But I sought to fulfill  
Only the evil flesh's pleasure.  
How right would it be for me  
If God were to repudiate me entirely

Und keine Gnade finden liesse?  
Doch seine Güte währet für und für.  
Ich will an meine Brust  
Mit Reu und Schmerzen schlagen,  
Und dann im Glauben sagen:  
Erbarme dich, erbarme dich  
In Christo JESu über mich!

**37** **Nr. 3 Aria** (Sopran)  
Meinen JESum lass ich nicht.  
Also kan mich Gott nicht hassen.  
JESus schenckt mir alle Huld.  
So will ich bey meiner Schuld  
Diesen Gnaden-Stuhl umfassen  
In getroster Zuversicht.  
Meinen JESum lass ich nicht!

**38** **Nr. 4 Choral**  
O JESu voller Gnad,  
Auf dein Geboth und Rath  
Kömmt mein betrübt Gemüthe  
Zu deiner grossen Güte.  
Laß du auf mein Gewissen  
Ein Gnaden-Tröpflein fliessen.

**39** **Nr. 5 Dictum** (Chor)  
An Christo haben wir die Erlösung durch sein Blut,  
nemlich die Vergebung der Sünde, und sein Blut  
reiniget unser Gewissen von den toden Wercken, zu  
dienen dem lebendigen GOTT. (Col 1, 14, Hebr. IX, 14)

**40** **Nr. 6 Recit** (Tenor)  
Ich bin gerecht und rein.  
Nichts kann an mir verdamlich seyn.  
Ich bin nun GOTTes Kind,  
Dem alle Missethaten

And let no grace be found?  
But his goodness endures forever and ever.  
I'll beat my breast  
With remorse and pangs  
And then say in faith:  
Have mercy, have mercy,  
On me in Christ Jesus!

**37** **No. 3 Aria** (Soprano)  
I don't leave my Jesus.  
Thus God can't hate me.  
Jesus grants me all honor,  
And so I'll clasp  
this mercy seat  
In consoled confidence.  
I don't leave my Jesus!

**38** **No. 4 Choral**  
O Jesus, full of grace,  
My sad spirit comes  
At your command and counsel,  
To your great kindness.  
Let a little drop of grace  
Flow on my conscience.

**39** **No. 5 Dictum** (Chorus)  
In Christ we have redemption by his blood,  
namely, the forgiveness of sin, and his blood purifies  
our conscience of dead works to serve  
the living God.

**40** **No. 6 Recit** (Tenor)  
I am righteous and purified.  
Nothing in me can be damnable.  
Now I'm God's child,  
One whose misdeeds in their entirety

Bedecket und erlassen sind.  
Ich bin nun GOTTes Erbe,  
Worauf ich leb' und sterbe.

**41** **Nr. 7 Aria** (Tenor)  
Mein Gewissen beisst mich nicht.  
Angst und Zagen muß verschwinden.  
JESus, mein Erlöser, spricht:  
Du bist loß von allen Sünden.  
O wie wohl ist mir zu Muthe!  
Du, mein JESu, du bist mein,  
Und ich werd in deinem Blute  
Hier gerecht, dort seelig sein.

**42** **Nr. 8 Choral**  
Führ auch mein Hertz und Sinn  
Durch deinen Geist dahin,  
Daß ich mög' alles meiden,  
Was dich und mich kan scheiden,  
Und ich an deinem Leibe  
Ein Gliedmaß ewig bleibe.

#### **Durch Adams Fall ist ganz verderbt**

**43** **Nr. 1 Choral**  
Durch Adams Fall ist ganz verderbt  
Menschlich Natur und Wesen;  
Dasselb Gift ist auf uns geerbt,  
Dass wir nicht konnt'n genesen  
Ohn' Gottes Trost, der uns erlöst  
Hat von dem großen Schaden,  
Darein die Schlang den Mensch bezwang,  
Gotts Zorn auf sich zu laden.

Are covered and absolved.  
Now I'm God's heir,  
For which I live and die.

**41** **No. 7 Aria** (Tenor)  
I don't feel pangs of conscience.  
Fear and trembling must vanish.  
Jesus, my Redeemer, speaks:  
You're freed of all sins.  
O how happy I feel!  
You, my Jesus, you're mine,  
And I'll be righteous here, blessed there,  
In your blood.

**42** **No. 8 Chorale**  
Guide my heart and mind too  
By your Spirit to that place,  
That I may avoid everything  
That can separate you and me,  
And that I may remain a limb  
On your body forever.

#### **By Adam's fall human nature and life**

**43** **No. 1 Chorale**  
By Adam's fall human nature and life  
Were rendered entirely corrupt;  
The same poison was passed on to us,  
So that we could not find a cure  
Without God's consolation,  
Which has redeemed us from the great harm  
Wherein the dragon compelled humankind  
To incur the burden of God's wrath.

