

Johann Christoph Schmägel

Friedens-Cantate 1763

Telemann: *Hannover siegt*

Zumsande · Dähling · Ludwig · Wörner

barockwerk hamburg

Ira Hochman





Valentin Daniel Preißler, *Georgius Philippus Telemann*,
Aquatinta, after a painting by Ludwig Michael Schneider
Nürnberg 1750
(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, P 23: T 9)

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Arie auf die glücklichen Progressen der alliierten Waffen in Hessen 1758/62 (TVVV 13:22) **4:50**

für Bass, 2 Violinen, Viola und Basso continuo

- 1 Aria (Bass): *Herr, wir danken deiner Gnade*

Hannover siegt, der Franzmann liegt **14:40** **Oratorium anlässlich des Sieges in der Schlacht bei Minden am 1. August 1759** (TVVV 13:20)

für unbezeichnete Singstimme, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Basso continuo

- 2 Aria (Bass): *Hannover siegt, der Franzmann liegt* 3:50
- 3 Recitativo (Tenor): *Wer hätte dies vor Jahr und Tag geglaubt?* 0:29
- 4 Dictum (Alt): *Danket dem Herrn* 2:30
- 5 Aria (Bass): *George siegt, der Franzmann liegt* 1:41
- 6 Recitativo (Bass): *Ach Herr, laß uns der Siege Frucht genießen* 0:45
- 7 Aria (Alt): *Kommt, Gerechtigkeit und Friede* 4:05
- 8 Gassenhauer (A/T/B): *Senegal und Cap Breton* 1:20

Johann Christoph Schmägel (1727-1798)

Friedens-Cantate 1763

40:27

Kantate für die Lüneburger Friedensfeier am 6. Januar 1763 anlässlich der Beendigung des Siebenjährigen Krieges

für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, Pauken, 2 Hörner,
2 Oboen, 2 Flöten, Fagott, 2 Violinen, Viola und Basso continuo

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | Coro (S/A/T/B): <i>Ihr Könige auf Erden</i> | 3:38 |
| 10 | Accompagnato (Tenor): <i>Wo ist ein Gott wie er</i> | 1:13 |
| 11 | Coro (S/A/T/B): <i>Sein Nam ist Jehova</i> | 3:49 |
| 12 | Accompagnato (Bass): <i>Auch uns hast du, o Gott der Götter</i> | 1:54 |
| 13 | Arioso (Bass): <i>So stürzt in Ungewittern</i> | 4:36 |
| 14 | Recitativo (Sopran): <i>Allmächtig drückte deine Hand</i> | 2:15 |
| 15 | Duetto (Sopran, Alt): <i>Nun hat der Retter</i> | 6:01 |
| 16 | Choral (S/A/T/B): <i>Es hat, es hat vergeben</i> | 1:28 |
| 17 | Coro (S/A/T/B): <i>Anbetung, Preis und Ehre</i> | 2:56 |

- | | | |
|----|--|------|
| 18 | Arioso (Tenor): <i>Fallt nieder, betet an</i> | 4:39 |
| 19 | Recitativo (Sopran): <i>Wer rühmt dich würdig, Herr?</i> | 0:38 |
| 20 | Coro (S/A/T/B): <i>Fallt nieder, betet an</i> | 7:20 |

Hanna Zumsande Soprano

Matthias Dähling Alto

Mirko Ludwig Tenor

Dominik Wörner Bass

barockwerk hamburg

Ira Hochman

This CD has received generous support from Rudolf Augstein Stiftung, Dieter und Elisabeth Boeck Stiftung, Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL), Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, Hamburgische Stiftung für Wissenschaften, Entwicklung und Kultur Helmut und Hannelore Greve, Katharina und Gerhard Hoffmann Stiftung zu Hamburg, Jeanne d'Art Stiftung, Kleio-Stiftung Hamburg, Kunststiftung Heinrich Stegemann, Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Unser Norden Stiftung.

barockwerk hamburg expresses gratitude to the city of Lüneburg for granting permission to record in the Lüneburg City Hall, the original venue for the first performance of the *Friedens-Cantate*.

Sources / Quellen:

Aria: Georg Philipp Telemann, *Arie auf die glücklichen Progressen der alliirten Waffen in Hessen*, autograph manuscript score (Conservatoire royal de Bruxelles/Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliothèque/Bibliotheek, Ms. 947)

Oratorio: Georg Philipp Telemann, *Hannover siegt, der Franzmann liegt*, autograph manuscript score (Conservatoire royal de Bruxelles/Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliothèque/Bibliotheek, Ms. 945)

Cantata: Johann Christoph Schmügel, *Friedens-Cantate 1763*, autograph manuscript score (Conservatoire royal de Bruxelles/Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliothèque/Bibliotheek, Ms. 903);

Cantate auf den wieder hergestellten Frieden 1763 von C. D. E. d. GG. B., in die *Harmonie gesetzt* von J. C. Schmügel, Lüneburg 1763, printed original libretto (Niedersächsische Landesbibliothek Hannover, Gc-A 721 :Mp6,12-34, Nr. 14).

Performance editions, dramaturgical and musicological advice: Jürgen Neubacher

barockwerk hamburg

Violin I	Micaela Storch-Sieben (concertmaster), Kaori Kobayashi, Sevastian Leonova
Violin II	Henriette Otto, Rupert Dintinger, Manoel Reinecke
Viola	Stefan Sieben, Amy Shen
Violoncello	Pavel Serbin
Violone	Christian Heim
Trumpet	Alexandra Mikheeva, Patrice Boileau
Timpani	Tobias Hamann
Horn	César Cabañero Martínez, Tomás Figueiredo
Flute	Idan Levi, Polina Gorshkova
Oboe	Anabel Röser, Christiane Ascheberg
Bassoon	Elisabeth Kaufhold
Lute	Simon Linné
Organ, Harpsichord	Olga Chumikova
Direction	Ira Hochman



barockwerk hamburg (© Ralf Grobe)

Krieg und Frieden

Die Werke unseres Programms entstanden alle während des Siebenjährigen Krieges (1756–1763), einem der ersten über mehrere Kontinente hinweg geführten Kriege – in diesem Fall zwischen der Großmacht Frankreich (unterstützt von der Habsburgermonarchie, Kursachsen, Rußland und Schweden) auf der einen und der Allianz aus England und Preußen (unterstützt von Kurhannover, Hessen-Kassel, Braunschweig, Bückeburg und Sachsen-Gotha) auf der anderen Seite. Vordergründig ging es um die Vormachtstellung in Europa, hintergründig um die nordamerikanischen und südasiatischen Kolonien Englands und Frankreichs.

Wie sehr dieser Krieg sogar in der wegen ihrer Neutralitätspolitik vom eigentlichen Kriegsgeschehen weitgehend verschont gebliebenen Freien Reichsstadt Hamburg bereits zu Beginn Schlimmes befürchten ließ, verdeutlicht schlaglichtartig eine briefliche Äußerung der Hamburgerin Elisabeth Schmidt an ihre in Kopenhagen lebende Schwester, die Dichtergattin Meta Klopstock, vom Dezember 1756: »O welche fürchterliche Aus-sichten sind vor uns, ich besorge, daß Hamburg immer leidet, es siege auch, wer da wolle.«¹

Diese Sorgen sind jedoch nichts gegen das tatsächliche Unheil, daß bereits im Herbst 1757 die Bevölkerung in den nördlichen Regionen des Kurfürstentums Braunschweig-Lüneburg (kurz: Kurhannover), insbesondere in dessen südelbischer Garnisonsstadt Harburg (in Blickweite Hamburgs), aber auch in den kurhannoverschen Städten Lüneburg, Buxtehude, bis hinüber nach Bremen und Verden und hinauf nach Stade, durch Belagerungen, Verwüstungen, Einquartierungen, materielle und steuerliche Zwangsabgaben, Krankheiten, Seuchen

oder auch nackte soldatische Gewalt beider Seiten zu erleiden hatte: »Uns war zur Rechten Krieg, zu unsrer Linken Krieg; wir sahn die Mordsucht frech ihr Haupt erheben; allgegenwärtig herrschte Qual und Not, Verderben oder Tod«, heißt es dazu rückblickend im Text der Lüneburger Friedenskantate von 1763.

Auch damals schon gehörte Kriegspropaganda, gepaart mit Patriotismus, Herrscherlob und Diffamierung des Gegners, zum Handwerk und erfaßte nicht nur die Medien (Presse, Flugschriften), sondern auch die Künste (Dichtung, Malerei, Musik) sowie das gesellschaftliche Leben (Jubel- und Siegesfeiern, Buß- und Dankgottesdienste, sonstige Festivitäten).

In diesem Kontext sind die auf dieser CD das Kriegsgeschehen repräsentierenden Werke Telemanns zu sehen: Bei beiden handelt es sich um Auftragswerke von unbekannter (wahrscheinlich kurhannoverscher) Seite an Telemann, den man nicht selbst als deren Urheber oder Ideengeber auffassen darf, zumal er Frankreich und französischer Musik sein Leben lang sehr verbunden war. Eine noch nicht näher erforschte Auftragslage, wiederum aus kurhannoverschen Kreisen, wird auch für Telemanns ebenfalls im Kontext des Siebenjährigen Krieges entstandene Kantaten für den englischen König und zugleich Kurfürsten von Braunschweig-Lüneburg Georg II. und dessen Nachfolger Georg III. vermutet: *Bleibe, lieber König, leben* (TVWV 13:21), *Lieber König, du bist tot* (TVWV 4:15) und *Großmächtigster Monarch der Briten* (TVWV 12:11).² Diese Werke hat barockwerk hamburg bereits 2021 unter dem Titel *Cantatas for the Hanoverian Kings of England* eingespielt (cpo 555 426-2).

Die Kompositionen Telemanns

Die kurze **Arie auf die glücklichen Progressen der alliierten Waffen in Hessen** könnte in Zusammenhang stehen mit dem Aufenthalt des vor der französischen Armee ins Hamburger Asyl geflohenen Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682–1760) von Juli 1757 bis Mai 1758, denn er war nicht nur Bündnispartner des englischen Königs Georg II., sondern auch dynastisch mit diesem verbunden (sein Sohn Friedrich hatte 1740 die englische Prinzessin Maria, eine Tochter des Königs, geheiratet): Ein im März 1758 in Hamburg gedrucktes, um die Gunst des Landgrafen werbendes Huldigungsgedicht zu dessen 76. Geburtstag, das aus der Feder des Telemann-Schülers Johann Christoph Schmügel stammt, deutet auf Verbindungen zwischen der Hamburger Kulturszene und dem hier hofhaltenden Kasseler Fürsten hin. In ähnlicher Weise könnte die Telemann-Arie – von wem auch immer in Auftrag gegeben – dem Landgrafen bei einem Hauskonzert in Hamburg präsentiert worden sein. Die im Titel angesprochenen »glücklichen Progressen der alliierten Waffen in Hessen« spielen möglicherweise auf (allerdings nur kurzfristige) Erfolge der alliierten Armee gegen die französische Besatzung Hessens Ende März 1758 an, aufgrund derer sich die Franzosen zu einem vorübergehenden Rückzug gezwungen sahen. Das erlaubte dem Landgrafen Anfang Mai die Rückkehr nach Kassel. Doch bereits im Juli mußte er erneut fliehen. Deshalb bleibt vorerst unklar, ob dieser kurze Moment der Hoffnung im Frühjahr 1758 den Anlaß für den Text eines Unbekannten und die Beauftragung Telemanns gegeben hatte oder nicht eher die anhaltenden Erfolge der alliierten Armee gegen die Franzosen in Hessen während des Sommerfeldzugs 1762, der schließlich im November 1762 zu einem kriegsbeendenden Waffenstillstand zwischen England

und Frankreich geführt hatte – ausgehandelt im oberhessischen Amöneburg.

Die Vertonung von **Hannover siegt, der Franzmann liegt**, die Telemann in seiner eigenhändigen Partitur durch Abänderung des zuerst notierten Titels (»*Cantate*«) ausdrücklich als »*Oratorium*« bezeichnete, entstand mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit anläßlich des Sieges der alliierten Armee über die Franzosen in der Schlacht bei Minden (Westfalen) am 1. August 1759. Dieser hatte für den Kriegsverlauf auf dem europäischen Festland eine Wende zugunsten des hannoversch-englischen Kurfürsten-Königs Georg II. und seiner Verbündeten herbeigeführt. Für diese zeitliche Einordnung spricht neben dem plakativen Textbeginn und weiteren Anspielungen auf glückliche Fügungen zugunsten Englands beziehungsweise Kurhannovers vor allem das Aufgreifen folgender aktueller Begebenheiten im Schlußsatz [8]: Kurz nacheinander, im Juli und Dezember 1758, hatte England die damals von Frankreich besetzten, strategisch wichtigen Inseln Kap Breton (vor Kanada) und Gorée (vor dem Senegal) zurückerobert, woran im Oratorium die Textworte »*Senegal und Cap Breton, zwo sehr tiefe Wunden, trägt der Franzen Reich davon*« erinnern. Ein Jahr später, während des mutmaßlichen Entstehungszeitpunkts der Komposition (August 1759), war dieser Kriegserfolg sicherlich noch in aller Munde, was auch in Telemanns Bezeichnung des liedhaften Satzes als »*Gassenhauer*« (so die von ihm gewählte Überschrift) zum Ausdruck zu kommen scheint.

