



Georg Philipp **TELEMANN**



Harmonischer Gottes-Dienst

Hamburg, 1725-26

Vol. 1

The cantatas for high voice,
recorder and basso continuo I

Bergen Barokk

FIRST COMPLETE RECORDING

S

HARMONISCHER

BESSELS-DIENST/

oder

geistliche

C A N T A T E N

zum allgemeinen Gebrauch;

welche/

zu Beförderung so viel

der Privat - Haus-

als öffentlichen

Kirchen - Andacht/

auf die gewöhnlichen Sonn- und Feiertaglichen
Spisteln durchs ganze Jahr
gerichtet sind,

und aus einer Singe - Stimme bestehen/ die entweder von
einer Violine, oder Hauuois, oder Flüe traverso, oder Flüe à bee,
nebst dem General-Batte, begleitet wird;

Auf eine leichte und bequeme Art also verfasset / daß nicht
allein die, so zur Ausführung der Kirchen-Music gefüget sind, und vor allen
diejenigen / so sich nur wenigen Schülern darben zu bedienen haben / füche nichts gebrau-
chen können / sondern auch denen für günstlichen Gesangsfähigkeit / die ihre Haus-Andacht nutzlosch
zu halten pflegen / wie nicht weniger allen / die sich im Singen / oder im Spiel
auf gesuchten Instrumenten üben / zur Erhaltung
meisterliche Fähigkeit;

Zu die Music gebracht, und zum Druck befördert

von
Georg Philipp Telemann/

Chori Musici Hamb. Direct.

In Verlegung des Autors, und bey denselben, auch in den Leipziger-
Messen im Künsterlichen Buch-Laden zu finden.

GEORG PHILIPP TELEMANN

Harmonischer Gottes-Dienst (1725–26), Vol. 1

by Frode Thorsen

Although in his own day the fame of Georg Philipp Telemann (1681–1767) overshadowed that of his good friend and contemporary J. S. Bach, in more recent decades he tended to attract attention largely on account of the scarcely credible volume of his output: some 3,000 works, including at least twenty complete annual cycles of church cantatas¹ – he produced a total of something like 1,700 cantatas, around 1,400 of which have survived. But the view of Telemann as a mere *Vielschreiber*, a polygraph, has changed, and now he is acknowledged not only as one of the most gifted musical personalities of the eighteenth century but also as an important figure in the development of western music – even though, amazingly, he was (apart from fourteen difficult days of keyboard lessons from an organist) self-taught as a composer, multi-instrumentalist, writer, singer and poet. He also published his own music, engraving the plates himself.

Telemann was born on 14 March 1681 in Magdeburg. As a child he played the recorder, violin and cither and he started to compose, ‘aber doch in aller Stille’ (‘in complete silence’), as he wrote to the composer and writer Johann Mattheson in 1740:² fearful that her son’s obvious gifts would lead to a life in music, his mother (his father had died in 1685) forbade him any further musical activity, and so he had to play and compose in secrecy. He was then sent off to school in Zellerfeld, the idea being that a change in surroundings would distract him from music; instead, his enlightened tutors allowed his musical and general education to proceed apace, stimulating a growing flood of compositions.

In 1701 Telemann began to study for a law degree in Leipzig, but music again got the upper hand when the mayor commissioned him to produce cantatas for the Thomaskirche and Nicolaikirche,

¹ An annual cycle of church cantatas required a work for each Sunday and feast day of the ecclesiastical year (apart from the Lenten weeks before Christmas and Easter, when concert music was deemed out of place) – sixty cantatas a year.

² Quoted in Werner Rackwitz (ed.), *Telemann: Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen – Eine Dokumentensammlung*, Heinrichshofen’s Verlag, Wilhelmshaven, 1981, pp. 195–96.

and in the four years he spent in the city Telemann became a prominent figure in its musical life. In 1705 he left for Sorau (now Żary, in Poland), to take up the position of Kapellmeister to Count Erdmann II of Promnitz. In December 1708 he was appointed Konzertmeister at the court of Duke Johann Wilhelm of Saxe-Eisenach, becoming Kapellmeister in August of the following year; while in Eisenach he continued to write an improbably generous amount of vocal music (four, perhaps five, annual cycles of church cantatas, and two other cycles left incomplete; masses, psalms and other liturgical works; serenatas; cantatas to German and Italian texts), and his output of instrumental pieces – not least concertos and sonatas – expanded commensurately. Disillusioned by the intrigue of life at court and worn down by the pressures of his position, in 1712 Telemann successfully applied for the joint post of director of music for the city of Frankfurt and Kapellmeister of the Barfüsserkirche, and over the next nine years he enlivened musical life in Frankfurt as he had in Leipzig a decade earlier.

The most important – and longest-held – position in Telemann's career was in Hamburg, as music director of the five most important churches in the city and the Kantor of Johanneum Lateinschule. As well as providing music for liturgical and municipal occasions (not least two cantatas every Sunday and a Passion for each Lent), he soon involved himself in the composition and presentation of opera, attracting the criticism of the church. When in 1722 he successfully applied for the important position as Thomas-cantor in Leipzig (the incumbent, Johann Kuhnau, had died), he used the offer to bargain for better conditions in Hamburg (at which point the Leipzig position was offered to Bach). Telemann was to remain in Hamburg for the rest of his life, although he travelled widely and enjoyed a network of contacts that spread across much of Europe, which kept him abreast of the latest developments in musical taste – something to which he had always been alert. At the beginning of the 1740s he seems to have gone into semi-retirement, selling the engraved plates of his works in October 1740 with the intention of devoting the rest of his career to theoretical work and to a new passion – gardening! After eleven years of relative quietude, though, he enjoyed an Indian summer, producing a number of sacred oratorios. He continued to compose into his eighties, occasionally offering dry comments on the afflictions of old age but retaining his spirits until the end, which came, through respiratory difficulties, on 25 June 1767.

The Creator of a Style

As a young composer Telemann studied the Italian, French and German styles of counterpoint, although his interests extended as far as Polish and Hanak (Moravian) folk music. From the start his aim was to mix the varied techniques he encountered and thereby to contribute to a new German style, using in particular his polyglot operas as a crucible for his experiments. This mixed style attracted much interest and enjoyed an enthusiastic public reception. Some of his works, like *Musique de table* (1733) – an anthology of instrumental music (overtures, suites, concertos, quartets and sonatas) – found subscribers in many countries. He enjoyed a particular standing in Paris, where he was the only foreigner to be granted the privilege of printing music, and between 1728 and 1752 some of his chamber music was published there. In 1726, the year in which his *Harmonischer Gottes-Dienst* was published, the poet Christian Friedrich Weichmann (1698–1770) wrote a poem, ‘Ueber etliche Deutsche Componisten’ ('About some German Composers'), in *Poesie der Nieder-Sachsen* (3. Theil), where he listed some prominent famous German musicians: Kuhnau, Keiser, Handel, Petz and Pepusch. The poem ends:

So muss Venedig / Rom / Paris und London sagen /
Die besten Meister sind in Deutschland zu erfragen.
Wen aber wundert nicht / dass man in Telemann
Gleich als im Mittelpunct / diess alles finden kann?³

(Thus must Venice, Rome, Paris and London say
That the best masters are to be found in Germany.
Who doesn't wonder if we find in Telemann
The middle point of all these?)

Later, in his *Grundlage einer Ehren-pforte* (Hamburg, 1740), Johann Mattheson removed Weichmann's question-mark. After citing a long letter he had received from Telemann he simply states as a fact:

³ *Ibid.*, pp. 129–30.

Ein Lully wird gerühmt; Corelli lässt sich loben,
nur Telemann allein ist über's Lob erhoben.⁴

(A Lully becomes famous, a Corelli attracts praise;
only Telemann is raised above all adoration.)

This judgement presents the usual mid-eighteenth-century German view: Lully and Corelli canonised as personifying the French and Italian styles and Telemann as the leading German composer in a new, heterogeneous style that was increasingly regarded as being of a higher order. It is a view echoed by (among others) Johann A. Scheibe in his *Critischer Musicus* (Hamburg, 1738–40, and Leipzig, 1745) and Johann J. Quantz in his famous *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* ('Essay on Playing the Flute'; Berlin, 1752).⁵ Quantz's last paragraph states that this music had its ideals in the natural, the 'singable'; it avoided an over-complicated or excessively virtuosic character; it brought together the best from Italian and French traditions, and would be received and approved by many peoples, not only in a single land or province or by a particular nation.

A distinctive element in Telemann's music is his idiomatic use of instruments, not least in the obbligato parts, and especially in his writing for winds. He not only explores the character and sound of each instrument in relation to the 'affect'⁶ of the piece; with his thorough knowledge of the possibilities and limitations of the instrument, he also presents a 'natural' virtuoso style, which musicians appreciate as much today as they must have done then.

⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵ Facsimile edn., Bärenreiter, Kassel, 1983, pp. 333–34.

⁶ The 'Doctrine of the Affections' (*Affektenlehre* in German) was a precept initially articulated, on a physiological basis, by the 'Florentine Camerata' of composers and theorists of the late sixteenth century and widely held in the Baroque period. It argued that a specific musical gesture embodied an emotional stimulus (*Affekt*) that was equally specific: that (for example) fast music, in a major key, would act on the 'bodily vapours' in man to produce happiness, just as slow music, in a minor key, would elicit sadness, loud music anger, and so on. The elements of music – scales, rhythm, harmonic structure, tonality, melodic range, forms, instrumental colour and so on – could thus be interpreted 'affectively'.

Harmonischer Gottes-Dienst

Telemann's *Harmonischer Gottes-Dienst, oder Geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche* was advertised in October 1725, in the journal *Hamburgischer Correspondent* and was intended to appear at the beginning of the new year – although, according to Telemann's preface (dated 19 December 1725), the cantatas had by then long been ready for printing. The collection consists of a complete liturgical cycle with 72 cantatas, including those for the Passiontide and other feast days, published in three volumes of, respectively, 26, 30 and sixteen cantatas.⁷ The cantatas are designated for 'hohe Stimme' (soprano or tenor) or for 'mittlere Stimme' (mezzo/alto or baritone), one obbligato instrument (recorder, violin, transverse flute or oboe) and *basso continuo*. They usually take the form of two *da capo* arias (ABA form, as in the Italian cantatas and operas of such composers as Scarlatti, Vinci and Handel) with a recitative placed between them, although some of them also open with a short recitative. On the frontispiece of the *Harmonischer Gottes-Dienst* Telemann states that the pieces suit both the church or the 'domestic scene' – for devotion, music-making and improving one's ability as a performer – and in his foreword, ever the practical musician, he even gives instructions how to perform them with instruments only. Many of the arias are nonetheless almost operatic, demanding even for professional singers, in contradistinction to his syllabic odes, which were intended for less thoroughly trained voices.⁸

In the churches of eighteen-century Hamburg the usual practice was to perform one cantata before the sermon and another one afterwards. Some of the musicians occasionally had to circulate between the churches in order to meet the requirements of specific instrumentations. This practical consideration explains the 'post-sermon' placement of Telemann's *Harmonischer Gottes-Dienst* cantatas, which were useful because of their reduced ensemble.

Copies of the *Harmonischer Gottes-Dienst* were to be found across Germany. In 1758 Johann Ernst Bach – a lawyer and *Kapellmeister* in Weimar, and Johann Sebastian Bach's nephew – wrote:

⁷ In December 1731 Telemann published the *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* ('Continuation of the *Harmonischer Gottes-Dienst*'). The concept is basically the same except that the recitatives are shorter and the arias written with two obbligato instruments. In 2001 five of these cantatas were recorded by the soprano Ruth Ziesak and the Camerata Köln and released in 2004 by CPO on 999 764-2.

⁸ Cf. his *Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils, scherzende, Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemten Melodien versehen [...]*, modern edn. Edition Walhall, Magdeburg, 2003.

Seine Kirchensachen haben dahero einen so allgemeinen Beyfall gefunden, daß in Deutschland wenig protestantische Kirchen zu finden seyn werden, wo man nicht die Telemannischen Jahrgänge aufgeführt.⁹

(His church music is by now so much appreciated that there cannot be many Protestant churches in Germany where they do not perform Telemann's annual cantata series.)

George Frederic Handel, who corresponded with Telemann throughout his life, used the *Harmonischer Gottes-Dienst* as a 'thematic catalogue' for his own operas and oratorios and is said to have used more material from this collection than any other source.¹⁰ (This practice of 'borrowing' was an important part of musical life and served more as tribute than as plagiarism between composers.) By the same token, it was Telemann who was responsible for his friend's popularity in Hamburg by adapting several of Handel's operas for the stage there.

It is difficult to state with certainty how long Telemann's cantatas were in use, but the general admiration for his church music expressed by Quantz¹¹ and Johann Ernst Bach indicates that they probably were still being performed in the 1750s. Those of the *Harmonischer Gottes-Dienst* began to make their way back towards performance in 1930, when Bärenreiter Verlag of Kassel published four of them. Between 1953 and 1957 Bärenreiter published the entire collection, in editions prepared for the Gesellschaft für Musikforschung by Gustav Fock.

The Texts

As a lover (indeed, writer) of poetry Telemann preferred new and unpublished texts, especially from promising young poets. In the first paragraph of the preface to the *Harmonischer Gottes-Dienst* he explains that the texts were sent to him by Christian Friedrich Weichmann but without mentioning the individual authors. Later in 1726, in separate publications of the texts, he revealed that most of them had been written by the jurist and *literatus* Arnold Wilckens (1704–59), who must have been around 21 years old when the *Harmonischer Gottes-Dienst* was published. Other contributors are mentioned

⁹ Quoted in the preface of Jacob Adlung's *Lexicon Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt, 1758.

¹⁰ Cf. Graham Cummings, 'Handel and the confus'd shepherdness: A case study of stylistic eclecticism', *Early Music*, Vol. 33, No. 4, November 2005, p. 584.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 330–31.

in documents in the Hamburg Staatsarchiv, although only the academic and linguist Michael Richey (1678–1761) is known; the others are referred to as to Büren, Mayer, C. Steetz and Kenzler.¹²

The texts are informed by a pietistic outlook. Pietism, standing strong in northern Germany, was formulated in *Pia Desideria* ('Pious desires'; 1675) by Phillip Jacob Spener (1635–1705), who had studied theology in Strasbourg and Geneva. The movement gained popularity by attaching less importance to questions of dogma and emphasising, by contrast, Christian revival, faith and piousness (*praxis pietatis*). Spener propagated his ideals through arranging worship and Bible-study groups for small gatherings in his own home. Such occasions were probably in Telemann's mind when he wrote at the start of his preface that the music is 'mehr zum Privat-Gebrauche und zur Haus- als Kirchen-Andacht, gewidmet' ('is more meant for private use and for domestic rather than church worship').

Rhetorical-compositional Means

The arias of the *Harmonischer Gottes-Dienst* are melodic and focused on the text; melisma is used modestly – an approach corresponding with the ideals articulated by Johann Mattheson (1681–1764), the most important German stylistic commentator of the eighteenth century. Telemann consequently used the *da capo* aria, the A sections often repeating the text and making more use of melisma, the contrasting B sections being shorter and more syllabic.

In the recitatives the meaning of the text is often 'painted' in melody and supported by the harmony in bass – as, for instance, in the recitative of track [2] where the melody takes a sudden leap on the word 'hoher' ('high'), and the harmony enters a diminished seventh chord on the word 'schlecht' ('bad'). Telemann's preface states that the recitatives should not be sung in even measure but that the tempo should follow the contents of the poetry, sometimes slow and faster on other occasions.

The obbligato instrument – violin, oboe, transverse flute or recorder – opens and ends the arias in the same manner as in an operatic aria, this instrumental opening being intended to establish the 'affect' and prepare the listener for the entry of the voice. Subjects and motifs anticipate and underline important words in, and the character of, the text, as can be heard in the happy opening of 'Lauter Wonne, lauter Freude' [1] and in the first movement of 'In gering- und rauhen Schalen' [4], where

¹² Gustav Fock, preface to Teil I of the Bärenreiter edition, p. vii.

the recorder directly represents the words ‘Perlen Silberschein’ (‘silvery sheen of pearls’); in the first movement of ‘Hemmet den Eifer’ [7], the ‘impatient’ recorder illustrates the word ‘Eifer’ (‘eagerness’) and, in the first movement of ‘Seele, lerne dich erkennen’ [10], the word ‘Stückwerk’ (‘patchwork’ or ‘fragments’).

Although in a subordinate, accompanying role, the bass part sometimes takes important figures or themes, as in the *affettuoso* movement [13] of ‘Du bist verflucht, o Schreckensstimme’ or in the *animoso* movement [18] of ‘Auf ehernen Mauern’.

The continuo part is intended for either organ or harpsichord: although Telemann’s preface also gives the less experienced church-organist instructions on how to transpose between ‘Chorton’ (high organ-pitch) and ‘Cammerton’ (low chamber-pitch), the occasional instruction that ‘Cembalo tacet’ indicates that he also had the harpsichord in mind.

This recording features an ensemble of soprano, recorder and basso continuo; with that basis the order follows the chronology of the liturgical year, beginning with Advent.

