

TAG DER MITTELDEUTSCHEN BAROCKMUSIK VOL.1
KONZERT IN WEISSENFELS

Werke von J.PH. KRIEGER · TELEMANN · HÄNDEL
J.S. BACH · SCHÜTZ

COLLEGIUM VOCALE, Leipzig
CHURSÄCHSISCHE CAPELLE, Leipzig
MICHAEL SCHÖNHHEIT



TAG DER MITTELDEUTSCHEN BAROCKMUSIK VOL. 1

KONZERT IN WEISSENFELS

Johann Philipp Krieger (1649–1725)

☐ **Magnificat** [8:28]

für Sopran, Alt, Tenor, Baß,
2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen,
3 Violon, Fagott und Basso continuo

for soprano, alto, tenor, bass,
2 trumpets, kettle drums, 2 violins, 3 violas,
bassoon and basso continuo
Aufführungsmaterial: Manuskript

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

„Wie schön wirts nicht im Himmel sein“

Kantate zu Himmelfahrt, TWV 1:1640
für Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Oboen,
Fagott, Streicher und Basso continuo
Text von Erdmann Neumeister (aus:

„Geistliches Singen und Spielen“,
Eisenach 1711)

Cantata for Ascension Day
for soprano, alto, tenor, bass, 2 oboes,
bassoon, strings and basso continuo.

Text by Erdmann Neumeister (from:
„Geistliches Singen und Spielen“,
Eisenach 1711)

Aufführungsmaterial: Manuskript (erstellt
vom Zentrum für Telemann-Pflege und
-Forschung Magdeburg)

☐ 1. Aria:
„Wie schön wirts nicht im
Himmel sein“ [3:10]

☐ 2. Choral:
„Da wird sein das Freudenleben“ [0:55]

☐ 3. Recitativo:
„Ach, wieviel Schönes sehn die
Augen“ [0:34]

☐ 4. Chor:
„Was ist hier die Erdenfreude“ [0:54]

☐ 5. Recitativo:
„Hätt uns die Sünde nicht
verderbet“ [1:26]

Arioso:
„Ich sehne mich hinein“

☐ 6. Aria:
„Schleuß dich auf, du Tor der
Freuden“ [3:11]

☐ 7. Chor:
„Wenn werde ich dahin
kommen“ [2:13]

☐ 8. Recitativo:
„Die Hoffnung, welche dahin
schauet“ [0:57]

- 10 9. Chor
„Nichts kann mir die Güter
rauben“ [2:04]

Georg Friedrich Händel (1685–1759)
Konzert B-dur op. 4 Nr. 6, HWV 294

für Orgel, 2 Querflöten, Streicher
und Basso continuo
Concerto in B flat major
for organ, 2 transverse flutes, strings
and basso continuo
Aufführungsmaterial: Hallische Händelaus-
gabe

- 11 Andante allegro [5:21]
12 Larghetto [3:51]
13 Allegro moderato [2:51]

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

„Lobet Gott in seinen Reichen“

Oratorium Festo Ascensionis Christi
BWV 11/BC D9

(Himmelfahrts-Oratorium) für Sopran,
Alt, Tenor, Baß, 3 Trompeten, Pauken,
2 Querflöten, 2 Oboen, Fagott,
Streicher und Basso continuo
(Ascension Oratorio) for soprano, alto,
tenor, bass, 3 trumpets, kettledrums,
2 transverse flutes, 2 oboes, bassoon
Aufführungsmaterial: Neue Bach-Ausgabe

- 14 1. Chor:
„Lobet Gott in seinen Reichen“ [4:58]

- 15 2. Recitativo:
„Der Herr Jesu hub seine Hände
auf“ [0:29]

- 16 3. Recitativo:
„Ach, Jesu, ist dein Abschied
schon so nah?“ [1:04]

- 17 4. Aria:
„Ach bleibe doch, mein liebstes
Leben“ [7:11]

- 18 5. Recitativo:
„Und ward aufgehoben
zusehends“ [0:32]

- 19 6. Choral:
„Nun liegt alles unter dir“ [1:12]

- 20 7a. Recitativo:
„Und da sie ihm nachsahen gen
Himmel“ [2:30]

7b. Recitativo:
„Ach ja! So komme bald zurück“

7c. Recitativo:
„Sie aber beteten ihn an“

- 21 8. Arie:
„Jesu, deine Gnadenblicke“ [7:02]

- 22 9. Choral:
„Wenn soll es doch geschehen“ [4:18]

Heinrich Schütz (1585–1672)

- 23 „Danket dem Herrn, denn er
ist freundlich“ [8:20]

Psalm 136, SWV 45
für/for Trombette e Timpani, Capella
a 5, Chorus 1 a 4, Chorus 2 a 4 und/
and Bassus continuus

(aus/from: *Psalmen Davids Sampt
Etlichen Moteten und Concerten*,
Nr. 24)

Aufführungsmaterial: Neue Schütz-
Gesamtausgabe

Total Time: 74:03

Ausführende/Performers:

Katrin Strocka, Sopran(o)

Annette Reinhold, Alt(o)

Albrecht Sack, Tenor

Dirk Schmidt, Bass

Michael Schönheit, Orgel/organ

COLLEGIUM VOCALE, Leipzig
CHURSÄCHSISCHE CAPELLE,
Leipzig

Leitung/direction: Michael Schönheit

LIVE-MITSCHNITT
LIVE RECORDING

Konzert anlässlich der Gründung der
Ständigen Konferenz Mitteldeutsche
Barockmusik in Sachsen, Sachsen-
Anhalt und Thüringen

LC 5152

© + © 1997 Freiburger Musik Forum
Executive producer: Dr. Jens Markowsky (FMF)
Musical producer: Thomas Baust (MDR)
Tonregie/Recording: Dietlinde Kretzschmann
Toningenieur/Balance engineer: Eckhard Kuschmitz
Aufgenommen/Recorded: Live-Mitschnitt des
Konzertes am 25.5.1995 in der Kapelle des
Weißenfelser Schlosses Neu-Augustusburg
Einführungstext/Liner notes: Jens Markowsky, unter
Verwendung der Einführungstexte aus dem
Programmheft des Festkonzertes. Text über Krieger:
Henrike Koerth (Weißenfels), Text über Telemann:
Ute Poetzsch (Magdeburg), Text über Händel:
Dr. Edwin Werner (Halle), Text über Bach: Prof. Dr.
Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Text über Schütz:
Prof. Dr. Wolfram Steude (Dresden)
Titelbild/Front cover picture: Schloß Neu-Augustus-
burg Weißenfels, kolorierter Stich von Carl
Benjamin Schwarz, 1786 (Museum Weißenfels)
Photo Rückseite/Back cover: Schloßkirche Weißenfels
(Photo: Landratsamt Weißenfels)
Rückseite/Back cover Inlaycard: „Das römisch-
deutsche Kaiserreich mit seinen Staaten und
Kreisen... – Gemäß den Elementen der Geographie
methodisch ausgemalt von Mr. Schatz, 1741, mit
kaiserlichen Privilegien“, Detail, Foto: FMF-Archiv
Redaktion/Editing: Dr. Jens Markowsky
All rights reserved

FREIBURGER MUSIK FORUM
D-79117 FREIBURG



Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt
und Thüringen e.V.