Ausschlaggebend für unsere auf mehrere Singstimmen verteilte Interpretation des Werkes ist Telemanns zweifelsfreie Titelkorrektur von »*Cantate*« zu »*Oratorium*«. Telemann wird diese Änderung wohl nicht nur mit Blick auf die vertonte Poesie vorgenommen haben (sie changiert zwischen Kantaten- und Oratorien-Dichtung), sondern für ihn als Musiker dürften dabei auch

musikalische Erwägungen eine Rolle gespielt haben. Nach damaligem Verständnis waren Oratorien Vokalwerke, die ein Sujet »auf dramatische Art« vorstellen³, wie man es sogar den dichterisch eher undramatischen Oratorien aus Telemanns Hamburger Bürgerkapitänsmusiken zubilligte. Dies erforderte redende Personen, die nicht nur biblisch oder historisch, sondern auch allegorisch sein konnten wie zum Beispiel »Der Friede«, »Der Freudigbetrachtende«, »Die Dankbarkeit«, »Ein Gottesfürchtiger« oder »Chor der freudigen Bürger« (Beispiele aus den Oratorien der Bürgerkapitänsmusiken von 1752, 1755 und 1760). Tatsächlich fällt es nicht schwer, hinter den einzelnen Nummern des Textes von *Hannover siegt* solche redenden oder allegorischen Figuren zu erahnen, auch wenn sie in Telemanns Kompositionsmanuskript als der einzigen überlieferten Quelle zu diesem Werk nicht benannt werden. So ist die einleitende Arie ein typischer Botenbericht: Ein Herold schildert den Zuhörern in drastischen Worten den Verlauf der Schlacht, deren Sieger – Georg II. – es zu feiern gilt. Illustrativ hat Telemann dabei dem Kurier zwei blasende Postillions (symbolisiert durch zwei Hörner) zur Seite gestellt.⁴ Weitere Figuren wie etwa hannoversche Untertanen, die das Ereignis aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten, oder die Dankbarkeit sind gut vorstellbar. Der »Gassenhauer« schließlich verlangt geradezu nach einem Tutti aller zuvor Beteiligten. Es ist nicht auszuschließen, daß in Telemanns Textvorlage (vielleicht ein Dichtermanuskript oder Textdruckentwurf) solche Figuren benannt gewesen waren, er es aber für überflüssig hielt, diese Bezeichnungen in seine Partitur zu übertragen. Denn diese war als reines Kompositionsmanuskript sowieso nur für ihn selbst und allenfalls noch einen vertrauten Kopisten bestimmt und hat den bei ihm üblichen Kurzschriftcharakter.

Scheinbar im Widerspruch dazu steht die Notation des gesamten Werkes für nur eine einzelne – nicht näher bezeichnete – Singstimme im Sopranschlüssel und Instrumente. Doch den Sopran- wie auch den Violinschlüssel verwendete Telemann des öfteren auch dann, wenn eine Singstimme in unterschiedlichen Stimmlagen ausführbar und somit neutral notiert sein sollte (wie ja auch in Lieder- und Gesangbüchern die übliche Notation im Sopran- oder Violinschlüssel den Gebrauch für tiefe Stimmen ausdrücklich miteinschließt). Dies gilt beispielsweise für seine durchweg im Sopranschlüssel publizierten *Sechs Cantaten* von 1731, die mit variablen Stimmbezeichnungen wie *Alto o Basso* und *Canto o Tenore* versehen sind. In seinem aus 72 Werken bestehenden Kantatenjahrgang *Musicalisches Lob Gottes* hat er die beiden obligaten Singstimmen (sie enthalten sowohl die Chöre als auch sämtliche Arien und Rezitative) neutral als *Erste* und *Zweyte Stimme* bezeichnet und durch ihre Schlüsselung (Violin- und Sopranschlüssel) voneinander unterschieden. Daß er damit seiner Gemeinde nicht ein ganzes Jahr lang nur Sopran- und Alt-Arien zumuten wollte, liegt auf der Hand, weshalb das Vorwort ausdrücklich zur variablen Besetzung einzelner Sätze auch mit Tenor oder Baß ermuntert. Weitere Beispiele ließen sich anführen.

Wir halten es jedenfalls für denkbar, daß Telemann mit *Hannover siegt*, nach anfänglich vielleicht anderen Überlegungen, schließlich keine Solokantate vorschwebte, sondern ein flexibel besetzbares dramatisches Werk oratorischen Zuschnitts. In unserer Interpretation wird keine einzige Note verändert, weggelassen oder hinzugefügt, alle Sätze bleiben in der angestammten Tonart, lediglich die Gesangsstimme erklingt von Satz zu Satz wechselnd mal eine Oktave höher, mal eine Oktave tiefer. Frei ergänzt sind dabei in unserem Libretto die Namen der allegorischen Figuren.

Johann Christoph Schmügel: ein verkanntes Genie?

Während man Telemann und seine Bedeutung für das Musikleben nicht nur Hamburgs und des Umlands, sondern für große Teile des Heiligen Römischen Reichs und bis weit hinein nach Frankreich, Skandinavien, Rußland oder auch Schlesien nicht vorzustellen braucht, ist sein wohl bester Kompositionsschüler, Johann Christoph Schmügel, heute weitgehend unbekannt. Er stammte als Sohn eines Organisten aus der Gemeinde Pritzier im mecklenburgischen Elbetal und kam spätestens 1751 nach Hamburg, wo er sich wiederholt auf freigewordene Organisten- und Kantorenstellen bewarb (1751 Dom, 1755 St. Nikolai, 1759 St. Jacobi; 1756 Bewerbung um die Kantorei in Altona und am Hamburger Dom). Offenbar scheiterten seine Bewerbungen nicht an seinen organistischen Fertigkeiten, sondern vielleicht an den ihm fehlenden Mitteln, die damals üblichen und oft hohen Ämterverkaufsgebühren zu zahlen, oder an der Bereitschaft, sich dafür zu verschulden (beispielsweise betrugen die Kaufsummen 1755 an St. Nikolai und 1759 an St. Jakobi jeweils 4.000 Mark). Auch sein Bewerbungsversuch auf die Organistenstelle an St. Johannis in Lüneburg mißlang 1754 zunächst – trotz glänzender Prüfungsergebnisse – aufgrund der Einflußnahme durch die Gattin des gebietsverwaltenden Landschaftsdirektors Joachim Friedrich von Lüneburg, die einen lokalen Bewerber begünstigte: laut Prüfungsprotokoll »der allerschlechteste unter allen Candidaten«. ⁵ Nach dessen baldigem Tod 1758 erhielt Schmügel bei der erneuten Bewerbung endlich die längst überfällige Berufung. Aufgrund widriger Verhältnisse in Lüneburg, vor allem bedingt durch den Siebenjährigen Krieg, wechselte er 1766 frustriert auf die freigewordene

Organistenstelle an St. Nikolai in Mölln, wo er – beruflich ebenfalls nicht glücklich geworden – 1798 verstarb.

Für die Bewerbungen 1754 in Lüneburg und 1756 im dänischen Altona hatte ihm Telemann beste Zeugnisse ausgestellt, in denen er insbesondere die kompositorischen Fähigkeiten Schmügels hervorhob. Im nur indirekt, über ein Zitat im Lüneburger Prüfungsprotokoll, überlieferten Zeugnis von 1754 heißt es, Telemann habe Schmügel dahingehend gelobt, »daß er einer von seinen besten Discipeln [= Schülern], die er jemals in Componiren informiret [= unterrichtet] hätte, wäre«. ⁶ Bei der Bewerbung in Altona trat Schmügel unter Berufung auf Telemann mit dem vielleicht etwas zu selbstbewußt geäußerten, in der Sache aber völlig zutreffenden, Argument an, »daß es an einem Manne von meiner Art in Altona annoch fehle, und daß es zu wünschen sey, daß dem bisherigen Mangel eines Componisten und Capellmeisters in Altona abgeholfen, und diese gute Stadt von der Ungemächlichkeit liberiret werden mögte, ihre Compositiones aus Hamburg zu erborgen«. ⁷ Die Tragik von Schmügels Karriere bestand darin, daß er nie eine seiner herausragenden Qualifikation angemessene Stelle (mit kapellmeisterlichen und kompositorischen Herausforderungen) erlangt hatte und sich mit nachrangigen Organistendiensten begnügen oder, wie in Mölln, Aufgaben seiner unfähigen Kantorenkollegen inoffiziell und unbezahlt mitübernehmen mußte.

Schmügels Friedenskantate: Politischer Anlaß und Auftraggeber

Wie bei den Forschungen, die dieser CD-Einspielung vorausgingen, erstmals ermittelt werden konnte, entstand Schmügels **Friedens-Cantate 1763** – so der Titel seiner eigenhändigen Partitur – anlässlich einer

Friedensfeier in Lüneburg, die Teil des von der hannoverschen Landesregierung für das gesamte Kurfürstentum Braunschweig-Lüneburg angeordneten Dankfestes am 6. Januar 1763 war. Offenbar reagierte man damit in Hannover bereits früh auf den Waffenstillstand vom 15. November 1762. Da für die Festgottesdienste in den beiden Lüneburger Hauptkirchen am 6. Januar 1763 Festmusiken der dortigen Kantoren Johann Georg Schumann (St. Johannis) und Christian Hartwig Wittrock (St. Michaelis) nachgewiesen sind (wenn auch nur in Gestalt von Textdrucken), kommt für Schmügels Friedenskantate nur eine Aufführung im Rahmen der städtischen Feierlichkeiten in Betracht. Ausführlich schildert ein Korrespondentenbericht aus Lüneburg, datierend vom 8. Januar, dieses Ereignis im *Altonaischen Mercurius*:

»Das am heil. Dreykönigstage höchstverordnete Dank- und Friedensfest ward auch solchen Tages alhier [= Lüneburg] auf das feyerlichste begangen. Vor, zwischen und nach den Predigten wurde nicht allein mit allen Glocken geläutet, sondern auch in den Hauptkirchen die vortrefflichste Vocal- und Instrumentalmusik, unter Paucken und Trompeten, aufgeführt. Nach geendigtem Gottesdienste wurden Nachmittags um 4 Uhr die Canonen von den Wällen gelöset, und von dem Rathhause wurde mit Paucken und Trompeten, wie auch von allen Kirchthürmen, musiciret. Kurz darauf kam eine Menge blaserer Postillons in die Stadt, welche vor einem mit vielen Musikanten besetzten Wagen vorauf ritten, und gleichsam der Stadt die angenehme Friedensbotschaft brachten. Des Abends war die ganze Stadt, und insbesondere das Rathhaus, auf das prächtigste und sinnreichste illuminirt, und brannete diese Illumination bis spät in die Nacht. Der Magistrat und viele andere Standespersonen beyderley Geschlechts, welche aus dem Rathhause ein auf den Frieden verfertigtcs angenehmes Concert gehört hatten, wobey es an

*allerhand Erfrischungen nicht gefehlet, fuhren Abends um 8 Uhr in einer Anzahl von beynah 50 Carossen mit brennenden Fackeln durch die Stadt, und besahen die auf verschiedene Art und Weise angebrachte Illumination«.*⁸

Fraglos handelt es sich bei dem im Rathaus aufgeführten *»auf den Frieden verfertigten angenehmen Concerte«* um Schmügels Friedenskantate, komponiert auf einen Text von Christoph Daniel Ebeling (zu ihm und seinem Text unten mehr). Ergänzend zur Zeitungsmeldung läßt sich dem Lüneburger Ratsprotokoll vom 1. März 1763 entnehmen, daß auf *»Des Organisten Schmügels Bitte um ein Douceur für seine Music bey dem Friedens-Feste«* ein Betrag von *»4. Species Ducaten«* bewilligt und *»dem Supplicanten zum Douceur gereichet«* wurde.⁹

Doch wer war der Auftraggeber der Friedenskantate, wer organisierte die Veranstaltung und finanzierte die Musiker? Mangels entsprechender Protokoll- und Zahlungsnachweise offenbar nicht der Magistrat. Die in der Kämmerei-Hauptrechnung zu findenden Zahlungsbelege für die vier Lüneburger Ratsmusikanten, fünf Gehilfen und drei Stadttürmer *»für 2 Tage mit der Music aufzuwarten«*¹⁰ dürften sich weniger auf die Darbietung der Friedenskantate beziehen als vielmehr auf die Musik beim Festumzug und vor allem die Tanz- und Tafelmusik für ein am zweiten Tag auf dem Rathaus ausgerichtetes *»prächtigtes Festin und Ball«,* bei dem *»bis 200 Personen an verschiedenen Tafeln bewirthe wurden«.*¹¹ In Lüneburg gab es aber wohl schon damals jene Musikalische Gesellschaft, die erstmals im Textdruck zu einer am 18. Januar 1764 erklingenden, ebenfalls von Schmügel stammenden, Festmusik anlässlich der Hochzeit des braunschweig-lüneburgischen Erbprinzen Carl Wilhelm Ferdinand mit der englischen Prinzessin Augusta von Großbritannien genannt wird: *»Die Hohe Vermählung [...] feyret hiedurch unterthänigst die in Lüneburg*

*befindliche Musikalische Gesellschaft in ihren öffentl. Concerte den 18ten Januar 1764.*¹² Die Gesellschaft veranstaltete 1764 offenbar nach dem gleichen Muster wie vermutlich bereits im Vorjahr bei der Darbietung von Schmügels Friedenskantate diese hochzeitliche Huldigungsfeier »auf dem Rathhause, unter einer grossen Versammlung [...] mit einem Concert, welches vielen Beyfall fand«; und wie im Vorjahr gab es auch diesmal im Anschluß einen Ball, »welcher mit vielem Vergnügen bis in die späte Nacht dauerte.«¹³ Die bislang archivalisch nicht nachgewiesene Musikalische Gesellschaft in Lüneburg dürfte folglich Auftraggeber und Organisator der Friedenskantaten-Aufführung von 1763 gewesen sein. Es ist anzunehmen, daß dabei zumindest ein Teil der Sänger und Instrumentalisten, dank Schmügels Kontakten zu ehemaligen Musikerkollegen, aus Hamburg herbeigeholt und von der Musikalischen Gesellschaft bezahlt wurde.

