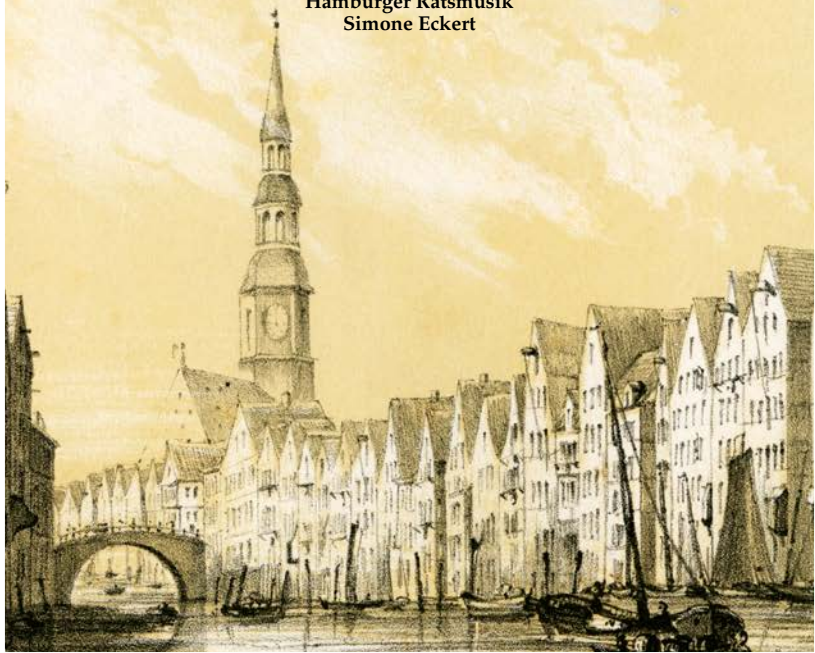


Georg Philipp Telemann

Inauguration Cantatas 1721

Zumsande · Tschumi · Ludwig · Mertens
Hamburger Ratsmusik
Simone Eckert





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

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

**Inauguration Cantatas 1721 • Four fantasias for Viola da gamba solo
Hamburger Amtsantritts-Kantaten • Vier Fantasien für Viola da Gamba**

Gesegnet ist die Zuversicht TVWV 1:616 **14:07**

Kantate für S/A/T/B, zwei Oboen, Streicher und B.c.

zum 15. Sonntag nach Trinitatis

Text: Erdmann Neumeister

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Chor: <i>Gesegnet ist die Zuversicht</i> | 3:50 |
| 2 | 2. Rezitativ (Bass) – Arie (Sopran): <i>Mich jammert dieses Volks</i> | 2:21 |
| 3 | 3. Chor: <i>Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist</i> | 2:14 |
| 4 | 4. Choral: <i>Ach Gott! Du bist noch heut so reich</i> | 0:44 |
| 5 | 5. Rezitativ (Sopran): <i>Ja, ja, die Wahrheit selber spricht</i> | 0:25 |
| 6 | 6. Chor: <i>Ich will vergnügt an Jesu leben</i> | 4:33 |

Fantasia Nr. 5 in B-Dur TWV 40:30 **4:31**

- | | | |
|---|---------|------|
| 7 | Allegro | 2:15 |
| 8 | Largo | 0:49 |
| 9 | Allegro | 1:27 |

Fantasia Nr. 12 in Es-Dur TWV 40:37

7:55

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Andante | 3:27 |
| 11 | Allegro | 2:14 |
| 12 | Vivace | 2:14 |

Kommt her zu mir alle TVWV 1:1008

18:45

Kantate für S/A/T/B, zwei Oboen, Streicher und B.c.
zum 3. Sonntag nach Trinitatis
Textdichter unbekannt

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | Sinfonia | 1:15 |
| 14 | Chor: <i>Kommt her zu mir alle</i> | 2:21 |
| 15 | Rezitativ (Bass): <i>Dies ist der süße Trost für ängstliche Gewissen</i> | 1:24 |
| 16 | Choral: <i>So komm ich auch zu dir allhier</i> | 1:03 |
| 17 | Arie (Alt): <i>Liebster Jesu, lass mich doch Gnade bei dir finden</i> | 4:38 |
| 18 | Rezitativ (Bass): <i>Mein Glaube fasset dich mit Liebesarmen an</i> | 1:22 |
| 19 | Arie (Tenor): <i>Verbirgest du dein Angesicht</i> | 3:23 |
| 20 | Rezitativ (Bass): <i>Was will ich mich doch länger mehr betrüben?</i> | 1:15 |
| 21 | Chor: <i>Danket dem Herrn</i> | 2:04 |

Fantasia Nr. 9 in C-Dur TWV 40:34**7:43**

- | | | |
|----|---------|------|
| 22 | Presto | 2:04 |
| 23 | Grave | 3:56 |
| 24 | Allegro | 1:43 |

Fantasia Nr. 10 E-Dur TWV 40:35**6:40**

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 25 | Dolce - Allegro - Dolce - Allegro | 2:21 |
| 26 | Siciliana | 2:23 |
| 27 | Scherzando | 1:56 |

Es ist ein großer Gewinn TVWV 1:502**13:57**

Kantate für S/A/T/B, zwei Oboen, Streicher und B.c.
Text: Erdmann Neumeister

- | | | |
|----|--|------|
| 28 | Dictum (Chor): <i>Es ist ein großer Gewinn</i> | 2:21 |
| 29 | Arie (Sopran): <i>Ich bin vergnügt an meinem Stande</i> | 1:58 |
| 30 | Rezitativ (Bass): <i>Nimm alles das, wornach man nur auf Erden</i> | 1:21 |
| 31 | Arie (Alt): <i>Ich bin vergnügt an meinen Mitteln</i> | 2:00 |
| 32 | Rezitativ (Bass): <i>Nicht der ist reich, der viel und alles hat</i> | 0:59 |

33	Arie (Alt): <i>Ich bin vergnügt an meinem Tische</i>	1:55
34	Arie (Tenor): <i>Ich bin vergnügt an allen Dingen</i>	2:00
35	Choral: <i>Nicht so traurig, nicht so sehr</i>	1:23

T.T.: 73:58

Hanna Zumsande Sopran
Geneviève Tschumi Alt
Mirko Ludwig Tenor
Klaus Mertens Bass

Hamburger Ratsmusik

Georg Fritz, Friederike Köhnke Barockoboe
Christoph Heidemann, Gabriele Steinfeld Barockvioline
Bettina Ihrig Barockviola
Sven Holger Philippsen Barockvioloncello
Barbara Messmer Violone
Christian Walter Barockfagott
Ulrich Wedemeier Theorbe
Anke Dennert Orgel
Simone Eckert Viola da gamba und Leitung

Mit freundlicher Unterstützung

Hartwig Willenbrock, Gelehrtenschule des Johanneums
Christuskirche Wedel-Schulau

Die Musik zu Telemanns erstem Hamburger Kantatengottesdienst

Nachdem Telemann am 10. Juli 1721 durch das Collegium Scholarchale zum Kantor der Hansestadt gewählt worden war, leitete er am 15. Sonntag nach Trinitatis, dem 21. September des Jahres, erstmals eine reguläre Kirchenmusikaufführung in Hamburg. Wir wissen das so genau, weil das Hamburger Staatsarchiv eine vollständige Sammlung von Textheften der Jahre 1721 bis 1729 aufbewahrt, an deren Anfang das Heft zu eben jenem Sonntag steht. Aufführungsort war die St. Katharinenkirche; die Predigt hielt mit großer Wahrscheinlichkeit der damalige Hauptpastor an St. Katharinen, der bedeutende Theologe und spätere Senior des Geistlichen Ministeriums Johann Christoph Wolff (1683–1739).

Telemann legte in seinem ersten Textheft eine kirchenmusikalische Anordnung fest, an der er bis zu seinem Todesjahr 1767 festhalten sollte: Vor der Predigt erklang eine vollständige Kantate, die auf die Predigt über die Perikope des Sonntags vorbereitete. Nach der Predigt wurde ein zweites vollständiges Kirchenstück aufgeführt, dessen Bindung an die Perikope und den Kirchensonntag lockerer sein konnte – die Aufführung der zweiten Kantate hatte einen eher »konzertanten« Charakter. Am Ende des Gottesdienstes stand »Zum Beschluß« der Ausschnitt aus einer dritten Kantate, eine Arie oder ein Chor (oder beides). 1722 hat Telemann die Funktion dieser Schlusstücke dahingehend präzisiert, dass »diejenigen Sätze, so sich zum Beschlusse finden, meistens nur einen Theil von einem völligen Stücke ausmachen, welches, so GOTT will, hinführo im Ganzen hervor treten soll; er verstand die Musik zum Beschluss also als eine Art »Appetizer« oder »Teaser«, der bei den Besuchern die Neugier auf zukünftige Kirchenmusikaufführungen wecken sollte.

Die Kirchenstücke, die Telemann für seinen ersten Hamburger Gottesdienst auswählte, waren, soweit wir wissen, keine Neukompositionen. Er griff offensichtlich auf Kantaten zurück, die er in Eisenach und Frankfurt komponiert und deren Partituren er nach Hamburg mitgebracht hatte. Das Stück vor der Predigt, **Es ist ein großer Gewinn** TVVV 1:502 ([28]–[35]), stammt aus dem sogenannten »Concerten-Jahrgang«, den Telemann in Frankfurt komponiert hatte – den ersten Teil führte er 1716/17 auf Texte von Erdmann Neumeister auf, den zweiten Teil (ab Trinitatis) 1720 auf Texte von Neumeister, Gottfried Simonis und aus seiner eigenen Feder. Von einigen Texten des Jahrgangs kennen wir die Autoren nicht, und dies trifft auch auf »Es ist ein großer Gewinn« zu. Es ist freilich nicht auszuschließen, dass sich unter diesen Anonymi Texte Telemanns befinden. Hat er vielleicht zur Eröffnung seiner Tätigkeit in Hamburg eine Kantate auf einen eigenen Text ausgewählt?

Überliefert ist das Autograph, das die Grundlage für die Frankfurter Aufführung im Jahr 1720 (und auch für die vorliegende Einspielung) bildete; es weicht in einigen Einzelheiten, die gleich noch angesprochen werden, von der Hamburger Fassung des Folgejahres ab. Das ist durchaus nichts Ungewöhnliches: Telemann passte seine Kirchenmusiken an die jeweiligen Aufführungsbedingungen und liturgischen Gebräuche an, und nicht viel anders machten es seine Kollegen, die Kantoren und Organisten in den größeren und kleineren Städten Deutschlands. Was zur Folge hat, dass es schwerfällt, seine Kirchenmusik in einer »ursprünglichen« Gestalt zu rekonstruieren; was uns vorliegt, sind in der Regel Aufführungsversionen.