MBM

Eine Coproduktion mit
A co-production with
MITTELDEUTSCHER
RUNDFUNK Leipzig

mdr
MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK



Die **Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik** ist eine sogenannte „Leuchtturm“-Maßnahme der Bundesregierung, die außerdem von den Ländern Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen finanziert wird.

Sie verfolgt das Ziel, die europäische Bedeutung der Barockmusikentwicklung im mitteleutschen Kulturraum darzustellen und zur Geltung zu bringen, ihre Zeugnisse und Leistungen zu bewahren und zu dokumentieren, ihre Erforschung voranzubringen und ihre Verbreitung im deutschen und internationalen Musikleben zu unterstützen.

Die Ständige Konferenz organisiert und fördert länderübergreifende Vorhaben wie etwa eine Musikinstrumentenerfassung in mitteleutschen Museen, die Etablierung einer Datenbank, die Herausgabe von Schriften- bzw. Denkmälerreihen, die Sendereihe: *Die mitteldeutsche Kantate* in Kooperation mit MDR-Kultur und eine Wanderausstellung: *Querschnitt durch die mitteleutsche Barockmusiklandschaft*.

Ferner fördert sie Projekte, die kulturell bedeutsam für die Länder Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen sind, z.B. das *Fest Alter Musik im Erzgebirge*, die *Weißenfelser Heinrich-Schütz-Musiktage*, die *Thüringer Bach-Wochen* und viele mehr.

Der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* wird jährlich an einem historisch bedeutsamen Ort Mitteldeutschlands durchgeführt: 1995 in Weißenfels, 1996 in Torgau, 1997 in Eisenach und 1998 in Dresden.

Barockkonzert in Weißenfels

In den Jahren 1680–1746 war Weißenfels nicht nur ein Zentrum mitteldeutscher Musikpflege, sondern gleichzeitig ein bedeutender Ort europäischer Kulturgeschichte. Als Residenzstadt der Wettiner Herzöge Johann Adolph I. und II. wurde der Hof zu einem Mittelpunkt deutscher Opernpflege, aber auch die sakrale Musik wurde hier stark praktiziert.

Alle Komponisten dieser Aufnahme standen in mehr oder weniger starker Beziehung zu Weißenfels: Johann Philipp Krieger leitete weit über 40 Jahre die Geschicke der Hofkapelle, Georg Philipp Telemann schrieb 4 Opern für den Weißenfelser Hof, Georg Friedrich Händel war als Knabe wohl des öfteren in Weißenfels, sein Vater Georg war „Leibchirurgus und Kammerdiener von Haus aus“ des Herzogs Johann Adolph. Letzterer soll den jungen Händel an der Orgel gehört und dem Vater zur musikalischen Ausbildung Georg Friedrichs geraten haben. Johann Sebastian Bach war am Weißenfelser Hof Kapellmeister „von Haus aus“, und auch in familiärer Hinsicht bestand eine Verbindung: die

zweite Frau Bachs, Anna Magdalena, war die Tochter des Weißenfelser Hoftrompeters Johann Caspar Wilcken. Heinrich Schütz schließlich erhielt beim Weißenfelser Stadtkantor Georg Weber seinen ersten Musikunterricht (1591 hatte Schützens Vater das „Gasthaus zum Schützen“ hier übernommen), und auch im Alter sollte es Schütz nach Weißenfels zurückziehen, wo er seinen Altersruhesitz nahm.

Johann Philipp Krieger (1649–1725) war ein Komponist der Generation zwischen Heinrich Schütz und Bach bzw. Händel. In Nürnberg geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung in Kopenhagen und Italien (Venedig und Rom). Seit 1677 stand er zunächst als Kapellorganist, dann als Vizekapellmeister im Dienste des Administrators des Erzbistums Magdeburg, des sächsisch-weißenfelsischen Herzogs August. Nach dessen Tod wechselte der Hof seinen Sitz unter dem Sohn und Nachfolger Augusts, Johann Adolph I., von Halle nach Weißenfels, wo August seinem Sohn ein monumentales Schloß hatte erbauen lassen. Krieger ging mit nach

Weißenfels und löste den bisherigen Kapellmeister David Pohle (er schied aus Altersgründen aus) ab. Kriegers Aufgaben bestanden nicht allein in der Komposition von Instrumentalmusiken und Opern, sondern die Gottesdienste mußten entsprechend repräsentativ ausgestattet werden. Ein Verzeichnis aller in der Schloßkirche zu Weißenfels aufgeführten Sakralwerke enthält allein 2000 Werke aus der Feder Kriegers, von denen lediglich vier Prozent (also 80 Stücke) erhalten sind. Unter ihnen befindet sich auch das hier dargebotene „Magnificat“. Das lateinische Magnificat gehört – neben der Messe – zu den katholischen Texten, die nach der Reformation in den lutherischen Gottesdienst übernommen wurden.

Kriegers Magnificat steht in seiner prachtvoll-prunkhaften Gestaltung und Besetzung den gleichartigen Kompositionen seiner katholischen süddeutschen, österreichischen oder italienischen Komponisten-Kollegen in nichts nach. Es beginnt in der Art einer psalmodierenden Deklamation, die bereits mit dem Aufwärtssprung auf *anima* eine musikalisch-bildhafte Figur bringt (*Meine*

Seele erhebt den Herrn). Sodann setzt im großartigen Jubel-Affekt das *Et exultavit* mit vollem Tutti-Apparat ein. Krieger hatte derartige an den Text angelehnte Gestaltungsweisen einerseits von seinen deutschen Vorgängern Schütz oder Rosenmüller (er war einer seiner Lehrer) gelernt, andererseits brachte er sie freilich auch vom Studienaufenthalt aus Italien mit. Auch einen affektiven „Topos“ wie das *Fecit potentiam* gestaltet er in traditionellem Bewußtsein (seine Hervorhebung steht in ähnlich alter Tradition wie jene des „Et resurrexit“ im Credo der Messe). Vielgestaltigkeit beweist die Anlage dieses Werkes, das Elemente des geistlichen Konzerts mit denen der Motette zur Synthese bringt.

„Behüte Gott, ist es doch, als ob man in einer Opera oder Comödie wäre!“ – so soll ein verständnisloser Ausruf im Zusammenhang mit der Leipziger Erstaufführung von Bachs Matthäus-Passion gelautet haben. Ähnliches hätte bei manchen der Kirchenkantaten **Georg Philipp Telemanns** (1681–1767) auch passieren können. Melodische Wendungen aus der weltlichen Kantate

und Formen aus der Oper (Rezitativ-Arie) bestimmen diese Werke. Mit dem Haupt-Textdichter seiner Kirchenkantaten, dem in Leipzig, Weißenfels und Hamburg wirkenden Hofprediger und Superintendenten Erdmann Neumeister (1671–1756), brachte Telemann gemeinsam neue Momente in die Welt der Kirchenmusik. Jener Neumeister leitete eine bedeutende Reform der Kirchenkantate ein, indem er freie Dichtungen in die Texte der Kirchenmusik – sie basierten bis dahin im wesentlichen auf Bibeltexten und Liedstrophen – einführte. Mit der Anordnung in Rezitative und Arien war die Verbindung zur weltlichen Musik geschaffen und den Komponisten seiner Texte, „Herrn Kriegern, Herrn Telemann, Herrn Erlbach, und Andern [unter diesen ‚Andern‘ befindet sich kein geringerer als J. S. Bach, für dessen Kantaten Neumeister zahlreiche Texte schrieb – J. M.]“ (Vorwort zu den „Fünffache Kirchen-Andachten“), eine große Entfaltungsmöglichkeit gegeben. Begründet hat Neumeister dieses denn auch in seinem ersten Kantatenjahrgang: „siehet eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von

Stylo Recitativo und Arien zusammen gesetzt“ und „kann bey einer Aria das sogen. Capo, oder Anfang ders. am Ende in einem vollkommenem Sensu wiederholt werden, lässt es in der Music gar nette“. Von den fünf Jahrgängen dieser frühen Kirchenkantaten hat Neumeister allein zwei für Telemann gedichtet (den dritten und vierten Jahrgang). Die Kantate „Wie schön wirts nicht im Himmel sein“ gehört zum dritten Jahrgang. Telemann komponierte das Werk im Jahre 1711 als „F. S. Capellmeister und Secr.“ am Wettinischen Hofe zu Eisenach. Dasselbst wurde es zu Himmelfahrt 1711 uraufgeführt.