The texts are related to specific Sundays and passages in the Bible. The numbers in brackets after the titles refer first to the numbering in the Telemann Werkverzeichnis (TWV)(*Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, ed. Martin Ruhnke, 3 vols., Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1984, 1992 and 1999,) and then to that of the Bärenreiter edition.

Performance Material, Sources and Selection

For these recordings the following material was used:

1. *Der Harmonische Gottesdienst*, Teil I: ‘Neujahr bis Reminiscere’, 1953 (‘Dritte, Durchgesehene Auflage’, 1981); Teil II: ‘Oculi bis 1. Pfingstag’, 1953, 2nd impr. 1982); Teil IV: ‘17. Sonntag nach Trinitatis bis Sonntag nach Weihnachten’, 1957; ‘durchgesehene Auflage’ (corrected edition) 1967, 2nd impr. 1977), Bärenreiter, Kassel.
2. Facsimile of the original edition, Hamburg, 1726/1726 (British Museum, London and Det kongelige danske bibliotek, Copenhagen (Gieddes Samling). This edition can be consulted online at www.kb.dk/elib/noder/telemann/index.htm.

GEORG PHILIPP TELEMANN

Harmonischer Gottes-Dienst (1725–26), Vol. 1

von Frode Thorsen

Obwohl zu seiner Zeit der Ruhm Georg Philipp Telemanns (1681–1767) den seines Freundes und Kollegen Johann Sebastian Bach bei weitem überstrahlte, erregte er in den vergangenen Jahrzehnten hauptsächlich auf Grund der schier unglaublichen Anzahl von Kompositionen Aufmerksamkeit: Er schrieb über 3000 Werke, darunter mindestens zwanzig vollständige Jahrgänge Kirchenkantaten¹ – insgesamt also etwa 1700 Kantaten, von denen ca. 1400 erhalten geblieben sind. Mittlerweile hat sich jedoch sein Ruf als reiner „Vielschreiber“ gewandelt; man zählt ihn heute nicht allein zu den begabtesten Musikerpersönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, sondern ganz allgemein zu einer bedeutenden Figur in der Entwicklung der Musik des Abendlands – und dies, obwohl er (von 14 schwierigen Tagen Unterricht bei einem Organisten einmal abgesehen) als Komponist, Spieler zahlreicher Instrumente, Schriftsteller, Sänger und Dichter Autodidakt gewesen ist. Ebenso verlegte er seine eigenen Werke und gravierte die Kupferplatten dazu von eigener Hand.

Telemann kam am 14. März 1681 in Magdeburg zur Welt. Als Kind schon lernte er Blockflöte, Geige und Zister zu spielen und begann zu komponieren – „aber doch in aller Stille“, wie er dem Komponisten und Musikschriftsteller Johann Mattheson im Jahr 1740 schrieb.² Sein Vater war 1685 früh verstorben, und in Sorge, dass die offensichtliche Begabung den Sohn gänzlich für die Musik einzunehmen drohte, verbat ihm seine Mutter jegliche weitere musikalische Beschäftigung, so dass er fortan im Geheimen musizieren und komponieren musste. Bald darauf schickte sie ihn nach Zellerfeld im Harz zur Schule, in der Hoffnung, dass ein Umgebungswechsel ihn von der Musik ablenken würde. Indes förderten seine aufgeklärten Lehrer Telemanns musikalische und allgemeine Bildung, was sich schon bald in einer wachsenden Zahl von Kompositionen widerspiegelte.

¹ Ein Kantatenjahrgang umfasste ein Werk für jeden Sonn- und Feiertag des Kirchenjahres (mit Ausnahme der Fastenwochen vor Weihnachten und Ostern, für die man Konzertmusik als unangemessen erachtete) – zusammen also sechzig Kantaten pro Jahr.

² Zitiert nach Werner Rackwitz (Hrsg.), *Telemann: Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen – Eine Dokumentensammlung*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1981, S. 195 f.

1701 nahm Telemann zunächst ein Studium der Jurisprudenz in Leipzig auf, doch schon kurze Zeit später rückte die Musik wieder ins Zentrum seines Interesses, als der Bürgermeister der Stadt ihn mit der Komposition von Kantaten für die Thomas- und Nikolaikirche beauftragte. In den vier Jahren, die er in Leipzig verbrachte, wurde er zu einer angesehenen Persönlichkeit im Musikleben der Stadt. 1705 verließ er Leipzig, um eine Stelle als Kapellmeister des Grafen Erdmann II. von Promnitz im schlesischen Sorau (heute Žary/Polen) anzutreten. Im Dezember 1708 wurde er zum Konzertmeister, im August des folgenden Jahres zum Kapellmeister am Hofe von Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach berufen. In seiner Eisenacher Zeit schrieb er Vokalmusik in unglaublicher Fülle: Vier, vielleicht sogar fünf komplette und zwei unvollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten, Messen, Psalmen und weitere liturgische Werke, sowie Serenaden, italienische und deutsche Kantaten. Auch die Zahl rein instrumentaler Kompositionen, nicht zuletzt von Konzerten und Sonaten, war entsprechend angewachsen. Vom Ränkespiel und dem Leben am Hofe desillusioniert und der Bürde seiner Stellung müde, bewarb sich Telemann 1712 erfolgreich um die Doppelstelle des Musikdirektors der Stadt Frankfurt am Main und Kapellmeisters der Barfüßerkirche. In den folgenden neun Jahren belebte er das städtische Musikleben Frankfurts in gleichem Maße wie das Leipzigs im Jahrzehnt zuvor.

Die wichtigste (und auch langjährigste) Stellung in Telemanns Laufbahn aber war die des Direktors der fünf Hamburger Hauptkirchen und Kantors des Johanneums, der traditionsreichen Gelehrtenschule der Stadt. Hier, an der Elbe, schrieb er nicht nur Musik zu liturgischen und städtischen Anlässen (wenigstens zwei Kantaten für jeden Sonntag und eine Passion für die Fastenzeit), sondern beschäftigte sich alsbald auch mit der Komposition und Aufführung von Opern, was ihm harsche Kritik seitens der örtlichen Geistlichkeit eintrug. 1722 bewarb er sich erfolgreich um den wichtigen Posten des Leipziger Thomas-Kantors (Johann Kuhnau, der bisherige Amtsinhaber, war gerade gestorben). Geschickt nutzte Telemann das Angebot, um für sich bessere Arbeitsbedingungen in Hamburg auszuhandeln, und nach seiner Absage erhielt letztlich Johann Sebastian Bach die Leipziger Stelle. Von nun an sollte Telemann für den Rest seines Lebens in Hamburg bleiben, obschon er häufig reiste und sich eines umfangreichen Netzes an Kontakten erfreute, das sich über ganz Europa erstreckte. So blieb er in Fragen des musikalischen Geschmacks stets auf dem Laufenden, was ihm zeitlebens sehr wichtig war. Zu Beginn der 1740er Jahre schien er sich zu Ruhe setzen zu wollen: Im Oktober 1740 verkaufte er seine sämtlichen

Kupferplatten, um sich fortan für den Rest seiner Karriere musiktheoretischen Arbeiten und einer neuen Leidenschaft – dem Gärtnern! – zu widmen. Nach elf Jahren relativer Ruhe jedoch erlebte er eine Art später Blüte, die ihren Niederschlag in einer Zahl geistlicher Oratorien finden sollte. Er komponierte bis weit in seine Achtziger hinein, beklagte hie und da mit trockenem Humor die Beschwerden des Alters, blieb aber bis zu seinem Tode (an einer „Brustkrankheit“) am 25. Juni 1767 geistig rege.

Der Schöpfer eines Stils

Als junger Komponist beschäftigte sich Telemann mit dem italienischen, französischen und deutschen Stil, doch sein Interesse erstreckte sich bis hin zur polnischen und hanakischen Volksmusik. Von Beginn an war seine Absicht, die verschiedenen Stilmerkmale zu vermischen und damit einen neuen, deutschen Stil zu schaffen. Ein weites Experimentierfeld fand er dazu in seinen mehrsprachigen Opern. Dieser sog. „vermischte Geschmack“ erregte viel Aufmerksamkeit und erfreute sich einer enthusiastischen Publikumsresonanz. Für einige seiner Werke, wie etwa die *Musique de table* (1733), eine breit angelegte Sammlung von Instrumentalmusik mit Ouvertüren, Suiten, Konzerten, Quartetten und Sonaten, fanden sich Subskribenten in vielen europäischen Ländern. Besondere Wertschätzung genoss Telemann in Paris. Dort war ihm als einzigm Ausländer das königliche Druckprivileg verliehen worden und zwischen 1728 und 1752 erschienen einige seiner Kammermusikwerke in der französischen Hauptstadt. 1726, im Jahr der Veröffentlichung des *Harmonischen Gottes-Dienstes*, publizierte der Dichter Christian Friedrich Weichmann (1698–1770) im 3. Teil der Sammlung *Poesie der Nieder-Sachsen* ein Gedicht „Ueber etliche Deutsche Componisten“, in dem er einige berühmte deutsche Komponisten erwähnte, darunter Kuhnau, Keiser, Händel, Petz und Pepusch. Das Gedicht endet mit den Worten:

So muss Venedig / Rom / Paris und London sagen /
Die besten Meister sind in Deutschland zu erfragen.
Wen aber wundert nicht / dass man in Telemann
Gleich als im Mittelpunct / diess alles finden kann?³

³ Ebd., S. 129 f.

Später entfernt Johann Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg, 1740) Weichmanns Fragezeichen. Er zitiert einen ausführlichen Brief, den er von Telemann erhalten hatte und stellt dann klar:

Ein Lully wird gerühmt; Corelli lässt sich loben,
nur Telemann allein ist über's Lob erhoben.⁴

Diese Einschätzung scheint die allgemeine Meinung in Deutschland zur Mitte des 18. Jahrhunderts widerzuspiegeln: Lully und Corelli als Verkörperung des französischen bzw. italienischen Stils, und Telemann als der führende deutsche Komponist und Repräsentant einer überlegenen, neuen, heterogenen Schreibart. Diese Ansicht teilen u.a. Johann A. Scheibe in seinem *Critischen Musicus* (Hamburg, 1738–40, und Leipzig, 1745) und Johann J. Quantz in seinem berühmten *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin, 1752).⁵ Im letzten Absatz konstatiert Quantz, dass dieser Stil sein Vorbild im Natürlichen, Sangbaren habe, dem jegliche Überkomplexität oder exzessive Virtuosität fremd sei. Er vereine das Beste aus der italienischen und französischen Tradition und fände nicht nur in einem einzigen Land, einer Provinz oder bei einer einzigen Nation Anklang, sondern würde von vielen Völkern akzeptiert.

Kennzeichnend für Telemanns Musik ist der idiomatische Einsatz der Instrumente in den Obbligato-Stimmen und besonders in den Holzbläser-Partien. Hier spürt er nicht nur der Eigenart und dem spezifischen Klang der einzelnen Instrumente im Zusammenhang mit dem jeweiligen Affektgehalt⁶ des Stücks nach, sondern erreicht durch seine profunde Kenntnis der Möglichkeiten und Beschränkungen der Instrumente eine ganz „natürliche“, virtuose Schreibart, die die Musiker heute wie damals zu schätzen gewusst haben.

⁴ Ebd., S. 213.

⁵ Facsimile-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1983, S. 333/34.

⁶ Die sog. *Affektenlehre* war ursprünglich von der „Florentiner Camerata“, einer Gruppe von Komponisten und Theoretikern des späten 16. Jahrhunderts, als Beschreibung körperlicher Vorgänge formuliert worden und fand im Barock weite Verbreitung. Sie besagte, dass eine spezifische musikalische Geste einen entsprechenden emotionalen Reiz (Affekt) auslöse, dass also beispielsweise rasche Musik in einer Durtonart mittels der menschlichen „Körpersäfte“ Glücksgefühle erzeuge, so wie langsame Musik in Moll Traurigkeit oder laute Musik Zorn erregen könne usw. Somit konnten auch die einzelnen Bausteine der Musik – Tonleitern, Rhythmus, harmonische Struktur, Tonalität, Tonumfang, Form, Klangfarbe usw. – affektmäßig gedeutet werden.

Harmonischer Gottes-Dienst

In einer Ausgabe des *Hamburgischen Correspondenten* vom Oktober 1725 wurde Telemanns *Harmonischer Gottes-Dienst, oder Geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche* erstmals annonciert und sollte zu Beginn des folgenden Jahres erscheinen. Laut Telemanns Vorrede vom 19. Dezember 1725 lagen die Kantaten jedoch schon längere Zeit druckfertig vor. Die Sammlung besteht mit 72 Kantaten aus einem vollständigen Jahrgang, inklusive Kantaten zur Passion und anderen Feiertagen und wurde in drei Bänden zu 26, 30 und 16 Kantaten veröffentlicht.⁷ Die Kantaten sind für hohe (Sopran oder Tenor) bzw. mittlere Stimme (Mezzo-Sopran / Alt oder Bariton) sowie ein obligates Instrument (Blockflöte, Violine, Traversflöte oder Oboe) und Basso continuo konzipiert. Formal bestehen sie aus zwei Da-capo-Arien (in ABA-Form, wie wir sie aus Kantaten und Opern Scarlattis, Vincis und Händels kennen), die ein Rezitativ umrahmen. Einige wenige der Kantaten beginnen jedoch bereits mit einer kurzen rezitativischen Passage. Auf der Titelseite des *Harmonischen Gottes-Dienstes* gibt Telemann an, dass die Stücke sowohl für kirchliche Zwecke als auch zum Hausgebrauch geeignet seien (zur Erbauung, zum einfachen Musizieren und zur Vervollkommnung der interpretatorischen Fähigkeiten). In seinem Vorwort gibt er – ganz Praktiker – sogar Anweisungen dazu, wie man die Stücke rein instrumental wiedergeben könnte. Nichtsdestoweniger geben sich viele der Arien fast operhaft und sind sogar für den professionellen Sänger anspruchsvoll, ganz im Gegensatz etwa zu seinen syllabischen Oden, die wohl für weniger geschulte Stimmen gedacht waren.⁸

Im 18. Jahrhundert war es in den Hamburger Kirchen gängige Praxis, eine Kantate vor und eine nach der Predigt aufzuführen. Um den Anforderungen der Instrumentation gerecht zu werden, mussten daher die Musiker zuweilen sogar zwischen den Kirchen pendeln. Aus diesen praktischen Erwägungen heraus plazierte Telemann die klein besetzten Kantaten des *Harmonischen Gottes-Dienstes* nach der Predigt.

Partituren des *Harmonischen Gottes-Dienstes* waren in ganz Deutschland verbreitet. Noch im Jahr 1758 schrieb der Rechtsanwalt und Kapellmeister in Weimar, Johann Ernst Bach (ein Neffe Johann Sebastians):

⁷ Im Dezember 1731 erschien die *Fortsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes*. Diese folgt im wesentlichen dem gleichen Konzept. Lediglich die Rezitative sind kürzer gehalten und in den Arien gelangen statt einem, zwei obligate Instrumente zum Einsatz. Im Jahr 2001 spielten Ruth Ziesak (Sopran) und die Camerata Köln fünf dieser Kantaten ein. Die Aufnahme erschien 2004 bei cpo (Best.-Nr. 999 764-2).

⁸ Vgl. Telemanns *Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende, Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien versehen [...]*, moderne Ausgabe bei Edition Walhall, Magdeburg, 2003.

Seine Kirchensachen haben dahero einen so allgemeinen Beyfall gefunden, dass in Teutschland wenig protestantische Kirchen zu finden seyn werden, wo man nicht die Telemannischen Jahrgänge aufgeföhret.⁹

Georg Friedrich Händel, der zeit seines Lebens mit Telemann im Briefwechsel stand, benutzte den *Harmonischen Gottes-Dienst* als eine Art „Themen-Fundus“ für seine eigenen Opern und Oratorien. Man sagt, er habe mehr Material aus dieser Sammlung als aus jeder anderen Quelle verwendet.¹⁰ (Diese Praxis des „Entlehnens“ war ein wichtiger Bestandteil des damaligen Musiklebens und wurde mehr als Anerkennung denn als Plagiat betrachtet.) Ebenso war Telemann für die Popularität seines Freundes Händel in Hamburg verantwortlich, indem er mehrere seiner Opern für die dortige Bühne adaptierte.

Es ist schwierig, mit Sicherheit zu sagen, wie lange Telemanns Kantaten im Gebrauch gewesen sind, doch lässt die allgemeine Bewunderung seiner Kirchenmusik wie sie Quantz¹¹ und Johann Ernst Bach äußern, die Annahme zu, dass sie wohl noch in den 1750er Jahren zur Aufführung gelangten. Die Kantaten des *Harmonischen Gottes-Dienstes* hielten in den Dreißiger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts wieder Einzug ins Musikleben, als beim Bärenreiter-Verlag in Kassel eine Auswahl von vier Kantaten erschienen war. Zwischen 1953 und 1957 veröffentlichte Bärenreiter dann die ganze Sammlung in einer Edition, die Gustav Fock für die Gesellschaft für Musikforschung erstellt hatte.