Das Stück zeigt alle Elemente der modernen protestantischen Kirchenmusik, wie sie Telemann seit 1710 maßgeblich geprägt hatte: Biblischer Spruch, Arie,

Rezitativ und Choral wechseln einander in verschiedenen Kombinationen ab und verbinden sich zu einem musikalisch reichen und vielgestaltigen Gebilde. Das eröffnende Tutti in h-Moll ist über einen Spruch auf dem 2. Timotheusbrief (Kapitel 6, Vers 6) komponiert: »Es ist ein großer Gewinn, wer gottselig ist und lässt ihm begnügen« ([28]). Das lebhaft instrumentalvorspiel exponiert zwei Solo-Oboen, die im weiteren Verlauf immer wieder kurze Einwürfe spielen; den Vokalteil eröffnet ein Sopransolo, dem dann das Chortutti antwortet. Man muss allerdings darauf hinweisen, dass von einem Chor im modernen Sinne hier keine Rede sein kann: Wie Jürgen Neubacher nachweisen konnte, waren die Vokalstimmen einer regulären Kirchenmusik einfach besetzt, so dass wir auch für Telemanns erste Aufführung in Hamburg von vier Sängern (Sopran, Alt, Tenor, Bass) ausgehen sollten.

Es schließt sich eine Aria an, die strophisch organisiert ist: Jede der vier Strophen beginnt mit »Ich bin begnügt« und ist jeweils einem Gesichtspunkt gewidmet, mit dem der Gläubige zufrieden (»begnügt«) sein sollte: mit seinem »Stand« (Strophe 1), mit seinen »Mitteln« (Strophe 2), mit seinem »Tische« (Strophe 3) und »an allen Dingen« (Strophe 4). Zwischen den einzelnen Strophen vermitteln erklärende Rezitative.

In der Frankfurter Fassung komponiert Telemann statt »Ich bin begnügt« »Ich bin vergnügt«. Die erste Strophe in D-Dur trägt der Sopran in einem recht weltlichen Menuettduktus im 3/4-Takt vor ([29]); diese Musik wird dann auch für die vierte Strophe verwendet, die der Tenor singt (Track 34). Die zweite und dritte Strophe sind für Alt und Bass bestimmt; Telemann versieht die beiden Strophen mit einer lebhafteren Musik (»Vivace«) in A-Dur und im geraden Takt ([31] und [33]).

Von den drei vermittelnden Rezitativen sind im Frankfurter Autograph eigenümlicher Weise nur die ersten

beiden enthalten. Sie sind durchsetzt mit ariosen Partien, wie es für diesen Jahrgang charakteristisch ist, und schließen wieder mit der Feststellung »Ich bin vergnügt!« (im Hamburger Textdruck: »Ich bin begnügt!«).

Am Ende steht ein vierstimmiger Choralatz mit colla parte gehenden Instrumenten. Die Oberstimme des schlichten Kantionalsatzes konnte und sollte von der Gemeinde mitgesungen werden. Das Autograph zeigt zwei Strophen des Liedes von Paul Gerhardt »Nicht so traurig, nicht so sehr«, das sich inhaltlich direkt auf den eröffnenden Spruch bezieht ([35]). In Hamburg wurde der Choral ersetzt durch die erste Strophe des Liedes »Ich bin mit dir, mein Gott, zufrieden« (Andreas Ingolstetter, 1677).

Diese Kantate legte mit ihren tänzerischen und konzertanten Elementen ein klares Bekenntnis zur modernen Kirchenmusik ab; Traditionalisten müssen damals wohl etwas irritiert gewesen sein, denn die Kantate enthält kaum Imitationen, geschweige denn eine Fuge – Elemente des Motettenstils, an die Zuhörer möglicherweise durch den Vorgänger Telemanns, Joachim Gerstenbüttel, gewöhnt waren.

* * *

Das er den kontrapunktisch strengen Satz sehr wohl auch beherrscht, stellt Telemann dann in der zweiten Kantate nach der Predigt unter Beweis: **Kommt her zu mir alle** TWVW 1:1008 ([13–21]) wurde »unter der Communion« musiziert und ist erstmals in Frankfurt für den 3. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1720 belegt. Weder der Textdichter noch eine Zuweisung zu einem Jahrgang sind bekannt. Das Stück ist erst ab dem dritten Satz autograph überliefert; das erste Blatt mit der eröffnenden Sinfonia und dem Spruchchor ist von dem späteren Frankfurter Musikdirektor Johann Balhasar König

geschrieben worden, so dass die Autorschaft Telemanns für die ersten beiden Sätze nicht völlig gesichert (aber überaus wahrscheinlich) ist.

Gleich die Instrumentaleinleitung ([13]) schlägt einen gravitätischen, fast etwas archaisierenden Ton an; sie steht in a-Moll, und diese Tonart wird über das ganze Stück hinweg beibehalten. Während das erste Stück einen Weg von h-Moll nach D-dur und A-Dur und wieder zurück nach h-Moll nimmt, stehen hier alle Sätze in a-Moll. Der nachfolgende Spruchchor über Matthäus 11.28 »Komm her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken«, [14]) beginnt mit einer strengen vierstimmigen Fuge, die nur von den Vokalstimmen über Generalbass vorgetragen wird. Die Instrumente treten erst beim zweiten Teil des Chores hinzu, einem lebhaften, wiederum fugierten Abschnitt, der im 3/8-Takt steht.

Das nachfolgende Bass-Rezitativ ([15]) akzentuiert an seinem Ende in einem ariosen Abschnitt die Aufforderung »Komm her zu mir!«. Die beiden weiteren Rezitative der Kantate, die nach der ersten und zweiten Arie gesungen werden ([18] und [20]), schließen mit dem gleichen Arioso, so dass diese drei Sätze durch einen gemeinsamen Refrain verbunden sind.

An vierter Stelle steht ein Choralatz »Komm ich denn zu dir allhie« (im Hamburger Textheft statt »denn« auch«, [16]), die 6. Strophe aus dem Lied »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut« (Bartholomäus Ringwaldt, 1588). Die Altarie, die dem Choral nachfolgt ([17]), setzt mit ihren punktierten Rhythmen und Vorhaltsdissonanzen den strengen und flehentlichen Grundduktus der Musik fort. Erst die zweite Arie, wie die erste in der modernen Da-capo-Anlage, schafft hier durch ihre konzertierenden Sechzehntelbewegungen und die ausgedehnten Koloraturen des Tenors einen Kontrast ([19]). Die Melismen deuten das »Nachlaufen« der gläubigen

Seele aus: »Verbirgst du dein Angesichte, so lauf ich dir beständig nach«.

Nach dem dritten Rezitativ und seinem »Komm her zu mir!«-Refrain schließt ein Spruchchor über Psalm 118, Vers 1, die gesamte Komposition ab ([21]). Telemann greift die Idee aus dem Eröffnungschor auf und beginnt den Satz ohne Streicher- und Bläserbegleitung mit einem Wechselgesang zwischen Ober- und Unterstimmen, die sich das »Danket dem Herrn« emphatisch zurufen. Am Ende steht ein fugiertes »Alleluja«, in das die Instrumente mit einstimmen.

Die Kantate »Unter der Communion« entfaltet andere Facetten der kompositorischen Kunst Telemanns: Das Stück vor der Predigt war tänzerisch-galant, konzertierend und vorwiegend homophon gearbeitet; nun dominiert ein strenger, fast etwas archaischer Duktus, in dessen Rahmen Telemann Chor fugen und anderen polyphonen Satzverfahren breiten Raum bietet, die teilweise sogar wie in einer A-cappella-Motette ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden. Retrospektive wirkt auch die bereits erwähnte Rücknahme von Tonartenkontrasten. Das ist keine »ältere« Komposition, aber ein Stück, das gezielt mit älteren Elementen der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts angereichert ist – und diese Mischung von Retrospektive und Modernität ist sehr charakteristisch für Telemanns Kirchenkantaten.

* * *

Das war an diesem denkwürdigen Sonntag aber noch nicht genug. Am Ende, »Zum Beschluß«, erklängen eine weitere Aria und ein weiterer Spruchchor. Beide Stücke sind Ausschnitte (genauer der erste und vierte Satz) aus einer Kirchenmusik des »Geistlichen Singens und Spielens«, einem frühen maßstabsetzenden Jahrgang, den Telemann in Eisenach für das Kirchenjahr

1710/11 auf Texte von Erdmann Neumeister geschaffen hatte. Saß Neumeister, inzwischen Hauptpastor an St. Jakobi, damals in der Aufführung? Falls er nicht zeitgleich predigen musste, erscheint es denkbar. Wie dem auch sei: Es ist schon eine erstaunliche Reverenz vor Telemanns Lieblingsdichter, wenn am Ende seiner ersten regulären Hamburger Kirchenmusik zwei Stücke auf Texte Neumeisters erklingen. Und das sind nun zwei wirkliche Jubelmusiken: Sie stammen aus der Kantate **Gesegnet ist die Zuversicht** TVWV 1:616 ([1–6]) zum 7. Sonntag nach Trinitatis. Der erste Satz des Werkes, der 1721 in Hamburg wieder erklang (Track 1), ist textlich eine Aria in Da-capo-Form: Der A-Teil besteht aus einem vorwärtsdrängenden, optimistischen Chorsatz in B-Dur mit Instrumentaleinleitung auf den Text »Gesegnet ist die Zuversicht, die sich auf Jesum gründet«; der Mittelteil ist als Duett der Oberstimmen mit einer konzertierenden Begleitung der Violinen ausgearbeitet.

Telemann verband die Eröffnung der Kantate unmittelbar mit ihrem vierten Satz, einem Spruchchor über Psalm 24, Vers 9: »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist« (Track 3) beginnt effektiv in g-Moll, und erst mit der abschließenden zuversichtlichen Chorfuge über »Wohl dem, der auf ihn trauet!« kehrt die Musik nach B-Dur zurück. Dergestalt entließ der neue Kantor die Gemeinde, beglückt und gestärkt im Glauben (wie wir annehmen dürfen), mit einem emphatischen Gotteslob aus dem vormittäglichen Gottesdienst.

Die vollständige Kantate konnten die Bürger Hamburgs dann im Folgejahr 1722 zum 7. Sonntag nach Trinitatis an St. Katharinen und nochmals 1726 an St. Nikolai hören: Der »Appetizer« hatte offenbar gemundet; und Telemann sollte in den Folgejahren das Versprechen wieder und wieder einlösen, das er mit seiner ersten musikalischen Amtshandlung gemacht hatte: eine opulente Ausstattung des Gottesdienstes mit aktueller

Kirchenmusik, in der moderne wie traditionelle Elemente in unterschiedlichen Synthesen zur Erbauung der Gläubigen zusammengeführt wurden.