Das Werk beginnt – nach einem Instrumentalvorspiel, das den freudvollen Affekt vorausnimmt – mit einer Arie der bezeichnenderweise *hohen* Männerstimme, Tenor (*Wie schön wirts nicht im Himmel sein, ach wär ich doch schon droben*). Im anschließenden Choral, *Da wird sein ein Freudenleben*, benutzt Telemann die vierte Strophe des Liedes *Alle Menschen müssen sterben* von Johann Georg Albinus unter Benutzung der Melodie von *Jesu, meines Lebens Leben*. Ein Bass-Rezitativ bereitet auf einen

sehr individuell gearbeiteten Chor vor: den Text antizipierenden Stimmgruppen folgen jeweils Choralintonationen, die sich mit den Worten *Welt, bei dir ist Krieg und Streit* zu martialischem Gestus ausweiten, dem Friede und Ruhe im Himmel anschließend kontrastierend – fast pastoral anmutend – entgegenstehen. Es folgt eine Trias von Rezitativ, Arioso und Arie, wovon letztere das *Tor der Freuden* mit entsprechendem Affekt gestaltet. Ein zweiteiliger Chor mit einleitendem langsamen Teil und anschließender Fuge bestätigt den Glauben an das Gute im Reich Gottes. Ein Hoffnung ausdrückendes Rezitativ leitet zum bewegten Schlußchor über, der, von instrumentalen Zwischenspielen durchzogen, die Gewißheit des kommenden Lebens im Himmel besingt.

Ein Instrumentalwerk teilt die Vokalwerke des Konzerts. **Georg Friedrich Händel** (1685–1759) zeigte gleichermaßen Meisterschaft in Vokal- wie auch Instrumentalkompositionen. In mitteldeutscher Kantorentradition in Halle aufgewachsen, war die Orgel von früherer Jugend an eines seiner ureigensten

Instrumente. Er schuf den Werktypus des Konzerts für Orgel und Orchester, was mit der Entwicklung und Aufführungspraxis seiner Oratorien eng verbunden war. Enthielt bereits sein 1707 für Rom komponiertes Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* eine Sonata für Orgel und Orchester als Arienvorspiel, so suchte der Komponist später in London seine Oratorien-Aufführungen dadurch aufzulockern, daß er während der Darbietungen Orgelimprovisationen einfügte (erstmalig am 17. März 1733 bei *Deborah* und dann vier Wochen später bei der Wiederholung von *Esther*). Der Erfolg führte dazu, daß seit 1735 regelmäßig die Orgel während der Oratorien-Aufführungen erklang. Im Jahre 1738 entschloß sich Händel, eine erste Serie von Orgelkonzerten als Opus 4 im Druck erscheinen zu lassen. Das letzte dieser Konzerte op. 4 Nr. 6, B-dur (HWV 294), war ursprünglich als Harfenkonzert konzipiert und wurde gemeinsam mit dem berühmten Alexanderfest-Konzert (Concerto grosso HWV 318) und dem ersten Orgelkonzert (HWV 289) während der Aufführung von *Alexander's Feast* (1736/38)

dargeboten. Für die oben erwähnte Druckausgabe von 1738 hat Händel das Konzert für Orgel und Orchester arrangiert. Freilich erinnern viele solistische Passagen gerade im ersten Satz an die Spieltechnik der Harfe. Subtile Echowirkungen bestimmen den Eröffnungssatz. Ein ausdrucksstarkes und eingehendes *Larghetto* im Sarabanden-Rhythmus steht in der Mitte des Werkes, während ein menuett-artiges Finale mit klarem Vorrang des Soloinstruments das Konzert beschließt.

Es ist zuweilen schwer, die Form des Oratoriums von derjenigen der Kantate oder anderer, ähnlich konzipierter Werke zu unterscheiden. Grenzfälle wie der oratorische Dialog oder die oratorische Passion treten neben Kompositionen, die als Oratorium bezeichnet werden, nicht aber die übliche Oratorien-Form aufweisen und andererseits neben solche, die eigentlich Oratorien sind, aber nicht diese Bezeichnung tragen. Das „Himmelfahrts-Oratorium“ (BWV 11) von Johann Sebastian Bach (1685–1750) kann als erweiterte Kirchenkantate angesprochen werden. Entstanden

ist das Werk im Jahre 1735, also nach der Johannes- und Matthäus-Passion und dem Weihnachts-Oratorium (1734), das am ehesten in seiner Nachbarschaft steht. Der Tradition folgend, setzt Bach auch im „Himmelfahrts-Oratorium“ einen Narrator (Tenor) ein, der einen in vier Abschnitte gegliederten Bericht vorträgt (Secco-Rezitative: *Der Herr Jesus hub seine Hände; Und ward aufgehoben zusehends; Und da sie ihm nachsahen; Sie aber beteten ihn an*). Die Bibeltext-Grundlagen aus dem neuen Testament liefern das 24. Kapitel/Lukas, das 1. Kapitel der Apostelgeschichte/Lukas sowie das 16. Kapitel/Markus. Freie Dichtungen sind im Eingangsschor, in den restlichen zwei Rezitativen sowie in den beiden Arien verwendet. Kirchenlied-Zitate enthalten schließlich die beiden Choräle, jener in der Mitte des Werkes (nach dem Lied von Johann Rist „Du Lebens-Fürst, Herr Jesu Christ“/4. Strophe) und der Schluß-Chor (nach dem Lied „Gott fährt auf gen Himmel“ von Gottfried Wilhelm Sacer).

Wie in vielen anderen Werken wendet Bach auch in diesem das Parodieverfahren an, benutzt also – neben neu

komponierten Stücken – schon vorhandene bzw. umgearbeitete Musiken. Der konzertierende vitale Eingangsschor mit seinen akkordischen, frei-polyphonen und imitatorischen Chorabschnitten geht vermutlich auf eine Festmusik zur Einweihung der umgebauten Thomaschule zurück. Auch die beiden Arien haben ältere Stücke aus einer Hochzeitsse- renade von 1725 als Vorlage. Andererseits übernimmt Bach später die Alt-Arie *Ach bleibe doch, mein liebstes Leben* umgearbeitet in das Agnus Dei seiner h-moll-Messe. Stellvertretend für Bachs hohe Kunst der musikalischen Textauslegung sei hier der Quint-Kanon in der Verkündigungs-Szene genannt, in dem beide Singstimmen die Einheitlichkeit der Aussage symbolisieren (Ähnliches – einen Sekund-Kanon – hatte Schütz beim Auftreten der „Zweene falsche Zeugen“ in seiner Matthäus-Passion praktiziert). Ein Experiment, das von der großen Musikalität Bachs zeugt, unternimmt er im letzten Satz, indem er in den D-dur-Orchestersatz einen Choral in h-moll integriert.