**44 Nr. 2 Aria**

Wie uns nun hat ein fremde Schuld  
In Adam all verhöhnet,  
Also hat uns ein fremde Huld  
In Christo all versöhnet;  
Und wie wir all durch Adams Fall  
Sind ewigs Tods gestorben,  
Also hat Gott durch Christi Tod  
Verneut, was war verdorben.

**45 Nr. 3 Aria**

So er uns denn sein Sohn geschenkt,  
Da wir sein Feind noch waren,  
Der für uns ist ans Kreuz gehenkt,  
Getöt't, gen Himmel g'fahren,  
Dadurch wir sein von Tod und Pein  
Erlöst, so wir vertrauen  
In diesen Hort, des Vaters Wort,  
Wem wollt vor Sterben grauen?

**46 Nr. 4 Chorale**

Mein'n Füßen ist dein heiliges Wort  
Ein brennende Laterne,  
Ein Licht, das mir den Weg zeigt fort.  
So dieser Morgensterne  
In uns aufgeht, so bald versteht  
Der Mensch die hohen Gaben,  
Die Gottes Geist den g'wiss verheißt,  
Die Hoffnung darein haben.

Text: Lazarus Spengler

**44 No. 2 Aria**

Just as another's guilt put  
Us all to scorn in Adam,  
So too another's grace  
Has reconciled us all in Christ;  
And just as we all by Adam's fall  
Died a death of eternal import,  
So too God by Christ's death  
Has renewed what was corrupt.

**45 No. 3 Aria**

Since he then gave us his Son  
While we were still his enemies,  
Who for us was nailed to the cross,  
Put to death, went up to heaven  
To redeem us from death and torment;  
Since we trust in this refuge,  
the Father's word,  
Who then will fear death?

**46 No. 4 Chorale**

Your holy word is a bright lantern  
Shining on my feet,  
A light that shows me the way.  
Just as this morning star  
Rises in us, so too man  
Soon understands the high gifts  
That God's Spirit promises as certainty  
To those who have faith in them.

Text: Lazarus Spengler

12. Sonntag nach Trinitatis

**Was fehlt dir doch** (TWV 1:1507)

**47 Nr. 1 Aria (Bass) und Choral**

Was fehlt dir doch?  
Was drückt dich vor ein Joch,  
Du Kummer volle Seele?  
So tieff ist keine Höle,  
Kein Berg ist auch so groß  
Von Noth und Pein,  
Du kanst davon errettet seyn.  
Dein JESus machet dich von allen Banden loß,  
Die dich mit Schmerzen drücken.  
Er kan, er will, und wird erquicken.  
Ach ja, HERR JESU! du  
Schaffst den müden Seelen Ruh!  
Choral: Wer sich zu dir nur findet,  
All Angst ihm bald verschwindet.

**48 Nr. Aria (Altus)**

Wer nur noch an JESus denken,  
Und sich seiner trösten kan,  
Hat sich warlich nicht zu kräncken.  
JESus nimmt sich seiner an.  
Licht und Hülffe läst er brechen  
Durch die Finsternis der Nacht:  
Daß wir endlich freudig sprechen:  
Er hat alles wohl gemacht!

**49 Nr. 3 Dictum (Tenor) und Chor**

Sehet an die Exempel der Alten und mercket sie. Wer ist jemals zu schanden worden, der auf ihn gehoffet hat? Wer ist jemahls verlassen, der in der Furcht GÖttes blieben ist? Oder, wer ist jemahls von ihm verschmähet, der ihn angeruffen hat? Denn der Herr ist gnädig und barmhertzig und vergiebet Sünde und hilfset in der Noth. (Sir. II. 11, 11, 1 3)

Twelfth Sunday after Trinity

**What do you lack** (TWV 1:1507)

**47 No. 1 Aria (Bass) and Chorale**

What do you lack?  
What yoke weighs you down,  
Your soul full of worries?  
No pit is so deep,  
No mountain is so high  
With distress and pain:  
You can be saved from it.  
Your Jesus released you from all bonds  
That oppress you with pains.  
He can, he wants to, and will refresh.  
Ah yes, Lord Jesus!  
You bring repose to the weary soul!  
Chorale: He who merely finds his way to you  
Has all fear soon vanish from him.

**48 No. Aria (Countertenor)**

He who merely thinks of Jesus  
And can find consolation in him  
Truly has no reason to complain.  
Jesus takes him up.  
He lets light and help  
Break through the darkness of the night,  
That we may finally say in joy:  
He has made all things good!

**49 No. 3 Dictum (Tenor) and Chorus**

Look at the examples of the ancients and mark them well.  
Who has ever come to harm who has hoped in him?  
Who has ever been forsaken who remained in awe of God? Or who has ever been scorned by him who called on him? For the Lord is gracious and merciful and forgives sin and helps in need.