*Wolfgang Hirschmann
Professor für Historische Musikwissenschaft
an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
und Editionsleiter der Telemann-Ausgabe
im Bärenreiter-Verlag.*

Vier Fantasien für Viola da gamba solo

Zwischen 1732 und 1736 beschäftigte sich Telemann mit der Herausgabe von Musik für einen Spieler/ eine Spielerin, die er in – sechs Sammlungen zu je zwölf Stücken gebündelt – unter dem Titel »Fantasien« im Selbstverlag publizierte: Dreimal zwölf Fantasien für das Cembalo (1732/33) folgten jeweils zwölf Fantasien für die Traversflöte (1732/33), Violine (1735) und schließlich Viola da gamba (1735/36). Das editorische Großprojekt von 72 Solokompositionen in sechs Sammlungen für vier verschiedene Instrumente hat Telemann tatsächlich zu einem großen umfassenden Opuszyklus geordnet, dessen Dimensionen und Organisation seit der Wiederentdeckung der Gambenfantasien durch Thomas Fritsch im Jahr 2015 nun vollständig greifbar geworden sind.

Wie in den anderen Sammlungen hat Telemann für die Gambenfantasien eine individuelle Tonartenfolge gewählt, die ein großes Spektrum der damals üblichen Tonarten abdeckt und zugleich keine Wiederholung von einzelnen Tonarten zulässt: c-Moll, D-Dur, e-Moll, F-Dur, B-Dur, G-Dur, g-Moll, A-Dur, C-Dur, E-Dur, d-Moll und Es-Dur folgen aufeinander, und die Verklammerung von 6. und 7. Fantasie durch die Variantenbeziehung (G-Dur, g-Moll) gliedert den Zyklus auf eine sehr subtile Weise in zwei Gruppen mit jeweils zwei Moll- und vier Dur-Fantasien. Telemann aktiviert unterschiedliche Form-, Stil- und Gattungstraditionen, die er hier – vielleicht noch stärker als in den anderen Sammlungen – in einer besonders komplexen Mischtechnik zu neuartigen Gebilden amalgamiert.

Wer von Gambenmusik nur ätherische und weltabgewandte Klänge erwartet, sieht sich in den Telemannschen Fantasien auf das Angenehmste enttäuscht: Seine Lebhaftigkeit, »Vivacité« (wie Georg Friedrich Händel sie ihm brieflich attestierte), feiert hier Triumphe, allemal

in den schnellen Schlusssätzen der Fantasien, die durchweg in der zweiteiligen Tonsatzform stehen und mit einem großen Reichtum verschiedener Rhythmen, vertrackter Synkopierungen und überraschender Akzentverschiebungen aufwarten. Telemann bezieht sich nicht nur hier, sondern auch in weiteren Sätzen der Sammlung auf Tanzgattungen wie das Menuett, die Gigue, die Allemande, die Courante, die Sarabande, den Rigaudon, die Bourrée und den polnischen Tanz, aber nur in einem Fall – der Siciliana der 10. Fantasie – benennt er das Modell auch eindeutig.

Formal folgen die Fantasien entweder einer dreiteiligen Anlage schnell – langsam – schnell oder einer ebenfalls dreisätzigen Stretta-Disposition langsam – schnell – schnell. Eine Ausnahme macht gleich die 1. Fantasie, die mit einem Satz eröffnet wird, in dem Adagio und Allegro zweimal abwechseln, und dem sich sogleich der schnelle zweiteilige Finalsatz anschließt. Keine Norm ohne Abweichung – das ist das Prinzip der Telemannschen Fantasien.

Fugierende und andere kontrapunktische Elemente spielen in den schnellen Eröffnungssätzen eine wichtige Rolle – aber nicht in allen, sondern nur in den Fantasien Nr. 1, 3, 5, 7, 9 und 11, sicherlich eine absichtsvolle »Auszeichnung« der ungeradzahligen Stücke. Virtuose Spielfiguren kommen hier, aber auch in anderen schnellen Sätzen zum Einsatz, in denen prägnante Themen nach Art eines Rondeau oder eines Konzertsatzes mit Passagenwerk abwechseln. Und es gibt wunderbare Momente der melancholischen Versunkenheit, vor allem in den mit Grave oder Largo bezeichneten Mittelsätzen. Hier dringt die Musik dann auch in seltene Tonartenbereiche wie fis-Moll oder cis-Moll vor, die für Trauer und Schmerz stehen.

Lustig und traurig, verspielt und ernst, locker und streng, extrovertiert und introvertiert, fließend und

vertrackt, elegant und sperrig – so präsentiert sich diese großartige Sammlung, die Thomas Fritsch zu Recht als ein »Kompendium solistischer, unbegleiteter, den Hörer faszinierender und dennoch sich selbst genügender Gambenmusik« bezeichnet hat.

In die drei Kirchenstücke der vorliegenden CD sind vier der Gambenfantasien als Ruhepunkte und Reflektionsinseln eingebaut. Die B-Dur-Fantasie Nr. 5 (TWV 40:30) wird mit einem energischen Allegro-Thema eröffnet, das nach Fugenart beantwortet und rasch durch verschiedene Tonarten geführt wird. Die vermittelnden Spielfiguren gewinnen im Satzverlauf die Oberhand, so dass nach dem strengen Beginn ein improvisatorischer Duktus dominiert; rasche Wechsel zwischen hoher und tiefer Lage demonstrieren effektiv die verschiedenen Klangbereiche der Gambe. Das kurze Largo in g-Moll ist durch chromatische Elemente als Lamento ausgezeichnet. Die Fantasie wird durch ein zweiteiliges Allegro beschlossen, in dem verschiedene Rhythmen in ein Spiel von Beschleunigung und kurzzeitigem Abbremsen verwickelt werden; der Eindruck ist der einer besonders ausgelassenen Freude.

Die Es-Dur-Fantasie Nr. 12 (TWV 40:37) ist formal dadurch gekennzeichnet, dass alle drei Sätze in der zweiteiligen Repriseform des Tanzes gearbeitet sind und in Es-Dur stehen. Das Stück beginnt mit einem sehr gelassen, fast gemächlich daherkommenden Andante-Thema, das aber bald schon durch chromatische Eintrübungen in ein Zwielicht gesetzt wird. Das nachfolgende Allegro schließt sich durch den 3/4-Takt und die fließende Achtelbewegung der Courante an. Der Schlusssatz, ein Vivace, überbietet den 2. Satz vor allem durch den reichen Gebrauch von Synkopierungen an Lebhaftigkeit.

Aus dem Notenbild der Fantasie Nr. 9 (TWV 40:34) in C-Dur fällt der Gebrauch eines Zwei-Ganze-Taktes auf,

der sich zusammen mit der Tempoangabe Presto zum Satzbild eines sehr raschen Alla-Breve-Taktes zusammenschließt. Das lange, fünftaktige Thema wird zu Beginn fugierend behandelt; trotz fortlaufender Zweistimmigkeit entsteht der Eindruck einer dreistimmigen Themenexposition. In der Satzmitte erfolgt ein weiterer Einsatz des Themas in a-Moll, und auch die Schlusspartie zitiert immer wieder Teile des komplexen Themas, so dass hier bei aller spielerischen Leichtigkeit der Eindruck einer strengen kontrapunktischen Konstruktion dominiert. Im Grave erweist Telemann der Sarabande seine Reverenz; der über weite Strecken streng zweistimmig ausgearbeitete Satz in a-Moll hat durch den reichen Einsatz von Ruhepausen einen fast statischen Charakter: Die graue Oberfläche eines ruhigen Seegewässers lädt zu melancholischen Betrachtungen ein. Diese werden durch die ausgelassene Musik des Finales vollkommen verdrängt.

Die Tonart E-Dur setzt Telemann häufig ein, wenn er die Sphäre der Pastorale, des ländlichen Idylls musikalisch imaginieren will – so auch in der Fantasie Nr. 10 (TWV 40:35) in dieser Tonart. Im Eröffnungssatz wechselt ein zartes (man möchte fast meinen, verliebtes) Dolce mit einem optimistisch ausschreitenden Allegro. Einen arkadischen Klagesang in der seltenen Tonart cis-Moll stimmt die Siciliana an, bevor im abschließenden Scherzando ein derber ländlicher Tanz inszeniert wird. Telemann nutzt hier seine Erfahrungen mit der polnischen Tanzmusik; ihre daktylischen Rhythmen und kurzgliedrigen Motivwiederholungen erzeugen einen dynamischen Sog, der zum Mitschwingen und, wenn man so will, »Eingrooven« nachgerade einlädt.

Wolfgang Hirschmann

Als vielseitige und international gefragte Konzertsolistin arbeitet die Sopranistin **Hanna Zumsande** mit Dirigenten wie Pablo Heras-Casado, Thomas Hengelbrock, Hansjörg Albrecht, Peter Neumann, Wolfgang Katschner und Lars Ulrik Mortensen zusammen.

Nachdem sie sich zunächst im Bereich der Alten Musik einen Namen machte und mit Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen, Bell'Arte Salzburg, der Lautten Compagnie Berlin, Concerto con Anima, dem barockwerk hamburg, der Hamburger Ratsmusik und dem Elbipolis Barockorchester Hamburg zusammenarbeitete, hat sie in den letzten Jahren ihr Konzertrepertoire auf die Oratorien Haydns, 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 bereits zu den Händel-Festspielen in Göttingen und Halle, zum Bachfest Leipzig, 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 Rundfunk-Aufnahmen und CD-Produktionen dokumentieren Hanna Zumsandes künstlerisches Schaffen, so erschienen 2019 u.a. Händels «Brockes-Passion» mit Concerto Copenhagen unter der Leitung von Lars Ulrik Mortensen, eine Aufnahme der wiederentdeckten »Einweihungskantaten für Hamburg und Altona« von G.Ph. Telemann mit dem barockwerk hamburg (beides beim Label **cpo**) sowie 2017 Monteverdis

»Selva morale« (harmonia mundi) mit dem solistisch besetzten Balthasar-Neumann-Chor unter der Leitung von Pablo Heras-Casado. Von der Presse hoch gelobt wurde auch die mit der Lautten Compagnie Berlin und dem Ensemble amarcord in solistischer Besetzung aufgenommene Marienvesper von Monteverdi (carus).

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 Groenewold, Margreet Honig und Krisztina Laki. Unterrichtet bei Prof. Burkhard Kehring sowie Meisterkurse bei Rudolf Jansen, Ulrich Eisenlohr, Axel Bauni und Anne Le Bozec ergänzen ihre Ausbildung.

Hanna Zumsande 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. Außerdem war sie Stipendiatin der Oscar und Vera Ritter-Stiftung und der Hermann und Milena Ebel-Stiftung.