Die Texte

Als Liebhaber (und übrigens selbst auch Verfasser) von Lyrik bevorzugte Telemann neue und noch unveröffentlichte Texte junger, vielversprechender Dichter. Im ersten Absatz des Vorworts zum *Harmonischen Gottes-Dienst* erklärt er, dass ihm die Texte von Christian Friedrich Weichmann zugesandt worden waren, jedoch ohne deren Urheberschaft im einzelnen zu nennen. Später, im Jahr 1726, enthüllte er in einer separaten Veröffentlichung, dass die meisten Texte vom Juristen und *literatus* Arnold Wilckens (1704–59) stammten, der zum Zeitpunkt der Drucklegung des *Harmonischen Gottes-Dienstes* etwa 21 Jahre alt war. Auch andere Autoren werden in Dokumenten des Hamburger Staatsarchivs erwähnt. Von

⁹ Zitiert nach dem Vorwort von Jacob Adlungs Lexikon *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt, 1758.

¹⁰ Vgl. Graham Cummings, „Handel and the confus'd shepherdness: A case study of stylistic eclecticism“ in *Early Music*, Bd. 33, Nr. 4, November 2005, S. 584.

¹¹ a.a.O., S. 330 f.

ihnen ist uns heute nur noch der Gelehrte und Linguist Michael Richey (1678–1761) ein Begriff; von den übrigen kennen wir nur die bloßen Namen: Büren, Mayer, C. Steetz und Kenzler.¹²

Die Texte sind ganz von einer pietistischen Weltanschauung erfüllt. Der Pietismus – damals in Norddeutschland weit verbreitet – war von Philipp Jacob Spener (1635–1705), der in Straßburg und Genf Theologie studiert hatte, in *Pia desideria* (1675) begründet worden. Die Bewegung gewann rasch an Popularität, indem sie sich weniger mit Fragen des Dogmas beschäftigte, als vielmehr die christliche Erweckung, den Glauben und die Frömmigkeit (*praxis pietatis*) betonte. Spener verbreitete seine Ideale in Gottesdiensten und kleinen Bibel-Kreisen in seiner eigenen Wohnung. Vielleicht hatte Telemann solche Gelegenheiten im Sinne, als er zu Beginn seines Vorworts erwähnte, die Musik sei „mehr zum Privat-Gebrauche und zur Haus- als Kirchen-Andacht“ geeignet.

Rhetorisch-kompositorische Ausdrucksmittel

Die Arien des *Harmonischen Gottes-Dienstes* sind melodisch und ganz auf den Text ausgerichtet; Melismatik gelangt nur selten zum Einsatz. Dies entspricht den Idealen, die Johann Mattheson (1681–1764), der wohl bedeutendste stilistische Kommentator des 18. Jahrhunderts, formuliert hatte. Telemann verwendete konsequent die Form der Da-capo-Arie, deren A-Teile häufig Textwiederholungen und Melismen aufwiesen, wohingegen die kontrastierenden B-Teile kürzer und syllabischer gehalten waren.

In den Rezitativen wurden der Inhalt des Textes oftmals melodisch „ausgemalt“ und von der Harmonik des Basses bekräftigt – wie z.B. im Rezitativ Spur [2], wo die Melodie beim Wort „höher“ einen plötzlichen Sprung macht und die Harmonik das Wort „schlecht“ mit einem vermindernden Septakkord verdeutlicht. Telemann führt in seinem Vorwort aus, dass die Rezitative keinesfalls in einem gleichmäßigen Taktmaß gesungen werden sollen; vielmehr solle das Tempo flexibel dem Inhalt der Dichtung folgen, also zuweilen langsamer oder auch schneller sein.

Das Obligat-Instrument – Geige, Oboe, Travers- oder Blockflöte – eröffnet und beendet die Arien in der gleichen Weise wie in einer Opernarie: Diese instrumentale Eröffnung dient dazu, den „Affekt“ einzuführen und bereitet den Hörer auf den Einsatz der Gesangsstimme vor. Themen und Motive antizipieren und untestreichen besonders wichtige Worte und den Charakter des Textes, wie man in der

¹² Gustav Fock, Vorwort zu Teil I der Bärenreiter-Ausgabe, S. VII

fröhlichen Einleitung zu „Lauter Wonne, lauter Freude“ [1] oder im ersten Satz von „In gering- und rauen Schalen“ [4] hören kann, wo die Blockflöte ganz unmittelbar „der Perlen Silberschein“ verkörpert. Im ersten Satz von „Hemmet den Eifer“ [7] illustriert die „ungeduldige“ Blockflöte ganz plastisch den „Eifer“ oder das Wort „Stückwerk“ im ersten Satz der Kantate „Seele, lerne dich erkennen“.

Obwohl der Bass im allgemeinen eher eine untergeordnete, begleitende Funktion einnimmt, greift er doch zuweilen mit wichtigen Figuren oder Themen in das musikalische Geschehen ein – etwa im *affettuoso*-Satz [13] von „Du bist verflucht, o Schreckensstimme“ bzw. im *animoso* [18] von „Auf ehernen Mauern“.

Der Continuo-Part ist entweder für Orgel oder Cembalo gedacht. Obwohl Telemanns Vorwort dem weniger erfahrenen Kirchenorganisten Hinweise dazu gibt, wie man zwischen dem (hohen) Chor- und dem tieferen Kammerton transponiert, deutet die gelegentlich zu findende Anmerkung „Cembalo tacet“ an, dass er wohl auch eine Ausführung mit Cembalo im Sinn hatte.

Unsere Aufnahme verwendet die Besetzung Sopran, Blockflöte und Basso continuo. Die Reihenfolge richtet sich – mit dem Advent beginnend – chronologisch nach dem Kirchenjahr.

Die Texte nehmen auf spezifische Sonntage und Bibelstellen Bezug. Die eingeklammerten Nummern nach den Kantatentiteln beziehen sich auf das Telemann-Werkverzeichnis (TWV) (*Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, hrsg. von Martin Ruhnke, 3 Bände, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1984, 1992 und 1999,) bzw. auf die Numerierung in der Bärenreiter-Edition.

Aufführungsmaterial, Quellen und Auswahl

Für unsere Aufnahmen haben wir das folgende Material verwendet:

1. *Der Harmonische Gottes-Dienst*, Teil I: „Neujahr bis Reminiscere“, 1953 („Dritte, durchgesehene Auflage“, 1981); Teil II: „Oculi bis 1. Pfingstag“, 1953. (Zweite Auflage, 1982); Teil IV: „17. Sonntag nach Trinitatis bis Sonntag nach Weihnachten“, 1957 (durchgesehene Auflage 1967, zweite Auflage 1977), Bärenreiter-Verlag, Kassel.
2. Facsimile-Ausgabe des Originals, Hamburg, 1726/27 (British Museum, London and Det kongelige danske bibliotek, Kopenhagen (Giedde-Sammlung). Die letztere Ausgabe kann im Internet unter www.kb.dk/elib/noder/telemann/index.htm eingesehen werden.

GEORG PHILIPP TELEMANN

Harmonischer Gottes-Dienst (1725–26), Vol. 1

par Frode Thorsen

De son vivant, la notoriété de Georg Philipp Telemann (1681–1767) éclipsa celle de son grand ami et contemporain J. S. Bach : ce n'est plus le cas aujourd'hui, même si, depuis quelques décennies, le nombre considérable d'œuvres que contient son catalogue a de nouveau attiré l'attention sur lui. Parmi ses quelques 3000 partitions, on distingue notamment une vingtaine de cycles annuels de cantates d'église¹ pour un total d'environ 1700 cantates dont 1400 ont survécu. On a longtemps considéré Telemann comme un simple *Vielschreiber* à la plume prolifique, mais cette image tend à disparaître et il est reconnu de nos jours non seulement comme un des musiciens les plus doués du 18e siècle mais également comme un des acteurs essentiels de l'histoire de la musique occidentale, et cela en dépit du fait qu'il fut un autodidacte, si l'on excepte les uniques leçons d'orgue qu'on lui imposa durant deux semaines, qu'il pratiquait plusieurs instruments, chantait et avait des talents d'écrivain et de poète. Il publia également ses propres œuvres, se chargeant lui-même de la gravure des plaques.

Telemann est né le 14 mars 1681 à Magdebourg. Enfant, il joue de la flûte à bec, du violon et de la cithare ; très tôt, il commence à composer, mais « dans un silence complet », ainsi qu'il l'écrit en 1740 au compositeur et écrivain Johann Mattheson² : craignant pour son fils que ses dons lui fasse embrasser la carrière de musicien, sa mère lui interdit de poursuivre ses activités musicales³ ce qui le constraint à pratiquer ses instruments et à composer en secret. Par la suite, il est envoyé à l'école de Zellerfeld dans l'espoir que ce changement d'environnement le distraie de la musique : c'est finalement le contraire qui se produit. Les maîtres éclairés de Telemann l'encouragent dans

¹ Un cycle annuel de cantates d'église comporte une œuvre pour chaque dimanche et chaque fête du calendrier ecclésiastique, exception faite des semaines de l'Avent (Noël) et du Carême (Pâques) – soit un total de soixante cantates par an.

² « Aber doch in aller Stille ». Cité par Werner Rackwitz, *Telemann: Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen – Eine Dokumentensammlung*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen, 1981, pp. 195–96.

³ Son père était décédé en 1685.

ses études musicales et générales de sorte que, en peu de temps, celui-ci donne naissance à toute une floraison d'œuvres.

En 1701, Telemann prépare un diplôme de droit à Leipzig, mais la musique revient bientôt au premier plan lorsque le maire lui le sollicite pour composer des cantates à l'usage de la Thomaskirche et de la Nicolaikirche ; en l'espace de quatre années, il devient ainsi une des figures les plus éminentes de la vie musicale dans cette ville. En 1705, il part s'installer à Sorau (aujourd'hui Žary, en Pologne), où il est nommé Kapellmeister du Comte Erdmann II de Promnitz. En décembre 1708, il obtient le poste de Konzertmeister à la cours du Duc Johann Wilhelm de Saxe-Eisenach dont il devient le Kapellmeister quelques mois plus tard, en août ; durant son séjour à Eisenach, il continue de produire un nombre incroyablement généreux d'œuvres vocales (quatre, peut-être cinq, cycles annuels de cantates d'église, et deux autres cycles restés incomplets ; des messes, des psaumes et autres œuvres liturgiques), et son catalogue d'œuvres instrumentales s'enrichit dans les mêmes proportions, notamment de concertos et de sonates. Lassé des intrigues de la vie courtisane et usé par les lourdes responsabilités de sa fonction, Telemann postule avec succès, en 1712, au poste de directeur de la musique de la ville de Francfort et à celui de Kapellmeister de la Barfüsserkirche : durant les neuf années qui suivent, il va insuffler une nouvelle vie musicale à Francfort, comme il l'avait fait à Leipzig dix ans plus tôt.

C'est à Hambourg que Telemann occupa le plus important et le plus long de ses mandats : il y fut directeur de la musique des cinq plus grandes églises de la ville et Kantor de la Johanneum Lateinschule. Outre les compositions liturgiques et les œuvres de commandes pour les cérémonies officielles, au nombre desquelles deux cantates chaque dimanche et une Passion pour le carême, il en vint rapidement à se consacrer à la composition et à la production d'opéras, ce qui lui attira les critiques de l'Église. Lorsque, en 1722, il posa sa candidature au poste de Kantor de Saint-Thomas à Leipzig, pour succéder au défunt Johann Kuhnau, ce ne fut que pour mieux négocier son contrat à Hambourg, et c'est alors que la place échut à Bach. Telemann devait rester à Hambourg pour le restant de ses jours, tout en voyageant régulièrement et en entretenant un réseau de relations en Europe, ce qui lui permit de rester au fait des derniers développements du goût musical, ce à quoi il fut toujours très attentif. Au début des années 1740, il semble qu'il ait pris une demi-retraite, revendant les plaques gravées de ses œuvres en octobre 1740 avec l'intention de consacrer désormais sa carrière aux œuvres théoriques et sa vie à une nouvelle

passion : le jardinage ! Et cependant, après onze années d'une relative quiétude, il vécut une véritable renaissance et commit un grand nombre d'oratorios. Il continua de composer à 80 ans passés et, en dépit de quelques commentaires lapidaires sur les afflictions de la vieillesse, il jouit de toutes ses facultés jusqu'à son dernier jour. Telemann décède le 25 juin 1767 des suites de complications respiratoires.

Le créateur d'un style

Dans sa jeunesse, Telemann étudia les différences stylistiques du contrepoint italien, français et allemand, tout en témoignant du plus vif intérêt pour des domaines aussi différents que la musique folklorique polonaise et morave. Dès le début, son intention était de faire une synthèse de toutes ces influences afin de contribuer à la formation d'un nouveau style allemand, mettant notamment à profit ses qualités de polyglotte pour faire de ses opéras le creuset de ses expériences. Ce style métissé suscita beaucoup d'intérêt et le public lui fit un accueil enthousiaste. Certaines de ses œuvres, telle la *Musique de table* (1733),⁴ attirèrent de nombreux souscripteurs dans plusieurs pays. Telemann bénéficiait notamment à Paris d'un privilège rare : il était le seul étranger à y jouir du droit d'imprimer ses œuvres de sorte que, entre 1728 et 1752, certaines de ses œuvres de musique de chambre furent publiées dans la capitale française. En 1726, l'année de publication de son *Harmonischer Gottes-Dienst*, le poète Christian Friedrich Weichmann (1698–1770) écrivit un poème, « De quelques compositeurs allemands »,⁵ dans lequel il dressait la liste de quelques-uns des plus éminents musiciens allemands : Kuhnau, Keiser, Handel, Petz et Pepusch. Et voici de quelle façon le poème se concluait :

So muss Venedig / Rom / Paris und London sagen /
Die besten Meister sind in Deutschland zu erfragen.
Wen aber wundert nicht / dass man in Telemann
Gleich als im Mittelpunct / diess alles finden kann?⁶

⁴ Une anthologie de musique instrumentale comportant des ouvertures, des suites de danses, des concertos, des quatuors et des sonates.

⁵ « Ueber etliche Deutsche Componisten », in *Poesie der Nieder-Sachsen* (3e Partie).

⁶ *Ibid.*, pp. 129–30.

Venise, Rome, Paris et Londres se doivent de dire
Que les meilleurs maîtres se trouvent en Allemagne.
Qui s'étonnera si nous considérons Telemann
Comme le centre de ce panthéon ?

Dans son *Grundlage einer Ehren-pforte* publié à Hambourg en 1740, Johann Mattheson retirera le point d'interrogation de Weichmann. Après avoir cité une longue lettre qu'il avait reçue de Telemann, il concluait par ce jugement sans appel :

Ein Lully wird gerühmt; Corelli lässt sich loben,
nur Telemann allein ist über's Lob erhoben.⁷

(Un Lully devient célèbre, un Corelli suscite des louanges;
seul Telemann s'élève au-dessus de toute vénération.)

On retrouve dans ce postulat les canons esthétiques traditionnels en vigueur dans l'Allemagne du milieu du 18e siècle : Lully et Corelli y incarnent respectivement les styles français et allemand, tandis que Telemann y est présenté comme le fer de lance de l'école allemande et le promoteur d'une nouvelle esthétique composite considérée comme de premier ordre. Cette opinion a été reprise, entre autres, par Johann A. Scheibe dans son *Critischer Musicus* (Hambourg, 1738–40, et Leipzig, 1745), et Johann J. Quantz dans son fameux *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (« Essai sur l'art de jouer de la flûte traversière », Berlin, 1752).⁸ Dans son dernier paragraphe, Quantz explique que l'idéal de cette musique réside dans le naturel et l'aptitude au chant ; on doit y éviter la complication outrancière et la virtuosité ; elle réunit ce qu'il y a de meilleur dans les traditions italienne et française de façon à être accessible, non pas uniquement dans une région, une province ou une nation particulière, mais par plusieurs peuples.

Un des caractères distinctifs de la musique de Telemann apparaît dans son utilisation idiomatique

⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁸ Facsimile ed., Bärenreiter, Kassel, 1983, pp. 333–34.

des instruments, notamment dans les parties obbligato, et en particuliers pour les vents. Il ne se contente pas seulement d'explorer le caractère et le son de chaque instrument en relation avec « l'affect »⁹ de la pièce ; mettant en œuvre sa connaissance exhaustive des possibilités et des contraintes de ces instruments, il invente également un style virtuose « naturel » que les musiciens apprécient autant de nos jours qu'ils durent l'apprécier à l'époque.