Schmügels Komposition: ein Meisterwerk

Die noch heute beeindruckende Musik der Friedenskantate ist vom Feinsten und muß Schmügel viel bedeutet haben, wie die für ihre Zeit ungewöhnlich sorgfältige, kalligraphisch schöne und mit einem Umfang von 82 Partiturseiten nahezu fehlerfreie Reinschrift von der Hand des Komponisten zeigt. Die Kantate ist das einzige heute noch überlieferte größere Werk aus Schmügels Feder und deshalb besonders prädestiniert dafür, sein hohes, von Telemann attestiertes, kompositorisches Niveau zu verdeutlichen. Auffallend ist Schmügels Bemühen um einen erhabenen Stil. Mit seinen zwölf Sätzen entspricht das Werk umfangsmäßig einer größeren Telemannschen Festmusik. In formaler Hinsicht hat es eine erstaunliche Vielfalt zu bieten: so beispielsweise einen ausgedehnten zweiteiligen Anfangschor mit Doppelfuge

über die Jesaja-Worte »Denn der Herr hat Jacob erlöset und ist in Israel herrlich« [9] sowie drei weitere große Chorsätze, darunter einer [11], dessen Mittelteil an eine Schauerballade in solistisch-chorischer Tanzliedmanier erinnert und das »Entsetzen in ihren Gebeynen« harmonisch kühn nachzeichnet. Ein anderer [17] ist als kontrapunktisch durchwobene Choralbearbeitung angelegt, die den Vergleich mit Bachschen Choralkantaten-Eingangssätzen nicht zu scheuen braucht. Sodann überrascht das raffiniert gestaltete Baß-Arioso »So stürzt in Ungewittern« [13] als eine Art Charakterstück (»Mit zornigem Affekt«) in Sturm-und-Drang-Manier. Ebenfalls bemerkenswerte Sätze sind das große, auf Mozartsche Duette vorausweisende Sopran-Alt-Duett [15], das ergreifende, mit dem kurz darauf folgenden Schlußchor korrespondierende Tenor-Arioso »Fallt nieder, betet an« [18] sowie die beiden hochdramatischen und äußerst differenziert ausgearbeiteten Accompagnato-Rezitative [10] und [12].

Durchweg gekonnt ist auch die abwechslungsreiche Instrumentierung der Sätze mit Streichern und zahlreichen Blasinstrumenten, insbesondere im Schlußchor [20]: Beginnend mit einem Pianissimo-Orgelpunkt der Pauke über 12 Takte, auf den gestützt nach und nach Oboen, Kontrabaß (ohne Tasteninstrument), Violinen, Viola, Hörner und Singstimmen hinzutreten, erklingt in dessen Mittelteil – orgelterminologisch ausgedrückt – das »volle Werk«, das heißt sämtliche Instrumente und doppeltes Blech. Ebenfalls raffiniert instrumentiert ist das schon erwähnte Baß-Arioso [13] mit unisono geführten Streichern in den Ritornellen und einer dunklen Klangfärbung mittels Viola, Vokalbaß, konzertierendem Fagott und Basso continuo in den Gesangsabschnitten. Für die Tutti-Abschnitte in den Chören rechnete Schmügel wohl mit weiteren Sängern zur Verstärkung der vier Solisten – nach Hamburger Vorbild¹⁴ vermutlich nach

je ein Sänger pro Stimme –, wie die Unterscheidung von »Einer« und »Alle« bei einigen geringstimmigen Abschnitten in den Chorsätzen seiner Partitur andeutet. Die Wiederaufführungen in Hamburg und Lüneburg im August 2022 zeigten, daß die Komposition jedoch auch bei der damals oft üblichen solistischen Chorbesetzung klanglich überzeugt. 1763 übernahm die Sopran-Partie mit hoher Wahrscheinlichkeit ein damals 15jähriger Schüler Schmügels, der spätere dänische Hofkapellmeister Johann Abraham Peter Schulz (heute vor allem bekannt als Komponist des Liedes »Der Mond ist aufgegangen«). Darauf deutet jedenfalls dessen Schilderung seiner Lüneburger Jugendzeit hin: Ich war »meiner schönen Stimme wegen in der ganzen Stadt und besonders bei den dortigen Musikliebhabern [= Musikalische Gesellschaft], in deren Concerts ich eine Hauptperson war, so beliebt, dass man mich allenthalben nur mit der Benennung ‚unser Diskantist‘ bezeichnete.«¹⁵

Ein in gestalterischer Hinsicht höchst ungewöhnlicher Einfall ist das Wiederaufgreifen des Textes aus dem Tenor-Arioso [18] für den Schlußchor [20] mit beiderseits ähnlichen, aber doch unterschiedlichen und im Schlußchor prachtvoll gesteigerten musikalischen Mitteln: langsame, innig-verhaltene Rahmenteile kontrastieren einen lebhaften, jubelierenden Mittelteil. Dabei äußert sich im Arioso, sichtlich gerührt, ein einzelnes Individuum. Im Schlußchor dagegen antwortet mit denselben Worten, doch deutlich nachdrücklicher, die gesamte Gemeinschaft. Trotz des überschwenglichen Jubels endet, der Logik der Rahmenform folgend, der Schlußchor (und damit das gesamte Werk) im Rückgriff auf den Anfang des Chorsatzes innig-verhalten in einem Gestus des Niederknies und Betens. Zum damaligen Zeitpunkt (am 6. Januar 1763) war dieser zurückgenommene, mehr banges Hoffen als sichere Gewißheit ausstrahlende

Schluß tatsächlich angebracht, stand doch die Unterzeichnung der Friedensverträge von Paris (10. Februar) und Hubertusburg (15. Februar) noch bevor.

Mit diesem Meisterwerk erweist sich Schmügel als seinem ehemaligen Lehrer mindestens würdig, wenn nicht sogar ebenbürtig. Aus heutiger Sicht hätte er es jedenfalls verdient, künftig nicht mehr nur als eine Fußnote zur Musikgeschichte wahrgenommen zu werden und sowohl im aktuellen Musikleben als auch in der Musikforschung mehr Aufmerksamkeit zu erfahren.

Von Lüneburg bis Harvard: der späte Ruhm des Textdichters der Friedenskantate

Als Textdichter der Friedenskantate wird im Originaltextdruck sowie in Schmügels Partitur der damals 21jährige Lüneburger Theologiestudent Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) genannt. Im Titel des für das Konzertpublikum bestimmten Textdrucks (*Cantate auf den wieder hergestellten Frieden 1763*) gibt sich Ebeling bescheiden nur durch ein Akronym zu erkennen »C. D. E. d. GG. B.« = Christoph Daniel Ebeling, der Gottesgelehrsamkeit Beflissener). Möglicherweise verfuhr er so auch aus Rücksicht auf den Namen seines Vaters Johann Justus Ebeling (1715–1783), der als Superintendent und ranghöchster Geistlicher in Lüneburg vielleicht nicht mit den dichterischen Ambitionen seines Sohnes in Verbindung gebracht werden wollte. Mit seiner Ausgangsidee für den Text – die Gegenüberstellung des durch den Krieg und den bevorstehenden Frieden geprägten Schicksals von Kurhanover mit der alttestamentlichen Errettung Israels (*Exodus* 1–15) – sowie mit der getroffenen Auswahl von Bibeltexten und Kirchenliedstrophen erweist sich Ebeling als versierter Theologe. Hervorzuheben sind diesbezüglich das im *Accompagnato* »Wo ist ein Gott wie er« [10]

angekündigte und dann im darauffolgenden Chorsatz »*Sein Nam ist Jehova*« [11] geschickt paraphrasierte sowie auf die aktuelle Situation umgedeutete biblische Siegeslied der Israeliten (2. *Buch Mose* 15, 1–21) sowie die Textübernahmen aus Klopstocks geistlichem Lied »*Auf, meine Seele, singe*« (Teile der Strophen 1, 2 und 5) in den beiden Choralsätzen auf die Melodien der Lieder »*Wacht auf, ihr Christen, alle*« [16] und »*Nun lob, mein Seel, den Herren*« [17]. Wie so oft bei jungen Dichtern dieser Zeit ist Ebelings Dichtung in ihrem sprachlichen Ausdruck sowie dem epischen Ton einiger Rezitative erkennbar von Klopstock beeinflusst, mit dem sich Ebeling später in Hamburg anfreundete und dessen Gesamtausgabe er nach dem Tod des Dichters als Herausgeber fortsetzte. Den anspruchsvollen, in einer edlen Diktion abgefaßten Text der Friedenskantate veröffentlichte Ebeling 1766 geringfügig überarbeitet als *Cantate auf den Frieden* unter dem Datum des Entstehungsjahres der Dichtung (1762) in der Zeitschrift *Unterhaltungen*¹⁶, was Ausdruck einer gewissen Zufriedenheit mit dem Text gewesen sein dürfte.

Ebeling ging nach seinem Göttinger Universitätsstudium und einer kurzen Hauslehrertätigkeit in Leipzig 1769 als Lehrer an die Hamburger Handelsakademie und übernahm 1784 eine Professur für Geschichte und griechische Sprache an Hamburgs Halburniversität, dem Akademischen Gymnasium. 1799 wurde ihm die Leitung der Hamburger Stadtbibliothek (die heutige Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg) übertragen, für die er neue Akzente zu setzen verstand. Bereits ab 1768 war er Herausgeber der Hamburger Literaturzeitschrift *Unterhaltungen*, wirkte als Literatur- und Musikkritiker sowie Übersetzer (aus dem Englischen), organisierte – gelegentlich unter Mitwirkung Carl Philipp Emanuel Bachs – Konzerte zumeist in der Handelsakademie, bei denen die Renaissance Händelscher

Oratorien (teils in Übersetzungen Ebelings, im Fall des *Messiah* gemeinsam mit Klopstock) ihm ein wichtiges Anliegen war.¹⁷ Sein eigenhändiges Musikalienverzeichnis weist Ebeling aus ausgewiesenen Kenner der Musik seiner Zeit aus. Mit fortschreitender Ertaubung in den 1780/90er Jahren vererbten seine musikalischen Neigungen. Statt dessen wandte er sich wieder verstärkt einem Interessengebiet aus der Göttinger Studienzeit zu, der Amerikanistik: 1793–1816 erschien seine siebenbändige *Erdbeschreibung und Geschichte von Amerika*. Eine von ihm hinterlassene umfangreiche Amerika-Sammlung wurde nach seinem Tod an die Harvard University verkauft.

Jürgen Neubacher

Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg) ist Musikwissenschaftler und Herausgeber von Musikeditionen. Er forscht zur Musikgeschichte Hamburgs und dessen Umlands sowie zu Georg Philipp Telemann.

1) Zitiert nach: Meta Klopstock, *Briefwechsel mit Klopstock, ihren Verwandten und Freunden*, hrsg. von Hermann Tiemann, Hamburg 1956, Bd. 2, S. 562.

2) Zu den hier und im folgenden genannten Kompositionen Telemanns vgl. auch Jürgen Neubacher, *Telemanns Welfen-Musiken aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges. Beobachtungen und Überlegungen zu ihrer Entstehung und Überlieferung*, in: *Die Überlieferung der Werke Telemanns. Perspektiven der Forschung*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 2020, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Brit Reipsch und Carsten Lange, Hildesheim 2024 (= *Telemann-Konferenzberichte* 23) (Druck in Vorbereitung).

3) Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musikus*, 2. Auflage, Leipzig 1745, S. 188. Vgl. auch Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 220.

4) Wie nah an der Realität sich diese kleine Szene bewegt, zeigt eine am 6.8.1759 im *Altonaischen Mercurius* erschienene Zeitungsmeldung: »Hannover, vom 2. August. Diesen Morgen um 2 Uhr ist der Hr. Brigademajor, Graf von Oeynhausens, als Courier, nebst 11 blasenden Postillons, mit der höchsterfreulichen Nachricht allhier angekommen, daß die Aliirten die Französische Armee bey Minden totaliter geschlagen.«

5) Stadtarchiv Lüneburg, Akte »Organisten an St. Johannis« (Signatur: AA, E1b, Nr. 2237/2), darin Faszikel 5.

6) Ebenda.

7) Johann Christoph Schmügel, Bewerbungsschreiben an den dänischen König Friedrich V. vom 19.10.1756; Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv Schleswig, Kantoren-Akte im Bestand Deutsche Kanzlei Kopenhagen (Signatur: Abt. 65.2, Nr. 3787).

8) *Altonaischer Mercurius* 1763, Nr. 6 vom 11. Januar.

9) Stadtarchiv Lüneburg, *Protocollum Curiae* 1763 (Signatur: AA, P 7 Nr. 68), S. 53; ergänzend dazu sind ein Ausgabe-Beleg und eine Quittung vom 4.3.1763 in der Kämmererei-Hauptrechnung 1763 überliefert.

10) Stadtarchiv Lüneburg, Kämmererei-Hauptrechnung 1763 (Signatur: AA, R 12 Nr. 83), S. 751.

11) *Altonaischer Mercurius* 1763, wie Anmerkung 8.

12) Zitiert nach dem Titel des Originaltextdrucks (Niedersächsische Landesbibliothek Hannover, C 15765, Nr. 7). Mit dem ergänzenden Hinweis, die Poesie stamme »von dem Herrn Professor [Michael Conrad] Curtius, und die Composition von dem Herrn Organisten Schmügel«, ist der Text sowie eine einzelne Arie der Musik als stark vereinfachter Klavierauszug abgedruckt in: *Hamburgisches Journal*, Jg. 1, 1764, S. 974–976 (plus Musikbeilage).