Einen wesentlichen Bereich im Schaffen des **Heinrich Schütz** (1585–1672) bilde-

ten die mehrhörigen Werke. Während seiner „Lehrjahre“ in Venedig 1609–1612 erlebte Schütz das beeindruckende vokale, instrumentale und vokal-instrumental gemischte Musizieren in einer der kulturell bedeutsamsten europäischen Kathedralen, San Marco. Hier wirkte sein Lehrer, Giovanni Gabrieli, unter dem sich die Mehrhörigkeit zu höchster Blüte entfaltete. Die Akustik des Domes, bedingt durch dessen bauliche Beschaffenheit, bot sich geradezu an für das Miteinander- und Gegeneinander-musizieren von Chören, die an verschiedenen Plätzen und auf den Emporen der Kirche aufgestellt waren. So war der ganze Kirchenraum erfüllt mit Musik, die von mehreren Seiten und aus der Höhe kam. Der Kapellmeister war „Klangregisseur“ in großem Stil. Gewiß hat Schütz zwar auch bereits in seiner Kindheit Mehrhörigkeit erlebt, nämlich in Weißenfels, wo der Stadtkantor Georg Weber wirkte. Doch dürfte den nachhaltigsten und überwältigsten Eindruck auf ihn das Erlebnis Venedig hinterlassen haben. Im Jahre 1619 gibt Schütz seine erste große Drucksammlung in Deutschland heraus: die mehr-

chörigen „Psalmen Davids“. In ihnen setzt er sich mit der Mehrchörigkeit auseinander. Gleichzeitig jedoch fließen auch Elemente des Madrigals ein: die Vertonung eines „verständlich(en) – nunmehr deutschen – Textes in sprechgerechter Art sowie die Veranschaulichung dieses Textes durch bildhafte, affektive und symbolische „Figuren“ – beide Aspekte im Sinne einer „musikalischen Rhetorik“.

In diesem Sinne versteht sich Schütz als ein „Prediger in Tönen“, der das Bibelwort schöpferisch verkündet.

Der mehrchörige 136. Psalm *Danket dem Herrn, denn er ist freundlich* (SWV 45) erklang anlässlich des dreitägigen Reformationsfestes in Dresden (als Abschluß der Vesper am dritten Tag), das vom 31. Oktober bis 2. November 1617 als Hundertjahrfeier der Reformation stattfand. Dem Ereignis angemessen, ist diese Musik machtvoll und feierlich, nicht ohne bewußt gesuchte äußerliche Wirkung angelegt – sie wurde neben anderen Instrumenten mit 17 Trompeten ausgeführt. Ein gigantisches, z.T. blockhaftes Konzertieren – charakteristisch für die gesamte Sammlung der

Psalmen Davids – vollzieht sich hier zwischen Solisten, Solistengruppen („Cori favori“) und Chorgesang mit Instrumenten („Capellen“). Besonders die „Capellen“ dienten *zum starcken Gethönn vnnnd zur Pracht*.

Die Vokalsolisten dieser Aufnahme, **Katrin Strocka, Annette Reinhold, Albrecht Sack und Dirk Schmidt**, sind gleichzeitig Mitglieder des *Collegium Vocale Leipzig*.

Collegium Vocale Leipzig

wurde 1993 gegründet. Das sehr klein besetzte Ensemble widmet sich vorrangig der Aufführung und Pflege mitteldeutscher Barockmusik, wobei die Kompositionen von Heinrich Schütz und dessen Zeitgenossen sowie die Werke Johann Sebastian Bachs im Mittelpunkt stehen. Gemeinsam mit den *Leipziger Vocalsolisten* und den *Leipziger Bachsolisten* kam es zu einer Vielzahl von Kantaten- und Oratorienaufführungen unter der Leitung von Michael Schönheit. Auch mit der *Chursächsischen Capelle Leipzig* gab es gemeinsame Auftritte, so z.B. zu den Merseburger Orgeltagen.

Zahlreiche Rundfunk- und CD-Einspielungen zeugen vom Erfolg des jungen Ensembles.

Chursächsische Capelle Leipzig

Gründung im Sommer 1994 aus Mitgliedern des Gewandhausorchesters Leipzig, des Händelfestspielorchesters Halle sowie freischaffenden Musikern. Das Ensemble widmet sich ausschließlich Vokal- und Instrumentalwerken des 17. und 18. Jahrhunderts und spielt auf Originalinstrumenten oder auf Kopien solcher. Konzerte u.a. mit Peter Schreier, Jennifer Smith, Michael Chance. Die Musiker haben sich zur Aufgabe gestellt, unpublizierte Instrumentalwerke der mitteldeutschen Barockmusik systematisch zu erschließen.

Michael Schönheit

Von 1978 bis 1985 Studium im Fach Dirigieren, Klavier und Orgel an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig. 1986 Berufung zum Gewandhausorganisten und Mitglied (Cembalist) des Bachorchesters. Kunstpreis der Stadt Gera und Kritikerpreis der Stadt Leipzig. Jury-Mit-

glied bei zahlreichen nationalen und internationalen Wettbewerben. Seit 1994 künstlerischer Leiter der Merseburger Orgeltage. Lehrbeauftragter an der Berliner Kirchenmusikschule in Spandau und am Meistersinger-Konservatorium in Nürnberg. Konzerte in Europa, USA und Japan. Seit 1995 Zusammenarbeit mit der Chursächsischen Capelle Leipzig und dem Collegium Vocale. Aufnahmen für Rundfunk, Fernsehen und Schallplatte.

* * *



The **Standing Conference on Middle German Baroque Music** is one of the German Federal Government's "lighthouse" projects, with additional financing from the Länder of Saxony, Sachsen-Anhalt and Thuringia.

It pursues the goal of illustrating and realizing the European importance of the development of Baroque music in the artistic environment of "Middle Germany" (the east of present-day Germany), conserving and documenting its artefacts and achievements, advancing research in the field and supporting its dissemination in German and international musical life.

The Standing Conference organizes and promotes activities across Land boundaries such as music instrument cataloguing in Middle German museums, the setting up of a data base, the publication of series of monographs or memorials, the broadcast series "The Middle German cantata" in association with MDR-Kultur and a travelling exhibition, "Cross-section through the Middle German baroque music landscape".

It also supports projects that are of cultural significance for the Länder of Saxony, Sachsen-Anhalt and Thuringia, such as the *Festival of Early Music in the Erzgebirge*, the *Weissenfels Heinrich Schütz Festival*, the *Thuringia Bach Festival* and many others. The *Day of Middle German Baroque Music* is presented every year at a historically significant location in Middle Germany: at Weissenfels in 1995, Torgau in 1996, Eisenach in 1997 and Dresden in 1998.