Harmonischer Gottes-Dienst

Le recueil de Telemann intitulé *Harmonischer Gottes-Dienst, oder Geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche*¹⁰ fut annoncé dans le *Hamburgischer Correspondent* en octobre 1725, et sa publication était attendue pour le début de l'année 1726, en dépit du fait que ces cantates, si l'on en croit la préface datée du 19 décembre 1725, étaient prêtes à l'impression depuis déjà longtemps. Cette collection réunit un cycle liturgique complet de 72 cantates, y compris celles de la Semaine sainte et d'autres jours de célébration, publié en trois volumes, respectivement de 26, 30 et 16 cantates.¹¹ Ces cantates sont conçues pour « hohe Stimme » (soprano ou ténor) ou pour « mittlere Stimme » (mezzo/alto ou baryton), un instrument obbligato (flûte à bec, violon, flûte traversière ou hautbois), et *basso continuo*. Elles comportent généralement deux arias *da capo* dans la forme ABA, comme dans les cantates et les opéras italiens de compositeurs tels que Scarlatti, Vinci et Haendel, avec un récitatif intercalé, bien que certaines débutent également par un bref récitatif. Sur le frontispice du *Harmonischer Gottes-Dienst*, Telemann indique que les pièces du recueil conviennent aussi bien pour le service de l'église

⁹ La « Doctrine des Affections » (*Affektenlehre* en allemand), était une théorie qui avait été conçue, sur des principes physiologiques, par la « Camerata florentine » des compositeurs et théoriciens de la fin du 16e siècle et dont l'audience s'était prolongée à l'époque baroque. Cette « doctrine » partait du principe qu'à chaque donnée musicale correspond un stimulus émotionnel spécifique (*Affekt*) : ainsi, à titre d'exemple, une pièce de tempo rapide et dans une tonalité majeure affectera les « vapeurs corporelles » de l'auditeur en éveillant en lui un sentiment d'allégresse, de la même façon qu'une pièce de tempo lent et dans une tonalité mineur produira un sentiment de tristesse, une musique forte de la colère, et ainsi de suite. Les éléments constitutifs du langage musical (les gammes, le rythme, la structure harmonique, la tonalité, l'ambitus mélodique, les formes, les couleurs instrumentales, etc.) peuvent, d'après ce principe, être interprétés en termes affectifs.

¹⁰ « Service harmonieux, ou Cantates spirituelles à l'usage de chacun. »

¹¹ En décembre 1731, Telemann publia le *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (« Suite du *Harmonischer Gottes-Dienst* »). Le principe en est identique, à ceci près que les récitatifs sont plus courts et les arias écrits avec deux instruments obligato. En 2001, cinq de ces cantates ont été enregistrées par la soprano Ruth Ziesak et la Camerata Köln et publiées par CPO en 2004 (réf. 999 764-2).

et l'expression de la foi que pour l'usage domestique et le perfectionnement de leurs interprètes ; dans sa préface, toujours pragmatique, il donne des instructions sur la façon d'interpréter ces cantates en ne faisant appel qu'à des instrumentalistes. Et cependant, plusieurs arias sont pour ainsi dire d'authentiques airs d'opéra, d'une grande exigence même pour des chanteurs professionnels, à l'opposé de ses odes syllabiques qui étaient conçues pour des voix moins expérimentées.¹²

Dans les églises de Hambourg, au 18e siècle, l'usage le plus répandu consistait à interpréter une cantate avant le sermon et une autre après. Certains des musiciens devaient se rendre d'une église à une autre pour satisfaire aux besoins de l'instrumentarium requis. Cette considération logistique explique pourquoi les cantates prévues pour « l'après-sermon », dans *l'Harmonischer Gottes-Dienst*, ne font appel qu'à un ensemble réduit.

Plusieurs exemplaires du *Harmonischer Gottes-Dienst* ont circulé en Allemagne. En 1758, Johann Ernst Bach, avocat et *Kapellmeister* à Weimar, raconte :

Seine Kirchensachen haben dahero einen so allgemeinen Beyfall gefunden, daß in Deutschland wenig protestantische Kirchen zu finden seyn werden, wo man nicht die Telemannischen Jahrgänge aufgeführt.¹³

(Sa musique d'église est désormais tellement appréciée qu'il ne doit plus guère y avoir de temples protestants en Allemagne où l'on n'interprète les cycles annuels de cantates de Telemann.)

George Frederic Haendel, qui entretint une correspondance avec Telemann durant toute sa vie, utilisa *l'Harmonischer Gottes-Dienst* comme un « catalogue thématique » pour ses propres opéras et oratorios, et l'on prétend qu'il puise dans ce recueil plus que dans toute autre source.¹⁴ (Cette pratique de « l'emprunt » était courante dans la vie musicale et se concevait davantage comme un hommage que comme du plagiat entre compositeurs.) En retour, Telemann fit honneur à Haendel en adaptant plusieurs de ses opéras sur la scène hambourgeoise.

¹² Cf. ses *Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils, scherzende, Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien versehen [...]*, éd. moderne. Edition Walhall, Magdeburg, 2003.

¹³ Cité dans la préface du Dictionnaire de Jacob, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt, 1758.

¹⁴ Cf. Graham Cummings, « Handel and the confus'd shepherdness : A case study of stylistic eclecticism », *Early Music*, Vol. 33, No. 4, novembre 2005, p. 584.

Il est difficile d'affirmer avec certitude la période durant laquelle les cantates de Telemann furent en usage, mais l'admiration unanime que suscita sa musique d'église, notamment chez Quantz¹⁵ et Johann Ernst Bach, laisse à penser qu'elles étaient toujours au répertoire dans les années 1750. Certaines d'entre elles revinrent sur le devant de la scène lorsque, en 1930, les Éditions Bärenreiter de Basel en publièrent quatre extraits du *Harmonischer Gottes-Dienst*. Entre 1953 et 1957, Bärenreiter publia le recueil dans son intégralité dans une édition préparé par Gustav Fock à l'attention de la Gesellschaft für Musikforschung.

Les textes

Amoureux de poésie, et lui-même écrivain, Telemann avait une préférence pour les textes nouveaux et inédits, en particulier de la plume de jeunes poètes prometteurs. Dans le premier paragraphe du *Harmonischer Gottes-Dienst*, il explique que les textes lui ont été fournis par Christian Friedrich Weichmann, mais sans qu'il soit fait mention du nom de leurs auteurs. Plus tard, en 1726, à l'occasion de publications séparées de ces mêmes textes, il révéla que la plupart d'entre eux avaient été écrits par le juriste et *literatus* Arnold Wilckens (1704–1759), qui devait avoir environ 21 ans lorsque l'*Harmonischer Gottes-Dienst* fut publié. D'autres auteurs sont mentionnés dans des documents conservés à la Hamburg Staatsarchiv, mais un seul d'entre eux est connu : il s'agit de l'universitaire et linguiste Michael Richey (1678–1761), les autres étant Büren, Mayer, C. Steetz and Kenzler.¹⁶

Les textes s'inscrivent dans un contexte piétiste. La doctrine du piétisme, dont l'influence était forte en Allemagne du nord, avait été édictée en 1675 dans le *Pia Desideria* (« Pieux désirs ») par Phillip Jacob Spener (1635–1705), ancien étudiant en théologie à Strasbourg et Genève. Ce courant de pensée accrut sa popularité en reléguant au second plan les questions relatives au dogme au profit de la renaissance, de la foi et de la dévotion chrétiennes (*praxis pietatis*). Spener propagea ses idées en organisant sous son propre toit des séances de culte et d'étude de la Bible pour de petits groupes de fidèles. C'est sans doute en ayant à l'esprit ces réunions en comité réduit que Telemann écrivit au début de sa préface que sa musique est conçue « davantage pour l'usage privé et domestique que pour le service de l'église ». ¹⁷

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 330–31.

¹⁶ Gustav Fock, préface du premier volume de l'édition Bärenreiter, p. vii.

¹⁷ « mehr zum Privat-Gebrauche und zur Haus- als Kirchen-Andacht, gewidmet ».

Procédés de rhétorique et de composition

Les arias de l'*Harmonischer Gottes-Dienst* sont d'essence mélodique et se concentrent sur le texte ; les mélismes sont utilisés avec parcimonie, conformément aux préceptes de Johann Mattheson (1681–1764), le plus éminent théoricien allemand de l'esthétique au 18e siècle. Telemann utilise donc l'aria *da capo*, les sections A faisant se répéter le texte et comportant davantage de mélismes, tandis que la section B est plus courte et plus syllabique.

Dans les récitatifs, la signification du texte est souvent « traduite » en mélodie et soutenue harmoniquement par la ligne de basse : c'est le cas, par exemple, dans le récitatif de la plage [2] où la mélodie fait un saut soudain sur le mot « hoher » (« haut »), et l'harmonie fait entendre un accord de septième diminuée sur le mot « schlecht » (« mal »). Dans la préface, Telemann précise que les récitatifs ne doivent pas être chantés en mesure mais que le tempo doit suivre le contenu des poèmes, ralentissant et accélérant selon le cas.

L'instrument obbligato (violon, hautbois, flûte traversière, flûte à bec), introduit et conclut les arias dans la tradition des arias d'opéras, l'exposition instrumentale ayant pour fonction de définir « l'affect » et de préparer l'auditoire à l'entrée de la voix. Les thèmes et les motifs anticipent et soulignent les mots importants et le caractère général du texte, ainsi qu'on peut l'entendre dans l'introduction pleine d'allégresse de « Lauter Wonne, lauter Freude » [1] et dans le premier mouvement de « In gering- und rauhen Schalen » [4] où la flûte à bec semble dépeindre les mots « Perlen Silberschein » (« reflet argenté de perle ») ; dans le premier mouvement de « Hemmet den Eifer » [7], la flûte à bec « impatiente » illustre le mot « Eifer » (« empressement »), et, dans le premier mouvement de « Seele, lerne dich erkennen » [10], elle décrit le mot « Stückwerk » (« fragments »).

Bien qu'elle soit reléguée à un rôle subalterne d'accompagnateur, la partie de basse se voit parfois confier des motifs ou des thèmes importants, comme dans l'*affettuoso* [13] de « Du bist verflucht, o Schreckensstimme » ou dans l'*animoso* [18] de « Auf ehernen Mauern ».

Le continuo est confié soit à l'orgue, soit au clavecin : bien que, dans sa préface, Telemann donne des instructions aux organistes moins expérimentés sur la façon de transposer du « Chorton » au « Cammerton », l'indication récurrente « Cembalo tacet » indique bien qu'il avait le clavecin à l'esprit.

Pour cet enregistrement, on a fait appel à une soprano, une flûte à bec et une section de basse continue ; l'ordre des pièces suit la chronologie de l'année liturgique en commençant par l'Avent.

Chaque texte correspond à un dimanche spécifique et à un passage précis de la Bible. Les nombres entre parenthèses après les titres correspondent d'abord à la numérotation dans le catalogue des œuvres de Telemann (TWV) (*Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, red. Martin Ruhnke, 3 volumes, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1984, 1992 et 1999,) puis à celle de l'édition Bärenreiter.

Matériel musical, sources et sélection

Pour cet enregistrement, les partitions utilisées furent :

1. *Der Harmonische Gottesdienst*, 1ère Partie : « Neujahr bis Reminiscere », 1953 (« Dritte, Durchgesehene Auflage » (Troisième édition, corrigée), 1981); Teil II: « Oculi bis 1. Pfingstag», 1953, 2nd impr. 1982); Teil IV: « 17. Sonntag nach Trinitatis bis Sonntag nach Weihnachten », 1957; « durchgesehene Auflage » 1967, 2nd impr. 1977), Bärenreiter, Kassel.
2. Facsimile de l'édition originale, Hamburg, 1726 (British Museum, Londres, et Det kongelige danske bibliotek, Copenhague (Gieddes Samling). On peut consulter cette édition sur internet à l'adresse suivante : www.kb.dk/elib/noder/telemann/index.htm.

Traduction : Baudime Jam © 2006

Harmonischer Offices-Dienst/

oder geistliche CANTATEN

zum allgemeinen Gebrauche/

welche/

zu Förderung so wol

der Privat-Saus-

als öffentlichen

Kirchen-Andacht/

auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-täglichen
Sonne durchs ganze Jahr

gerichtet sind,

und aus einer Singe-Stimme bestehen/ die entweder von
einer Violone, oder Harpsich. oder Flöte verweist, oder Flöte à bec,
nicht dem General-Bass, begleitet wird;

Auf eine leichte und bequeme Art also versetzet/ daß nicht
allein die, so zur Aufführung der Kirchen-Musik dienen find, und vor allen
diesemigen/ so sich nur weniger Schäfte dichten zu beclimen haben/ solche nicht gebrauch-
gen können; sondern auch solche für größlichen Empfängen/ die bei den Saal-Audienten musikalisch
zu halten pflegen/ viele mehr schwingen können/ die sich im Orgon/ oder im Schem
auf gesuchten Instrumenten/ zum Singen/ für Clangungen
untertertter können;

Zu die Musick gebracht, und zum Druck befördert

von

Georg Philipp Telemann/

Chori Musici Hamb. Direct.

In Verlegung des Autors, und den demselben, auch in den Leipziger
Meissn im Kästchen Buch-Laden zu finden.

Sün den für mit daß fin Qi fer nicht zu fehs
X X Da Capo.
X X Da Capo.
X X Da Capo.

Um vierten Advents-Hommetage.

Flûte douce,

Vivace

4. Advent – Lauter Wonne, lauter Freude

(TWV 1: 1040; Bärenreiter Nr. 68)

Text: Autor unbekannt

Phil. 4, 4–7

4. Freuet euch in dem HERRN allewege! Und abermals sage ich: Freuet euch!
5. Eure Lindigkeit lasset kund sein allen Menschen! der HERR ist nahe!
6. Sorget nichts! sondern in allen Dingen lasset eure Bitten im Gebet und Flehen mit Danksagung vor Gott kund werden.

7. Und der Friede Gottes, welcher höher ist denn alle Vernunft, bewahre eure Herzen und Sinne in Christo Jesu!

[1] Aria (Vivace)

Lauter Wonne, lauter Freude
spielt in meiner regen Brust.
Doch dem flammenreichen Herzen
ist anitzt kein sündlich Scherzen
einer eitlen Glut bewusst
Gott allein ist seine Lust.

[2] Rezitativ

Dort labet sich ein Kind der Eitelkeit
an aller Wollust dieser Zeit.
Ein andrer ist auf Geld und Gut entflammt,
und seine Freude wächst zugleich mit seinen Schätzen.
Der dritte wünschet kein Ergetzen,
das nicht danebst aus hoher Ehre stammt.
Der vierte, wenn er sich an Feinden rächen kann,
sieht dies für sein Vergnügen an.
Noch andern muss aus andern Dingen

Fourth Sunday of Advent – Lauter Wonne, lauter

Freude (TWV 1: 1040; Bärenreiter No. 68)

Text: Anon.

Philippians 4, 4–7

4. Rejoice in the Lord always: and again I say, Rejoice.

5. Let your moderation be known unto all men. The Lord is at hand.

6. Be careful for nothing; but in every thing by prayer and supplication with thanksgiving let your requests be made known unto God.

7. And the peace of God, which passeth all understanding, shall keep your hearts and minds through Christ Jesus.

[1] Aria (Vivace)

Pure bliss, pure joy
course through my trembling breast.
But my heart, alight with flames,
knows no sinful dalliance
of vainglorious ardour;
only God is its delight.

[2] Recitative

Here a child of vanity rejoices
in the desire of the day.
Another burns for riches and estate,
his pleasure grows along with his possessions.
The third rejects all happiness
unless derived from highest honours.
The fourth considers it a pleasure
to wreak revenge upon his enemies.
And others must derive their pleasure,

Quatrième dimanche de l'Avent – Lauter Wonne,

lauter Freude (TWV 1: 1040; Bärenreiter N° 68)

Texte: auteur inconnu

Philippiens 4, 4–7

4. Réjouissez-vous en tout temps de tout ce que le Seigneur est pour vous. Oui, je le répète, soyez dans la joie.

5. Faites-vous connaître par votre amabilité envers tous les hommes. Le Seigneur est proche.

6. Ne nous mettez en souci pour rien, mais, en toute chose, exposez vos besoins à Dieu. Adressez-lui vos prières et vos requêtes, en lui disant aussi votre reconnaissance.

7. Alors la paix de Dieu, qui surpassé tout ce qu'on peut concevoir, gardera votre cœur et votre pensée sous la protection de Jésus-Christ.

[1] Aria (Vivace)

Un pur délice, une pure joie
Se répandent dans ma poitrine tremblante.
Mais mon cœur en feu
Ne connaît nul coupable badinage
Avec de vaniteuses braises,
Seul Dieu est son plaisir.

[2] Récitatif

Ici un enfant de la vanité
Se plaint dans la convoitise du jour.
Un autre s'enflamme pour l'argent et les possessions,
Et son plaisir s'accroît à l'aune de ses trésors.
Le troisième refuse tout bonheur
Qui ne provienne des honneurs les plus grands.
Le quatrième prend pour plaisir
D'exercer sa revanche sur ses ennemis.
D'aucuns pour leur honte

44



Um ersten Sonntage nach dem Feste der heil. drey Könige.

Flûte douce.

der Vorwurf ihrer Lust entspringen.
Allein, wie schlecht ist diese Freude,
wovon der Grund so leicht,
ja oft so plötzlich weicht.
Wie schädlich ist die Weide,
die zwar den Augen nach beliebte Blumen trägt
und dennoch lauter Gift in allen Blättern heg't!
Ach, welcher sich in Christo nicht erfreut,
dem bringt sein Freuen lauter Leid.
In Gott allein wird solche Lust gefunden,
die mit Bestand und Seligkeit verbunden.

3 Aria

Ein stetes Zagen,
ein ewig's Nagen,
ein Trauern, das kein Ziel erhält,
beschliesset den Jubel der lachenden Welt.
Doch wer sich Gott zur Freude setzt,
hat beides, was ihn hier ergötzt
und was ihm ewig wohlgefällt.