**50 Nr. 4 Recit** (Bass)

Fast nicht ein Blat  
Wird in der Bibel seyn,  
Das nicht Exempel oder Sprüche hat,  
Die von der Hülffe GOttes zeugen.  
Die mache dir zu eigen  
Und bind' es deinem Hertzen ein,  
Daß GOtt dein GOtt wird sein.  
Denn wie er gestern half,  
so hilfft er heut' und morgen.  
Auch ist ihm beydes unverborgen:  
Dein Leid,  
Das dich empfindlich drücket,  
Und auch die Zeit,  
Da er bequeme Hülffe schicket.

**51 Nr. 5. Aria** (Sopran)

Hoffen, und in GOtt vertrauen  
Ist der Seele Panacee.  
Muß sie hier in Trübsal leben,  
Wirds ihr kräftig Labsal geben,  
Biß sich läßt von allem Weh  
Die gewünschte Rettung schauen.  
Hoffen, und in GOtt vertrauen  
Ist der Seele Panacee.

**52 Nr. 6 Chorale**

Wer hofft in GOtt und dem vertraut,  
Der wird nimmer zu Schanden,  
Und wer auf diesen Felsen baut.  
Ob ihm gleich geht zu handen  
Viel Unfalls hie; hab ich doch nie  
Den Menschen sehen fallen,  
Der sich verläßt auf GOttes Trost.  
Er hilft sein'n Gläub'gen allen.

**50 No. 4 Recitative** (Bass)

There is hardly any page  
In the Bible  
That doesn't have examples or passages  
That attest to God's help.  
Make them your own  
And bind it to your heart:  
That God will be your God.  
For how he helped yesterday,  
so he helps today and tomorrow.  
Both of the following aren't hidden to him:  
Your suffering,  
Which oppresses you greatly,  
And the time  
When he will send comforting help.

**51 No. 5. Aria** (Soprano)

Hope and trust in God  
Is the soul's cure-all.  
If it must live in tribulation here,  
Then balm will be powerfully given to it,  
Until the desired deliverance  
From all woe is seen.  
Hope and trust in God  
Is the soul's cure-all.

**52 No. 6 Chorale**

He who hopes in God and trusts in him  
Will never come to harm,  
And he who builds on this rock.  
No matter that he suffers  
Much misfortune here,  
I've never seen the man fall  
Who relies on God's consolation;  
He helps all his faithful ones.

**O Haupt voll Blut und Wunden**

**53 Nr. 1 Aria**

O Haupt voll Blut und Wunden,  
Voll Schmerz und voller Hohn,  
O Haupt, zum Spott gebunden  
Mit einer Dornenkron,  
O Haupt, sonst schön gezieret  
Mit höchster Ehr und Zier,  
Jetzt aber hoch schimpfieret:  
Gegrüßet seist du mir!

**54 Nr. 2 Aria**

Du edles Angesichte,  
Davor sonst schrickt und scheut  
Das große Weltgewichte:  
Wie bist du so bespeit,  
Wie bist du so erbleichet!  
Wer hat dein Augenlicht,  
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,  
So schändlich zugericht'?

**55 Nr. 3 Chorale**

Ich will hier bei dir stehen,  
Verachte mich doch nicht;  
Von dir will ich nicht gehen,  
Wenn dir dein Herze bricht;  
Wenn dein Haupt wird erblassen  
Im letzten Todesstoß,  
Alsdenn will ich dich fassen  
In meinem Arm und Schoß.

Text: Paul Gerhardt

**O head full of blood and wounds**

**53 No. 1 Aria**

O head full of blood and wounds,  
Filled with pain and filled with scorn,  
O head, bound for mockery  
With a crown of thorns,  
O head, once handsomely adorned  
With the highest honor and beauty,  
But now greatly cursed:  
Hail to you from me!

**54 No. 2 Aria**

You noble countenance,  
Once held in awe and reverence  
By the great weight of the world,  
How you are covered with spittle,  
How pallid you have become!  
Who has so shamelessly beaten  
The bright aspect of your eyes  
That once had no light like it?

**55 No. 3 Chorale**

I'll stand here by you,  
Don't hold me in disdain;  
From you I won't go  
When your heart breaks,  
When your head turns pale  
In death's final assault,  
Then I'll hold you  
In my arms and embrace.

Text: Paul Gerhardt

13. Sonntag nach Trinitatis

**Brich dem Hungrigen dein Brod** (TWV 1:134)

**56** **Nr. 1 Chor mit Solo-Sopran und -Tenor**

Brich dem Hungrigen dein Brod. Und die, so im Elend sind, führe ins Hauß. So du einen naked siehest, so kleide ihn und entzeuch dich nicht von deinem Fleische. (Esa LVII, 7)

**57** **Nr. 2 Recit** (Sopran / Tenor)

Barmherzigkeit! Barmherzigkeit!