Baroque concert at Weissenfels

Between 1680 and 1746 Weissenfels was not only a centre of Middle German musical culture, it was also a focus of European cultural history. As the residence of the Dukes of Wettin, Johann Adolph I and II, the court was a centre of German operatic life, through much time and effort were also devoted to sacred music. All the composers on this recording were more or less closely related to Weissenfels: Johann Philipp Krieger directed and guided the Hofkapelle for well over 40 years, Georg Philipp Telemann wrote 4 operas for the Weissenfels court, and George Frideric Handel (as the English came to know him) spent much time in Weissenfels as a boy, where his father Georg was “body surgeon and valet de chambre by descent” to Duke Johann Adolph. The latter is said to have heard the young Handel at the organ and encouraged Georg senior to pay attention to his son’s musical education. Johann Bach was Kapellmeister “by descent” at the Weissenfels court, and there was a family link too: Bach’s second wife, Anna Magdalena, was the daughter of

the Weissenfels court trumpeter Johann Caspar Wilcken. Heinrich Schütz, for his part, had his first musical tuition from the Weissenfels city Kantor, Georg Weber (Schütz’s father had taken over the “Gasthaus zum Schützen” hostelry in the city in 1591) and retired to Weissenfels in his old age.

Johann Philipp Krieger (1649–1725) was a composer of the generation between Heinrich Schütz and Bach or Handel. Born in Nuremberg, he received his musical education in Copenhagen and Italy (Venice and Rome). From 1677 he was first court organist, then deputy Kapellmeister in the service of the administrator of the Archbishopric of Magdeburg, the Saxe-Weissenfels Duke August. After August’s death his son and successor Johann Adolph I moved the court from Halle to Weissenfels, where August had had a monumental palace built for his son. Krieger accompanied him to Weissenfels, where he succeeded the ageing Kapellmeister David Pohle. Krieger’s duties were not confined to the composition of instrumental music and operas but included

the provision of suitably ceremonial divine service. An index of all the sacred works executed in the Weissenfels palace church includes 2000 works by Krieger alone, of which a mere four per cent (80 pieces) have been preserved. These include the “Magnificat” sung here. The Latin Magnificat, like the Mass, was taken over from the Catholic tradition into the Lutheran liturgy after the Reformation. Krieger’s magnificat, with its majestic, showy layout and setting, is in no way inferior to the comparable compositions of his Catholic colleagues in southern Germany, Austria or Italy. It begins in the manner of a psalm-like declamation, with the upward leap to *anima* at once introducing a figure of musical imagery (*My soul glorifies the Lord*). This is immediately followed by the massed jubilation of the *Et exultavit* with the full tutti ensemble. Krieger had learnt such illustrative presentation of his text from his German predecessors Schütz and Rosenmüller (who was one of his teachers), but must also have brought back ideas from his period of study in Italy. He similarly shows continuity in setting

an affective “topos” like the *Fecit potentiam*, where his emphatic contrast is as traditional as that of the “Et resurrexit” in the Credo of the Mass. The work is imaginatively and expansively planned, combining elements of the sacred concerto and of the motet.

“God preserve us, it is as if one were in an opera or comedy!” This uncomprehending cry is said to have been uttered in connection with the first performance of Bach’s St Matthew Passion in Leipzig. Much the same could have been said of many of the church cantatas written by **Georg Philipp Telemann** (1681–1767), works which feature the secular cantata’s melodic modulations and operatic (recitative-aria) layout. Telemann joined forces with the principal author of his church cantatas, the court preacher and superintendent Erdmann Neumeister (1671–1756) known to have been active in Leipzig, Weissenfels and Hamburg, to bring new impetus into the world of church music. It was Neumeister who initiated significant reform in the church cantata, adding newly-composed poetry to the texts of

church music, which till then had essentially consisted of Bible quotations and verses of hymns. Arranging the cantatas in the form of recitatives and arias established the link to secular music and gave considerable latitude to those who set Neumeister's texts, "Herr Krieger, Herr Telemann, Herr Erlebach and Others" [one of these "Others" being no less than J. S. Bach, for whose cantatas Neumeister was frequently the librettist – J. M.], as we read in the preface to the "Fünfffache Kirchen-Andachten". Neumeister justified this in his first annual cantata cycle: "a Cantata looks no different from a piece from an Opera, composed of Stylo Recitativo and Arias" and "if in an Aria the so-called Capo, or beginning of the same can be repeated at the end in a full Sense, it admirably completes the Music". Of the five cycles of these early church cantatas, Neumeister alone wrote two for Telemann alone (the third and fourth years). The cantata "How lovely will it not be in Heaven" is from the third annual cycle. Telemann composed the work in 1711 as "F. S. Capellmeister and Secr." at the Wettin court at Eisenach,

where it was first performed on Ascension Day 1711. The work begins – after an instrumental prelude setting the joyful mood – with an aria for the significantly *high* male voice, the tenor (*How lovely will it not be in Heaven, ah, would I were already there above*). In the following chorale, *There it will be a life of joy*, Telemann uses the fourth verse of the hymn *Alle Menschen müssen sterben* (All men must die) by Johann Georg Albinus using the tune of *Jesu, meines Lebens Leben* (Jesu, life of my life). A bass recitative prepares for a chorus of highly original design: vocal groups anticipating the text are followed by chorale intonations which expand into the martial tones of *World, in you is war and strife*, to which the peace and rest of Heaven are contrasted in an almost pastoral manner. This is followed by a sequence of recitative, arioso and aria, the last of these depicting the *gate of delights* with suitable emotion. A two-part chorus with an introductory slow section leading to a fugue confirms faith in the goodness of God's kingdom. A hopeful recitative makes the transition to the lively closing chorus

which, between instrumental interludes, affirms the certainty of the life to come in Heaven.

The concert's vocal works are separated by an instrumental piece. **George Frideric Handel** (1685–1759) showed equal mastery in vocal and instrumental composition. Growing up in Halle in the Middle German tradition of the Kantor (church music director), he felt at home with the organ from his earliest childhood. He created the concerto for organ and orchestra as a musical form, one that was closely linked to the development and performance practice of his oratorios. As early as 1707 an aria in his oratorio for Rome, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, was prefaced with a sonata for organ and orchestra, and later in London the composer sought to leaven his oratorios by introducing organ improvisations into the performances (first during *Deborah* on March 17, 1733 and then four weeks later at the repeat of *Esther*). The success of this innovation led to organ interludes as a regular feature of oratorio presentations from 1735 onward. In 1738 Handel decided

to publish a first series of organ concertos as opus 4. The last of these concertos, op. 4 no. 6 in B flat major (HWV 294), was originally planned as a harp concerto and was played together with the famous Alexander's Feast concerto (Concerto grosso HWV 318) and the first organ concerto (HWV 289) during a performance of *Alexander's Feast* (1736/38). Handel arranged the concerto for organ and orchestra for the printed edition of 1738 mentioned just above. True, many solo passages recall harp playing technique, particularly in the first movement, which is characterized by subtle echo effects. An expressive and discursive *Larghetto* in sarabande rhythm is at the centre of the work, which is closed by a minuet-like finale giving clear preference to the solo instrument.