Die mehrfach ausgezeichnete Mezzosopranistin **Geneviève Tschumi** hat bei dem IX. Internationalen Telemann-Wettbewerb in Magdeburg den ersten Preis der Mitteldeutschen Barockmusik erhalten. Zusätzlich zu dem Hauptpreis wurde sie mit dem Sonderpreis eines Konzertes bei den Magdeburger Telemann-Festtagen 2018 und dem Sonderpreis eines Konzertes beim

Bachfest Leipzig 2018 ausgezeichnet. Bereits im Sommer 2016 wurde Geneviève Tschumi zu Bach-Preisträgerin beim Internationalen Bachwettbewerb in Leipzig gekürt, wo sie zudem den Sonderpreis des Leipziger Barockorchesters gewann.

Geneviève Tschumi erhielt Ihre Gesangsausbildung bei Ulla Groenewold, Helga Kutter, Prof. Yvi Jänicke (HfMT Hamburg) sowie Prof. Ute Trekel-Burckhardt (UdK Berlin). Weitere sängerische und musikalische Impulse bekam sie durch Peter Maus, Lars Woltdt, Roberta Invernizzi, Burkhard Kehring, Bernhard Forck und Eric Schneider.

Geneviève Tschumi geht einer regen Konzerttätigkeit nach. Sie führte unter anderem die großen Werke Bachs, Mozarts *Große Messe in c-Moll* und *Requiem*, Mendelssohns *Elias*, Dvořáks *Stabat Mater* und Brahms *Alt-Rhapsodie* mit auf. 2016 sang sie Bachs Alt-Solokantate *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* gemeinsam mit dem Leipziger Barockorchester im Kloster Benediktbeuern. Konzertreisen führten sie nach Österreich, Slowenien, Kroatien, Dänemark und Russland. 2017 sang sie die Alt-Partie von Händels *Messiah* in der Elbphilharmonie Hamburg. 2018 war sie unter der Leitung von Kit Armstrong und dem Ensemble Bell'arte Salzburg bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern zu hören. Im selben Jahr trat sie bei den Telemann-Festtagen Magdeburg und dem Bachfest Leipzig auf.

Auf der Opernbühne war Geneviève Tschumi 2015 in der Rolle des Arsamene aus Händels *Xerxes* beim Opernfestival Gut Immling sowie bei der dortigen Operrettengala als Orlofsky aus Johann Strauss' *Fledermaus* zu sehen. Im selben Jahr übernahm sie die Rolle des Arbace aus Händels *Catone in Utica* beim Opernfestival Opera Barga in Italien. Anfang 2016 gestaltete sie die Rolle des Annio aus Mozarts *La Clemenza di Tito* in der Inszenierung von Gidon Saks an der UdK Berlin.

Im Sommer 2016 sang Geneviève Tschumi die Rolle der Madame Laperouse in Aribert Reimanns *Melusine* unter der musikalischen Leitung von Errico Fresis und der Regie von Frank Hilbrich an der UdK Berlin. Am Theater Kiel war sie 2016 – 2018 als Siegrune in Wagners *Walküre* zu erleben, sowie im Sommer 2018 am Teatro Guaira (Brasilien) als Hänsel in der Oper *Hänsel und Gretel* von Humperdinck. Im Sommer 2019 sang sie die Partie der Penelope in *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Monteverdi auf Schloss Waldegg (Schweiz). Am selben Ort im Sommer 2021 verkörperte sie die Rolle der Ottavia in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*. Die ganze Oper ist im Herbst 2022 bei Rondeau auf CD erschienen.

Weitere CD Einspielungen: *Matthäus-Passion* von Bach (Rondeau) unter der Leitung des Frauenkirchenkantors Matthias Grünert, die Oper *Jason oder die Eroberung des goldenen Vlieses* von Georg Caspar Schürmann mit dem barockwerk hamburg unter der Leitung von Ira Hochman.

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

Neben den großen solistischen Partien im Konzert- und Oratoriumsrepertoire, u.a. als Evangelist in den großen Werken von J.S. Bach, ist Mirko Ludwig als Ensemblesänger sehr gefragt.

Im Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts (u.a. Gabrieli, Praetorius und Schütz) übernimmt er nicht nur die Tenorpartien, sondern ist auch für die hohen Lagen des »Tenor altus« einsetzbar. Diese Fähigkeit erlaubt es

ihm, auch im späteren Barockrepertoire hohe und virtuose Tenorpartien zu singen. Dokumentiert auf CD sind davon Werke von u. a. Graun, Schürmann und Keiser.

Mit seinem Vokalensemble »Quartonal« gewann er 2010 den 1. Preis in der Kategorie Vokalensemble beim Deutschen Chorwettbewerb in Dortmund und konnte in den letzten Jahren zusätzlich mehrere Preise auf internationalen Wettbewerben gewinnen. Im Winter 2023 erscheint das dritte Album bei Sony Classical.

Er konzertiert regelmäßig mit renommierten Ensembles wie Weser-Renaissance Bremen, Balthasar-Neumann-Chor, Cantus Cölln, barockwerk Hamburg, Holland Baroque, Cantus Thuringia oder Hamburger Ratsmusik.

Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen für u. a. Sony Classical, Deutsche Grammophon, cpo, NDR Kultur, Radio Bremen, Deutschlandradio Kultur dokumentieren sein musikalisches Schaffen. Zu den Höhepunkten seiner bisherigen Karriere zählt die Mitwirkung im 5-stimmigen Vokalensemble bei dem Eröffnungskonzert der Elbphilharmonie Hamburg im Januar 2017.

»Ein exzellenter Meister seines Fachs« (M. Harras): Seit vier Jahrzehnten wird der Bass-Bariton **Klaus Mertens** von der Kritik in Konzerten und seinen mehr als 200 CD-Einspielungen als »überirdisch strahlend« (klassik.com), »wunderbar schlank, klar deklamierend« (mdr Figaro) und »unverändert frisch und ungemien homogen« (klassik.com) für seine Interpretationen von Alter Musik bis zur Avantgarde gefeiert.

Die Möglichkeiten seiner Stimme, das Bewusstsein, stets »Medium« zu sein im schöpferischen Akt einer möglichst authentischen Interpretation, machen ihn zu einem der herausragenden Interpreten seines Faches – »ausdrucksstark, jedoch nie ein ‚juste milieu‘ verlassend«.

Einen bedeutenden Stellenwert in seiner künstlerischen Auseinandersetzung nimmt dabei die Alte Musik ein, für die er für seine »natürlich barocke Rhetorik« über Repertoires und Nationalstile hinweg gelobt wird.

Ein Highlight und Alleinstellungsmerkmal in seiner Karriere stellt dabei gewiss die Gesamteinspielung des Œuvres von Johann Sebastian Bach auf CD und deren Aufführung in Konzerten weltweit dar. Es ist einmalig in der Tonträgergeschichte, dass in einer integralen Einspielung ein Sänger alle Partien seines Faches singt. Dies gilt zugleich für die wenig später ebenfalls fertiggestellte Gesamteinspielung des Œuvres von Dieterich Buxtehude.

Beide Produktionen erfolgten gemeinsam mit den großartigen Ensembles Amsterdam Baroque Orchestra & Choir unter der Leitung von Ton Koopman. Dieser sowie seine Frau Tini Mathot – sie leitete äußerst erfolgreich sämtliche Einspielungen als Produzentin – und Klaus Mertens sind 2019 seit 40 Jahren musikalisch und freundschaftlich eng verbunden.

Neben Ton Koopman arbeitet Klaus Mertens mit nahezu allen bedeutenden Dirigenten der sogenannten »Alten Musik« und vielen Dirigenten weltweit der »modernen« Orchester zusammen. Er ist gern gehörter Gast bei wichtigen internationalen Festivals.

In seinen eigenen CD- und Konzertprojekten, die er forschend begleitet, ist es ihm ein grundsätzliches Anliegen, wertvolle unerhörte bzw. lange verschollene Werke wieder zum Klingen zu bringen. Mit Leidenschaft widmet er sich von jeher aber auch der Musik von der Renaissance über die der Klassik und Romantik bis hin zu zeitgenössischen Komponisten, die auch eigene Werke für ihn schreiben. Hierbei spielt das Lied in seinen mannigfaltigen Erscheinungsformen (Lieder und Zyklen vom Lautenlieb bis zu Streich-Quartett und Kammerensemble) eine große Rolle.

Darüber hinaus hat Klaus Mertens große Freude an neuen experimentellen Formen der Musikdarbietung und übernimmt zunehmend auch Sprechrollen.

Als Anerkennung seiner bisherigen Arbeit als Interpret barocker Vokalmusik wurde Klaus Mertens 2016 der Georg-Philipp-Telemann-Preis der Landeshauptstadt Magdeburg verliehen. »Als der ideale Vermittler für Bachs Kantaten- und Passionstexte« erhält er nun zudem während des Bachfestes Leipzig 2019 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig.

Die **Hamburger Ratsmusik** blickt heute auf ein halbes Jahrtausend Musikgeschichte in Hamburg zurück, denn die Stadt beschäftigte erstmals im Jahr 1522 festangestellte Spielleute.

1991 von Simone Eckert wieder erweckt, knüpft das Ensemble an diese Tradition an und widmet sich nun seit mehr als 30 Jahren mit ungebrochenem Enthusiasmus der historisch informierten Aufführungspraxis auf originalen Instrumenten.

Die Klanglichkeit ihrer seltenen, mehr als 300 Jahre alten Instrumente fasziniert und inspiriert RatsmusikerInnen wie Publikum immer wieder aufs Neue. Mit Hingabe recherchieren und erschließen die MusikerInnen das noch immer wenig bekannte Repertoire ihrer Vorgänger wie z.B. William Brade, Johann Schop, Dietrich Becker bis hin zu Georg Philipp Telemann und C.P.E. Bach.

Die ergänzende Zusammenarbeit mit internationalen MusikerInnen aus Europa, China und dem Iran oder mit zeitgenössischen Komponisten inspirieren die KünstlerInnen zu immer neuen Programmkonzepten. Konzertreisen führen die Musikerinnen in viele Länder Europas, die USA, Japan und China.

Fast 40 CDs mit zumeist Welt-Ersteinspielungen für die Labels **cpo**, Hänssler, Carus, Thorofon, audite, NCA, Christophorus und Phoenix Editions sowie

Aufnahmen für alle deutschen Rundfunksender und den ORF dokumentieren die Wiederentdeckungen des Ensembles von Musik aus Renaissance, Barock und Klassik. 2006 und 2010 wurde die Hamburger Ratsmusik mit dem Echo Klassik-Preis ausgezeichnet, 2016 mit dem RITTER-Preis der Oscar und Vera Ritter-Stiftung Hamburg. Die Hamburger Ratsmusik ist Partnerin der Hamburger Telemann Gesellschaft. Sie führt seit 2014 die eigene Konzertreihe elbwärts als Ensemble in Residence im KomponistenQuartier im Herzen Hamburgs.