13) *Altonaischer Mercurius* 1764, Nr. 14 vom 24. Januar.

14) Vgl. dazu Jürgen Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767)*. Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken, 2.

Aufl., Hildesheim 2012 (= Magdeburger Telemann Studien, 20).

15) Johann Abraham Peter Schulz, Autobiographie, in: Carl von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, Berlin 1861, S. 528–537.

16) *Unterhaltungen*, Bd. 2, Hamburg 1766, S. 375–379.

17) Zu Ebeling als Konzertveranstalter, dessen Wiederentdeckung Händelscher Oratorien und Anthems und zu einem kommentierten Abdruck seines eigenhändigen Musikalienverzeichnisses vgl. Jürgen Neubacher, *Der Bach-Kopist Heinrich Georg Michael Damköhler und seine Rolle im Hamburger Musikleben der 1770er und 1780er Jahre*, in: *Bach-Jahrbuch*, Jg. 100, 2014, S. 97–130.

Als vielseitige und international gefragte Konzertsolistin arbeitet die Sopranistin **Hanna Zumsande** mit Dirigenten wie Pablo Heras-Casado, Thomas Hengelbrock, Peter Neumann, Hansjörg Albrecht, Lars Ulrik Mortensen und Wolfgang Katschner zusammen. Nachdem sie sich zunächst im Bereich der Alten Musik einen Namen machte und mit Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Copenhagen, dem Freiburger Barockorchester, Bell'Arte Salzburg und der Lautten Compagny Berlin zusammenarbeitete, hat sie in den letzten Jahren ihr Konzertrepertoire auf die Oratorien Haydns und Mendelssohns, das Requiem von Brahms und andere Werke der Romantik bis hin zur Moderne erweitert und sang diese Werke unter anderem mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Zürcher Kammerorchester und den Hamburger Symphonikern. Konzertengagements führten sie zum Bachfest Leipzig, zu den Händel-Festspielen in Göttingen und Halle, zum Festival La Folle Journée in Nantes, zum Schleswig Holstein Musik Festival, zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, zum Rheingau Musik Festival, zum Festival Wratislavia Cantans und in namhafte Konzertsäle wie das Concertgebouw Amsterdam, die Tonhalle Zürich, das Konzerthaus Berlin, die Hamburger Laeiszhalle und die Hamburger St.-Michaelis-Kirche sowie nach Hongkong, Frankreich, Spanien, Belgien und Polen. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen dokumentieren ihr künstlerisches Schaffen.

Neben ihrer Konzerttätigkeit wirkte die Sopranistin in zahlreichen Rollen in Opernproduktionen der Hochschule für Musik und Theater Hamburg mit und gastierte am Theater Kiel, am Landestheater Schleswig-Holstein und bei den Neuen Eutiner Festspielen.

Hanna Zumsande erhielt ihre Gesangsausbildung an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Prof. Jörn Dopfer und Prof. Carolyn James. Eine enge

Zusammenarbeit verbindet sie zudem mit Ulla Groeneveld und Margreet Honig.

Die Sängerin ist Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe: 2009 gewann sie den Wettbewerb der Händel-Festspiele Göttingen und Halle, 2010 den 1. Preis beim Mozart-Wettbewerb der Absalom-Stiftung Hamburg und den 1. Preis des Elise-Meyer-Wettbewerbs; beim Maritim Musikpreis 2011 wurde ihr der Publikumspreis verliehen.

Der Countertenor **Matthias Dähling** absolvierte sein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Prof. Mark Tucker und am Royal College of Music in London bei Prof. Sally Burgess.

Im Oktober 2021 gab er sein Bühnendebüt in einer Neuproduktion von Schostakowitschs Oper *Die Nase* an der Bayerischen Staatsoper München unter Wladimir Jurowski. Er tritt regelmäßig in Deutschland und im europäischen Ausland auf. Neben seiner Vorliebe für das Konzertfach ist es ihm ein Anliegen, das Stimmfach Countertenor im Liedrepertoire weiter zu etablieren. In der Saison 2022/23 war Matthias Dähling Teil der »Wigmore Hall French Song Exchange«, durch welche er in Rezitals in der Wigmore Hall in London und dem Salle Cortot in Paris zu hören war. Des weiteren geht er in der Saison 2023/24 als einer der Monteverdi Choir Apprentices mehrfach mit dem Monteverdi Choir unter Leitung von Sir John Eliot Gardiner auf Tournee.

Zu seinen jüngsten Auftritten zählen Konzerte und CD-Aufnahmen mit dem barockwerk hamburg unter Leitung von Ira Hochman und dem Neumeyer Consort als Teil der Gutenberg Soloists unter Leitung von Felix Koch. Ein weiteres Highlight waren die Uraufführungen zweier neu komponierter Mini-Opern in einer Koproduktion des Royal College of Music London und des Opernensembles Tête-à-Tête.



Hanna Zumsande (© Christian Palm)



Matthias Dähling (© Benjamin Ealovega)

Seine Gesangsstudien vertiefte Matthias Dähling bei Michael Chance und Prof. Gabriele Fuchs sowie in Meisterklassen bei Daniel Taylor, Ian Partridge, Deborah York, Lynne Dawson und Philippe Jaroussky.

Seit 2016 besteht eine umfassende und intensive Zusammenarbeit mit Ulla Groenewold, Hamburg.

Der in Hamburg geborene Tenor **Mirko Ludwig** sammelte seine ersten sängerischen Erfahrungen als Knabensopran bei den Chorknaben Uetersen. Er studierte bei Prof. Thomas Mohr und Prof. Krisztina Laki an der Hochschule für Künste Bremen. Hier erhielt er ebenfalls wichtige Impulse im Bereich der Historischen Aufführungspraxis unter anderem bei Manfred Cordes und Detlef Bratschke.

Neben den großen solistischen Partien im Konzert- und Oratorienrepertoire, unter anderem als Evangelist in den Hauptwerken von Johann Sebastian Bach, ist Mirko Ludwig als Ensemblesänger sehr gefragt. Er konzertiert regelmäßig mit renommierten Ensembles wie Weser-Renaissance Bremen, Balhasar-Neumann-Chor, Collegium Vocale Gent und Cantus Cölln. Mit seinem Ensemble »Quartonal« gewann er im Mai 2010 den 1. Preis in der Kategorie Vokalensemble beim Deutschen Chorwettbewerb in Dortmund.

Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen für unter anderem Sony Classical, Deutsche Grammophon, cpo, NDR Kultur, Radio Bremen, Deutschlandradio Kultur dokumentieren sein musikalisches Schaffen.

Der Baßbariton **Dominik Wörner** studierte Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Cembalo, Orgel und Gesang in Stuttgart, Fribourg und Bern. Sein maßgeblicher Lehrer in Gesang war Jakob Stämpfli. Die Meisterklasse für Lied bei Irwin Gage in Zürich schloß er mit Auszeichnung ab.

Den Grundstein für seine internationale Karriere legte er mit dem Gewinn des 1. Preises beim renommierten Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig 2002.

Mit den großen Oratorienpartien seines Fachs trat er in den wichtigsten Konzertsälen der Welt auf; beispielsweise Concertgebouw Amsterdam, Royal Albert Hall London, Théâtre des Champs Elysées Paris, Lincoln Center New York, Sydney Opera House und Tokyo Suntory Hall. Dabei arbeitete er mit bedeutenden Dirigenten zusammen wie Carl St. Clair, Christophe Coin, Thomas Hengelbrock, Pablo Heras-Casado, Philippe Herreweghe, Michael Hofstetter, Manfred Honeck, Tõnu Kaljuste, Sigiswald Kuijken, Helmuth Rilling oder Masaaki Suzuki. Als gern gesehener Gast trat er mit berühmten Orchestern und Ensembles auf wie dem Bach Collegium Japan, dem Concerto Melante, dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, dem Deutschen Sinfonieorchester Berlin, den Prager Philharmonikern, dem Tonhalle-Orchester Zürich, der Berliner Bachakademie, den Bamberger Symphonikern, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Münchner Rundfunkorchester, dem Collegium Vocale Gent, La Petite Bande und dem Ensemble Baroque de Limoges.

Daneben gilt seine besondere Leidenschaft dem Liedgesang. Mit seinem reichhaltigen Liedrepertoire gastierte Wörner unter anderem in Bern, Istanbul, Leipzig, München, Salzburg, Toblach, Tokyo und Zürich. Seine Einspielungen von Schuberts *Winterreise* und *Schwannengesang* – jeweils auf einem originalen Hammerflügel der Biedermeier-Zeit (ARS) – wurden in der Fachpresse als »exemplarisch und berührend« gelobt. Als Artistic Director des Deutsch-Japanischen Liedforums Tokyo und Mitbegründer der Biennale »Kirchheimer Liedersommer« bringt er sich auch als Veranstalter aktiv für die Pflege des Kunstlieds in beiden Ländern ein.

Zugleich ist ihm der Einsatz für die Musik unserer Zeit ein wichtiges Anliegen. Mehrere Komponisten schrieben eigens Werke für ihn, wie das im Triester Dom uraufgeführte *Canticum Canticorum* von Marco Sofia-nopoulo, Axel Ruoffs *Memento creatoris tui* oder die *Lamentatio* sowie das *Triptychon* von Werner Jacob bei den Sebaldor Nachtkonzerten Nürnberg (Produktion für den Bayerischen Rundfunk).

Sein erfolgreiches Operndebüt gab er in Solothurn in Rousseaus *Le devin du village* (cpo). Beim Murten Concours reüssierte er als Dulcamara in Donizettis *L'elisir d'amore*. Gefeierte wurden seine Darstellungen als Nanni in Haydns *L'infedeltà delusa* in Mailand und München ebenso wie seine Interpretationen als Sander in Gretrys *Zémire et Azor* sowie als Ulysses in Gouvys spätromantischer Oper *Polyxena*.

Sein vielseitiges Können dokumentieren rund 100 CD- und DVD-Produktionen Alter und Neuer Musik bei verschiedensten Labels, darunter preisgekrönte Aufnahmen (BBC Music Magazine Choral Award, Diapason d'Or de l'Année, Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik) sowie TV- und Rundfunkübertragungen.

barockwerk hamburg

Im Jahr 2007 gründete Ira Hochman das Ensemble *barockwerk hamburg*, welches sich zum Ziel gesetzt hat, sowohl vokale als auch instrumentale Kammer- und Bühnenmusik aus dem Barockzeitalter wiederzuentdecken und zu neuem Leben zu erwecken. Dabei schöpft das Ensemble insbesondere aus der reichen hamburgischen Tradition, die im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur zahlreiche große Musiker, sondern auch Publikum und Mäzene aus ganz Nordeuropa anzog.

Zu den Erstwiederaufführungen des *barockwerks* gehören einige ausschließlich als Handschriften erhaltene Werke, darunter Johann Matthesons Hochzeits-Serenata

Der verlorene und wiedergefundene Amor, das Oratorium *Christi Wunder-Wercke bey den Schwachgläubigen*, Georg Philipp Telemanns lateinische Ode auf den dänischen König für das Christianeum in Altona und die Altonaer *Jubel Music* von 1760 (beide **cpo** 555 018-2), seine Musiken zum Einweihungsfestakt für das Christianeum 1744 und zur Einweihung der Kirche des Hamburger St.-Hiob-Hospitals 1745 (beide **cpo** 555 255-2) sowie seine Kantaten für die hannoverschen Könige von England (**cpo** 555 426-2), Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Bürgerkapitänsmusik von 1780 (**cpo** 555 016-2), Johann Adam Hillers Singspiel *Lisuart und Dariolette*, Georg Caspar Schürmanns Opern *Die getreue Alceste* (**cpo** 555 207-2) und *Jason* (**cpo** 555 339-2), Carl Heinrich Grauns Opern *Polydorus* (**cpo** 555 266-2) und *Iphigenia in Aulis* (**cpo** 555 475-2), Reinhard Keisers Oper *Der angenehme Betrug oder Der Carneval von Venedig* sowie auf der CD *La Prima Diva* (Tactus) enthaltene Arien und Opernsinfonien.

Die musikalische Leitung von *barockwerk hamburg* liegt in den Händen der israelischen Dirigentin und Cembalistin **Ira Hochman**. Sie studierte Klavier und Gesangskorrepitition an der Rubin Academy in Tel-Aviv und der Manhattan School of Music in New York. Die Ausbildung zur Cembalistin erhielt sie an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel, ihre Dirigierausbildung an der Hochschule der Künste in Bern. Seit 1996 war sie als Korrepititorin fest engagiert im Internationalen Opernstudio am Opernhaus Zürich, an der Oper Frankfurt am Main sowie an der Hamburgischen Staatsoper, an der sie im April 2005 ihr Dirigierdebüt mit Rossinis *Il Turco in Italia* gab. Schon vor Jahren begann ihre Hinwendung zur Barockmusik, die aus einer intensiven Zusammenarbeit mit dem Dirigenten und Barockspezialisten Alessandro de Marchi resultierte. Als Cembalistin

wirkte sie in Produktionen der Opéra National de Lyon, der Hamburgischen Staatsoper, dem Theater an der Wien, dem Baltasar-Neumann-Ensemble, mit dem Orchester »Katharina die Große« in St. Petersburg und der Academia Montis Regalis in Turin mit. Seit 2006 arbeitet Ira Hochman als freischaffende Cembalistin und Dirigentin und ist auch als Dozentin für Gesangskorrektur und Gesangsdiktion an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg sowie an der Musikhochschule Lübeck tätig.