It is sometimes difficult to distinguish the form of the oratorio from that of the cantata or other similarly planned works. Apart from border-line cases such as the oratorical dialogue and oratorical Passion, compositions described as oratorios though lacking the usual

oratorio form may be contrasted with others which are actually oratorios though not described as such. The “Ascension Oratorio” (BWV 11) by **Johann Sebastian Bach** (1685–1750) may be categorized as an extended church cantata. It was written in 1735, that is to say *after* the St John and St Matthew Passions and the Christmas Oratorio (1734), its closest point of comparison. In keeping with tradition, Bach gives his “Ascension Oratorio” a (tenor) narrator, whose story is divided into four sections (secco recitative: *Lord Jesus raised his hands: And was taken up before their eyes; And as they looked to see; But they worshipped him*). The Biblical texts are taken from the last chapters of St Luke’s and St Mark’s Gospels and the first chapter of the Acts of the Apostles. The opening chorus, the remaining two recitatives and the two arias are set to newly written verse. Hymns form the basis of the two chorales; the one in the middle of the work quotes from Johann Rist’s “Du Lebens-Fürst, Herr Jesu Christ” (Thou prince of life, Lord Jesu Christ), verse 4, and the closing chorus draws on the

hymn “Gott fahret auf gen Himmel” (God goes up to Heaven) by Gottfried Wilhelm Sacer.

Bach follows his customary practice of “parodying” (borrowing or adapting) earlier compositions, though some of his music is newly composed. The concertante verve of the opening chorus with its chordal, free polyphonic and imitative choral sections is probably derived from music written to celebrate the consecration of the rebuilt St Thomas’s school, while a wedding serenade of 1725 forms the basis for the two arias, and Bach was later to adapt the alto *Ah stay, my dearest life* for the Agnus Dei of his Mass in B minor. Bach’s consummate skill in the setting of texts to music is illustrated by the canon at the 5th in the proclamation scene, in which the two voices symbolize the consistency of the statement. (Schütz used a similar technique – a canon at the 2nd – for the “two false witnesses” in his St Matthew Passion.) An experiment testifying to Bach’s great musicality takes place in the last movement, where he integrates a chorale in B minor into the D major orchestral writing.

The polychoral works of **Heinrich Schütz** (1585–1672) form an important part of his compositional achievement. During his “apprenticeship” in Venice from 1609 to 1612, Schütz experienced the impressive music-making for voices, instruments and a combination of the two in one of Europe’s culturally most important cathedrals, San Marco. This was the workplace of his teacher, Giovanni Gabrieli, who brought polychoral writing to its highest point of perfection. The acoustics of the cathedral, created by its architectural form, were ideally suited to united and antiphonal singing by choirs positioned at various places around the cathedral church and in its galleries. The whole church interior was filled with music radiating from various angles and from above. The director of the cathedral’s music was a “sound sculptor” on a grand scale. Schütz had undoubtedly heard polychoral music even in his youth, at Weissenfels, where the city Kantor Georg Weber was active; but it must have been his experience of Venice that made the most lasting and most powerful impression on him. Schütz published

his first great printed collection in Germany in 1619: the polychoral “Psalms of David”. Here, he addresses himself to polychoral technique while also incorporating elements of the madrigal: the setting of an “understandable” (German) text in a manner like that of speech and the illustration of this text with vivid, affective and symbolic “figures” – both aspects pursuing a doctrine of “musical rhetoric.”

It is in these terms that Schütz saw himself as a “preacher in notes”, creatively proclaiming the Biblical word.

The polychoral 136th Psalm *O give thanks unto the Lord, for he is good* (SWV 45) was first sung in Dresden during the three-day feast from October 31 to November 2, 1617, marking the centenary of the Reformation; it closed Vespers on the third day. In keeping with the occasion, the music is powerful and solemn, not without deliberate striving for outward effect: it is scored for 17 trumpets, among other instruments. A gigantic, sometimes massive act of concertante music-making – characteristic of the entire *Psalms of David* collection – is accomplished here by soloists,

select groups (“Cori favoriti”) and choirs with instrumental accompaniment (“Capellen”). It was the “Capellen” in particular that ensured the “loud sounds and splendour” of the work.

Translation: Janet and Michael Berridge

The vocal soloists on this recording, **Katrin Strocka**, **Annette Reinhold**, **Albrecht Sack** and **Dirk Schmidt** are also members of the *Collegium Vocale Leipzig*.

Collegium Vocale Leipzig

was founded in 1993. This very select ensemble addresses itself in the first place to the performance and study of Middle German Baroque music, the focus being on the compositions of Heinrich Schütz and his contemporaries and on the works of Johann Sebastian Bach. Together with the *Leipzig Vocal Soloists* and the *Leipzig Bach Soloists*, the ensemble has performed a succession of cantatas and oratorios directed by Michael Schönheit. It has also appeared with the *Chursächsische Capelle Leipzig*, as at the Merseburg

Organ Festival. Numerous broadcasts and CD recordings testify to the young ensemble’s success.

Chursächsische Capelle Leipzig

Founded in the summer of 1994 by members of the Leipzig Gewandhaus and Halle Handel Festival orchestras and freelance musicians, the ensemble devotes itself exclusively to vocal and instrumental works of the 17th and 18th centuries and plays on original instruments or authentic copies. It has given concerts with such artists as Peter Schreier, Jennifer Smith and Michael Chance. The musicians have set themselves the task of systematically rediscovering and performing unpublished instrumental works of Middle German Baroque music.

Michael Schönheit

From 1978 to 1985 Michael Schönheit studied conducting, piano and organ at the “Felix Mendelssohn Bartholdy” conservatoire in Leipzig, then became Gewandhaus organist and a member of the Bach orchestra (harpsichordist) in 1986. He has won the City of Gera art

prize and the City of Leipzig critics' prize. He has served on the juries of many national and international competitions. Since 1994 he has been artistic director of the Merseburg Organ Festival. He has a teaching assignment at the Berlin Church Music School in Spandau and at the Meistersinger-Konservatorium in Nürnberg. He has given concerts in Europe, the USA and Japan. Since 1995 he has collaborated with the Chursächsische Capelle of Leipzig and the Collegium Vocale. He has recorded for radio, TV and commercial release.

* * *



Le Conseil Permanent pour la Musique Baroque d'Allemagne Moyenne est pour ainsi dire une action-phare du gouvernement fédéral. Cette instance est en outre co-financée par les régions de Saxe, de Saxe-Anhalt et de Thuringe.

Son but est de présenter et de mettre en valeur l'importance – à l'échelle européenne – du développement de la musique baroque dans l'environnement culturel d'Allemagne moyenne; de préserver ses témoignages et de rassembler des documents sur ses productions; de susciter les recherches, et de soutenir sa diffusion dans la vie musicale en-de çà et au-de là des frontières.

Le Conseil Permanent organise et encourage des projets regroupant plusieurs régions, comme par exemple l'inventaire des instruments de musique dans les musées d'Allemagne moyenne; l'établissement d'une banque de données; l'édition de séries de manuscrits ou de compilations; l'émission «La Cantate en Allemagne Moyenne» en collaboration avec la station MDR-Culture, et une exposition itinérante «À travers le paysage musical baroque d'Allemagne Moyenne».

Il soutient également des projets culturels importants pour les régions de Saxe, Saxe-Anhalt et Thuringe: le Festival de Musique Ancienne du Erzgebirge, les Journées Schütz de Weissenfels, les Semaines Bach de Thuringe, etc ...

La Journée de Musique Baroque d'Allemagne centrale se déroule chaque année en un lieu chargé d'histoire: Weissenfels en 1995; Torgau en 1996; Eisenach en 1997 et Dresde en 1998.

Concert Baroque à Weissenfels

De 1680 à 1746, Weissenfels fut non seulement un centre musical d'Allemagne moyenne, mais également un lieu important de l'histoire de la culture européenne. Résidence des ducs Johann Adolph I & II, la Cour fut au coeur de la production allemande d'opéras, sans pour autant négliger le moins du monde la musique sacrée.