Als Achtjährige nach ihrem Berufswunsch gefragt, antwortete **Simone Eckert** mit »Gambistin«. Die Ermahnung, doch einen richtigen Beruf zu ergreifen, schlug sie in den Wind und lebt und arbeitet als freischaffende Musikerin bei Hamburg.

Seit ihrem Studium bei H. Mueller und J.Savall mit dem Abschluss Diplom für Alte Musik an der Schola Cantorum Basiliensis 1990 wirkt sie als Gambistin, als künstlerische Leiterin, Agentin und Managerin ihres Ensembles Hamburger Ratsmusik, als Musikwissenschaftlerin, Herausgeberin von neu entdeckter Musik für Viola da gamba und Musikpädagogin in und um Hamburg und konzertiert auf Festivals in Deutschland, vielen Ländern Europas, den USA, Japan und China.

Mit dieser Einspielung komplettiert die Künstlerin ihre Aufnahmen der 12 Fantasien für Viola da gamba solo von Georg Philipp Telemann für **cpo**. Vorherige: Telemann, *Moralische Kantaten* (555-141) Telemann, *Musicalisches Lob Gottes* (555-387)



Hanna Zumsande (Foto Christian Palm)



Geneviève Tschumi (Foto privat)

The music of Telemann's first cantata worship service in Hamburg

After Telemann was elected Cantor of the Hanseatic City of Hamburg by the Collegium Scholarchale on 10 July 1721, he conducted a regular performance of sacred music in Hamburg for the first time on the 15th Sunday after Trinity Sunday, on 21 September of that year. We know this so precisely because the Hamburg State Archives has a complete collection of text booklets from the years 1721 to 1729, at the beginning of which is the booklet of this very Sunday. The performance venue was St. Catherine's Church; in all likelihood, the sermon was delivered by the chief pastor of St. Catherine's at the time, the renowned theologian and later senior minister of the clergy Johann Christoph Wolff (1683-1739).

Telemann established an order for sacred music in his first text booklet that he was to stick to until the year of his death in 1767. A complete cantata was to be performed before the sermon, and this was to prepare for the sermon based on the pericope for that Sunday. After the sermon, a second complete sacred work was to be performed, whose connection to the pericope and that particular Sunday of the church year could be a bit looser. The second cantata had more of a "concertante" character. At the end of the worship service, "zum Beschluß" (in conclusion) an excerpt from a third cantata, an aria or a chorus (or both) was on the program.

In 1722, Telemann specified the function of these concluding pieces to the effect that "these movements performed at the end are mostly only part of a full piece, which, God willing, should be performed in full in future"; he thus intended this music at the conclusion of the service to be a kind of "appetiser" or "teaser" to arouse visitors' curiosity about future performances of sacred music.

As far as we know, the sacred works that Telemann selected for his first worship service in Hamburg were not new compositions. He apparently used cantatas that he had composed in Eisenach and Frankfurt, the scores of which he had brought to Hamburg. The piece before the sermon, "**Es ist ein großer Gewinn**" **TWV 1:502** (It is great gain - tracks 28-35), was taken from the so-called "concerto volume" that Telemann had composed in Frankfurt – he set the first part to texts by Erdmann Neumeister in 1716-17, and the second part (starting on Trinity Sunday) to texts by Neumeister, Gottfried Simonis and those from his own quill in 1720. The authors of several of the volume's texts are unknown and this also applies to *Es ist ein großer Gewinn*. Of course it cannot be ruled out that Telemann's own texts are among these anonymous texts. Did he perhaps select a cantata set to his own text for his inaugural service in Hamburg?

The surviving autograph manuscript is the basis for the Frankfurt performance in 1720 (and also for this recording); several details differ from the Hamburg version of the following year, which will be discussed below. This is nothing unusual. Telemann adapted his sacred music works to the performance conditions and liturgical customs as needed, and his colleagues, the cantors and organists in larger and smaller cities in Germany, did not act otherwise. As a result, it is difficult to re-construct an "original" version of his sacred works; as a rule, only performance versions have survived.

The piece features all of the elements of modern Protestant sacred music under Telemann's considerable influence since 1710 – a Biblical verse, aria, recitative and chorale alternate in various combinations. Together, these form a musically rich and diverse entity. The opening tutti in B Minor is a verse from 1 Timothy (6:6): *Es ist aber ein großer Gewinn, wer gottselig ist und lässt*

sich genügen. [But godliness with contentment is great gain - track 28]. The lively instrumental prelude calls for two prominent solo oboes, which repeatedly play short interjections as the piece progresses; a soprano solo opens the vocal part and is answered by a choral tutti. However, it should be pointed out that this is definitely no chorus in the modern sense. As Jürgen Neubacher was able to prove, the singers were one on a part for ordinary sacred music performances, so we can assume that four singers (soprano, alto, tenor, bass) performed at Telemann's first worship service in Hamburg.

This is followed by an aria organised in stanzas. Each of the four stanzas begins with *ich bin begnügt* and is dedicated to a certain perspective, with which the faithful one should be satisfied (*begnügt*) - with his *Stande* (status - stanza 1), with his *Mittel* (means - stanza 2), with his *Tische* (board - stanza 3) and *an allen Dingen* (in all things - verse 4). Explanatory recitatives are conveyed between the stanzas.

In the first Frankfurt version, Telemann composed *Ich bin vergnügt* (I am pleased/cheerful) instead of *Ich bin begnügt* (I am content). The first stanza in D Major is sung by the soprano in quite a secular, characteristic minuet style in 3/4 time (track 29); this music is also used for the fourth stanza sung by the tenor (track 34). The second and third verses are intended for the alto and bass respectively; Telemann sets both stanzas to more lively music ("Vivace") in A Major and in duple meter (tracks 31 and 33).

Oddly enough, of the three intermediary recitatives, only the first two are included in the Frankfurt autograph manuscript. These are interfused with *arioso* roles characteristic for this volume of cantatas, and conclude with the statement "*Ich bin vergnügt!*" (in the Hamburg version: "*Ich bin begnügt!*").

At the end, there is a four-part chorale movement with instruments playing *colla parte*. The upper voice of the simple chorale movement could and should also be sung by the congregation. The autograph manuscript shows two verses of the Paul Gerhardt hymn "*nicht so traurig, nicht so sehr*", which directly refers to the opening Biblical verse (track 35). In Hamburg, the chorale was replaced by the first verse of the hymn "*Ich bin mit dir, mein Gott, zufrieden*" (Andreas Ingolstetter, 1677).

This cantata shows a clear commitment to modern sacred music with its dance-like and concertante elements; traditionalists at the time must have been somewhat perplexed, because the cantata contains hardly any imitations, let alone a fugue - elements of the motet style that listeners may have been accustomed to from Telemann's predecessor Joachim Gerstenbüttel.

* * *

Telemann proves without a doubt that he also mastered strict counterpoint in the second cantata after the sermon "**Kommt her zu mir alle**" **TVWV 1:1008** (Come unto me - tracks 13-21), which was performed "during communion" and was documented as being performed in Frankfurt for the first time for the 3rd Sunday after Trinity Sunday in 1720. Neither the author of the text nor an attribution to a certain year are known. An autograph manuscript survives only starting with the third movement; the first page with the opening *Sinfonia* and the chorale of the Biblical verse was copied out by Johann Balthasar König, who was later music director in Frankfurt, so Telemann's authorship of the first two movements is not entirely certain (but quite likely).

The instrumental introduction (track 13) immediately sets a solemn, almost archaic mood; it is written in A Minor, and this key is maintained throughout the entire

piece. Whereas the first piece makes its way from B Minor to D Major and A Major before returning to B Minor, all of the movements here are in A Minor. The following chorus on Matthew 11:28 (*Komm her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken* – Come unto me, all ye that labour and are heavy laden, and I will give you rest, track 14) begins with a strict four-part fugue that is performed with voices over a basso continuo. The other instruments join only in the second part of the chorus, a lively fugal section in 3/8 time.

The following bass recitative (track 15) accentuates the call “*Komm her zu mir!*” (Come unto me) in an arioso section at the end. The two other recitatives of the cantata that are sung after the first and second arias (tracks 18 and 20) conclude with the same arioso, so that these three movements are connected by a common refrain.

The fourth movement is the chorale movement “*Komm ich denn zu dir allhie*” (“*auch*” is written in the Hamburg text instead of “*denn*”, track 16), the sixth verse from the hymn *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (Bartholomäus Ringwaldt, 1588). The alto aria that follows the chorale (track 17) continues the basic strict and pleading musical style with its dotted rhythms and suspended dissonances. The second aria, just like the first in modern da-capo form, is the first to create a contrast here with its concertante-like sixteenth note movements and the expanded coloratura of the tenor (Track 19). The melismas allude to the “*Nachlaufen*” (running) of the faithful soul: “*Verbirgst du dein Angesichte, so lauf ich dir beständig nach*” (If you hide your countenance, I will keep running after you).

After the third recitative and the “*Komm her zu mir!*” refrain, a chorus on Psalm 118:1 concludes the entire composition (track 21). Telemann returns to the idea from the opening chorus and begins the movement

without string and wind accompaniment with an alternation between upper and lower voices who emphatically call “*Danket dem Herrn*” (Thanks to the Lord) to each other. In the end, the instruments join in the fugal “*Alleluja*”.

The cantata “during communion” reveals other aspects of Telemann’s art of composition. The piece before the sermon was dance-like and gallant, written in a concertante style and primarily homophonic; now a stricter, almost somewhat archaic style dominates, a framework in which Telemann offers ample space for choral fugues and other polyphonic composition techniques, some of which are even performed as an *a cappella* motet without instrumental accompaniment. The aforementioned lack of contrasting tonalities also has an effect retrospectively. This is not an “older” composition, but a piece that is intentionally enriched with older elements of 17th century sacred music – and this mix of retrospectivity and modernity is highly characteristic of Telemann’s sacred cantatas.

* * *

But that was not enough on this memorable Sunday. At the end, “*zum Beschluß*” (in conclusion), an additional aria and Chorus on a Biblical verse was performed. Both pieces are excerpts (more precisely, the first and fourth movements) from a sacred work from *Geistliches Singens und Spielens* (sacred singing and playing), an early ground-breaking volume that Telemann composed in Eisenach for the 1710-11 church year on texts by Erdmann Neumeister. Did Neumeister, who was by then head pastor at St. Jakobi, attend the performance? If he did not have to preach at the same time, it seems imaginable. Whatever the case may be – it is an astonishing tribute to Telemann’s favourite poet that two pieces on

Neumeister's texts were performed at the end of Telemann's first regular performance of sacred music works in Hamburg. And both pieces are truly jubilant. They are from his cantata **"Gesegnet ist die Zuversicht" TVWV 1:616** (Blessed is the confidence, tracks 1-6) for the 7th Sunday after Trinity Sunday.