[Illustration on the right:]

Johann Christoph Schmügel, *Friedens-Cantate* 1763
autograph manuscript score, 1762/63
(Conservatoire royal de Bruxelles/Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliothèque/Bibliotheek, Ms. 903,
fol. 1 recto)



War and Peace

The musical works of this program were composed during the Seven Years' War (1756–1763), one of the earliest wars fought across several continents. It involved France as a major European power (backed by the Habsburg Monarchy, the Electorate of Saxony, Russia, and Sweden) against an alliance comprising England and Prussia (supported by the Electorate of Hanover, Hesse-Kassel, Brunswick, Bückeburg, and Saxony-Gotha). The primary focus was on European dominance, with underlying interests in the North American and South Asian colonies of England and France.

The severity of the war, even in the Free Imperial City of Hamburg, which had largely been spared from the actual war events due to its neutrality policy, is starkly highlighted by a letter from Hamburg resident Elisabeth Schmidt to her sister, the poet's wife Meta Klopstock, living in Copenhagen, in December 1756: "*Oh, what dreadful prospects lie ahead. I fear that Hamburg will suffer, no matter who emerges victorious.*"¹ These concerns, however, are nothing compared to the actual calamity that the population in the northern regions of the Electorate of Brunswick-Lüneburg (i.e., the Electorate of Hanover) had to endure already in the autumn of 1757. This particularly affected the southern Elbe garrison town of Harburg (within sight of Hamburg) and the Hanoverian cities of Lüneburg and Buxtehude, extending to Bremen, Verden, and Stade. They all suffered sieges, devastation, the quartering of troops, material and fiscal forced contributions, diseases, plagues, and even the raw military violence of both sides: "*To our right was war, to our left was war; we saw the murderous rage boldly raise its head; everywhere prevailed torment and distress, ruin or death,*" as stated retrospectively in the text of the Lüneburg *Friedenskantate* from 1763.

Even then, war propaganda, coupled with patriotism, praise for rulers, and defamation of the enemy, was common practice. It not only encompassed the media (press, pamphlets) but also the arts (poetry, painting, music) and social life (celebrations of jubilation and victory, penance and thanksgiving services, and other festivities). In this context, the compositions by Telemann on this CD represent the wartime events. Both are commissioned works from an unknown (likely Kur-Hannover) source to Telemann. One must not regard Telemann himself as their author or creative force, especially given his lifelong affinity for France and French music. A commission that has not yet been researched in detail, again from Hanoverian circles, is also presumed for Telemann's cantatas for the English King and Elector of Brunswick-Lüneburg George II and his successor George III, which were also composed in the context of the Seven Years' War: *Bleibe, lieber König, leben* (Stay, Dear King, Live) TVWV 13:21; *Lieber König, du bist tot* (Dear King, You are Dead) TVWV 4:15; and *Großmächtigster Monarch der Briten* (Most Mighty Monarch of the Britons) TVWV 12:11.² These works have already been recorded by *barockwerk hamburg* in 2021 under the title *Cantatas for the Hanoverian Kings of England* (CPO 555 426-2).

Telemann's Compositions

The short **Arie auf die glücklichen Progressen der alliirten Waffen in Hessen** (Aria Celebrating the Successful Advances of the Allied Forces in Hesse) may be associated with the stay of Landgrave Wilhelm VIII of Hesse-Kassel (1682–1760) in Hamburg from July 1757 to May 1758. Fleeing from the French army, he had sought asylum there. He was not only an ally of the English King George II but also dynastically linked to him (his son Friedrich had married the English Princess

Maria, a daughter of the king, in 1740). A homage poem printed in Hamburg in March 1758, seeking the favor of the Landgrave on his 76th birthday, and authored by Telemann's student Johann Christoph Schmügel, hints at connections between Hamburg's cultural scene and Kassel's prince, who held court here. Similarly, the Telemann aria, commissioned by whomsoever, might have been performed for the Landgrave at a private concert in Hamburg. The "successful advances of the allied forces in Hesse" mentioned in the title possibly refers to the successes of the allied army (albeit short-term) against the French occupation of Hesse at the end of March 1758. As a result, the French were temporarily compelled to retreat, allowing the Landgrave to return to Kassel in early May. However, he had to flee again in July. Hence, it remains unclear whether this brief moment of optimism in the spring of 1758 was the reason for the text by an unknown person and the commissioning of Telemann. Alternatively, it could be attributed to the sustained triumphs of the allied forces against the French in Hesse during the summer campaign of 1762, which ultimately led to a truce between England and France in November 1762 – negotiated in Amöneburg in Upper Hesse.

The musical setting of **Hannover siegt, der Franzmann liegt** (Hanover triumphs, the Frenchman falls), which Telemann explicitly described as an "Oratorium" in his own score by changing the title first notated ("Cantate"), was most probably composed to mark the victory of the allied army over the French at the Battle of Minden (Westphalia) on August 1, 1759. This battle marked a turning point during the war on the European mainland in favor of the Hanoverian-English Elector-King George II of Hanover and his allies. This chronology is supported not only by the emphatic beginning of the text and further references to fortunate events in favor of England or Electoral Hanover but also by the inclusion of the

following current events in the final movement [8]: In July and December 1758, England had successfully recaptured the strategically significant islands of Cape Breton (off Canada) and Gorée (off Senegal), then occupied by France. The oratorio recalls these events with the words, "*Senegal and Cap Breton, two very deep wounds, the French Empire bears.*" It is likely that, one year later, when the composition was presumably composed (August 1759), this military success was still fresh in everyone's mind. This also seems to be expressed in Telemann's designation of the song-like movement as a "Gassenhauer" (a popular street song), which he chose as the title.

Telemann's unequivocal correction of the title from "Cantate" to "Oratorium" is decisive for our interpretation of the work, which is divided among several voices. Telemann probably made this change not only with a view to the poetry set to music (it oscillates between cantata and oratorio poetry), but for him as a musician musical considerations may also have played a role. According to the understanding back then, oratorios were vocal compositions that presented a subject "in a dramatic manner"³, as was even accorded to the poetically rather undramatic oratorios from Telemann's Hamburg Bürgerkapitänsmusiken. This required narrative characters who were not only biblical or historical but could also be allegorical, such as "Peace", "The Joyful Contemplator", "The Gratitude", "A God-fearing", or "Choir of Joyful Citizens" (examples from the oratorios of the Bürgerkapitänsmusiken of 1752, 1755, and 1760). Indeed, it is not difficult to imagine such narrative or allegorical figures behind the individual sections of the text of "Hannover siegt", even if they are not specified in Telemann's composition manuscript, the only surviving source for this work. The introductory aria is a typical messenger report: a herald recounts the battle to the audience in dramatic terms, the victor of which –

George II – is to be celebrated. Telemann illustrates this by placing two blowing positions (symbolized by two horns) at the courier's side.⁴ Additional figures, such as Hanoverian subjects viewing the event from different perspectives, or The Gratitude, are easily conceivable. Finally, the "Gassenhauer" almost demands a tutti from all those previously involved. It cannot be ruled out that such figures were named in Telemann's original text (perhaps a poet's manuscript or a draft of the printed text), but he deemed it unnecessary to transfer these designations into his score. After all, as a pure composition manuscript, the score was intended only for himself and, at most, a trusted copyist, and it adheres to his typical shorthand style.

The notation of the entire work for just a single – unspecified – vocal part in treble clef and instruments seems to contradict this. However, Telemann often used the treble clef, as well as the violin clef, when a vocal part could be performed in different vocal ranges, thus indicating a neutral notation (similar to how, in songbooks, the standard notation in the treble or violin clef explicitly includes the use for low voices). This is evident, for example, in his *Sechs Cantaten* of 1731, consistently published in the treble clef, with variable voice designations such as "Alto o Basso" and "Canto o Tenore". In his annual cantata cycle *Musicalisches Lob Gottes* (Musical Praise of God), consisting of 72 works, he designated the two obligato vocal parts (which include both the choruses and all arias and recitatives) neutrally as "First" and "Second Voice", distinguishing them through their clefs (violin and treble clefs). It is obvious that he didn't want his congregation to be subjected to only soprano and alto arias for a whole year, which is why the preface explicitly encourages the variable scoring of individual movements, including tenor or bass. Additional examples could be cited.

In any case, we consider it conceivable that Telemann did not ultimately had a solo cantata in mind for "Hannover siegt!", after perhaps initially thinking otherwise, but rather a flexibly scored dramatic work in kind of an oratorio. In our interpretation, no single note is altered, omitted, or added; all movements remain in their original keys, with only the vocal part sounding alternately an octave higher or lower from movement to movement. In our libretto, we have freely added the names of the allegorical figures.

Johann Christoph Schmügel: An Overlooked Genius?

Telemann and his impact on the music scene were widely recognized not just in Hamburg and its surroundings but also across significant portions of the Holy Roman Empire, extending into France, Scandinavia, Russia, and even Silesia. On the other hand, his most accomplished composition student, Johann Christoph Schmügel, remains relatively obscure today. Born as the son of an organist in the parish of Pritzier in the Elbe Valley of Mecklenburg, Schmügel arrived in Hamburg no later than 1751. He sought various vacant positions as an organist and cantor in Hamburg, such as at the Cathedral in 1751, St. Nikolai in 1755, and St. Jacobi in 1759. In 1756, he applied for cantor positions in Altona and at the Hamburg Cathedral. It appears that his applications were not hindered by his organ-playing abilities but possibly by financial constraints, as the customary fees for acquiring such positions were often high during that period (for instance, the purchase sums for St. Nikolai in 1755 and St. Jacobi in 1759 were both 4,000 marks). His attempt to secure the organist position at St. Johannis in Lüneburg in 1754 also failed at first, despite outstanding exam results, due to the influence of the regional director Joachim

Friedrich von Lüneburg's wife, who favored a local candidate: *"the worst among all candidates"* according to the examination protocol.⁵ After this local candidate's soon death in 1758, Schmügel finally secured the position during his renewed application. Faced with challenging circumstances in Lüneburg, exacerbated by the Seven Years' War, he moved in frustration to the vacant organist position at St. Nikolai in Mölln in 1766. There he died in 1798, also unhappy in his career.

Telemann had provided Schmügel with commendable testimonials for his applications in Lüneburg in 1754 and in the then Danish town Altona in 1756, highlighting Schmügel's compositional skills. In the 1754 testimonial, indirectly transmitted through a quote in the Lüneburg examination protocol, Telemann praised Schmügel as *"one of his best disciples he had ever instructed in composing"*.⁶ During the application in Altona, Schmügel, with reference to Telemann, presented the argument that *"a man of my kind is still lacking in Altona, and it is to be wished that the previous deficiency of a composer and chapel master in Altona might be remedied, and this good city might be liberated from the inconvenience of borrowing its compositions from Hamburg"*.⁷ The tragedy of Schmügel's career lay in the fact that he never attained a position commensurate with his outstanding qualifications (with the challenges as kapellmeister and composer). Instead, he had to make do with subordinate organist duties or, as in Mölln, had to take on the unofficial and unpaid duties of his incompetent cantor colleagues.

Schmügel's Friedenskantate: Political Occasion and Commissioner

Through the preliminary research leading to this CD recording, it was determined for the first time that Schmügel's **Friedens-Cantate 1763** (Peace Cantata

of 1763) – thus the title of his autograph score – was composed for a peace celebration in Lüneburg. This event was part of the thanksgiving festivities organized by the Hanoverian government for the entire Electorate of Brunswick-Lüneburg on January 6, 1763, responding early to the truce declared on November 15, 1762. Since there is evidence of festive music by the local cantors Johann Georg Schumann (St. Johannis) and Christian Hartwig Wittrock (St. Michaelis) for the festive services in Lüneburg's two main churches on January 6, 1763 (albeit only in the form of printed texts), Schmügel's *Friedenskantate* could only have been performed as part of the city's festivities. A correspondent report from Lüneburg, dated January 8, provides a detailed account of this event in the *Altonaischer Mercurius*:

*"The Thanksgiving and Peace Festival, ordained for the holy Epiphany Day, was celebrated here [= Lüneburg] on that day in the most festive manner. Not only were all the bells rung before, between, and after the sermons, but also the most excellent vocal and instrumental music, accompanied by drums and trumpets, was performed in the main churches. After the church service, cannons were fired from the ramparts at 4 in the afternoon, and music played with drums and trumpets echoed from the town hall and all church towers. Shortly thereafter, a multitude of blowing postillions entered the city, who rode up in front of a carriage with many musicians and brought the pleasant message of peace to the city. In the evening, the entire city, especially the town hall, was illuminated most splendidly and ingeniously, and this illumination continued until late at night. The magistrate and many other dignitaries of both sexes, who had heard a pleasant concert prepared for peace at the town hall, accompanied by various refreshments, drove through the city at 8 in the evening in nearly 50 carriages with burning torches, admiring the illuminations arranged in various ways."*⁸

The “pleasant concert prepared for peace” performed in the town hall undoubtedly refers to Schmügel’s *Friedenskantate*, composed to a text by Christoph Daniel Ebeling (more about him and his text below). In addition to the newspaper report, the Lüneburg council minutes of March 1, 1763, reveal that, in response to “Organist Schmügel’s request for a gratuity for his music at the Peace Festival,” a sum of “4 species ducats” was approved and “handed to the petitioner as a gratuity.”⁹

But who commissioned the *Friedenskantate*? Who organized the event and financed the musicians? Apparently, it was not the city council, as there are no corresponding records or payment receipts. The payment receipts for the four Lüneburg council musicians, five assistants, and three town pipers “to provide music for two days”¹⁰, found in the main treasury account, likely pertain more to the music during the festive procession than the performance of the *Friedenskantate*. Notably, they are associated with the music for a “magnificent feast and ball” held on the second day at the town hall, where “up to 200 people were entertained at various tables”.¹¹ In Lüneburg, however, probably even then existed a Musikalische Gesellschaft (Musical Society). It is mentioned first in a printed text for a piece of festival music by Schmügel on January 18, 1764, celebrating the wedding of the Brunswick-Lüneburg hereditary prince Carl Wilhelm Ferdinand with the English princess Augusta of Great Britain: “The High Marriage [...] hereby celebrated submissively by the Musikalische Gesellschaft in Lüneburg in their public concerts on January 18, 1764.”¹² In 1764, the society organized this wedding homage celebration “at the town hall, with a large gathering [...] with a concert which met with much approval”, following the same pattern as presumably the previous year with the performance of Schmügel’s *Friedenskantate*. And like the previous year, there was also a ball afterward, “which lasted

with great pleasure until late at night”.¹³ The Musikalische Gesellschaft in Lüneburg, which has not been documented in archives so far, is likely to have been the commissioner and organizer of the performance of the *Friedenskantate* in 1763. It can be assumed that at least some of the singers and instrumentalists, thanks to Schmügel’s contacts with former musician colleagues, were brought in from Hamburg and paid by the Musikalische Gesellschaft.