Weissenfels est donc le fil conducteur de cet enregistrement: Johann Philipp Krieger présida pendant plus de 40 ans aux destinées de l'orchestre de la Cour; Georg Philipp Telemann composa 4 opéras pour la cour de Weissenfels; Georg Friedrich Haendel y résida souvent dans sa jeunesse, car son père était chirurgien personnel et valet de chambre «détaché» du duc Johann Adolph. Ayant entendu le jeune Haendel jouer de l'orgue, le duc aurait conseillé à son père de lui faire poursuivre des études musicales. Johann Sebastian Bach, Maître de Chapelle «détaché», avait de plus des liens familiaux avec Weissenfels: sa deuxième femme, Anna Magdalena, était la fille de Johann Caspar Wilcken, trompette de la Cour. Enfin, c'est

auprès de Georg Weber, Cantor de la ville, que Heinrich Schütz fit ses premières armes musicales. (En 1591, son père avait repris à Weissenfels l'auberge à l'enseigne *Zum Schützen* – c-à-d «Aux tireurs» – jeu de mots intraduisible sur «Schütz» – NdT), et c'est à Weissenfels qu'il se retira.

Johann Philipp Krieger (1649–1725) appartient à la génération intermédiaire entre Schütz et Bach ou Haendel. Né à Nuremberg, il acquit sa formation musicale à Copenhague puis en Italie, à Venise et à Rome. A partir de 1677, il occupa la charge d'organiste de la chapelle, puis de vice-maître de chapelle au service du duc August de Saxe-Weissenfels, administrateur de l'archevêché de Magdebourg. Son fils Johann Adolph I lui succéda, et la cour changea de résidence: de Halle, elle s'installa à Weissenfels où le duc August avait donné permission à son fils de construire un château monumental. Krieger suivit la cour à Weissenfels, prenant la relève du maître de chapelle David Pohle, démissionnaire en raison de son grand âge. Krieger était chargé de composer non

seulement de la musique instrumentale et des opéras, mais aussi de la musique sacrée propre à embellir le service divin. La liste de toutes les œuvres de musique sacrée exécutées dans la chapelle du château de Weissenfels fait apparaître entre autres 2000 pièces de Krieger, dont seulement 4%, soit environ 80 pièces, ont été retrouvées. Parmi elles se trouve le *Magnificat* qui fait l'objet de cet enregistrement. Le *Magnificat* en latin fait partie, avec celui de la messe, des textes catholiques intégrés au culte luthérien après la Réforme.

Pour ce qui est de la pompe et de la magnificence de l'interprétation et de l'instrumentation, le *Magnificat* de Krieger ne craint en rien la comparaison avec ceux de ses collègues catholiques du Sud de l'Allemagne, d'Autriche ou d'Italie. Il débute par une sorte de déclamation psalmodiée, au cours de laquelle l'intervalle ascendant sur *anima* introduit déjà une image typée (*Meine Seele lobt den Herrn*). Suit immédiatement après le grandiose et jubilatoire tutti *Et exultavit*. Krieger avait appris ce rapport étroit entre texte et illustration musicale auprès de ses prédécesseurs

allemands d'une part – Schütz ou Rosenmüller (qui fut l'un de ses maîtres), et lors de son séjour d'études en Italie, d'autre part. Il travaille même un «topos» aussi chargé d'*affect* que le *Fecit potentiam* en se référant sciemment à la tradition (sa façon de souligner est dans l'ancienne tradition du *Et resurrexit* dans le Credo de la Messe). Le plan général de l'œuvre témoigne d'une grande variété de formes, puisqu'elle fait une synthèse d'éléments propres au concert sacré et au motet.

«Dieu me garde, serions – nous à l'opéra ou à la comédie!» – se serait écrié un auditeur anonyme lors de la première de la Passion selon Saint Matthieu à Leipzig, faisant ainsi preuve d'un manque total de compréhension. Mais ceci aurait pu tout aussi bien se passer lors de l'exécution de certaines cantates d'église de **Georg Philipp Telemann** (1681–1767), puisqu'elles allient des tournures mélodiques caractéristiques de la cantate profane et des formes typiques de l'opéra (Récitatif – Air). Avec le concours d'Erdmann Neumeister (1671–1756), qui fut son libret-

tiste principal, tout en exerçant ses activités de prédicateur à la cour et de superintendant à Leipzig, Weissenfels et Hambourg, Telemann élargit l'horizon de la musique sacrée. Neumeister fut à l'origine d'une grande réforme de la cantate d'église en introduisant des poèmes d'inspiration libre dans les textes des compositions sacrées: il s'agissait jusqu' alors essentiellement de versets bibliques ou de cantiques. La combinaison Récitatif – Air tirait le genre vers la musique profane, et ouvrait de plus grandes possibilités aux compositeurs qui écrivaient sur ses textes – «Messieurs Krieger, Telemann, Erlbach et d'autres» (parmi les «autres», et non des moindres, se trouvait Jean Sébastien Bach pour qui Neumeister écrivit de nombreux textes de cantates – préface des *«Fünffache Kirchen-Andachten»*). Neumeister exprime son opinion à ce sujet dans son premier recueil de cantates: «une cantate ne ressemble-t-elle pas à un passage d'opéra, avec son récitatif et son air» et «si dans un air, le Capo, c-à-d le début est repris strictement à la fin, cela fait un joli effet». Sur les cinq cycles annuels des premières can-

tates, Neumeister en écrivit deux pour Telemann (3ème et 4ème années). *«Wie schön wirds nicht im Himmel sein»* est extrait du recueil de la troisième année. Telemann composa cette oeuvre en 1711, en sa qualité de «Maître de Chapelle et secrétaire» à la Cour de Eisenach. La première eut lieu la même année, le jour de l'Ascension. Après un prélude instrumental, qui annonce l'affect joyeux, l'oeuvre débute par un air pour la tessiture masculine haute la plus typique: la voix de ténor (*Wie schön wirds nicht im Himmel sein, ach wär Ich doch schon droben*). Le texte du choral suivant: *Da wird sein ein Freudenleben* reprend la quatrième strophe de *Alle Menschen müssen sterben*, de Johann Georg Albinus, sur la mélodie de *Jesu, meines Lebens Leben*. Un récitatif de la basse introduit un chœur d'une facture toute personnelle. Des intonations de chorals sur les paroles *Welt, bei dir ist Krieg und Streit* suivent à chaque fois différents groupements de voix énonçant le texte en anticipation. L'effet s'élargit jusqu' à un geste martial, en parfait contraste avec celui – presque pastoral – de la paix et du repos célestes

qui lui fait suite. Un tercet: Récitatif-Arioso-Air suit, ce dernier exprimant avec l'affect correspondant la «porte de la félicité» – *Tor der Freuden*. Un chœur en deux parties encadré par une introduction lente et par une fugue, affirme la foi en la béatitude dans le Royaume de Dieu. Un récitatif exprimant l'espoir conduit au chœur final animé, parcouru d'intermèdes instrumentaux, qui chante la certitude de la vie à venir dans les Cieux.