1. Sonntag nach dem Feste der heiligen drei Könige – In gering- und rauhen Schalen (TWV 1: 549; Bärenreiter Nr. 4) Text: M. A. Wilckens

Römer 12, 1–6

1. Ich ermahne euch nun, liebe Brüder, durch die Barmherzigkeit Gottes, daß ihr eure Leiber begebet zum Opfer, das da lebendig, heilig und Gott wohlgefällig sei, welches sei euer vernünftiger Gottesdienst. 2. Und stellet euch nicht dieser Welt gleich, sondern verändert euch durch die Erneuerung eures Sinnes, auf daß ihr prüfen möget, welches da sei der gute, wohlgefällige und vollkommene Gotteswille. 3. Denn ich sage euch durch die Gnade, die mir gegeben ist, jedermann unter euch,

which is their shame, from other things.
Alas, how worthless is this joy
when its foundations easily
and often all too quickly fail.
How harmful is the meadow,
pleasing the eye with charming blossoms,
yet hiding purest venom in its leaves.
Alas, he who does not rejoice in Christ
will find but heartache in his happiness.
None but the Lord can grant the joy
that will ensure eternal bliss.

[3] *Aria*

Constant worry,
eternal remorse,
grief that has no end
concludes the laughing world's delight.
But he who finds his gladness in the Lord
finds both what brings him joy on earth
and that which pleases him for evermore.

First Sunday after Epiphany – *In gering- und rauhen Schalen* (TWV 1: 549; Bärenreiter No. 4)

Text: M. A. Wilckens

Romans 12, 1–6

1. I beseech you therefore, brethren, by the mercies of God, that ye present your bodies a living sacrifice, holy, acceptable unto God, which is your reasonable service. 2. And be not conformed to this world: but be ye transformed by the renewing of your mind, that ye may prove what is that good, and acceptable, and perfect, will of God. 3. For I say, through the grace given unto me, to every man that is among you, not to think of himself more highly than he ought to

Tirent leur plaisir d'autres choses.
Seulement, comme mauvaise est cette joie
Dont les fondations vacillent
Si facilement et rapidement.
Comme est trompeur le pré
Dont les fleurs charment l'œil,
Alors que le poison bruit dans ses herbes.
En Dieu seul se trouve ce plaisir
Qui garantit la béatitude éternelle.

[3] *Aria*

Souci constant,
Remords éternel,
Grief sans fin,
Concluent le plaisir du monde riant.
Mais celui qui en dieu élit son plaisir,
Récolte et la joie sur terre
Et la satisfaction éternelle.

Premier dimanche après l'Épiphanie – *In gering- und rauhen Schalen* (TWV 1: 549; Bärenreiter N° 4)

Texte: M. A. Wilckens

Romains 12, 1–6

1. Je vous invite donc, frères, à cause de cette immense bonté de Dieu, à lui offrir votre corps comme un sacrifice vivant, saint et qui plaise à Dieu. Ce sera là de votre part un culte spirituel. 2. Ne nous laissez pas modeler par le monde actuel, mais laissez-vous transformer par le renouvellement de votre pensée, pour pouvoir discerner la volonté de Dieu: ce qui est bon, ce qui lui plaît, ce qui est parfait. 3. En vertu de la grâce que Dieu m'a faite, voici ce que je dis à chacun

Stilett! du kluger Sterblicher! wie kommst du doch so blind! wie
so vermassen! segn' doch Kunst, Verstand und Wissenschaft von welchen jede dich yet
Demut leiten soll dich dennoch Hochmutsvoll er hebt ja aus die sel ber
rafft Ich las den Stolz doch deinen Sinnen nicht abge winnen auf wider diesen
So li acht der Gott zum Hohn sich gar zu viel er kühnet! Schau her! sie
find fünf glanz' Götter mir die durch des Glaubens Kraft ihm hatt und überlich sind. Demum wenn
6 6 6 6 6 6

daß niemand weiter von sich halte, als sich's gebührt zu halten, sondern daß er von sich mäßig halte, ein jeglicher, nach dem Gott ausgeteilt hat das Maß des Glaubens.

4. Denn gleicherweise als wir in einem Leibe viele Glieder haben, aber alle Glieder nicht einerlei Geschäft haben, 5. also sind wir viele ein Leib in Christus, aber untereinander ist einer des andern Glied, 6. und haben mancherlei Gaben nach der Gnade, die uns gegeben ist.

4 Aria

In gering- und rauen Schalen spielt der Perlen Silberschein.
Wähle die, o Mensch, zum Bilde,
pflanz des Schöpfers güt'ge Milde
dir vor andern Gaben ein,
lass, wie dort, vor Moses Strahlen,
Demut deine Decke sein.

5 Rezitativ

O Eitelkeit, du kluger Sterblicher,
wie kannst du doch so blind,
wie so vermassen sein,
dass Kunst, Verstand und Wissenschaft,
von welchen jede dich zur Demut leiten soll,
dich dennoch hochmutsvoll erhebt,
ja aus dir selber rafft!
Ach lass den Stolz doch deinen Sinnen nicht abgewinnen.
Auf, wider diesen Goliath,
der Gott zum Hohn sich gar zu viel erkühnet.

think; but to think soberly, according as God hath dealt to every man the measure of faith. 4. For as we have many members in one body, and all members have not the same office: 5. So we, being many, are one body in Christ, and every one members one of another. 6. Having then gifts differing according to the grace that is given to us, whether prophecy, let us prophesy according to the proportion of faith;

[4] *Aria*

In the poor, unpolished shells
gleams the silver sparkle of the pearls.
Man, take them to be your precept,
take the Creator's loving mercy
for your maxim above all else,
let humility protect you
from the rays round Moses' face.

[5] *Recitative*

O vanity, you cunning mortal,
how could you be so blind
and so presumptuous
that art, intelligence and science,
which ought to lead you to humility,
vaingloriously lift you up
to rise above yourself!
Do not let pride deprive you of your senses.
Arise against this Goliath,
too insolent, offensive to the Lord.

d'entre vous: ne soyez pas prétentieux; n'allez pas au-delà de ce à quoi vous devez prétendre, tendez au contraire à une sage appréciation de vous-mêmes, chacun selon la part que Dieu lui a donnée dans son œuvre régie par la foi. 4. Chacun de nous a, dans un seul corps, de nombreux organes; mais ces organes n'ont pas la même fonction. 5. De même, alors que nous sommes nombreux, nous formons ensemble un seul corps par notre union avec le Christ, et nous sommes tous, et chacun pour sa part, membres les uns des autres. 6. Et Dieu nous a accordé par grâce des dons différents. Pour l'un, c'est la prophétie: qu'il exerce cette activité conformément à notre foi commune.

[4] *Aria*

Dans les frustes, fragiles coquilles
Scintille le reflet argenté des perles.
Homme, choisis-les pour précepte,
Prend la bonté du Créateur
Comme maxime suprême.
Laisse l'humilité te protéger
Des rayons du soleil autour du visage de Moïse.

[5] *Récitatif*

O vanité, toi mortel rusé,
Comment peux-tu être si aveugle
Et si présomptueux
Que les arts, la connaissance et la science,
Qui devraient te conduire à l'humilité,
T'élèvent cependant prétentieusement
Au delà de ton niveau !
Ne laisse pas la fierté l'emporter sur tes sens.
Redresse-toi face à ce Goliath,
Si insultant à l'endroit de Dieu.

dich nur sich föhle

der ü ber jeden Werte nicht dich nur sich em

Da Capo.

föhle nicht dich nur sich es föhlt

Da Capo.

Da Capo.

Schau her, hie sind fünf glatte Steine,¹
die durch des Glaubens Kraft ihm hart und tödlich sind.
Drum, wenn er sich mit frechem Scheine zu deinen
Gaben naht,
so denke du dafür, du hast sie nicht von dir;
nur aus Gottes Weisheitsmeer kommen alle Gaben her.
Du hast sie nicht verdienet.
Aus des Höchsten Gnade fleusst
alles was du bist und weisst.
Du hast sie nicht allein,
dringt dein Witz gleich hochempor,
mancher eilt dir noch wohl vor.
Du hast sie kurze Zeit,
sprich, wo bleibt dein hoher Geist,
wenn der Tod dich niederreisst!
Zuletzt erwäg' ohn' Unterlass:
Wofern du Hochmut hast,
so hast du Gottes Hass.
Gott, vor dem nur Demut gilt,
stürzt der Hoffahrt Dagonsbild.

[6] Aria

Nicht uns, nein, nein, nur dir allein,
o höchste Majestät, sei Preis und Stärke!
Hilf selber den Tyrannen
aus meinem Herzen bannen,
der über jedem Werke
nicht dich, nur sich erhöht.

¹ Sam. 17,40: „– und nahm seinen Stab in seine Hand und erwählte fünf glatte Steine aus dem Bach und tat sie in seine Hirntasche, die er hatte, und in den Sack und nahm die Schleuder in seine Hand und machte sich zu dem Philister“.

Behold, here are five smooth stones,¹
that strength of faith has hardened; they bring death.
Thus when insolently he moves towards your gifts,
remember that they do not come from you;
all gifts are granted by the sea of God's sagacity.
You have not earned them.
From the Almighty's grace flows forth
whatever you may be and know.
You're not the only one,
however high your wit may rise,
others will overtake you.
Grace will abide but briefly,
speak, where is your fine spirit
when death tears you away!
And always bear in mind:
If you are full of pride
God will abominate you.
God, valueing humility alone,
will overthrow the idol of false pride.

Regarde, voici cinq pierres lisses,¹
Que la force de la foi a durcies et faites meurtrières.
Ainsi, quand insolent il s'approche de ton présent,
Souviens-toi que tu n'y es pour rien;
Tout don jaillit de la mer de sagesse divine.
Tu ne l'as pas mérité.
Du Tout Puissant découle
Tout ce que tu es et sais.
Tu n'es pas le seul,
Quelque soit ton humour,
D'autres te surpasseront.
Tu as bien peu de temps,
Parle, où réside donc ta finesse d'esprit
Quand la mort guette si proche!
Et jamais ne l'oublie:
Dieu te honnira
Si tu es plein d'orgueil.
Dieu, qui ne prise que l'humilité,
Renverse les idoles de fausse fierté.

6 Aria

Not unto us, no, but to you alone
oh majesty on high, be praise and strength!
Help me to drive the tyrant
myself out from my heart,
him, who with all his works
extols himself, not you.

6 Aria

Non pas sur nous, non, non, seuls sur toi,
O majesté suprême, se portent les éloges et la force!
Aide-moi à chasser
De mon cœur le tyran,
Lui qui dans toutes ses entreprises
Ne te loue pas mais lui-seul.

¹ Sam. 17, 40: 'Then he took his staff in his hand, chose five smooth stones from the stream, put them in the pouch of his shepherd's bag and, with his sling in his hand, approached the Philistine'.

¹ Samuel 17, 40 : « Il prit son bâton en main et choisit, dans le torrent, cinq cailloux bien lisses qu'il mit dans le sac de berger qui lui servait de besace et, sa fronde à la main, il s'avança vers le Philistein ».

**Am viersten Sonnstage nach dem Feste
der heil. drey Könige.**

Flûte douce.

Spiritoso.

The musical score consists of four staves of music for flute. The first staff begins with a dynamic instruction 'Flûte douce.' and a tempo marking 'Spiritoso.' The music is in common time (indicated by a 'C'). The first staff contains six measures of music, followed by a repeat sign and two more measures. The second staff continues with two measures. The third staff begins with a single measure, followed by a repeat sign and two more measures. The fourth staff concludes with two measures.

Am 4. Sonntage nach dem Feste der heiligen drei Könige

– Hemmet den Eifer, verbannet die Rache

(TWV 1: 941; Bärenreiter Nr. 8)

Text: M. A. Wilckens

Römer 13, 8–10

- 8 Seid niemand nichts schuldig, als daß ihr euch untereinander liebt; denn wer den andern liebt, der hat das Gesetz erfüllt.
- 9 Denn was da gesagt ist: 'Du sollst nicht ehebrechen; du sollst nicht töten; du sollst nicht stehlen; du sollst nicht falsch Zeugnis geben; dich soll nichts gelüsten', und so ein anderes Gebot mehr ist, das wird in diesen Worten zusammengefaßt: 'Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.'
- 10 Denn Liebe tut dem Nächsten nichts Böses. So ist nun die Liebe des Gesetzes Erfüllung.

[7] *Aria (Spiritoso)*

Hemmet den Eifer,
verbannet die Rache,
dämpfet alle Bitterkeit!
Lasst euch von der Liebe führen;
denn an dieser wird man spüren,
dass ihr Christi Jünger seid.²

[8] *Rezitativ*

Was heisst, du sollst nicht ehebrechen,
nicht töten, nichts entwenden, nicht falsches Zeugnis sprechen,
du sollst dich nichts gelüsten lassen,
und so noch etwas mehr,
das im Gesetz geschrieben?

Wird dieses Wort nicht alles in sich fassen:
Du sollst den Nächsten so, als wie dich selber, lieben?

² Joh. 13, 35: „Dabei wird jedermann erkennen, daß ihr meine Jünger seid, so ihr Liebe untereinander habt.“

Fourth Sunday after the Feast of Epiphany-

Hemmet den Eifer, verbannet die Rache

(TWV 1: 941; Bärenreiter No. 8)

Text: M. A. Wilckens

Romans 13, 8–10

8. Owe no man any thing, but to love one another: for he that loveth another hath fulfilled the law.
9. For this, Thou shalt not commit adultery, Thou shalt not kill, Thou shalt not steal, Thou shalt not bear false witness, Thou shalt not covet; and if there be any other commandment, it is briefly comprehended in this saying, namely, Thou shalt love thy neighbour as thyself.
10. Love worketh no ill to his neighbour: therefore love is the fulfilling of the law.

[7] Aria (Spiritoso)

Stifle your eagerness,
banish revenge,
restrain all bitterness!
Let love be your guiding light;
then it will be manifest
that you are Christ's disciples.²

[8] Recitative

What does it mean, thou shalt not commit adultery,
not kill, not steal, not bear false witness,
not covet this or that,
and all the other things
that are written in the law?
Are they not all contained in one word:
Love thy neighbour as you love yourself?

² John 13, 35: 'By this shall all men know that you are my disciples, if you have love one to another'.

Quatrième dimanche après la fête de l'Épiphanie

– Hemmet den Eifer, verbannet die Rache (TWV 1:

941; Bärenreiter N° 8)

Texte : M. A. Wilckens

Romains 13, 8–10

8. Ne restez redevables de rien à personne, sinon de vous aimer les uns les autres. Car celui qui aime l'autre a satisfait à toutes les exigences de la Loi.
9. En effet, des commandements comme: Tu ne commettras pas d'adultère, tu ne commettras pas de meurtre, tu ne voleras pas, tu ne convoiteras pas, et tous les autres, se trouvent récapitulés en cette seule parole: Aime ton prochain comme toi-même.
10. Celui qui aime ne cause aucun mal à son prochain. Aimer son prochain, c'est donc accomplir toute la Loi.

[7] Aria (Spiritoso)

Réprimandez l'empressement,
Bannissez la vengeance,
Refrénez l'amertume!
Laissez-vous guider par l'amour;
Alors vous sera révélé
Que vous êtes les disciples de Dieu.²

[8] Récitatif

Que signifie que tu ne dois pas commettre d'adultère,
Ne pas tuer, ne pas voler, ne pas faire de faux
témoignage,
que tu ne dois pas convoiter,
Et toutes les autres choses écrites dans la loi ?
Ne se trouvent-elles pas récapitulées en cette seule parole:
Aime ton prochain comme toi-même?

² Jean 13, 35 : « A ceci, tous reconnaîtront que vous êtes mes disciples: à l'amour que vous aurez les uns pour les autres ».

Um Sonn'gäste Esto mihi.

Flûte douce.

Schau hier den Baum, an dem sich gleich den Zweigen,
die Tugenden vereinigt zeigen;
denn keine Tugend ist, die nicht aus ihr entspriesset.
Ach grünet dieser Stamm, der aus des Glaubens Wurzel schiesset,
im Garten deines Lebens nicht,
so gläube, dass es dir am Glauben selbst gebricht.

[9] **Aria (Dolce)**

Ja, ja, ich will den Nächsten lieben,
weil Gott mir diese Richtschnur gibt.
Durch Liebe kann ein Mensch auf Erden
bereits dem Himmel ähnlich werden,
der sie an uns vollkommen übt.

Quinquagesimä (Estomihi) –

Seele, lerne dich erkennen (TWV 1: 1502; Bärenreiter Nr. 13)

Text: M. A. Wilckens

1. Cor. 13, 9 u. 10

9. Denn unser Wissen ist Stückwerk, und unser Weissagen ist
Stückwerk.

10. Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das
Stückwerk

[10] **Aria**

Seele, lerne dich erkennen!
Lauter Stückwerk ist zu nennen,
was der Menschen Witz vermag.
Zur Vollkommenheit zu dringen,
sind der ird'schen Klugheit Schwingen
viel zu schwach.

[11] **Rezitativ**

Ein Vögelchen, dem noch die Glieder
zu zart und weich,

Behold this tree on which, as on the branches,
all virtues are united;
for there is none that does not grow from it.
Unless this tree that burgeons from the root of faith,
blooms in the garden of your life,
then know that you are failing in your faith.