Schmügel’s composition: a masterpiece

Still impressive today, the music of the *Friedenskantate* is of the finest quality and must have meant a great deal to Schmügel. This is evident from the fair copy in the composer’s hand, which for its time is unusually meticulous, calligraphically beautiful, and with 82 pages of score nearly error-free. As the only substantial work by Schmügel that has survived, it serves as a prime example of his excellent compositional skills, as recognized by Telemann. Schmügel’s efforts to achieve a sublime style are striking. In terms of scale, the work’s twelve movements correspond to large-scale festive music by Telemann, formally displaying astonishing variety: There is, for example, an extended two-part opening chorus with a double fugue on the words of Isaiah, “Denn der Herr hat Jacob erlöset und ist in Israel herrlich” (For the Lord has redeemed Jacob and glorified Himself in Israel) [9]. There are also three other large choral movements, including one [11] whose middle section is reminiscent of a horror ballad in soloistic-choral dance-song style and harmonically boldly traces the “terror into their bones”. Another [17] is designed as a contrapuntally woven chorale arrangement that stands up well to comparison with the opening movements of Bach’s chorale cantatas. Additionally, the skillfully crafted bass arioso “So stürzt in Ungewittern” (Thus, in thunderstorms) [13] comes as a surprising character piece (“With angry

affect") in the *Sturm und Drang* style. Also noteworthy are the grand soprano-alto duet, which foreshadows Mozart duets [15], the moving tenor arioso "Fallt nieder, betet an" (Bow down, worship) [18], which corresponds with the final chorus that follows shortly thereafter, and the two highly dramatic and extremely nuanced accompanied recitatives [10] and [12].

The instrumentation throughout the movements, featuring strings and a wide array of wind instruments, is consistently well-executed, particularly notable in the final chorus [20]: Commencing with a pianissimo pedal point from the timpani spanning twelve bars, additional layers are introduced gradually, including oboes, double bass (without a keyboard instrument), violins, violas, horns, and vocal voices. In the middle section – to use organ terminology – the "full organ" is heard, that is all instruments and double brass. The previously mentioned bass arioso [13] is also cleverly orchestrated, featuring unison strings in the ritornellos and a dark timbre created by the viola, vocal bass, concertante bassoon, and basso continuo in the vocal sections. For the tutti sections in the choirs, Schmügel probably relied on additional singers to support the four soloists – presumably one further singer per part, following the Hamburg model¹⁴ – as the distinction between "Einer" (One) and "Alle" (All) in some of the low-voiced sections in the choral movements of his score indicates. However, the revivals in Hamburg and Lüneburg in August 2022 demonstrated that the composition was nevertheless acoustically compelling, even with only one singer per choral line commonly used at the time. In 1763, the soprano part was very likely taken over by a then 15-year-old student of Schmügel, the future Danish court kapellmeister Johann Abraham Peter Schulz (best known today as the composer of the song "Der Mond ist aufgegangen"). This is indicated by his description of his youth in Lüneburg: "Due to my beautiful voice, I was

so popular in the whole city and especially among the music lovers there [= Musikalische Gesellschaft], in whose concerts I was a principal figure, that people everywhere referred to me simply as 'our discantist.'"¹⁵

A notable and unconventional artistic choice is the recurrence of the text from the tenor arioso [18] in the final chorus [20], employing similar yet distinct and beautifully enhanced musical elements: slow, intimately restrained outer sections contrast with a lively, jubilant middle section. The arioso expresses the sentiments of an individual visibly moved, while in the final chorus, the entire community responds with the exact words but more emphatically. Despite the exuberant jubilation, following the structure's logic, the final chorus (and consequently the entire piece) concludes by revisiting the beginning of the choral movement, maintaining an intimate restraint in a gesture of supplication and prayer. At that time (on January 6, 1763), this subdued ending, conveying more of a cautious hope than a confident assurance, was indeed fitting, considering that the signing of the peace treaties of Paris (February 10) and Hubertusburg (February 15) was still pending.

With this masterpiece, Schmügel proves himself at least worthy of his former teacher, if not genuinely equal to him. From a contemporary perspective, he deserves recognition beyond being a mere footnote in music history, which warrants increased attention in present-day musical activities and music research.

From Lüneburg to Harvard: The Belated Recognition of the Librettist of the Friedenskantate

The original printed text and Schmügel's score credit the 21-year-old theology student from Lüneburg, Christoph Daniel Ebeling (1741–1817), as the librettist

of the *Friedenskantate*. In the title of the printed text intended for the concert audience (*Cantate auf den wieder hergestellten Frieden* 1763), Ebeling modestly identifies himself only through the acronym “C. D. E. d. GG. B.” (Christoph Daniel Ebeling, der Gottesgelehrsamkeit Beflissener/ Christoph Daniel Ebeling, the Diligent Student of Theology). Perhaps he acted this way out of consideration for his father, Johann Justus Ebeling (1715–1783), who, as the superintendent and highest-ranking clergyman in Lüneburg, perhaps did not want to be associated with his son’s poetic ambitions. With his initial idea for the text—contrasting the fate of Electoral Hanover, marked by war and impending peace, with the Old Testament salvation of Israel (Exodus 1–15)—and his selection of biblical texts and hymn verses, Ebeling proves himself to be a knowledgeable theologian.

In this context, it is essential to highlight the skillful paraphrasing and reinterpretation of the biblical victory song of the Israelites from Exodus 15:1–21 in the accompanying “Wo ist ein Gott wie er” [10], followed by the choral movement “Sein Nam ist Jehova” [11] in response to the current situation. Additionally, there are adapted verses from Klopstock’s sacred hymn “Auf, meine Seele, singe” (parts of stanzas 1, 2, and 5) in the two chorale movements set to the melodies of the hymns “Wacht auf, ihr Christen, alle” [16] and “Nun lob, mein Seel, den Herren” [17].

As is often the case with young poets of this time, Ebeling’s poetry shows the influence of Klopstock in its linguistic expression and the epic tone of certain recitatives. Ebeling later became friends with Klopstock in Hamburg and continued to edit his complete works as the editor after the poet’s death. He published the demanding, nobly worded text of the *Friedenskantate* in 1766, with slight revisions as a “*Cantate auf den Frieden*” (Cantata for Peace) in the magazine *Unterhaltungen*,¹⁶ dating it to

the year of the poem’s creation (1762). This publication likely reflects a particular satisfaction with the text.

After studying at the University of Göttingen and briefly working as a private tutor in Leipzig, Ebeling started teaching at the Handelsakademie (Business Academy) in Hamburg in 1769. In 1784, he took on a professorship in history and Greek language at the Akademisches Gymnasium, Hamburg’s academic college. In 1799, he was appointed the director of the Hamburg City Library (today’s State and University Library Hamburg), demonstrating an ability to introduce new initiatives. Starting in 1768, he served as the editor of the Hamburg literary magazine *Unterhaltungen*, also contributing as a literary and music critic and translator (from English). He organized concerts, sometimes with the participation of Carl Philipp Emanuel Bach, primarily at the Handelsakademie. The revival of Handelian oratorios (sometimes in Ebeling’s translations, in the case of *Messiah*, jointly with Klopstock) was a significant concern for him.¹⁷ His personal catalog of musical works demonstrates Ebeling’s deep understanding of the music of his era. His musical inclinations diminished as his hearing deteriorated in the 1780s and 90s. Instead, he returned to a field of study from his time at Göttingen, focusing on American studies. From 1793 to 1816, he published a seven-volume “Geography and History of America.” Following his death, a substantial collection of Americana he left behind was sold to Harvard University.

Jürgen Neubacher
Translations: Erik Lloyd Dorset

Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg) is a musicologist and editor of music editions. He researches the music history of Hamburg and its surroundings, as well as Georg Philipp Telemann.

1) Quoted from: Meta Klopstock, Briefwechsel mit Klopstock, ihren Verwandten und Freunden (Correspondence with Klopstock, her relatives, and friends), edited by Hermann Tiemann, Hamburg 1956, Vol. 2, p. 562.

2) Regarding Telemann's compositions mentioned here and in the following, see also Jürgen Neubacher, Telemanns Wellen-Musiken aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges. Beobachtungen und Überlegungen zu ihrer Entstehung und Überlieferung (Telemann's Wellen-Music from the time of the Seven Years' War. Observations and considerations on their origin and transmission), in: Die Überlieferung der Werke Telemanns. Perspektiven der Forschung. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 2020 (The transmission of Telemann's works. Perspectives for research. Report on the International Academic Conference, Magdeburg 2020), ed. by Ralph-Jürgen Reipsch, Brit Reipsch, and Carsten Lange, Hildesheim 2024 (= Telemann-Konferenzberichte, vol. 23) (Print in preparation).

3) Johann Adolph Scheibe, Der Critische Musikus (The Critical Musician), 2nd edition, Leipzig 1745, p. 188. See also Johann Matheson, Der Vollkommene Capellmeister (The Perfect Chapelmaster), Hamburg 1739, p. 220.

4) How close to reality this little scene is depicted is shown by a newspaper report published on August 6, 1759, in the Allona Mercurius: "Hannover, August 2. This morning at 2 o'clock, Brigadier Major, Count von Oeynhaus, arrived here as a courier, accompanied by 11 blowing postilions, with the most joyful news that the Allies have completely defeated the French army near Minden."

5) Lüneburg City Archive, file "Organisten an St. Johannis" (shelfmark: AA, E1b, No. 2237/2), therein fascicle 5.

6) Ibid.

7) Johann Christoph Schmügel, letter of application to the Danish King Frederick V. dated October 19, 1756; Schleswig-Holstein State Archive Schleswig, Cantor's file in the German Chancellery Copenhagen collection (shelfmark: Abt. 65.2, No. 3787).

8) Altonaischer Mercurius 1763, No. 6, January 11.

9) Lüneburg City Archive, Protocollum Curiae 1763 (shelfmark: AA, P 7 No. 68), p. 53; a payment voucher and receipt from March 4, 1763, are also preserved in the Treasury Main Account 1763.

10) Lüneburg City Archive, Treasury Main Account 1763 (shelfmark: AA, R 12 No. 83), p. 751.

11) Altonaischer Mercurius 1763, as in Note 8.

12) Quoted from the title of the original text print [Lower Saxony State Library Hannover, C 15765, No. 7]. With the additional note that the poetry comes "from Professor [Michael Conrad] Curtius and the composition from Organist Schmügel", the text and a single aria of the music are printed in a highly simplified piano score in: Hamburgisches Journal, Vol. 1, 1764, p. 974–976 (plus music supplement).

13) Altonaischer Mercurius 1764, No. 14, January 24

14) See Jürgen Neubacher, Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken (Georg Philipp Telemann's Hamburg Church Music and its Performance Conditions (1721–1767). Organizational Structures, Musicians, and Instrumentation Practices), 2nd ed., Hildesheim 2012 (= Magdeburger Telemann-Studien, 20).

15) Johann Abraham Peter Schulz, Autobiography, in: Carl von Ledebur, Tonkünstler-Lexicon Berlin's (Lexicon of Musicians in Berlin), Berlin 1861, pp. 528–537.

16) Unterhaltungen (Conversations), Vol. 2, Hamburg 1766, pp. 375–379.

17) Regarding Ebeling as a concert organizer, his rediscovery of Handel's oratorios and anthems, and an annotated edition of his personal music catalogue, see Jürgen Neubacher, Der Bach-Kopist Heinrich Georg Michael Damköhler und seine Rolle in Hamburger Musikleben der 1770er und 1780er Jahre (The Bach Copyist Heinrich Georg Michael Damköhler and His Role in the Musical Life of Hamburg in the 1770s and 1780s), in: Bach-Jahrbuch, Vol. 100, 2014, pp. 97–130.

Hanna Zumsande is a versatile, internationally sought-after concert soloist who regularly collaborates with conductors such as Pablo Heras-Casado, Thomas Hengelbrock, Peter Neumann, Hansjörg Albrecht, Lars Ulrik Mortensen and Wolfgang Katschner. After initially making a name for herself in the field of early music and working with ensembles such as the Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Copenhagen, the Freiburg Baroque Orchestra, Bell'Arte Salzburg, and the Lautten Compagny Berlin, she has expanded her concert repertoire in recent years to include the oratorios of Haydn and Mendelssohn, Brahms' *German Requiem* and other works from the Romantic period to contemporary music, performing with the NDR Elbphilharmonie Orchester, the Zurich Chamber Orchestra and the Hamburg Symphony Orchestra, among others. She has appeared at the Leipzig Bach Festival, the Handel Festivals in Göttingen and Halle, the La Folle Journée Festival in Nantes, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Rheingau Music Festival, the Wratslavia Cantans Festival and in renowned concert halls such as the Hamburg Elbphilharmonie, the Concertgebouw Amsterdam, the Tonhalle Zurich, the Konzerthaus Berlin, the Laeiszhalle and St. Michael's Church in Hamburg as well as in Hong Kong, France, Spain, Belgium, and Poland. Numerous radio broadcasts and CD recordings document her artistic output.