The text of the first movement, which was performed again in Hamburg in 1721 (track 1), is an aria in Da capo form. The A section is comprised of a driving, optimistic chorale movement in B-flat Major with an instrumental introduction on the text *"Gesegnet ist die Zuversicht, die sich auf Jesum gründet"* (Blessed is the confidence that rests in Jesus); the middle section is prepared as a duet for the upper voices with a concertante accompaniment of the violins.

Telemann directly connected the opening of the cantata with its fourth movement, a chorale on Psalm 34:8 – *Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist* (O taste and see that the Lord is good, track 3) begins in G Minor to great effect, and only with the concluding optimistic choral fugue on *Wohl dem, der auf ihn trauet!* (Blessed is the man that trusteth in him!) does the music return to B-flat Major. The new church cantor sent the congregation on its way from the morning worship service pleased and strengthened in their faith (or so we assume), with emphatic praise of God.

The citizens of Hamburg were able to hear the complete cantata the following year in 1722 on the 7th Sunday after Trinity at St. Catherine's and again in 1726 at St. Nikolai. The "appetiser" was apparently tasty; and Telemann was to keep his promise again and again in the following years that he had made with his first musical act as cantor – an opulent order of worship with contemporary sacred music, in which modern and traditional elements are combined in various syntheses to strengthen the faithful.

Four fantasias for Viola da gamba solo

Between 1732 and 1736, Telemann worked on the publication of music for one performer, self-publishing six collections, each with twelve pieces entitled "Fantasias" – three sets of twelve pieces for harpsichord (1732-33), followed by twelve fantasias each for the traverse flute (1732-33), violin (1735) and finally for viola da gamba (1735-36). Telemann actually organised this large editorial project of 72 solo compositions in six collections for four different instruments as a large-scale comprehensive opus cycle, whose dimensions and organisation have now become completely tangible thanks to the re-discovery of the gamba fantasias by Thomas Fritsch in 2015.

Just as in the other collections, Telemann chose a unique sequence of tonalities for the gamba fantasias, which covers a large spectrum of the keys commonly used at the time. Also, he did not allow for a repetition of any given key, the sequence being C Minor, D Major, E Minor, F Major, B-flat Major, G Major, G Minor, A Major, C Major, E Major, D Minor and E-flat Major. The close relationship of the 6th and 7th fantasias through their common use of variations (G Major, G Minor) divides the cycle in a very subtle way into two groups, each with two fantasias in minor and four fantasias in major. Telemann animates various traditions of form, style and genres, which he amalgamates here – perhaps more boldly than in other collections – to form new structures using especially complex mixed techniques.

Those who expect this gamba music to only produce ethereal and unworldly sounds will be pleasantly disappointed in these Telemann fantasias. His liveliness, *"Vivacité"* (as George Frideric Handel once wrote in a letter), triumphs here in all the fast final movements of the fantasias. These are consistently in two-part dance movement forms and feature a great wealth of rhythms,

intricate syncopations and surprising shifts of accentuation. Telemann refers both here and in other movements to the collection of dance genres such as the Minuet, Gigue, Allemande, Courante, Sarabande, Rigaudon, Bourrée and the Polish dance, but only in one case – the Siciliana of the 10th Fantasia - does he clearly indicate the model.

Formally, the fantasias follow a three-part scheme fast-slow-fast or a three-movement strettta disposition slow-fast-fast. *Fantasia No. 1* is already the first exception to this. It opens with a movement that alternates *Adagio* and *Allegro* sections twice, immediately followed by a fast two-part final movement. Rules are meant to be broken – that is the principle of Telemann’s fantasias.

Fugal and other contrapuntal elements play an important role in the fast opening movements – but not in all of them, only in Fantasia Nos. 1, 3, 5, 7, 9 and 11, surely an intentional “distinction” of the odd numbered pieces. Virtuoso figures are employed both here and in other fast movements, in which terse themes in the manner of a Rondeau or a concerto movement alternate with passagework. And there are wonderful moments of melancholic self-absorption, above all in the middle movements indicated *Grave* or *Largo*. Here the music is also presented in rare tonalities such as F-sharp Minor or C-sharp Minor, which symbolise grief and pain.

Cheerful and sad, whimsical and serious, relaxed and strict, extroverted and introverted, flowing and intricate, elegant and unwieldy – these are the characteristics of this outstanding collection, which Thomas Fritsch rightly described as a “compendium of solistic, unaccompanied gamba music which will fascinate the listener and yet is self-sufficient.”

The four gamba fantasias are interspersed between the three sacred pieces of this CD as points of rest and islands of reflection. *Fantasia No. 5* in B-flat Major (TWV

40:30) opens with an energetic *Allegro* theme, which is answered in a fugal manner and is quickly led through various tonalities. The intermediary musical figures gain the upper hand over the course of the movement, so that an improvisational style dominates after the strict opening; rapid changes between the high and low registers effectively demonstrate the various timbres of the gamba. The short *Largo* in G Minor is characterised by its chromatic elements as a lament. The conclusion of the fantasia is a two-part *allegro*, in which various rhythms are embroiled in a play of acceleration and brief deceleration; the impression is one of specially unbridled joy.

The form of *Fantasia No. 12* in E-flat Major (TWV 40:37) is characterised by the fact that all three movements are written in two-part recap dance form and all are in E-flat Major. The piece begins with a very poised, almost leisurely drawn *Andante* theme, which soon becomes murky and gloomy with its chromaticism. The following *Allegro* is connected to the Courante with its 3/4 time and the flowing eighth note movement. The final movement, a *Vivace*, outdoes the second movement in liveliness, above all through the rich use of syncopations.

The notation of *Fantasia No. 9* (TWV 40:34) in C Major is noteworthy for its 2/1 time, which, together with the tempo indication *Presto*, forms a very rapid alla-breve feel. The long, five-bar theme is treated as a fugue at the beginning; despite the continuous two-part writing, the impression of a three-voice thematic exposition is created. In the middle of the movement, a further entrance of the theme in A Minor occurs. The final section also repeatedly quotes parts of the complex theme, so that the impression of a strict contrapuntal construction dominates despite all of its playful lightness. Telemann shows his reverence for the Sarabande in the *Grave*; the movement in A Minor is strictly in two voices for long passages and almost has a static character through the

abundant use of rests. The grey surface of a calm sea invites the listener to melancholic contemplation. These are completely driven away by the boisterous music of the finale.

Telemann often writes in E Major when he wants to musically depict the sphere of a pastoral, rural idyll - this is also the case with *Fantasia No 10* (TWV 40:35) in this key. In the opening movement, a tender (one might almost think enamoured) *dolce* with an optimistically striding *Allegro*. An Arcadian lament in the rare tonality of C-Sharp Minor intones the *Siciliana*, before a bawdy country dance is staged in the subsequent *Scherzando*. Telemann uses his experience with Polish dance music here; its dactylic rhythms and short motivic structures create a dynamic undertow that virtually invites the listener to swing along and, as it were, to “groove”.

Wolfgang Hirschmann
Professor of historical musicology
at Martin Luther University Halle-Wittenberg
and editor-in-chief of
Bärenreiter's Telemann edition.

Translations: Daniel Costello



Simone Eckert (Foto Philipp Trochim)

Soprano **Hanna Zumsande** is a versatile, internationally sought-after concert soloist who regularly collaborates with conductors such as Pablo Heras-Casado, Thomas Hengelbrock, Hansjörg Albrecht, Peter Neumann, Wolfgang Katschner and Lars Ulrik Mortensen.

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, the Freiburg Baroque Orchestra, Concerto Copenhagen, Bell'Arte Salzburg, the Lautten Compagnie Berlin, Concerto con Anima, barockwerk Hamburg, Hamburg Ratsmusik and the Elbipolis Baroque Orchestra Hamburg, she has expanded her concert repertoire in recent years to include the oratorios of Haydn and Mendelssohn, Brahms' Requiem and other works from the Romantic period to the contemporary music, performing with the NDR Elbphilharmonie Orchester, the Zurich Chamber Orchestra and the Hamburg Symphony Orchestra, among others. She has appeared at the Handel Festivals in Göttingen and Halle, the Leipzig Bach Festival, the La Folle Journée Festival in Nantes, the Schleswig Holstein Music Festival, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Rheingau Music Festival, the Wratislavia Cantans Festival and in renowned concert halls such as 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 productions document Hanna Zumsande's artistic output. In 2019, Händel's Brocke's Passion with Concerto Copenhagen under the direction of Lars Ulrik Mortensen was released as well as a recording of the re-discovered "Dedication Cantatas for Hamburg and Altona" by George Philipp Telemann with barockwerk hamburg (both on cpo), and in 2017 Monteverdi's "Selva morale" (harmonia mundi)

with the soloists of the Balthasar Neumann Choir under the direction of Pablo Heras-Casado. The Monteverdi Marian Vespers (carus) recorded with Lautten Compagnie Berlin and the soloists of Ensemble amarcord were well received by the press. In addition to her concert activities, the soprano has appeared in numerous roles in opera productions at the Hamburg University of Music and Theatre and 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 HMT Hamburg with Prof. Jörn Dopfer and Prof. Carolyn James. She also works closely with Ulla Groenewold, Margreet Honig and Krisztina Laki. She also studied privately with Prof. Burkhard Kehring and attended master classes with Rudolf Jansen, Ulrich Eisenlohr, Axel Bauni and Anne Le Bozec. Hanna Zumsande has won prizes at several competitions.

In 2009, she won the competition of the Handel Festivals in Göttingen and Halle, in 2010 she won first prize at the Mozart Competition of the Absalom Foundation Hamburg and first prize at the Elise Meyer Competition; at the Maritim Music Prize 2011 she was awarded the Audience Award. She also received a scholarship from the Oscar and Vera Ritter Foundation and the Hermann and Milena Ebel Foundation.

Award-winning mezzo-soprano **Geneviève Tschumi** took first prize in Central German Baroque Music at the IX. International Telemann Competition in Magdeburg. In addition to the main prize, she was awarded two special prizes – a concert at the Magdeburg Telemann Festival in 2018 and a concert at the Leipzig Bach Festival in 2018. Geneviève Tschumi had already been awarded the Bach Prize at the International Bach Competition in Leipzig in 2016 and received the special prize of the Leipzig Baroque Orchestra.