Ach höre, wie der Arme

In seinen Nöthen schreyt,

Daß du ihm sollt zu Hülffe kommen.

Hast du es nicht vernommen?

Er schreyet noch:

Barmherzigkeit! Barmherzigkeit!

Daß GOTT erbarme!

Man sieht ihn wohl, und doch

Verbirget man das Angesicht,

Und thut, als hörte man es nicht.

Der Priester geht vorbey,

Und der Levite thut deßgleichen.

So machens auch die meisten Reichen,

Gleich, als ob jeder nur ihm selbst der Nächste sey.

O nein. Wer du auch immer bist,

So wisse, daß ein jeder,

Der deiner Hülffe darff, dein Nächster ist.

Was du nun woltst von ihm, das thu an ihm hinwieder.

O harter Sinn!

Du lässest ihn in seiner Noth

Verlassen und verschmachtend liegen.

Ach GOTT! Wo ist die Liebe hin?

Ist sie nicht todt,

So lieget sie in letzten Zügen.

Thirteenth Sunday after Trinity

**Break your bread for the hungry man**

(TWV 1:134)

**56** **No. 1 Chorus with Solo Soprano and -Tenor**

Break your bread for the hungry man and take those who are in need into your house. When you see a naked man, then clothe him and do not evade your flesh.

**57** **No. 2 Recitative** (Soprano / Tenor)

Mercy! Mercy!

Ah, hear, how the poor man

Cries out in his need,

That you should come to help him.

Didn't you hear it?

He continues to shout:

Mercy! Mercy!

May God have mercy!

One sees him well, and yet

One hides one's face

And pretends not to hear it.

The priest goes by,

and the Levite does the same.

So most rich men do too,

Just as if each of them had no neighbor but himself.

Oh No. Whoever you are,

Then know that every man

Who needs your help is your neighbor.

What you would have from him, do that for him.

O cruel mind!

In his distress you leave him

Lying forsaken and languishing.

Ah, God! Where has love gone?

If it isn't dead,

Then it lies in its last throes.

**58** **Nr. 3 Arie** (Altus)

Dem wirts unbarmhertzig gehen,

Welcher unbarmhertzig ist.

GOTT wirts rächen

Und ein hartes Urtheil sprechen,

Dir, der du so lieblos bist.

Dem wirts unbarmhertzig gehen,

Welcher unbarmhertzig ist.

**59** **Nr. 4 Recit** (Sopran)

Du armer Mensch, der du in Nöthen steckest,

Gedulte dich.

Und gläube sicherlich,

GOTT, den du durchs Gebeth erweckest,

Wird einen Samariter schicken

Und dich mit Trost und Hülff erquickten.

**60** **Nr. 5 Aria** (Tenor)

GOTT hat noch keinen nicht verlassen,

Der sich auf ihn verläßt.

Laß Menschen nur vorüber gehen;

GOTT wird alsdenn am nächsten stehen.

Jemehr das Creutze presst,

Jemehr soll sich die Hoffnung fassen.

GOTT hat noch keinen nicht verlassen,

Der sich auf ihn verläßt.

**61** **Nr. 6 Choral**

Keinen hat GOTT verlassen,

der ihm vertraut allzeit.

Und ob ihn gleich viel hassen,

geschicht ihm doch kein Leid.

GOTT will die Seinen schützen,

zuletzt erheben hoch,

und geb'n, was ihnen nützet

hier zeitlich und auch dort.

Sämtliche Kantatentexte: Erdmann Neumeister

**58** **No. 3 Arie** (Countertenor)

Lack of mercy will be shown to the man

Who is unmerciful.

God will take revenge

And pronounce a harsh judgment

On you who are so loveless.

Lack of mercy will be shown to the man

Who is unmerciful.

**59** **No. 4 Recitative** (Sopran)

You poor man, you who are in need,

Be patient.

And believe with certainty

That God, whom you awake through prayer,

Will send a Samaritan

To refresh you with consolation and help.

**60** **No. 5 Aria** (Tenor)

God has never yet forsaken

The man who relies on him

Just let men pass by;

God will soon stand nearby.

The more the cross oppresses,

The more hope should be maintained.

God has never yet forsaken

The man who relies on him

**61** **No. 6 Chorale**

God has not forsaken

Anybody who always trusts in him.

And whether many hate him,

No harm is done to him.

God will protect his own,

In the end raise them up high,

And give what is useful to them

Here in the world and there too.

All cantata texts by Erdmann Neumeister



Felix Koch  
© Katrin Hoffmann