[9] *Aria (Dolce)*

Yes, I shall love my neighbour,
for God commands me to obey his word.
Love can achieve that man while still on earth
may bear resemblance to the heaven above
that shows such perfect love to us down here.

Last Sunday before Lent – *Seele, lerne dich erkennen*
(TWV 1: 1502; Bärenreiter No. 13)

Text: M. A. Wilckens

1 Corinthians 13, 9 and 10

9. For we know in part, and we prophesy in part.
10. But when that which is perfect is come, then that
which is in part shall be done away.

[10] *Aria*

Learn to know yourself, oh soul!
For what man's wit can achieve
is but a mottled patchwork.
The flight of mortal wisdom
is far too impotent
To gain complete perfection.

[11] *Recitative*

A little bird whose limbs
are still too tender

Vois cet arbre sur lequel, comme pour les branches,
Toutes les vertus font corps;
Car aucune ne croit ailleurs.
Si cet arbre poussant sur les racines de la foi,
Ne fleurit pas dans le jardin de ta vie,
Alors sache que ta foi faillit.

[9] *Aria (Dolce)*

Oui, oui, j'aimerai mon prochain,
Car ainsi le décide Dieu.
L'amour peut rapprocher du ciel
L'homme sur terre,
Là-haut où tout est perfection.

Dernier dimanche avant Carême – *Seele, lerne dich erkennen* (TWV 1: 1502; Bärenreiter N°13)

Texte : M. A. Wilckens

1 Corinthiens 13, 9–10

9. Notre connaissance est partielle, et partielles sont
nos prophéties.
10. Mais le jour où la perfection apparaîtra, ce qui est
partiel cessera.

[10] *Aria*

Âme, apprend à te connaître!
Ce à quoi l'esprit de l'homme peut aboutir
Est un assemblage épars.
Le vol de la sagesse mortelle
Est par trop impotente
Pour atteindre la pleine perfection.

[11] *Récitatif*

Un oisillon dont les ailes
Sont encore bien frêles,

151

erhebt umsonst sein zitterndes Gefieder,
den alten gleich den höhern Kreis der Lüfte zu zerteilen,
obgleich der Wille da, denselben nachzueilen.

Nicht anders geht allhier
mit unserm Witz und Wissen.

Die nimmerruhende Begier
ist nach dem Höhern stets beflissen;
der angebor'ne Stolz will auch die schwersten Sachen
sich federleicht, ja, was unmöglich fällt, sich möglich
machen,

da unserm Witz wie unserm Leben
von Gott doch hier ein Ziel gestellt,
das nicht zu überstreben.

Es kennt die Welt nur einen Salomon,
den Gott, um dessen Thron
die höchste Weisheit strahlt,
den Weisesten genennt,
der doch sein Schwachsein selbst bekennet.

Ach ja, in dieser Zeit
steigt das Erkenntnis nicht zu seiner Völligkeit.

Gott lässt uns durch das Sterben,
das uns zu nichts zu machen scheint, erst alles erben.

Was dunkel war, wird dann ein heller Schein,
was Stückwerk hiess, wird ganz, was kindisch, männlich sein.

12 Aria (Vivace)

So will ich dich mit Freuden küssen,
du Herold der Vollkommenheit!

Du zeigst uns Gott in seinem Lichte,
von Angesicht zu Angesichte
und bringst uns ein vollkomm'nes Wissen
bei so vollkomm'ner Seligkeit.

vainly attempts to raise its trembling wings
to cleave, as do its elders, into higher realms,
although it longs to follow them aloft.
It's just the same on earth
with our wit and knowledge.
Our yearning, always restless,
for ever longs for higher things;
our innate pride will strive to carry out
hard, hopeless tasks as though they were but child's
play,
Yet God has set a limit here on earth
to our wit and our life
that may not be transgressed.
There only ever was one Solomon
on whom the Lord, whose throne is lit
by wisdom never equalled,
bestowed the name 'the wisest'
though he himself admitted to his failings.
Alas, in this our life
awareness cannot reach complete perfection.
Not until death does God vouchsafe that we,
though seemingly destroyed, inherit all.
Darkness shall be transfigured into radiance,
patchwork made whole, the child becomes a man.

Etend vainement son ramage tremblant,
Comme le font ses aînés en des cercles plus élevés,
Impatient pourtant de les rejoindre.
Rien ne diffère en cela ici
Pour notre esprit et notre connaissance.
Notre désir ardent, insatiable,
Est de s'élever plus haut;
Notre fierté innée nous dicte de poursuivre
Les choses les plus difficiles et insensées, comme si
accessibles,
Alors que Dieu a fixé une limite infranchissable
À ce que peuvent viser
Notre esprit et notre vie.
Il n'y eut qu'un Salomon,
À qui Dieu, dont le trône
Irradie une sagesse sans égale,
Accorda le titre de sage,
Quoiqu'il ait admis lui-même ses faiblesses.
Hélas, dans notre vie
Demeure la connaissance de notre inachèvement.
Dieu nous accorde seulement dans la mort,
D'hériter de tout alors que nous semblons être réduits
à néant.
Les ténèbres se transfigureront en lumière,
Les morceaux seront un, l'enfant deviendra homme.

[12] *Aria (Vivace)*

Therefore with rapture I will kiss you,
you, the herald of perfection!
You bring us face to face with God,
resplendent in his glorious light,
for you give us untainted knowledge
and with it perfect happiness.

[12] *Aria (Vivace)*

Ainsi je t'embrasserai avec joie,
Toi héraut de la complétude!
Tu nous montres Dieu éblouissant de lumière,
Intimement proche,
Et nous offres la connaissance absolue
Et avec elle le bonheur parfait.

Am Sonnage Lætare.

Flûte douce.

Du bist verflucht!
o Schreckensstimme!

Lætare – *Du bist verflucht, o Schreckensstimme*

(TWV 1: 213; Bärenreiter Nr. 17)

Text: Autor unbekannt

Galat. 4, 21–31

21. Saget mir, die ihr unter dem Gesetz sein wollt: Habt ihr das Gesetz nicht gehört? 22. Denn es steht geschrieben, daß Abraham zwei Söhne hatte: einen von der Magd, den andern von der Freien. 23. Aber der von der Magd war, ist nach dem Fleisch geboren; der aber von der Freien ist durch die Verheißung geboren. 24 Die Worte bedeuten etwas. Denn das sind zwei Testamente: eins von dem Berge Sinai, daß zur Knechtschaft gebiert, welches ist die Hagar; 25 denn Hagar heißt in Arabien der Berg Sinai und kommt überein mit Jerusalem, das zu dieser Zeit ist und dienstbar ist mit seinen Kindern. 26. Aber das Jerusalem, das droben ist, das ist die Freie; die ist unser aller Mutter. 27. Denn es steht geschrieben: 'Sei fröhlich, du Unfruchtbare, die du nicht gebierst! Und brich hervor und rufe, die du nicht schwanger bist! Denn die Einsame hat viel mehr Kinder, denn die den Mann hat.' 28. Wir aber, liebe Brüder, sind Isaak nach, der Verheißung Kinder. 29. Aber gleichwie zu der Zeit, der nach dem Fleisch geboren war, verfolgte den, der nach dem Geist geboren war, also geht es auch jetzt. 30. Aber was spricht die Schrift? 'Stoß die Magd hinaus mit ihrem Sohn; denn der Magd Sohn soll nicht erben mit dem Sohn der Freien.' 31. So sind wir nun, liebe Brüder, nicht der Magd Kinder, sondern der Freien.

13 Aria (Affettuoso)

Du bist verflucht, o Schreckensstimme,
du bist verdammt, o Donnerwort!

**Fourth Sunday of Lent – Du bist verflucht,
o Schreckensstimme (TWV 1: 213; Bärenreiter No. 17)**
Text: Anon.

Galatians 4, 21–31

21. Tell me, ye that desire to be under the law, do ye not hear the law? 22. For it is written, that Abraham had two sons, the one by a bondmaid, the other by a freewoman. 23. But he who was of the bondwoman was born after the flesh; but he of the freewoman was by promise. 24. Which things are an allegory: for these are the two covenants; the one from the mount Sinai, which gendereth to bondage, which is Agar. 25. For this Agar is mount Sinai in Arabia, and answereth to Jerusalem which now is, and is in bondage with her children. 26. But Jerusalem which is above is free, which is the mother of us all. 27. For it is written, Rejoice, thou barren that bearest not; break forth and cry, thou that travailest not: for the desolate hath many more children than she which hath an husband. 28. Now we, brethren, as Isaac was, are the children of promise. 29. But as then he that was born after the flesh persecuted him that was born after the Spirit, even so it is now. 30. Nevertheless what saith the scripture? Cast out the bondwoman and her son: for the son of the bondwoman shall not be heir with the son of the freewoman. 31. So then, brethren, we are not children of the bondwoman, but of the free.

[13] **Aria (Affettuoso)**

You are accursed, voice of terror,
you are damned, word of thunder!

**Quatrième dimanche après Carême – Du bist
verflucht, o Schreckensstimme (TWV 1: 213;
Bärenreiter N° 17)** Texte: auteur inconnu

Galates 4, 21–31

21. Dites-moi, vous qui voulez vivre sous le régime de la Loi, ne comprenez-vous pas ce que déclare la Loi? 22. Il y est écrit qu'Abraham a eu deux fils, l'un d'une esclave, et l'autre d'une femme libre. 23. Le fils de l'esclave a été conçu de manière purement humaine. Alors que le fils de la femme libre a été donné à Abraham en vertu d'une promesse divine. 24. Interprétons cela comme une image: ces deux femmes représentent deux alliances. L'une de ces alliances, conclue sur le mont Sinai, donne naissance à des enfants esclaves, c'est Agar qui la représente. 25. Certes, cette «Agar Mont Sinai» est en Arabie, mais elle correspond à la Jérusalem actuelle, car celle-ci vit dans l'esclavage avec tous ses enfants. 26. Mais la Jérusalem d'en haut est libre. C'est elle qui est notre mère. 27. Car il est écrit: Réjouis-toi, femme stérile, toi qui n'a pas connu les douleurs de l'enfantement, pousse des cris de joie, toi qui ignores les douleurs de l'enfantement. Car les enfants de la délaissée seront plus nombreux que ceux de la femme mariée. 28. Or vous, frères, vous êtes les enfants de la promesse, comme Isaac. 29. Mais, autrefois, le fils conçu de manière simplement humaine persécutait le fils né par l'intervention de l'Esprit, et il en est de même aujourd'hui. 30. Or, que dit l'Écriture? Renvoie l'esclave avec son fils, car le fils de l'esclave n'aura aucune part à l'héritage avec le fils de la femme libre. 31. Ainsi, mes frères, nous ne sommes pas les enfants d'une esclave, mais de la femme libre.

[13] **Aria (Affettuoso)**

Tu es maudite, o voix d'effroi,
Tu es damné, o mot du tonnerre!

191

Die Rache knallt von Agars Spitzen
mit tödlich, doch gerechten Blitzen.
Ihr Felsen, brecht die Bande los!
Ihr Hügel öffnet euren Schoss,
bedeckt uns³ vor des Königs Grimme!
Doch nein, zu schwacher Schutz, zu wenig sich'r Ort!

14 Rezitativ

So ist's: Seitdem bei Edens Baum des ersten Menschen
erste Sünde
die andern insgesamt zu gleichem Fall gebracht,⁴
geschicht es nicht durch unsrer Werke Macht,
dass eine Seele Gnade finde.
Wer Fleisch und Blut,
wie ja ein jeder tut,
in seinem Busen heget,
verspürt in diesem engen Raum ein weites Feld,
das nichts als Disteln träget.
Unmöglich ist's, des Höchsten Willen
bei so viel Hindernis vollkommen zu erfüllen.
Wie kann's denn anders sein!
Auf lauter Sünde tun folgt lauter Fluch und Pein.
Doch nein!
Hier hast du, Herr, an uns (ach, sei dafür gepriesen)

³ Luk. 23, 30: „Dann werden sie anfangen, zu sagen zu den Bergen: Fall über uns! und zu den Hügeln: Bedeckt uns!“

⁴ 1. Mose 3, 1ff. „Und die Schlange war listiger denn alle Tiere auf dem Felde, die Gott der HERR gemacht hatte, und sprach zu dem Weibe: Ja, sollte Gott gesagt haben: Ihr sollt nicht essen von den Früchten der Bäume im Garten? 2. Da sprach das Weib zu der Schlange: Wir essen von den Früchten der Bäume im Garten; 3. aber von den Früchten des Baumes mitten im Garten hat Gott gesagt: Eßt nicht davon, rührst's auch nicht an, daß ihr nicht sterbt. 4. Da sprach die Schlange zum Weibe: Ihr werdet mitnichten des Todes sterben; 5. sondern Gott weiß, daß, welches Tages ihr davon eßt, so werden eure Augen aufgetan, und werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist [...]“ Röm. 5, 12: „Derhalb, wie durch einen Menschen die Sünde ist gekommen in die Welt und der Tod durch die Sünde, und ist also der Tod zu allen Menschen durchgedrungen, dieweil sie alle gesündigt haben.“

Revenge bursts forth from Agar's peaks
with deadly lightning bringing justice.
Ye mountains, break your chains!
Ye hills, open your embrace,
cover us³ from the King's wrath!
But no, too feeble the protection, too insecure the
place!

[14] *Recitative*

This is true: since under the tree of Eden
the first man's first sin made all mankind fall⁴
it cannot be achieved by our works
that souls can find redemption.
Whoever loves his offspring,
as every man
does bear with in his heart,
can feel a vast field in this narrow space
where only thistles grow.
Impossible to meet the Allhighest's will
completely, since the obstacles are legion.
Could it be otherwise?
The fruit of sin is curse and agony.
But no!
Here you, dear Lord (all praise to thee be given)
have shown to us your great benevolence.

³ Luke 23, 30: 'Then shall they begin to say to the mountains: Fall on us! and to the hills: Cover us!'

⁴ Genesis 3, 1-5: 'Now the serpent was more subtle than any beast of the field which the Lord God had made. And he said to her woman: Yea, hath God said Ye shall not eat of every tree in the garden? 2. And the woman said to the serpent: We may eat of the fruit of the trees in the garden: 3. but of the fruit of the tree which is in the midst of the garden God hath said: Ye shall not eat of it, neither shall ye touch it, lest ye die. 4. And the serpent said to the woman: Ye shall not surely die. 5. For God doth know that in the day ye eat thereof, then your eyes shall be opened, and ye shall be as gods, knowing good and evil'.

Romans 5, 12: 'Wherefore, as by one man sin entered into the world, and death and death by sin; and so death passed upon all men, for that all have sinned'.

Du mont Sinaï jaillit la revanche
Assortie d'éclairs meurtriers bien que justes.
Vous montagnes, rompez vos chaînes!
Vous collines, libérez-vous de vos liens,
Protégez-nous³ du courroux de Dieu!
Hélas non, trop faible est cette protection, trop exposé
est l'endroit!

[14] *Récitatif*

C'est ainsi: depuis que sous l'arbre de l'Eden le
premier homme commit le premier péché
Les autres furent entraînés dans la même chute,⁴
Nul de nos efforts peut faire
Qu'une âme soit sauvée.
Quiconque ayant donné la vie
De chair et de sang,
La porte en son cœur,
Cependant ressent dans ce maigre espace un champ
plus vaste,
Où seul le chardon pousse.
Impossible est-il de rencontrer
L'esprit tout puissant, devant tant d'obstacles.
Comme le pourrait-il autrement!
Le fruit du péché est malédiction et agonie.
Pourtant non !

³ Luc 23, 30 : « Alors on se mettra à dire aux montagnes: ' Tombez sur nous!' et aux collines: ' Couvrez-nous ! »

⁴ Genèse 3, 1-5 : 1. « Le Serpent était le plus tortueux de tous les animaux des champs que l'Eternel Dieu avait faits. Il demanda à la femme: — Vraiment, Dieu vous a dit: ' Ne mangez du fruit d'aucun des arbres du jardin! ' ? 2. La femme répondit au Serpent: — Nous mangeons des fruits des arbres du jardin, 3. excepté du fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin. Dieu a dit de ne pas en manger et de ne pas y toucher sinon nous mourrons. 4. Alors le Serpent dit à la femme: — Mais pas du tout! Vous ne mourrez pas! 5. Seulement Dieu sait bien que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme Dieu, choisissant vous-mêmes entre le bien et le mal ».

nicht bei uns der Bosheit Deckel sei; doch daß wir Hoffnung und Vertrauen voll
Demut blos auf deine Gnade bauen. Denn die allein befreit den Sünder: So sind wir
Sind nach der Verheissung Kinder.

Vivace.

Groß

die Grösse deiner Huld erwiesen.

Was uns unmöglich war,
hast du für uns getan.

Du zogst als wahrer Gott die wahre Menschheit an;

hast dich durch dich versöhnt,

der Sünden Macht gebrochen

und uns vom Fluche freigesprochen.

Durch dieses dein Verdienst allein geht jeder,
der's ergreift, zum neuen Eden ein.

Ach, aber welche Raserei,
dass Menschen sich annoch erkühnen,
durch eigne Heiligkeit den Himmel zu verdienen!