In addition to her concert activities, Hanna Zumsande has appeared in numerous roles in opera productions at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg. She has made guest appearances at the Kiel Theatre, the Schleswig-Holstein State Theatre, and the New Eutin Festival.

Hanna Zumsande received her vocal training at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg with Jörn Dopfer and Carolyn James. She also works closely with Ulla Groenewold and Margreet Honig.

She has won prizes at several competitions. In 2009, she won the competition of the Händel-Festspiele Göttingen and Halle; in 2010, the 1st prize at the Mozart Competition of the Absalom Foundation Hamburg and the 1st prize in the Elise Meyer Competition; at the Maritim Music Prize 2011, she was awarded the Audience Prize.

Countertenor **Matthias Dähling** completed his vocal studies at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg with Mark Tucker and at the Royal College of Music in London with Sally Burgess.

In October 2021, he made his stage debut in a new production of Shostakovich's opera *The Nose* at the Bavarian State Opera in Munich under Vladimir Jurowski. He performs regularly in Germany and throughout Europe. In addition to his preference for the concert repertoire, he is passionate about further establishing countertenor as a vocal subject in the lied repertoire. In the 2022/23 season, Matthias Dähling has been part of the "Wigmore Hall French Song Exchange", through which he has been heard in recitals at Wigmore Hall in London and Salle Cortot in Paris. Furthermore, he tours with the Monteverdi Choir under the direction of Sir John Eliot Gardiner several times during the 2023/24 season as one of the Monteverdi Choir Apprentices.

His recent performances include concerts and CD recordings with barockwerk hamburg conducted by Ira Hochman and the Neumeyer Consort as part of the Gutenberg Soloists conducted by Felix Koch. Another highlight was the world premieres of two newly composed mini-operas in a co-production of the Royal College of Music London and the opera ensemble Tête-à-Tête.

Matthias Dähling deepened his vocal studies with Michael Chance and Gabriele Fuchs and in master classes with Daniel Taylor, Ian Partridge, Deborah York, Lynne Dawson, and Philippe Jaroussky.

Since 2016, there has been extensive and intensive collaboration with Ulla Groenewold in Hamburg.

Tenor **Mirko Ludwig**, originally from Hamburg, had his first vocal experiences as a boy soprano with the Uetersen Boys' Choir. He studied with Thomas Mohr and Krisztina Laki at the Bremen University of Arts. He also received inspiration in historical performance practice here with Manfred Cordes and Detlef Bratschke, among others.

In addition to the solo roles in the concert and oratorio repertoire, including as evangelist in the major works of Johann Sebastian Bach, Mirko Ludwig is in great demand as an ensemble singer. He performs regularly with renowned ensembles such as Weser-Renaissance Bremen, Balthasar-Neumann-Chor, Cantus Cölln, and Collegium Vocale Ghent. In 2010, he won 1st prize together with his vocal ensemble "Quartonal" in the vocal ensemble category at the German Choral Competition in Dortmund.

Numerous CD and radio recordings document his musical activities, including those for Sony Classical, Deutsche Grammophon, cpo, NDR Kultur, Radio Bremen, and Deutschlandradio Kultur.

Bass-baritone **Dominik Wörner** studied church music, musicology, harpsichord, organ, and voice in Stuttgart, Fribourg, and Bern. His primary voice teacher was Jakob Stämpfli. He completed the art song masterclass with Irwin Gage in Zürich with distinction.

He began his international career by winning 1st prize at the renowned International Bach Competition in Leipzig in 2002.

He has performed oratorio roles in the most renowned concert halls of the world, such as the Concertgebouw Amsterdam, the Royal Albert Hall London, the Théâtre des Champs Elysées in Paris, Lincoln Center in New York

City, the Sydney Opera House, and Tokyo's Suntory Hall. He has worked with renowned conductors such as Carl St. Clair, Christophe Coin, Thomas Hengelbrock, Pablo Heras-Casado, Philippe Herreweghe, Michael Hofstetter, Manfred Honeck, Tõnu Kaljuste, Sigiswald Kuijken, Helmuth Rilling and Masaaki Suzuki. He has performed with famous orchestras and ensembles such as the Bach Collegium Japan, the Concerto Melante, the Concertgebouw Orkest Amsterdam, the Deutsches Sinfonieorchester Berlin, the Prague Philharmonic, the Tonhalle Orchestra Zurich, the Berlin Bach Academy, the Bamberg Symphony Orchestra, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the Munich Radio Orchestra, the Collegium Vocale Gent, La Petite Bande, and the Ensemble Baroque de Limoges.

He is especially dedicated to the art song. With his rich song repertoire, Wörner has made guest appearances in Bern, Istanbul, Leipzig, Munich, Salzburg, Dobbiaco, Tokyo, and Zurich, among others. His recordings of Schubert's *Winterreise* and *Schwanengesang* – each accompanied by an original fortepiano from the Biedermeier period (ARS) – were praised in the press as "exemplary and touching". As the artistic director of the German-Japanese Lied Society Tokyo and co-founder of the biannual Kirchheim Lied Summer, he actively promotes the culture of the art song as an organizer in both countries.

At the same time, he is committed to the music of our time. Several composers wrote works especially for him, such as the *Canticum Canticorum* by Marco Sofianopoulos, which premiered in Trieste Cathedral, Axel Ruoff's *Memento creatoris tui* or *Lamentatio* as well as the *triplych* by Werner Jacob at the Sebaldor Nachtkonzerten Nürnberg (production for Bavarian Radio).

He made his successful operatic debut in Solothurn in Rousseau's *Le devin du village* (cpo). His successful Dulcimarina in Donizetti's *L'elisir d'amore* was issued on Murten Classics. His portrayal of Nanni in Haydn's *L'infedeltà*



Mirko Ludwig (Foto Tobias Hentze)



Dominik Wörner (© Wolfgang M. Schmitt)

delusa in Milan and Munich and his interpretations of Sander in Gretry's *Zémire et Azor* and Ulysses in Gouvy's late Romantic opera *Polyxena* were enthusiastically received.

His versatile skills are documented by around 100 CD and DVD productions of early and new music on a wide variety of labels, including award-winning recordings (BBC Music Magazine Choral Award, Diapason d'Or de l'Année, Annual Prize of the German Record Critics) as well as TV and radio broadcasts.

barockwerk hamburg

In 2007, Ira Hochman founded Ensemble *barockwerk hamburg*, which aims to rediscover vocal and instrumental chamber and stage music from the Baroque era and bring it back to life. In doing so, the ensemble draws in particular from Hamburg's rich tradition, which in the 17th and 18th centuries attracted numerous great musicians, as well as audiences and patrons from all over Northern Europe.

The first revivals of *barockwerk* include a number of works that have survived exclusively as manuscripts, including Johann Mattheson's wedding serenade *Der verlorene und wiedergefundene Amor*, the oratorio *Christi Wunder-Wercke bey den Schwachgläubigen*, Georg Philipp Telemann's Latin Ode to the Danish King for the Christianeum in Altona and the Altona *Jubel Music* of 1760 (both **cpo** 555 018–2), his music for the inauguration ceremony for the Christianeum in 1744 and for the inauguration of the Church of Hamburg's St. Job Hospital 1745 (both **cpo** 555 255–2) as well as his *Cantatas for the Hanoverian Kings of England* (**cpo** 555 426–2), Carl Philipp Emanuel Bach's Hamburg *Bürgerkapitänsmusik* of 1780 (**cpo** 555 016–2), Johann Adam Hiller's singspiel *Lisuart und Dariolette*, Georg Caspar Schürmann's operas *Die getreue Alceste* (**cpo** 555 207–2) and Jason

(**cpo** 555 339–2), Carl Heinrich Graun's operas *Polydorus* (**cpo** 555 266–2) and *Iphigenia in Aulis* (**cpo** 555 475-2), Reinhard Keiser's opera *Der angenehme Betrug oder Der Carneval von Venedig*) and arias and opera symphonies included on the CD *La Prima Diva* (Tactus).

Israeli conductor and harpsichordist **Ira Hochman** is musical director of barockwerk Hamburg. She studied piano and vocal coaching at the Rubin Academy in Tel Aviv and the Manhattan School of Music in New York. She was trained as a harpsichordist at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel and as a conductor at the Hochschule der Künste in Bern. Since 1996, she has been engaged as a répétiteur in the International Opera Studio at the Zurich Opera House, at the Frankfurt Opera, and at the Hamburg State Opera, where she made her conducting debut in April 2005 with Rossini's *Il Turco in Italia*. Many years ago, she became dedicated to Baroque music, which resulted from an intensive collaboration with the conductor and Baroque specialist Alessandro de Marchi. As a harpsichordist, she has appeared in productions at the Opéra National de Lyon, the Hamburg State Opera, Theater an der Wien, the Baltasar Neumann Ensemble, the "Catherine the Great" orchestra in St. Petersburg, and the Academia Montis Regalis in Turin. Since 2006, Ira Hochman has been a freelance harpsichordist and conductor and a lecturer for voice coaching and voice diction at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg and at the Musikhochschule Lübeck.



Ira Hochman (© Peter Hundert)

Georg Philipp Telemann

Arie auf die glücklichen Progressen der alliierten Waffen in Hessen TVWV 13:22

Dichter unbekannt

[1] Aria (*Bass*)

Herr! Wir danken deiner Gnade,
die den Sorgen uns entreißt
und den Feind zu Boden schmeißt.

Zwar, uns rührt des Feindes Schade;
Menschlichkeit bewegt das Herz,
wir bedauern seinen Schmerz!
Doch die Lauge, die er machte,
und uns drein zu tauchen dachte,
wird ihm selbst zum heißen Bade.

Herr! Wir danken deiner Gnade (etc.)

Hannover siegt, der Franzmann liegt

Oratorium anlässlich des Sieges in der Schlacht bei
Minden am 1. August 1759 TVWV 13:20
Dichter unbekannt

[2] Aria

»Ein Kriegsbote« (*Bass*)

Hannover siegt,
der Franzmann liegt,
gedrückt, gebückt, zu dessen Füßen.

Gedämpft durch manche Schlacht,
muß nun der Feinde Macht
den Trotz im Fliehen büßen.

Hannover siegt (etc.)

[3] Recitativo

»Ein erfreuter Hannoveraner« (*Tenor*)

Wer hätte dies vor Jahr und Tag geglaubt?

Georg Philipp Telemann

Aria Celebrating the Successful Advances of the Allied Forces in Hesse TVWV 13:22

Librettist unknown

[1] Aria (*Bass*)

Lord! We thank Your grace,
which snatches us from care
and throws the enemy to the ground.

Indeed, the enemy's harm moves us;
Humanity stirs the heart,
we pity his pain!
But the lye he prepared,
and intended to immerse us in,
becomes a hot bath for himself.

Lord! We thank Your grace (etc.)

Hannover triumphs, the Frenchman falls

Oratorio on the occasion of the victory in the Battle of
Minden on August 1, 1759 TVWV 13:20
Librettist unknown

[2] Aria

»A War Messenger« (*Bass*)

Hannover triumphs,
the Frenchman falls,
pressed, bent, at his feet.

Subdued by many a battle,
the enemy's power must now
atone for his defiance by fleeing.

Hannover triumphs (etc.)

[3] Recitativo

»A Joyful Hanoverian« (*Tenor*)

Who would have believed this a year ago?

Kaum war hierzu, vernünftiger Einsicht nach, der Wunsch erlaubt.

Doch dieses tut des Höchsten Hand,
der schützt unser Vaterland,
und rächt unsre Schmach.

[4] Dictum Psalm 107, Verse 1, 39, 8

»Die Dankbarkeit« *(Alto)*

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich,
und seine Güte währet ewiglich;

die, welche niedergedrückt und geschwächt waren von dem Bösen, der sie bezwungen und gedrückt hatte, die sollen dem Herrn danken um seine Wunder, die er an den Menschen tut.

(Der erste Teil der Anfangsarie wird wiederholt mit der Veränderung, daß anstatt »Hannover siegt«

»George siegt« zu singen ist.)

[5] Aria

»Ein triumphierender Hannoveraner« *(Bass)*

George siegt,

der Franzmann liegt

gedrückt, gebückt zu dessen Füßen.

[6] Recitativo

»Ein zu Gott gewandter Hannoveraner« *(Bass)*

Ach Herr, laß uns der Siege Frucht genießen;

und aus denselbigen den edlen Frieden sprießen!

Dein Knecht, der unser König,

hat, wie du weißt, so wenig

als sein getreues Volk am Morden Lust;

der Trieb, den Grund in Städten umzukehren

und Länder zu verheeren,

(der Helden eifrer Ruhm), herrscht nicht in seiner Brust.

Barely was the wish for this, according to sensible insight, allowed.

But this is the work of the Almighty,
who protects our fatherland,
and avenges our disgrace.

[4] Dictum Psalm 107, Verses 1, 39, 8

»The Gratitude« *(Alto)*

Give thanks unto the Lord, for He is good,
for His mercy endures forever!

those who were oppressed and weakened by evil,
whom he subdued and oppressed, let them praise
the Lord for His goodness
and for His wonderful works to the people!