Geneviève Tschumi studied voice with Ulla Groenewold, Helga Kutter, Prof. Yvi Jänicke (HfMT Hamburg) and Prof. Ute Trekel-Burckhardt (UdK Berlin). She also received vocal and musical inspiration from Peter Maus, Lars Woldt, Roberta Invernizzi, Burkhard Kehring, Bernhard Forck and Eric Schneider.

Geneviève Tschumi is an active concert soloist. She has performed the great works of Bach, Mozart's Great Mass in C Minor and his Requiem, Mendelssohn's Elias, Dvořák's Stabat Mater and Brahms' Alto Rhapsody. In 2016, she sang Bach's alto solo cantata *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* together with the Leipzig Baroque Orchestra in Benediktbeuern monastery. Concert tours have taken her to Austria, Slovenia, Croatia, Denmark and Russia. In 2017, she sang the alto part in Händel's Messiah in the Elbphilharmonie Hamburg. In 2018, she was heard at the Mecklenburg-Vorpommern Festival with Kit Armstrong and the Ensemble Bell'arte Salzburg. In the same year, she performed at the Telemann Festival in Magdeburg and the Leipzig Bach Festival.

In 2015, Geneviève Tschumi performed on the opera stage in the role of Arsamene in Handel's Xerxes at the Gut Immling Opera Festival as well as the Operetta Gala there as Orlofsky in Johann Strauss' Fledermaus. In the same year, she sang the role of Arbace in Handel's Catone in Utica at the Barga Opera Festival in Italy. At the beginning of 2016, she performed the role of Annio in Mozart's La Clemenza di Tito in a production by Gidon Saks at the Berlin University of Arts. In the summer of 2016, Geneviève Tschumi sang the role of Madame Laperouse in Aribert Reimann's Melusine under conductor Errico Fredis and director Frank Hilbrich at the Berlin University of Arts. From 2016-2018, she appeared as Siegrune in Wagner's Walküre at Theater Kiel, and in the summer of 2018 as Hänsel in Humperdinck's Hänsel und Gretel at Teatro Guaira, Brazil. In the

summer of 2019, she sang the role of Penelope in Monteverdi's Il ritorno d'Ulisse in patria at Waldegg Palace (Switzerland). In the summer of 2021, she performed the role of Ottavia in Monteverdi's L'incoronazione di Poppea at the same venue. The entire opera was released on CD in the autumn of 2022 on the Rondeau label.

Other CD recordings: Bach St. Matthew's Passion (Rondeau) under the baton of Frauenkirchen Cantor Matthias Grünert, the opera Jason or the conquest of the Golden Fleece by Georg Caspar Schürmann with barockwerk hamburg under the direction of Ira Hochman.

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

In addition to the great solo parts of the concert and oratorio repertoire, among others as the Evangelist in the great works of J.S. Bach, Mirko Ludwig is also sought-after as an ensemble singer. In the repertoire of the 16th and 17th centuries (including Gabrieli, Praetorius and Schütz), he not only sings the tenor parts but also those in the highest "Tenor altus" range. This skill allows him to also sing high and virtuosic tenor parts of the late Baroque period. He has recorded works from this era by Graun, Schürmann and Keiser on CD. In 2010, he won 1st prize, together with his vocal ensemble "Quartonal", in the vocal ensemble category at the German Choral Competition in Dortmund and also won several other prizes at international competitions in recent years. In the winter of 2023, their third album was released on Sony Classical. He performs regularly with ensembles such as Weser-Renaissance Bremen, the Balthasar

Neumann Choir, Cantus Cölln, Holland Baroque, Cantus Thuringia and Hamburg's Ratsmusik. Numerous CD and radio recordings including those for Sony Classical, Deutsche Grammophon, cpo, NDR Kultur, Radio Bremen and Deutschlandradio Kultur document his musical activities. One of the highlights of his career so far includes his appearance with the 5-part vocal ensemble at the opening concert of the Elbphilharmonie in January 2017.

For more than four decades the bass baritone **Klaus Mertens** has been an influential figure above all in the Early Music scene. But there is more: the great esteem that he has gained and maintained for himself and the honors that he has received from the critics cover the entire repertoire of his numerous concerts and more than two hundred CD recordings ranging from the Early Renaissance to the contemporary avant-garde. His voice is described as »wonderfully trim, clearly declaiming,« »supernaturally radiant« and he himself as an »excellent master in his field.«

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

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

One unique selling point in his career is certainly his participation in the complete recording of the works of Johann Sebastian Bach, flanked by concert performances around the globe: it is unique in the history of sound carriers that one singer has sung all the parts for his voice in a complete recording. This also applies to the complete recording of Dietrich Buxtehude's works produced somewhat later; both productions were with

the Amsterdam Baroque Orchestra under Ton Koopman, with whom he has enjoyed a close friendship for more than forty years.

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

In his own CD and concert projects, for which he also engages in research, it is of fundamental importance to him to bring to new audio life valuable works waiting for rediscovery.

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

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

Today, **Hamburger Ratsmusik** can look back on half a millennium of musical history in Hamburg, as it was in 1522 that the city first employed town players. Revived by Simone Eckert in 1991, the ensemble has continued this tradition for more than 30 years, dedicating itself with unwaning enthusiasm to historically informed performance on original instruments. The sound of these rare instruments, some of which are more than 300 years old, continues to intrigue and inspire both the



Mirko Ludwig (Foto Tobias Hentze)



Klaus Mertens (Foto privat)

"council musicians" and their audiences. The musicians are committed to carrying out ongoing research into the little-known repertoire of their predecessors such as William Brade, Johann Schop and Dietrich Becker, as well as Georg Philipp Telemann and C.P.E. Bach. Their work is complemented by collaborations with international musicians from Europe, China and Iran and with contemporary composers, and these encounters provide the inspiration for the artists' innovative programming. Concert tours have taken the musicians to many European countries, the USA, Japan and China.

The ensemble has rediscovered a wealth of music from the Renaissance, Baroque and Classical periods and recorded almost 40 albums, most of which represent the first time this music has been recorded, for the labels **cpo**, Hänssler, Carus, Thorofon, audite, NCA, Christophorus and Phoenix Editions, as well as recordings for all the German radio stations and ORF Austria. In 2006 and 2010, the Hamburger Ratsmusik was awarded the Echo Klassik Prize, and in 2016 the ensemble received the RITTER Prize from the Oscar and Vera Ritter Foundation Hamburg. The Hamburger Ratsmusik is also a partner of the Hamburg Telemann Society. Since 2014, it has been running its own concert series, *elbwärts* ('towards the River Elbe'), as the Ensemble in Residence in the Composers' Quarter in the heart of Hamburg.

Asked at the age of eight what she wanted to be when she grew up, **Simone Eckert** answered "a gambist". Admonitions to take up a sensible profession had no effect on her, and today she is a freelance musician in Hamburg.

Since taking her degree in early music at the Schola Cantorum in Basle (H.Mueller, J.Savall, 1990) she has worked as a gambist, artistic director, concert agent and manager of her ensemble Hamburg Ratsmusik, musicologist, editor of newly rediscovered music for the viola da gamba, and a music teacher at the Conservatory of Hamburg.

She appears at all major festivals in Germany and many other European countries, the USA, Japan and China. This is the final installment in the artist's recordings of the 12 fantasias for solo viola da gamba by Georg Philipp Telemann for **cpo**. Previous CDs: Telemann, *Moralische Kantaten*, (555-141) Telemann, *Musicalisches Lob Gottes* (555-387)

Gesegnet ist die Zuversicht TVWV 1:616

Text: Erdmann Neumeister

[1] Nr. 1 Chor

Gesegnet ist die Zuversicht,
die sich auf Jesum gründet.
Nach Wunsche trifft ihr Hoffen ein,
und kann kein Trost des Lebens sein,
den sie bei ihm nicht findet.
Denn er verlässt die Seinen nicht.
Gesegnet ist die Zuversicht,
die sich auf Jesum gründet.

[2] Nr. 2 Recitativo (Bass) und Aria (Sopran)

Mich jammert dieses Volks,
spricht Jesus treuer Sinn,
hier breitet er sein Herz
vor unsern Augen hin.
Mein Herz, du sollst in solches schauen,
wie er recht väterlich
so sorget, als versorgen kann,
Ei, schäme dich mit deinem Missvertrauen.
Gedenke doch, was er für Proben weiset,
da er viertausend Mann
mit sieben Broten speiset,
und sieben Körbe noch
voll Brocken übrig sind?
So groß ist sein Vermögen!
So milde fließt sein Segen!
Wohl dem, der nur ein Herz
zu ihm gewinnt!
Gesegnet ist die Zuversicht:
Denn er verlässt die Seinen nicht.

Gesegnet ist die Zuversicht (Blessed is the confidence) TVWV 1:616

Text: Erdmann Neumeister

[1] No. 1 Chorus

Blessed is the confidence
that rests in Jesus: should such confidence be
present, then it shall be employed as desired.
And there's no comfort of life,
Which it cannot find there,
For he does not forsake his own.
Blessed is the confidence
that rests in Jesus.

[2] No. 2 Recitativo (Bass) and Aria (Soprano)

This nation grieves me,
says Jesus' faithful sense,
he pours out his heart
before our eyes.
My heart, you should look inside,
see how he cares as fatherly
as he can provide,
Oh, be ashamed of your mistrust.
Remember what he has shown us,
feeding four thousand men
with seven loaves
and seven baskets of bread
still full to the brim?
So great is his wealth.
His blessing flows so mildly!
Blessed is he that turns
his heart to Him!
Blessed is confidence:
for he does not forsake his own.

[3] Nr. 3 Chor

Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist.
Wohl dem, der auf ihn trauet. (Psalm 34, 9)

[4] Nr. 4 Choral

Ach Gott! Du bist noch heut so reich,
als du bist gwesen ewiglich.
Mein Vertraun steht ganz zu dir.
Mach mich an meiner Seelen reich,
so hab ich gnug hier und ewiglich.
(Text: Hans Sachs?, 1565)

[5] Nr. 5 Recitativo (Sopran)

Ja, ja, die Wahrheit selber spricht:
Wer Jesum hat, dem gleicht an Reichtum nichts.

[6] Nr. 6 Chor

Ich will vergnügt an Jesu leben.
Was fehlt mir noch? Denn er ist mein.
Und wie ich sonst versorgt soll sein,
das wird mir seine Güte geben.
Ich will vergnügt an Jesu leben.

Kommt her zu mir alle TVWV 1:1008

Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis
Textdichter unbekannt

[13] Nr. 1 Sinfonia**[14] Nr. 2 Chor**

Kommt her zu mir alle,
die ihr mühselig und beladen seid,
ich will euch erquicken.