Es macht der Sohn uns frei,⁵
noch willst du das durch dein Verdienst erwerben,
was wir allein durch ihn aus Gnaden erben.

Jedoch ein einzig Wort schlägt deinen Hochmut nieder,
ein einzig Wort: Die Unvollkommenheit,
von welcher nähmlich deine Glieder
in diesem Leben nie befreit,

dies lass' dir stets für Augen schweben.

Du aber, Heil der Welt, verleihe,
dass zwar durch ungezäumtes Leben

die Freiheit nicht bei uns der Bosheit Deckel sei,⁶
doch, dass wir Hoffnung und Vertrauen
voll Demut blos auf deine Gnade bauen.

Denn die allein befreit den Sünder.

So sind wir Isaacs nach der Verheissung Kinder.

15 Aria (Vivace)

Frohlocket, ihr seligen Kinder der Freien!

Die Fessel der Knechtschaft sind ewig zerstückt.

Der Heiligste macht uns aus Sklaven und Knechten

⁵ Joh. 8, 36: „So euch nun der Sohn frei macht, so seid ihr recht frei“.

⁶ 1. Petri 2, 16: „als die Freien, und nicht, als hättest ihr die Freiheit zum Deckel der Bosheit, sondern als die Knechte Gottes“.

What we could not achieve,
that you have done for us.
True God, you have embraced true humankind;
you reconciled yourself to your own self,
you broke the power of sin,
absolved us from the curse.
This very boon achieves that every man
who clings to it shall enter a new Eden.
Alas, what foolishness is this,
that men still dare to try
by their own sanctity to enter Heaven!
The Son has made us free,⁵
yet you would gain what we fall heir to
only through him, through your own perfection.
A single word will overcome your pride,
a single word: that imperfection,
of which your limbs can never rid themselves;
for ever must you bear it in your mind.
But you, salvation of the world, grant us
that, though a life led without fetters
shall not use freedom as a cloak⁶
for wickedness, we may rely with hope,
humility and confidence upon your mercy.
For that alone can set the sinner free.
And, as vouchsafed, we shall be Isaac's children.

Toi Seigneur (loué sois-tu)
As répandu sur nous ta grande mansuétude.
Ce que nous ne pouvions accomplir,
Tu l'as réalisé pour nous.
Dieu vrai, tu nous as montré ce qu'est la vraie humanité;
Tu t'es réconcilié en toi-même,
Tu as rompu les péchés
Et nous as absout de notre malédiction.
Ta bénédiction fait que celui
Qui s'y accroche entre dans un nouvel Eden.
Mais quelle est donc cette inconscience
Qui fasse que les hommes osent penser
Atteindre par eux-mêmes le Paradis!
Le Fils nous a rendu libres,⁵
Encore que tout ce qui nous soit donné
Ne le soit que par sa faveur.
Toutefois un seul mot suffit,
Un seul suffit pour rabattre ta fierté: l'imperfection
Dont tes membres ne sauraient s'impartir,
Car jamais cela tu ne dois l'oublier.
Mais toi, sauveur de l'humanité,
Accorde-nous, sans pour autant faire d'une vie sans
chaînes
Un voile pour couvrir une mauvaise conduite,⁶
De pouvoir vivre dans l'espoir
Et la confiance de ta miséricorde.

15 Aria (Vivace)

Rejoice, blithe children of men that are free!
The fetters of bondage are broken for ever.

⁵ John 8, 36: 'If the son therefore shall make you free, ye shall be free indeed'.

⁶ 1 Peter 2, 16: 'As free, and not using your liberty as a cloak for maliciousness, but as the servants of God'.

15 Aria (Vivace)

Réjouissez-vous, joyeux enfants, de ceux qui sont libres!
Les chaînes de l'asservissement sont rompues à jamais.

⁵ Jean 8, 36 : « Si donc c'est le Fils qui vous donne la liberté, alors vous serez vraiment des hommes libres ».

⁶ 1. Paul 2, 16 : « Vous agirez ainsi en hommes libres, sans faire pour autant de votre liberté un voile pour couvrir une mauvaise conduite, car vous êtes des serviteurs de Dieu ».

Am Sonnstage Quasimodogeniti.

Flûte douce.

Flûte douce.

Vivace.

Auf e he n Mauern auf

Rnn

schon itzo auf Erden zu freien Gerechten,
bis dass uns bei Zions verherrlichten Reichen
das Erbe der völligsten Freiheit beglückt.

Am sonntage Quasimodogeniti – Auf ehemalen Mauern (TWV 1: 96; Bärenreiter Nr. 24)

Text: M. Richey

1. Johs. 5, 1–13

1. Wer da glaubt, daß Jesus sei der Christus, der ist von Gott geboren; und wer da liebt den, der ihn geboren hat, der liebt auch den, der von ihm geboren ist.
2. Daran erkennen wir, daß wir Gottes Kinder lieben, wenn wir Gott lieben und seine Gebote halten.
3. Denn das ist die Liebe zu Gott, daß wir seine Gebote halten; und seine Gebote sind nicht schwer.
4. Denn alles, was von Gott geboren ist, überwindet die Welt; und unser Glaube ist der Sieg, der die Welt überwunden hat.
5. Wer ist aber, der die Welt überwindet, wenn nicht, der da glaubt, daß Jesus Gottes Sohn ist?
6. Dieser ist's, der da kommt mit Wasser und Blut, Jesus Christus; nicht mit Wasser allein, sondern mit Wasser und Blut. Und der Geist ist's, der da zeugt; denn der Geist ist die Wahrheit.
7. Denn drei sind, die da zeugen: der Geist und das Wasser und das Blut;
8. und die drei sind beisammen.
9. So wir der Menschen Zeugnis annehmen, so ist Gottes Zeugnis größer; denn Gottes Zeugnis ist das, das er gezeugt hat von seinem Sohn.
10. Wer da glaubt an den Sohn Gottes, der hat solches Zeugnis bei sich. Wer Gott nicht glaubt, der macht ihn zum Lügner; denn er glaubt nicht dem Zeugnis, das Gott

The holiest one makes us slaves and bondsmen
free and righteous, while still on earth,
ere the bliss of utter freedom shall render
us happy in Zion's glorious realms.

First Sunday after Easter – Auf ehemnen Mauern
(TWV 1: 96; Bärenreiter No. 24)

Text: M. Richey

1. Whosoever believeth that Jesus is the Christ is born of God: and every one that loveth him that begat loveth him also that is begotten of him.
2. By this we know that we love the children of God, when we love God, and keep his commandments.
3. For this is the love of God, that we keep his commandments: and his commandments are not grievous.
4. For whatsoever is born of God overcometh the world: and this is the victory that overcometh the world, even our faith.
5. Who is he that overcometh the world, but he that believeth that Jesus is the Son of God?
6. This is he that came by water and blood, even Jesus Christ; not by water only, but by water and blood. And it is the Spirit that beareth witness, because the Spirit is truth.
7. For there are three that bear record in heaven, the Father, the Word, and the Holy Ghost: and these three are one.
8. And there are three that bear witness in earth, the Spirit, and the water, and the blood: and these three agree in one.
9. If we receive the witness of men, the witness of God is greater: for this is the witness of God which he

Le Très Grand nous rend, nous esclaves et serviteurs
Encore sur terre, justes et libres,
Dans l'attente, au royaume grandiose de Sion,
D'hériter la liberté la plus totale.

Premier dimanche après Pâques – Auf ehemnen Mauern
(TWV 1: 96; Bärenreiter N° 24)

Texte: M. Richey

1 Jean 5, 1–13

1. Celui qui croit que Jésus est le Christ est né de Dieu. Et celui qui aime le Père, qui fait naître à la vie, aime aussi les enfants nés de lui.
2. Voici comment nous savons que nous aimons les enfants de Dieu: c'est lorsque nous aimons Dieu lui-même et que nous obéissons à ses commandements.
3. Car aimer Dieu, c'est accomplir ses commandements. Ceux-ci, d'ailleurs, ne sont pas pénibles,
4. car tout ce qui est né de Dieu triomphe du monde, et la victoire qui triomphe du monde, c'est notre foi.
5. Qui, en effet, triomphe du monde? Celui-là seul qui croit que Jésus est le Fils de Dieu.
6. Celui qui est venu par l'eau et par le sang, c'est bien Jésus-Christ: il n'est pas passé seulement par l'eau du baptême, mais outre le baptême, il est passé par la mort en versant son sang. Et c'est l'Esprit qui lui rend témoignage, car l'Esprit est la vérité.
7. Ainsi il y a trois témoins:
8. l'Esprit, l'eau et le sang; et les trois sont d'accord.
9. Nous acceptons le témoignage des hommes; mais le témoignage de Dieu est bien supérieur, et ce témoignage, c'est celui que Dieu rend à son Fils.
10. Celui qui croit au Fils de Dieu possède ce témoignage en lui-même. Celui qui ne croit pas

239

bie bald dorthin reißt bleide ihm die zu ver sich'r der füßt
Trost die Freudigkeit des Glaubens un be kanne. Der schwache Fuß der noch mit
ungewissen Schritten an alle Steine stoßt sucht nur sonst die offne
Pforte die uns zum Gnaden Stuhlen sichern Zutritt giebt. O nein! ich kenne
denn den meine Seie liebt: Mein Heiland stellt sich selbst in seinem Worte mir
mir Er ist fung daer/ der das ge thau/ der das ge lit ten/ was ich zu
Doo 2

zeugt von seinem Sohn.

11. Und das ist das Zeugnis, daß uns Gott das ewige Leben hat gegeben; und solches Leben ist in seinem Sohn.
12. Wer den Sohn Gottes hat, der hat das Leben; wer den Sohn Gottes nicht hat, der hat das Leben nicht.
13. Solches habe ich euch geschrieben, die ihr glaubet an den Namen des Sohnes Gottes, auf daß ihr wisset, daß ihr das ewige Leben habt, und daß ihr glaubet an den Namen des Sohnes Gottes.

16 Aria (Vivace)

Auf ehernen Mauern, auf marmornen Gründen
ruht unsrer Hoffnung Zuversicht.
Sollen des Glaubens lebendige Kerzen
die Augen erleuchten die Seelen entzünden,
so duldet ihr heiliger Schimmer im Herzen
die Dämmerung des Zweifels nicht.

17 Rezitativ

So lange noch der Unbestand den Schüchternen
den blöden Geist bald hie bald vorhin reißt
bleibt ihm die Zuversicht
der süße Trost die Freudigkeit des Glaubens unbekannt.
Der schwache Fuß der noch mit ungewissen Schritten
an alle Steine stoßt sucht nur umsonst die offne Pforte
die uns zum Gnadenstuhl den sichern Zutritt giebt.
O nein! Ich kenne den, den meine Seie liebt:
Mein Heiland stellt sich selbst
in seinem Worte mir zur Erlösung dar,
der das getan, der das gelitten, was ich zu tun,
was ich zu leiden schuldig war.

hath testified of his Son.

10. He that believeth on the Son of God hath the witness in himself: he that believeth not God hath made him a liar; because he believeth not the record that God gave of his Son.

11. And this is the record, that God hath given to us eternal life, and this life is in his Son.

12. He that hath the Son hath life; and he that hath not the Son of God hath not life.

13. These things have I written unto you that believe on the name of the Son of God; that ye may know that ye have eternal life, and that ye may believe on the name of the Son of God.

[16] Aria (Vivace)

Our confidence and hope are built
on walls of iron and on marble bedrock.
If our living faith's resplendent candles
are to light up our eyes, ignite our souls,
their gleam within our hearts will not permit
that doubt should cast a shadow on its light.

[17] Recitative

While indecision draws the mindless spirit
of anxious man this way and that,
he cannot know the certainty,
the comfort and the ecstasy of faith.
In vain does the weak foot with unsure steps
search for the open door, tripped up by stones
that gives admission to the seat of grace.
Oh no! How well I know him whom my soul reveres:
my Saviour has, with his own words,
told me what I must do to find redemption:
what he has done and borne, what I
must do, how through my fault he suffered.

Dieu fait de lui un menteur, puisqu'il ne croit pas le témoignage que Dieu rend à son Fils.

11. Et qu'affirme ce témoignage? Il dit que Dieu nous a donné la vie éternelle et que cette vie est en son Fils.

12. Celui qui a le Fils a la vie. Celui qui n'a pas le Fils

de Dieu n'a pas la vie.

13. Je vous ai écrit cela, pour que vous sachiez que vous avez la vie éternelle, vous qui croyez au Fils de Dieu.

[16] Aria (Vivace)

Notre confiance et notre espoir reposent
Sur des murs de fonte et un sol de marbre.
Si les bougies resplendissantes de notre foi
Doivent illuminer nos yeux, enflammer notre âme,
Leur saint reflet dans nos coeurs
Ne soutient pas l'ombre d'un doute.

[17] Récitatif

Alors que l'indécision égare ici et là
L'esprit stupide de l'homme timoré,
Il ne peut connaître la certitude,
Le doux réconfort, l'extase de la foi.
Le pied fragile cherche en vain
D'un pas incertain le seuil de la porte,
Buttant sur des pierres donnant accès au siège de la grâce.
O non! Combien je le connais, celui que mon âme révère:
Mon sauveur m'a dit
Dans ses mots mêmes
Ce par quoi passe mon salut:

245

Schwatz; ich rufe der Schlangen verzweiten Sich'en. Sind meine
Wolken mit Wonne befreit/ so ruh' mich nicht des
Würges Schwert des Würges Schwert des Würges Schwert des Würges Schwert
Da Capo.
Da Capo.
ruh' mich nicht des Würges Schwert.
Da Capo.

Dies ist der Fels, auf dem mein Glaube ruht;
dies ist der Schild der meine Brust bedecket,
wenn eure Wut, ihr Feinde meines Heils, mich schrecket.
So wird mein Herz euch nicht zum Raube:
ich weiß, ich weiß, an wen ich glaube.

[18] *Aria (Animoso)*

Ja, ja, wiederholt nur eure Tücke⁷
spannt meinen Füßen Netz und Stricke
mein Glaube wird durch eure Wut bewährt.
Ich trotze der Schlangen vergifteten Stichen,⁸
sind meine Pfosten mit Blute bestrichen⁹
so röhrt mich nicht des Würgers Schwert.

⁷ Ps. 55, 4: „Mein Herz ängstet sich in meinem Leibe, und des Todes Furcht ist auf mich gefallen“

* 1. Mose 3, 15: „Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe und zwischen deinem Samen und ihrem Samen. Derselbe soll dir den Kopf zertreten, und du wirst ihn in die Ferse stechen“.

* 2. Mose 12, 7: „Und sollt von seinem Blut nehmen und beide Pfosten der Tür und die obere Schwelle damit bestreichen an den Häusern, darin sie es esse“

This is the rock on which my faith resides;
this is the shield that will protect my breast
when raging foes of my salvation threaten.
Therefore you cannot rob me of my heart:
I know, I know the one in whom I believe.

[18] *Aria (Animoso)*

Come now, repeat your wicked ways,⁷
ensnare my feet with nets and ropes,
my faith is strengthened by you rage.
I shall defy the adder's poisonous bite⁸
if my door posts are daubed with blood⁹
the reaper's sword can never do me harm.

English translations by Lady Bramall

Ce qu'il a fait et enduré, ce que je dois faire,
Ce qu'il a porté par ma faute.
Ceci est le rocher sur lequel repose ma foi;
Ceci est l'écran qui protège ma poitrine,
Quand les ennemis de ma foi me menacent.
Ainsi vous ne pouvez me dérober mon cœur:
Je sais, je sais en qui je crois.

[18] *Aria (Animoso)*

Oui, oui, assenez donc vos méchancetés,⁷
Liez mes pieds dans des rais et filets,
Ma foi n'en est que grandie.
Je défie la morsure venimeuse du serpent⁸,
L'encadrement de ma porte a beau être rouge de sang⁹
La faux du moissonneur ne peut m'atteindre.

Traductions françaises par Marianne Magnin

⁷ Psalm 55, 4: 'My heart is sore pained within me; and the terrors of death are fallen upon me'.

⁸ Genesis 3, 15: 'And I will put enmity between thee and the woman, and between thy seed and her seed. It shall bruise thy head, and thou shalt bruise his heel'.

⁹ Exodus 12, 7: 'And they shall take of the blood, and strike it on the two side posts and on the upper door post of the houses, wherein they shall eat it'.

⁷ Psalme 55, 4 : « Je suis troublé par les paroles de l'ennemi, par l'oppression qu'imposent les méchants. Les gens m'accablent de leurs méfaits; avec colère, ils me pourchassent ».

⁸ Genèse 3, 15 : « Je susciterai l'hostilité entre toi-même et la femme, entre ta descendance et sa descendance. Celle-ci t'écrasera la tête, et toi, tu lui écraseras le talon ».

⁹ Exode 12, 7 : « On prendra de son sang et l'on en badigeonnera les deux montants et le linteau de la porte des maisons où il sera mangé ».