(The first part of the opening aria is repeated with the modification that instead of singing »Hannover siegt,« one should sing »George siegt.«)

[5] Aria

»A triumphant Hanoverian« *(Bass)*

George triumphs,

the Frenchman falls

pressed, bent at his feet.

[6] Recitative

»A Hanoverian turned to God« *(Bass)*

Oh Lord, let us enjoy the fruit of victory;

and from it let noble peace sprout!

Your servant, our king,

has, as you know, as little

as his faithful people the desire for killing;

the drive to turn cities upside down

and devastate lands,

(the vain glory of heroes) does not rule in his heart.

[7] Aria

»Die hannoversche Friedenssehnsucht« (Alt)
Kommt, Gerechtigkeit und Friede!
Kehret huldreich bei uns ein!

Laßt das Land kein feindlich Schrecken
aus der süßen Ruhe wecken,
und der rauhen Trommeln müde,
sich in einem sanften Liede
des erlangten Segens freun.

Kommt, Gerechtigkeit und Friede (etc.)

[8] Gassenhauer

»Alle zusammen« (Alt, Tenor, Bass)
Senegal und Cap Breton,
zwo sehr tiefe Wunden,
trägt der Franzen Reich davon,
weil's hat angebunden
mit den Engeländern,
weil mit List und Macht
es gedenkt zu ändern
Grenzen, die von langer Zeit
der Vorfahren Tapferkeit
es auf festen Fuß gebracht.

Johann Christoph Schmägel

Friedens-Cantate 1763

Dichtung: Christoph Daniel Ebeling

[9] Dictum Psalm 148, 11–13, Jesaja 44, 23

(Sopran, Alt, Tenor, Bass)

Ihr Könige auf Erden und alle Leute, Fürsten und alle
Richter auf Erden, Jünglinge und Jungfrauen, Alte mit
den Jungen sollen loben den Namen des Herrn.
Denn der Herr hat Jacob erlöset und ist in Israel herrlich.

[7] Aria

»The Hanoverian Longing for Peace« (Alto)
Come, Justice and Peace!
Gracefully return to us!

Let the land not be awakened by hostile terror
from its sweet repose,
and weary of the harsh drums,
in a gentle song
of the blessing it has received.

Come, Justice and Peace (etc.)

[8] Gassenhauer

»All Together« (Alto, Tenor, Bass)
Senegal and Cap Breton,
two very deep wounds,
the French Empire bears,
because it joined
with the English,
because with cunning and might
it intends to change
Borders that long ago
of the ancestors' valor
have put it on a firm footing.

Johann Christoph Schmägel

Friedens-Cantate (Peace Cantata) 1763

Librettist: Christoph Daniel Ebeling

[9] Dictum Psalm 148, 11–13, Isaiah 44, 23

(Soprano, Alto, Tenor, Bass)

Kings on earth and all nations, you princes and all rulers
on earth, young men and women, old and young together,
let them praise the name of the Lord. For the Lord has
redeemed Jacob and glorified Himself in Israel.

[10] Accompagnato *(Tenor)*

Wo ist ein Gott wie Er! – –

Schwer lag das Joch des Wütrichs, felsenschwer
auf Israel. Doch Gott

entledigte die Schultern von der Last

und führte die Bedrängten aus.

Da pries in hohen Harmonien

den Retter Mosis Lied [= Siegeslied des Mose],

Jehova Zebaoth

war seine Stärk und Lobgesang;

von Mirjams Harf erklang

Triumph und Dank und Ruhm und Ehre,

und die Erlösten jauchzten nach:

[11] Coro *(Sopran, Alt, Tenor, Bass)*

»Sein Nam ist Jehova! Er herrschet im Himmell

Lobsinget ihm, feiernde Jubelgetümmel,

es kennet Juda den Namen des Herrn:

Halleluja dem Herrn!

Erhebet, ihr Völker, den mächtigen Streiter,

Tyrannen und Roß und Wagen und Reuter

vertilgte unsers Retters Hand.

Sie fielen, sie fielen zu Grunde wie Steine,

der Herr hat ein Entsetzen in ihre Gebeine,

in ihre Fersen Flucht gesandt.

Sein Nam ist Jehova! Er herrschet im Himmell

Lobsinget ihm, feiernde Jubelgetümmel,

es kennet Juda den Namen des Herrn:

Halleluja dem Herrn!«

[12] Accompagnato *(Bass)*

Auch uns hast du, o Gott der Götter,

Erbarmung, Gnad um Gnad erzeigt.

Wir sahen dich im Schrecken deiner Wetter,

zur Erden hingebeugt;

wir beteten zu dir: da warst du unser Retter.

[10] Accompagnato *(Tenor)*

Where is a God like Him! – –

Heavy lay the yoke of the oppressor, rock-heavy
on Israel. But God

removed the burden from their shoulders

and led the oppressed out.

Moses' hymn [= Moses' hymn of victory]

praised the Savior in high harmonies,

Jehovah of Hosts

was his strength and hymn of praise;

from Miriam's harp resounded

triumph and thanks and glory and honor,

and the redeemed echoed joyfully:

[11] Chorus *(Soprano, Alto, Tenor, Bass)*

»His name is Jehovah! He reigns in heaven!

Sing to Him in jubilant choirs,

Judah knows the name of the Lord:

Hallelujah to the Lord!

Rise up, you nations, the mighty Warrior,

tyrants and horses and chariots and horsemen

have been destroyed by our Savior's hand.

They fell, they fell like stones to the ground,

the Lord has sent a terror into their bones,

in their heels, flight.

His name is Jehovah! He reigns in heaven!

Sing to Him in jubilant choirs,

Judah knows the name of the Lord:

Hallelujah to the Lord!«

[12] Accompagnato *(Bass)*

You, God of gods, have also shown us

mercy, grace upon grace.

We saw you in the terror of your storms,

bowled down to the earth;

we prayed to you: then you were our Savior.

Uns war zur Rechten Krieg,
zu unsrer Linken Krieg;
wir sahn die Mordsucht frech ihr Haupt erheben;
allgegenwärtig herrschte Qual und Not,
Verderben oder Tod;
und Christen dürsteten nach Christenblut,
nach ihrer Brüder Leben.
Es wohnt' in unsern Mauern
ein lautes Trauern
und banger Schmerz. Ein tödend Zittern,
Angst und Entsetzen stürzte sich
auf uns herab:

[13] Arioso (*Bass*)

So stürzt in Ungewittern
sich auf betäubte Sterbliche ihr Felsenhaus
und wird ihr Grab.

[14] Recitativo (*Sopran*)

Allmächtig drückte deine Hand
die Völker bis zum Staube nieder;
erschüttert hattest du auch unser Land
bis in sein Innerstes. -- Und nun erfreust du wieder.
Die Fürsten sind durch dich,
Begnadiger, des Würgens müde.
Nun senket sich
erquickend, wie der Tau von Hermon fällt, der Friede
auf uns hernieder.

[15] Duetto (*Sopran, Alt*)

Sopran

Nun hat der Retter uns aus dieser Angst genommen,
er ist an Segen reich zu uns herabgekommen
und hat sein Volk erbarmend angesehen.

To our right was war,
to our left was war;
we saw the murderous rage boldly raise its head;
everywhere prevailed torment and distress,
ruin or death.
and Christians thirsted for Christian blood,
for the lives of their brothers.
In our walls
resided loud mourning
and anxious pain. A deadly tremor,
fear and horror descended
upon us:

[13] Arioso (*Bass*)

Thus, in thunderstorms,
their rock house falls on stunned mortals
and becomes their grave.

[14] Recitative (*Soprano*)

Almighty, your hand pressed the nations
down to the dust;
you had also shaken our country
to its very core. -- And now you bring joy again.
Through you, the princes,
O merciful one, are weary of strangulations.
Now soothingly descends,
like the dew from Hermon, refreshing peace
upon us.

[15] Duet (*Soprano, Alto*)

Soprano

Now the Savior has taken us out of this anguish,
he has come down to us rich in blessings
and has mercifully looked upon his people.

Alt

Der Herr ist Gott und hilft. Den Kriegen schnell zu wehren,
zieht er mit Macht sich an. Kommt, laßt uns ihn verehren.
Der Herr hört seines Volkes Flehn.

Sopran, Alt

Kommt, laßt uns unsern Gott erhöhn.

[16] Choral (*Sopran, Alt, Tenor, Bass*)

1. Es hat, es hat vergeben
Gott unsre Missetat;
gerettet uns ins Leben
mit gnadevollem Rat;
beschüttet uns mit Heile,
vom Elend uns befreit;
und nun wird uns zuteile
Gnad und Barmherzigkeit.

2. Schnell eilt sein Zorn vorüber,
straft nicht nach unsrer Schuld;
der Herr begnadigt lieber,
nimmt lieber auf zur Huld.
Wer Gott vertraut, ihm lebet,
sein Frieden ist mit dem;
mit Adlersflügeln schwebet
Erbarmung über dem.

[17] Coro (*Sopran, Alt, Tenor, Bass*)

Anbetung, Preis und Ehre
sei dir, Gott Vater, Sohn und Geist.
Wir singens in die Chöre
der Schar, die dich vollkommner preist.
Anbetung, Preis und Ehre
dir, der du warst und bist.
Wir stammelns nur, doch höre,
hör uns, der ewig ist.

Alto

The Lord is God and helps. Quick to ward off wars,
he draws near with power. Come, let us worship him.
The Lord hears the prayers of His people.

Soprano, Alto

Come, let us exalt our God.

[16] Chorale (*Soprano, Alto, Tenor, Bass*)

1. God has forgiven
our iniquity;
He saved us unto life
with merciful counsel;
He showers us with salvation,
delivers us from misery;
and now we are granted
grace and mercy.

2. His anger quickly passes,
does not punish according to our guilt;
the Lord forgives willingly,
prefers mercy.
Those who trust in God, live,
His peace is with them;
with eagle's wings mercy
hovers over them.

[17] Chorus (*Soprano, Alto, Tenor, Bass*)

Adoration, praise, and honor
be to You, God the Father, Son, and Spirit.
We sing it in the choirs
of the multitude that praises You perfectly.
Adoration, praise, and honor
to You, who were and are.
We falter, but listen,
hear us, eternal One.

[18] Arioso *(Tenor)*

Fallt nieder, betet an!

Singt ihn in jubelvollen Chören,
den Mächtigen, den Gott der Ehren.

Der Herr hat Wunder an uns getan.

Fallt nieder, betet an!

[19] Recitativo *(Sopran)*

Wer rühmt dich würdig, Herr? Kein Engel kann,
Gott, würdig dich besingen:

und wir sind Staub. -- Doch wagens wir und ringen,
dir Dank, Anbetung, Macht und Ruhm zu bringen.

Nimm unser Opfer gnädig an!

[20] Coro *(Sopran, Alt, Tenor, Bass)*

Fallt nieder, betet an!

Singt ihn in jubelvollen Chören,
den Mächtigen, den Gott der Ehren.

Der Herr hat Wunder an uns getan.

Fallt nieder, betet an!

[18] Arioso *(Tenor)*

Bow down, worship!

Sing to Him in joyful choirs,
the Mighty One, the God of honor.

The Lord has performed wonders for us.

Bow down, worship!

[19] Recitative *(Soprano)*

Who praises You worthily, Lord? No angel can,
God, worthily sing of You:

and we are dust. -- Yet we dare and strive,
to bring You thanks, worship, power, and glory.

Accept our offering graciously!

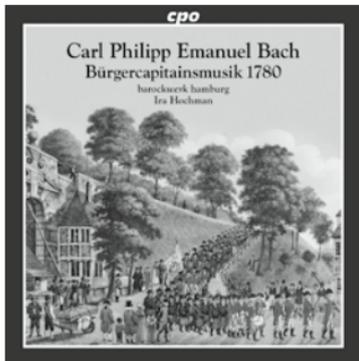
[20] Chorus *(Soprano, Alto, Tenor, Bass)*

Bow down, worship!

Sing to Him in joyful choirs,
the Mighty One, the God of honor.

The Lord has performed wonders for us.

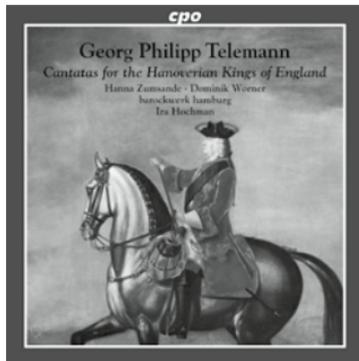
Bow down, worship!



Already available

CBE Bach: Bürgercapitainsmusik 1780

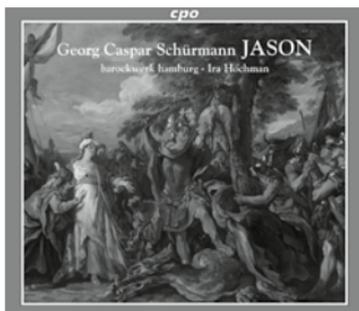
cpo 555 016-2



Already available

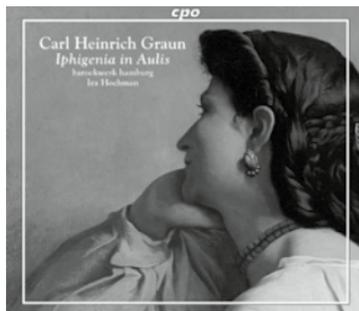
Telemann: Kantaten »Für the Hanoverian
Kings of England«

cpo 555 426-2



Already available

Schürmann: Jason oder die Eroberung des
Goldenen Vließes (Opera) **cpo** 555 339-2



Already available

Graun: Iphigenia in Aulis (Opera)

cpo 555 475-2



Friedrich Soltau, Lüneburg market place (with City Hall), Gouache, 1852/1855, Museum Lüneburg

cpo 555 592-2