[3] No. 3 Chorus

O taste and see that the Lord is good. Blessed is the
man that trusteth in him. (Psalm 34:9)

[4] No. 4 Chorale

O God! You are as wealthy today
As you have been eternally;
I trust so completely in you.
Enrich my soul,
And I will have enough here and forever.
(Text: Hans Sachs?, 1565)

[5] No. 5 Recitativo (Soprano)

Yes, yes, the truth itself speaks:
Whosoever has Jesus, is wealthy beyond measure.

[6] No. 6 Chorus

I want to live happily in Jesus.
What shall I want? For he is mine.
And however else I shall be provided for,
His goodness shall grant me.
I want to live happily in Jesus.

Kommt her zu mir alle (Come unto me)

Cantata for the 3rd Sunday after Trinity Sunday
Author unknown

[13] Nr. 1 Sinfonia**[14] No. 2 Chorus**

Come unto me,
all ye that labour and are heavy laden,
and I will give you rest.

[15] Nr. 3 Recitativo (Bass)

Dies ist der süße Trost für ängstliche Gewissen,
ein Samariter-Oel, die kranke Seelen heilt,
ein Pflaster, wenn die Sünd' uns wund gebissen,
ein Balsam, der uns Lebens-Kraft erteilt.

Ach, Sünder! Eile doch herzu
und suche deine Ruh.

Du kaufst hier ohne Geld
den Heiland aller Welt.

Er saget selbst zu dir:
Komm her, komm her zu mir!

[16] Nr. 4 Choral

So komm ich auch zu dir allhier
in meiner Noth geschritten,
und thu dich mit gebeugtem Knie
von ganzem Herzen bitten:
Vergieb mir doch genädiglich,
was ich mein Lebtag wider dich
auf Erden hab begangen.

[17] Nr. 5 Aria (Alt)

Liebster Jesu, lass mich doch
Gnade bei dir finden.
Ach! Ich weiß, du siehst nicht an,
was ich wider dich getan.
Sondern dein vergossnes Blut
machtet meine Fehler gut
und befreiet mich von Sünden.

[18] Nr. 6 Recitativo (Bass)

Mein Glaube fasset dich mit Liebesarmen an
und lässt dich nicht, bis du mich segnest.
Wenn du mir gleich im Zorn begegnest
und führest mich auf die Versuchungsbahn,
so weiß ich doch, dass dir zuletzt das Herze bricht.

[15] No. 3 Recitativo (Bass)

This is the sweet comfort for fearful consciences,
A Samaritan oil that heals sick souls,
A plaster when sin stings us raw,
A balm that gives us the strength to live.
Oh, sinner! Hasten here
And seek your rest.
You buy the Saviour of the whole world
Here without money.
He himself says unto you:
Come, come unto me!

[16] No. 4 Chorale

So I also come to you here
In my distress,
And with bended knee pray
With all my heart:
Forgive me and have mercy upon me
For what I have committed against you
On earth all my life.

[17] No. 5 Aria (Alto)

Dearest Jesus, let me
receive your mercy.
Ah! I know you do not behold
What I have done against you.
But your shed blood
Redeems my failures
And frees me from sin.

[18] Nr. 6 Recitativo (Bass)

My faith grasps you with loving arms
And will not leave you until you bless me.
Even if you meet me in anger
And lead me down the path of temptation,
I know that your heart will break in the end.

Denn dein Erbarmen hat kein Ende nicht.
Ich halt hiermit dein eigens Wort dir für:
Kommt her, kommt her zu mir!

[19] Nr. 7 Aria (Tenor)

Verbirgest du dein Angesicht,
so lauff ich dir beständig nach.
Bis ich dich endlich überwunden
und Gnade für das Recht gefunden.
Du foderst mich nicht fürs Gerichte,
denn dich bewegt mein heißes Ach.

[20] Nr. 8 Recitativo (Bass)

Was will ich mich doch länger mehr betrüben?
Du kannst nicht anders als mich lieben.
Ich bin dein Fleisch und Blut,
so wirstu deinen Bruder ja nicht hassen
noch ewig in der Unruh lassen.
Drum freue dich, vergnügter Muth,
denn Jesus spricht voll Freundlichkeit zu dir:
Komm her, komm her zu mir!

[21] Nr. 9 Chorus

Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich.
Und seine Güte währet ewiglich.
Alleluja!

Es ist ein großer Gewinn (TVWV 1:502)

Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis
Text: Erdmann Neumeister

[28] Nr.1 Dictum (Chor)

Es ist ein großer Gewinn, wer gottselig ist, und lässet
ihm begnügen. 1 Tim 6,6

For there is no end to your mercy.
I hereby hold you to your own word:
Come, come unto me!

[19] No. 7 Aria (Tenor)

If you hide your countenance,
I will keep running after you.
Until I finally overtake you
And find grace for righteousness.
You do not call me to judgment,
For you are moved by my passionate call;

[20] No. 8 Recitativo (Bass)

Why shall I grieve longer?
You can do nothing but love me.
I am your flesh and blood,
So you shall not hate your brother
Nor leave him in distress forever.
So rejoice, joyful soul,
For Jesus speaks to you full of kindness:
Come, come unto me!

[21] No. 9 Chorus

Give thanks to the Lord, for he is good.
And his mercy is everlasting.
Hallelujah.

Es ist ein großer Gewinn (It is great gain)

Cantata for the 15th Sunday after Trinity Sunday
Text: Erdmann Neumeister

[28] Nr.1 Verse (Chorus)

But godliness with contentment is great gain.
1 Tim 6:6

[29] Nr. 2 Aria (Sopran)

Ich bin vergnügt an meinem Standel
Wohl dem, der also mit mir spricht.
Bin ich der Größte nicht im Lande,
so bin ich auch der Kleinste nicht.
Es mögen andre sich nur beißen,
die eitler Ehre geizig sind.
Wie könnt ich jemals größer heißen,
als dass ich heiße Gottes Kind.

[30] Nr. 3 Recitativo (Bass)

Nimm alles das, wornach man nur auf Erden
die Herrlichkeit der Menschen misst;
nichts Herrlichers kann doch eronnen werden,
als wie die Kindschaft Gottes ist.
Zwar, was wir sind, erscheint nicht auf der Welt,
die Offenbarung bleibt bis dahin ausgestellt,
da wir zu Gott gelangen,
das Erbteil ewig zu empfangen.
Wer das in Hoffnung hat,
wer das am Ende kriegt,
der sagt: Ich bin vergnügt.

[31] Nr. 4 Aria (Alt)

Ich bin vergnügt an meinen Mitteln,
denn Gottes Huld bereichert mich.
Viel prangen wohl mit großen Titeln,
die noch weit ärmer sein als ich.
Und schreibt der andern ihr Vermögen
sich gleich zu Tonnen Goldes an,
so hab ich dennoch Gottes Segen,
den ich zum Reichtum setzen kann.

[32] Nr. 5 Recitativo (Bass)

Nicht der ist reich, der viel und alles hat,
und hat doch niemals satt.

[29] No. 2 Aria (Soprano)

I am pleased in my status!
Blessed is he who speaks to me thus.
If I am not the greatest in the land,
neither am I the least.
Others may only sting themselves,
Who are covetous with vain honour.
How can I ever be greater
Than being a child of God?

[30] No. 3 Recitativo (Bass)

Take away everything where
The glory of men is measured only by earthly standards;
Nothing more splendid can be crafted
Than the sonship of God.
Although what we are does not appear in the world,
The revelation remains on display until then,
Since we come to God,
To receive his eternal inheritance.
Whosoever hopes for this,
whosoever ultimately receives it,
Says: I am pleased.

[31] No. 4 Aria (Alto)

I am pleased in my means,
For God's grace enriches me.
Many boast with great titles,
Who are much poorer than I.
And if another's wealth
Amounts to tonnes of gold,
I still have God's blessing
That I can add to my wealth.

[32] No. 5 Recitativo (Bass)

He is not rich who has much and everything
And yet never has enough.

Nur der ist reich, der nur genug kann haben.
Ich habe dann genug an Gottes Gaben,
an welchen alles liegt.
So bin ich reich, und bin vergnügt.

[33] Nr. 6 Aria (Bass)

Ich bin vergnügt an meinem Tische,
weil ihn mein lieber Vater deckt.
Dass Speis' und Trank den Leib erfrische,
so ist nichts, das mir besser schmeckt.
Der reiche Mann mag herrlich leben.
Ich will nichts mehr, als täglich Brot.
Das wird mir Gott gewisslich geben.
Und hab ich das, so hats nicht Not.

[34] Nr. 7 Aria (Tenor)

Ich bin vergnügt an allen Dingen.
Ihr Sorgen, nehmet mich nicht ein.
Ich will mit allen Kummerschlingen
am Herzen unverworren sein.
Ich weiß, Gott schickt mir alle Morgen,
was er zu meinem Besten fügt.
Drum lass ich ihn in allen Sorgen,
und sage noch: Ich bin vergnügt.

[35] Nr. 8 Choral

Nicht so traurig, nicht so sehr,
meine Seele, sei betrübt,
dass dir Glück und Gut und Ehr,
nicht so viel wie andern gibt,
nimm vorlieb mit deinem Gott,
hast du Gott so hats nicht Not.

Wüsste der im Himmel lebt,
dass dirs wäre nützlich und gut,
wornach so begehrllich strebt,

Only he is rich, who is content.
I am thus content with God's gifts,
On which everything depends.
Thus I am wealthy and I am pleased.

[33] No. 6 Aria (Bass)

I am pleased in my board,
Because my dear father sets the table.
That food and drink refreshes the body,
Thus there is nothing that tastes better.
The rich man may live splendidly.
I want nothing more than my daily bread.
God will certainly grant me this.
And if I have this, then I am not in need.

[34] No. 7 Aria (Tenor)

I am pleased in all things.
Your cares, do not seize me.
I want to be disentangled from all the worries
In my heart.
I know that every morning, God sends me
All that is for my good.
Thus I leave all my worries to him,
And say once again – I am pleased.

[35] No. 8 Chorale

Not so sorrowful, not so much,
My soul, be aggrieved,
That you have less happiness,
wealth and glory as the others,
Make do with your God.
If you have God, then there is no distress.

If he who lives in heaven knew
That it would be useful and good for you,
What your deluded flesh and blood

dein verblind'tes Fleisch und Blut,
würde seine Frömmigkeit,
dich nicht lassen unerfreut.

(Text: Paul Gerhardt, »Nicht so traurig, nicht so sehr«,
Strophen 1 und 10. Melodie: Johann Crüger, »Praxis pieta-
tis melica«)

So covetously strives for,
His piety
Would not leave you unpleased.

(Text: Paul Gerhardt, »Nicht so traurig, nicht so sehr«,
verses 1 and 10. Melody: Johann Crüger, »Praxis pieta-
tis melica«)

Translations: Daniel Costello



Hamburger Ratsmusik (Foto privat)

cpo 555 542-2