Bergen Barokk was established in 1994 in connection with a concert series supported by the city arts department in Bergen and is today one of Norway's leading early-music ensembles. Since then the group has given several concerts in Scandinavia, Russia and USA, many of them broadcast by Norwegian Radio (NRK). In 2005 Bergen Barokk released a first recording of trio sonatas by Georg von Bertouch and pieces from *The Music-Book of Jacob Mestmacher* (Toccata Classics TOCC 0006). Earlier recordings on Simax Classics, BIS and Bergen Barokk Records include sonatas and suites by Veracini, Barsanti, Handel, Pepusch, Paisible, Finger and Froberger. Bergen Barokk is supported by the City of Bergen, the Norwegian Cultural Council and The University of Bergen.

Mona Julsrød (soprano) studied in Norway and England and now has an international concert and oratorio career, with a repertoire stretching from Baroque to contemporary music. She has toured and recorded with such conductors as Frans Brüggen and Philippe Herreweghe and teaches at the Norwegian Academy of Music in Oslo.

Frode Thorsen (recorder) was educated at the Bergen Conservatory of Music and the Swedish College of Music in Stockholm. He made his debut in 1984, since when he has been an active soloist and chamber musician; he is also a stage performer (with actors and dancers). He teaches recorder, traverso and chamber music at The Grieg Academy at The University of Bergen. His recordings include repertoire from the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque and present day.

Hans Knut Sveen (harpsichord and organ) first studied organ at the Bergen Conservatory of Music and later harpsichord in Amsterdam. As a continuo harpsichordist he plays with many Norwegian ensembles in addition to his activities with Bergen Barokk. He has published a solo CD with music by J. J. Froberger (*Canzons and Capriccios*, Bergen Barokk Records BBR 901). He teaches harpsichord and early music at The Grieg Academy.

Markku Luolajan-Mikkola (cello and viola da gamba) took his first degree at The Sibelius Academy in Helsinki, studying modern cello. He then studied gamba and Baroque cello with Wieland Kuijken

and Jaap ter Linden in The Hague. He works as a soloist and ensemble musician (with Phantasm, among others) in Europe and the USA. His recordings of gamba music by Marais, Forqueray and Bach, among others, have garnered many awards. He teaches Baroque cello and viola da gamba at The Sibelius Academy and The Grieg Academy. He has a special interest in contemporary music and has commissioned works for bass viol.

Wencke Ophaug participated in this recording as an adviser and specialist in vocal phonetics. She teaches at the University of Oslo, Norwegian Academy of Music and in the Opera Department of the Oslo National Academy of the Arts.

Das Ensemble **Bergen Barokk** wurde 1994 im Zusammenhang mit einer vom Kulturreferat der Stadt Bergen unterstützten Konzertreihe gegründet und zählt heute zu den führenden Alte-Musik-Ensembles in Norwegen. Seither hat das Ensemble verschiedene Konzerte in Skandinavien, Russland und den USA gegeben, von denen viele vom Norwegischen Rundfunk (NRK) übertragen wurden. 2005 veröffentlichte Bergen Barokk eine Ersteinspielung von Triosonaten Georg v. Bertouchs sowie Stücke aus dem *Musik-Buch Jacob Mestmachers* (Toccata Classics TOCC 0006). Frühere Aufnahmen bei Simax Classics, BIS und Bergen Barokk Records beinhalten Sonaten und Suiten von Veracini, Barsanti, Händel, Pepusch, Paisible, Finger und Froberger. Bergen Barokk wird von der Stadt Bergen, dem Norwegischen Kulturrat und der Universität Bergen unterstützt.

Mona Julsrud (Sopran) studierte in Norwegen und England und verfolgt gegenwärtig eine internationale Karriere als Konzert- und Oratoriensängerin. Ihr Repertoire erstreckt sich vom Barock bis zur Musik der Gegenwart. Konzerte und Aufnahmen führten sie mit Dirigenten wie Frans Brüggen und Philippe Herreweghe zusammen. Mona Julsrud unterrichtet an der Norwegischen Musikakademie in Oslo.

Frode Thorsen (Blockflöte) erhielt seine Ausbildung am Konservatorium in Bergen und an der Schwedischen Musikhochschule in Stockholm und debütierte im Jahr 1984. Seither ist er als Solist und Kammermusiker aktiv und tritt auch zusammen mit Schauspielern und Tänzern als Bühnenmusiker in Erscheinung. Er unterrichtet Blockflöte, Traversflöte und Kammermusik an der Grieg-Akademie der Universität Bergen. Für die Schallplatte spielte er Werke aus Mittelalter, Renaissance und Barock bis hin zu Zeitgenössischer Musik ein.

Hans Knut Sveen (Cembalo und Orgel) studierte zunächst Orgel am Bergener Konservatorium und später Cembalo in Amsterdam. Neben seinen Aktivitäten mit Bergen Barokk tritt er als Continuo-Cembalist mit zahlreichen norwegischen Ensembles auf. Auf dem Label Bergen Barokk Records erschien seine Solo-CD mit Werken J. J. Frobergers (*Canzons and Capriccios* – BBR 901). Hans Knut Sveen unterrichtet Cembalo und Alte Musik an der Grieg-Akademie, Bergen.

Markku Luolajan-Mikkola (Cello und Viola da gamba) absolvierte zunächst ein modernes Cellostudium an der Sibelius-Akademie in Helsinki, bevor er Gambe und Barockcello bei Wieland Kuijken und Jaap ter Linden in Den Haag studierte. Markku tritt als Solist und Kammermusiker (u.a. mit dem Ensemble „Phantasm“) in Europa und in den Vereinigten Staaten auf. Seine Aufnahmen, u.a. mit Gamenmusik von Marais, Forqueray und Bach wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Er unterrichtet Barockcello und Viola da gamba an der Sibelius-Akademie in Helsinki sowie an der Grieg-Akademie in Bergen. Sein besonderes Interesse gilt auch der Zeitgenössischen Musik und er hat zahlreiche Werke für Bass-Gambe in Auftrag gegeben.

Wencke Ophaug nahm an dieser Aufnahme als Beraterin und Spezialistin für Gesangs-Phonetik teil. Sie unterrichtet an der Universität von Oslo, der Norwegischen Musikakademie sowie in der Opernabteilung der Nationalen Akademie der Künste in Oslo.

Bergen Barokk a été fondé en 1994 en relation avec une série de concerts soutenus par le département des arts de la ville de Bergen et se présente aujourd’hui comme un des tout premiers ensembles de musique ancienne en Norvège. Depuis, Bergen Barokk a donné plusieurs concerts en Scandinavie, en Russie et aux États-Unis, dont plusieurs ont été retransmis par la Radio Norvégienne (NRK). En 2005, Bergen Barokk a réalisé le premier enregistrement mondial de sonates en trio de Georg von Bertouch et de pièces extraites du *Music-Book of Jacob Mestmacher* (Toccata Classics TOCC 0006). Précédemment, Bergen Barokk avait enregistré, pour Simax Classics, BIS et Bergen Barokk Records, des sonates et des suites de Veracini, Barsanti, Handel, Pepusch, Paisible, Finger et Froberger. Bergen Barokk est soutenu par la Ville de Bergen, le Conseil Culturel Norvégien et l’Université de Bergen.

Mona Julsrød (soprano) a étudié en Norvège et en Grande-Bretagne. Elle mène actuellement une carrière internationale, tant en récital qu’en oratorio, avec un répertoire qui va du baroque à la musique contemporaine. Elle s'est produite et a participé à des enregistrements avec des chefs d'orchestre tels que Frans Brüggen et Philippe Herreweghe, et elle enseigne à l'Académie Norvégienne de Musique d'Oslo.

Frode Thorsen (flûte à bec) a suivi sa formation au Conservatoire de Musique de Bergen et au Collège Suédois de Musique de Stockholm. Il a fait ses débuts en 1984 et n'a pas cessé depuis de se produire en soliste et au sein de formations chambriistes ; il apporte également son concours à des spectacles mis en scène (avec des comédiens et des danseurs). Il enseigne la flûte à bec, le traverso et la musique de chambre à l'Académie Grieg de l'Université de Bergen. Ses enregistrements embrassent le répertoire du Moyen-Âge, de la Renaissance, du Baroque et d'aujourd'hui.

Hans Knut Sveen (clavecin et orgue) a tout d'abord étudié l'orgue au Conservatoire de Musique de Bergen, puis le clavecin, à Amsterdam. Il est continuiste dans plusieurs ensembles norvégiens parallèlement à ses activités au sein de Bergen Barokk. Il a enregistré en solo un CD d'œuvres de J. J. Froberger (*Canzons and Capriccios*, Bergen Barokk Records BBR 901). Il enseigne le clavecin et la musique ancienne à l'Académie Grieg.

Markku Luolajan-Mikkola (violoncelle et viole de gambe) a obtenu son premier diplôme à l'Académie Sibelius d'Helsinki en classe de violoncelle moderne. Par la suite, il a étudié la viole de gambe et le violoncelle baroque avec Wieland Kuijken et Jaap ter Linden à La Haye. Il se produit en Europe et aux États-Unis comme soliste ainsi que dans des ensembles (avec Phantasm entre autres). Ses enregistrements des œuvres pour viole de gambe de Marais, Forqueray et Bach ont remporté de nombreuses récompenses. Il enseigne le violoncelle baroque et la viole de gambe à l'Académie Sibelius et à l'Académie Grieg. Son intérêt pour la musique contemporaine l'a conduit à passer commande d'œuvres pour basse viole.

Wencke Ophaug a contribué à cet enregistrement en tant que conseillère et spécialiste de la phonétique vocale. Elle enseigne à l'Université d'Oslo, à l'Académie Norvégienne de Musique et au Département Opéra de l'Académie Nationale des Arts d'Oslo.



Instruments

RECORDERS N. Ronimus/Morgan workshop: Treble in F after J. Denner (Nuremberg, early eighteenth century)

F. Morgan: Treble in F after T. Stanesby (London, early eighteenth century)

T. Prescott: Treble in F after Bressan (London, early eighteenth century)

CELLO Claude Pierray, Paris 1725 bow François and Leonard Tourte, Paris c. 1780

HARPSICHORD Joel Katzman after Ruckers, 1638. ORGAN Ryde and Berg, Fredrikstad, Norway

Pitch: A=415 hz.

Recording venue: Sofienberg kirke, Oslo, 11– 13 October 2005

Producer: Jørn Pedersen

Engineer: Geoff Miles

Text: Frode Thorsen

English translation (cantatas): Lady Bramall

German translation (text): Markus Zahnhausen

French translation: Baudime Jam (commentaire), Marianne Magnin (cantates)

Artists' photographs: Jørn Pedersen

Typesetting, booklet design and lay-out: Paul Brooks, Design & Print – Oxford

Executive producer: Martin Anderson

This recording is part of a project, supported by the University of Bergen, which involves scientific and artistic work with style, church-music traditions, milieu, rhetoric, phonetics and the doctrine of affects.

This volume was also supported by Fond for lyd og bilde (Norway).

TOCC 0037

© Toccata Classics, 2006

® Toccata Classics, 2006

Toccata Classics CDs can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact:

Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020 Fax: +44/0 207 834 5020 E-mail: info@toccataclassics.com

Also from Bergen Barokk on Toccata Classics

The album cover features a black and white portrait of Georg von Bertouch, a man with powdered hair and a dark coat. Above the portrait, the title 'Georg von BERTOUCH' is written in large, bold, serif capital letters. To the right of the portrait, the text 'Trio Sonatas with pieces from The Music-Book of Jacob Mestmacher' is displayed in a serif font. At the bottom left, a dark horizontal bar contains the text 'FIRST RECORDINGS'. In the top right corner, the Toccata Classics logo is shown, consisting of a stylized piano keyboard icon above the words 'TOCCATA CLASSICS'.

Bergen Barokk

FIRST RECORDINGS

TOCC 0006

'Bertouch's sonatas are charming and, often, cleverly wrought. Bergen Barokk plays them persuasively, ringing the instrumental changes from a pair of violins, recorder, transverse flute, and obbligato gamba and harpsichord. [...] In all, a welcome and revealing collection of first recordings.'

BBC Music

'beautifully played by Bergen Barokk, and with a spendidly clear recorded sound'

International Record Review

TELEMANN

Harmonischer Gottes-Dienst, Vol. 1: Six Cantatas

Fourth Sunday of Advent – *Lauter Wonne, lauter Freude* (TWV 1:1040; Bärenreiter No. 68) 10:21

- | | | |
|---|---------------|------|
| 1 | Aria (Vivace) | 4:21 |
| 2 | Rezitativ | 1:37 |
| 3 | Aria | 4:23 |

First Sunday after Epiphany – *In gering- und rauhen Schalen* (TWV 1: 549; Bärenreiter No. 4) 12:19

- | | | |
|---|-----------|------|
| 4 | Aria | 4:52 |
| 5 | Rezitativ | 2:58 |
| 6 | Aria | 4:29 |

Fourth Sunday after the Feast of Epiphany – *Hemmet den Eifer, verbannet die Rache*

(TWV 1: 941; Bärenreiter No. 8) 10:16

- | | | |
|---|------------------|------|
| 7 | Aria (Spiritoso) | 4:08 |
| 8 | Rezitativ | 1:18 |
| 9 | Aria (Dolce) | 4:44 |

Last Sunday before Lent – *Seele, lerne dich erkennen* (TWV 1: 1502; Bärenreiter No. 13) 10:16

- | | | |
|----|---------------|------|
| 10 | Aria | 4:19 |
| 11 | Rezitativ | 2:10 |
| 12 | Aria (Vivace) | 3:47 |

Fourth Sunday of Lent – *Du bist verflucht, o Schreckensstimme* (TWV 1: 213; Bärenreiter No. 17) 9:25

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 13 | Aria (Affettuoso) | 2:34 |
| 14 | Rezitativ | 3:20 |
| 15 | Aria (Vivace) | 3:31 |

First Sunday after Easter – *Auf ehernen Mauern* (TWV 1: 96; Bärenreiter No. 24) 14:12

- | | | |
|----|----------------|------|
| 16 | Aria (Vivace) | 6:34 |
| 17 | Rezitativ | 1:46 |
| 18 | Aria (Animoso) | 5:52 |

Mitglied der

Harmonischer Worlfes-Dienst/ oder geistliche CANTATEN

zum allgemeinen Gebrauche/

welches

zu Beförderung so wol

der Privat-Haus-
als öffentlichen
Kirchen-Andacht/

auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-täglichen
Spitzen durchs ganze Jahr
gerichtet sind,

und aus einer Singe-Stimme bestehen/ die entweder von
einer Violine, oder Hauposi, oder Flöte traverso, oder Flöte à bec,
nach dem General-Basse, bespielt wird;

Auf eine leichte und bequeme Art also verfasset / daß nicht
allein die, so zur Ausführung der Kirchen-Musik gesetzt sind, und vor allen
dienstigen, so sich nur weniger Schäfte daran zu betelen haben / welche möglichst gebräu-
chen können / sondern auch solche zur gewöhnlichen Erquickung, die der Haus-Andacht musikalisch
zu halten pflegen / und nicht weniger allein die im Kirchen-Saal im Orgelkabinett
auf gesuchten Instrumenten können / zur Erquickung
meiner Freunde;

In die Musise gehabt, und zum Druck befördert

von
Georg Philipp Telemann/

Chori Musici Hamb. Direct.

In Vertretung des Autors, und bey denselben, auch in den Leipziger
Messen im Altenischen Buch-Laden zu finden.

This is the first CD in the first complete recording of the 72 cantatas from Georg Philipp Telemann's collection *Harmonischer Gottes-Dienst*, published in Hamburg in 1726 – the first complete set of cantatas for the liturgical year to be published. The cantatas are designed for voice, an obbligato instrument (recorder, violin, transverse flute or oboe) and *basso continuo*, and take the form of two *da capo* arias with an intervening recitative. Although intended for worship, both public and private, Telemann's cantatas are a masterly blend of tunefulness with skilled counterpoint and vocal and instrumental virtuosity.

MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR ~ NOTES EN FRANÇAIS



TELEMANN Harmonischer Gottes-Dienst, Vol. 1: Six Cantatas

1	Fourth Sunday of Advent – Lauter Wonne, lauter Freude (TWV 1:1040; Bärenreiter No. 68)	10:21	10	Last Sunday before Lent – Seele, lerne dich erkennen (TWV 1: 1502; Bärenreiter No. 13)*	10:16
4	First Sunday after Epiphany – In gering- und rauhen Schalen (TWV 1: 549; Bärenreiter No. 4)*	12:19	13	Fourth Sunday of Lent – Du bist verflucht, o Schreckensstimme (TWV 1: 213; Bärenreiter No. 17)	9:25
7	First Sunday after Feast of Epiphany – Hemmet den Eifer, verbannet die Rache (TWV 1: 941; Bärenreiter No. 8)*	10:16	16	First Sunday after Easter – Auf ehemnen Mauern (TWV 1: 96; Bärenreiter No. 24)*	14:12
					TT 66:54

Bergen Barokk

Mona Julsrød, soprano

Frode Thorsen, recorder

Hans Knut Sveen, harpsichord/organ

Markku Luolajan-Mikkola, cello

* FIRST RECORDINGS

TOCCATA CLASSICS

16 Dalkeith Court,
Vincent Street,
London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020
Fax: +44/0 207 834 5020
E-mail: info@toccataclassics.com

© 2006, Toccata Classics, London
® 2006, Toccata Classics, London

TOCC 0037

DDD

LC14674

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO



MADE IN GERMANY