Une pièce instrumentale interrompt ce concert vocal. **Georg Friedrich Haendel** (1685–1759), élevé à Halle dans la tradition des *Kantor* d'Allemagne centrale, montra une égale maîtrise dans l'écriture vocale et instrumentale. L'orgue fut dès sa plus tendre enfance son instrument de prédilection. Il créa véritablement le genre du concerto pour orgue et orchestre, en étroite liaison avec l'évolution et la pratique d'exécution de ses oratorios. En 1707, déjà, *il Trionfo del Tempo e del disinganno*, composé pour Rome, incluait une sonate pour orgue et orchestre en guise de prélude à un air. Plus tard, à Londres, il chercha à assouplir l'exécution de ses

oratorios en insérant des improvisations à l'orgue pendant les représentations (pour la première fois le 17 mars 1733 au cours de *Deborah*, puis quatre semaines plus tard à la reprise de *Esther*). Ce fut un tel succès que la présence sonore de l'orgue au cours des oratorios devint incontournable à partir de 1735. En 1738, Haendel se résolut à publier une première série de concertos pour orgue, opus 4, dont le n° 6 en Si bémol majeur, originellement conçu pour la harpe (HWV 294) fut exécuté au cours de la représentation de *Alexander's Feast* (1736/38), ainsi que le célèbre concerto dit «du Festin d'Alexandre» (Concerto grosso HWV 318) et le premier concerto pour orgue (HWV 289). À l'occasion de la publication de cet opus 4, Haendel transforma le concerto pour harpe en concerto pour orgue et orchestre. Assurément, plusieurs passages solistes du premier mouvement rappellent la technique de la harpe, notamment de subtils échos. Suit un *Larghetto* très expressif et élaboré, au rythme de sarabande. Dans le *Finale* aux allures de menuet, l'instrument soliste se trouve au premier plan.

Il est parfois malaisé de faire la différence entre les formes «oratorio», «cantate» ou toute autre œuvre de conception un peu similaire. Des cas limites, tels le dialogue en oratorio ou la Passion en oratorio se trouvent côte à côte avec des compositions qui, bien que nommées oratorios, n'en ont pas la forme habituelle, et avec d'autres qui sont de vrais oratorios, mais sans cette appellation. L'*Oratorio de l'Ascension* (BWV 11) de **Johann Sebastian Bach** (1685–1750) peut être désignée comme une cantate d'église «élargie». L'œuvre vit le jour en 1735, après les Passions selon Saint Jean et Saint Matthieu et l'*Oratorio de Noël* (1734). Comme le veut la tradition, Bach implique un narrateur (Ténor) qui relate une histoire articulée en quatre sections: *Secco-récitatif: Der Herr Jesu hub seine Hände; Und ward aufgehoben zusehends; Und da sie Ihn nachsahen; Sie aber beteten Ihn an.* Les textes bibliques utilisés sont extraits de l'évangile selon Saint Luc, ch. 24; du ch. 1 des actes des Apôtres et du ch. 16 de l'évangile selon Saint Marc. Les textes d'inspiration libre supplémentaires se trouvent se trouvent dans le chœur

d'ouverture, dans les deux autres récitatifs et dans les deux airs. Les deux chorals comportent chacun des citations de cantiques: un extrait de la 4^{ème} strophe du cantique *Du Lebens-Fürst, Herr Jesu Christ* de Johann Rist dans le choral central, et une citation du cantique *Gott fährt auf gen Himmel* de Gottfried Wilhelm Sacer dans le choral final.

Comme dans plusieurs autres œuvres, Bach se sert ici du procédé de parodie, c-à-d que, parallèlement aux nouvelles compositions, il utilise des pièces déjà existantes ou remaniées. Le chœur d'introduction, concertant, très énergique, aux sections de choral en accords, à l'harmonie libre et en imitations, est issu d'une musique de circonstance pour l'inauguration de la Thomasschule nouvellement reconstruite. Les deux airs sont bâtis sur des pièces plus anciennes extraites d'une sérénade nuptiale de 1725. Par ailleurs, Bach reprinted et travailla l'air d'alto *Ach bleibe doch, mein liebstes Leben*, dans l'*Agnus Dei* de la Messe en si mineur. Le canon à la quinte dans la scène de la prédiction est un exemple patent de l'art consommé du compositeur pour la

mise en musique d'un texte. Les deux voix chantées symbolisent l'unité de la déclaration (Schütz avait fait de même à l'entrée des «deux faux témoins» dans sa «Passion selon Saint Matthieu», mais dans un canon à la seconde). Autre témoignage de l'immense musicalité de Bach: l'intégration d'un choral en si mineur dans une pièce pour orchestre en ré majeur dans le dernier mouvement.

Les œuvres polychorales forment une part importante de la production de **Heinrich Schütz** (1585–1672). Pendant ses années d'apprentissage à Venise (1609–1612), Schütz fit l'expérience de la musique d'ensemble – vocale, instrumentale, ou les deux réunies – dans le plus grand monument de la culture européenne: la cathédrale Saint Marc. C'est là qu'officiait son maître Giovanni Gabrieli, qui mena la polychoralité à son apogée. L'acoustique de la cathédrale, conséquence de son architecture, se prêtait idéalement au mélange et aux réponses des chœurs, placés à divers endroits de l'église, et sur les tribunes. Ainsi, tout le volume inté-

rieur de l'édifice était rempli de musique, celle-ci provenant de tous côtés et d'en haut. Le maître de chapelle était alors un véritable «régisseur du son». Schütz avait bien sûr approché la polychoralité dans son enfance, à Weissenfels, où officiait le Cantor de la ville Georg Weber. Mais c'est l'intensité de l'expérience vécue à Venise qui devait le marquer le plus profondément. Schütz fit paraître son premier grand recueil en 1619 en Allemagne: les *Psaumes de David* à plusieurs chœurs, dans lesquels il aborde tous les aspects de la polychoralité. Mais certains éléments du madrigal sont aussi présents: la mise en musique d'un texte «compréhensible» – c-à-d en langue allemande – d'une manière qui rende justice à la parole, ainsi que l'illustration de ce texte par des «figures» expressives, pleines d'affect, symboliques – deux aspects de la «rétorique musicale».

C'est dans cet esprit que Schütz «prêche avec des notes», lui qui annonce le message de la Bible par sa puissance créatrice.

Le psaume 136 *Danket dem Herrn, denn er ist freundlich* (SWV 45), à plu-

sieurs chœurs, fut interprété à Dresde en conclusion des Vêpres du troisième et dernier jour des fêtes du centenaire de la Réforme qui eurent lieu du 31 octobre au 2 novembre 1617. À l'image de l'occasion, cette musique est solennelle et puissante, non sans un effet conscient d'extériorisation – 17 trompettes étaient requises en plus des autres instruments. C'est une musique d'ensemble de proportions gigantesques, parfois «en bloc» – trait caractéristique de tout le recueil des Psaumes de David – qui se déroule entre les solistes, les groupes de solistes («*Cori favoriti*») et le chœur accompagné des instruments: les «Chapelles», «*responsables du volume et du faste*».

Traduction: Geneviève Bégou

Tous les solistes présents sur cet enregistrement: **Katrin Strocka, Annette Reinhold, Albrecht Sack et Dirk Schmidt**, sont également membres du Collegium Vocale Leipzig.

Le Collegium Vocale Leipzig a été fondé en 1993. Cette petite forma-

tion se consacre avant tout au répertoire baroque d'Allemagne centrale. Les œuvres de Heinrich Schütz et de ses contemporains, ainsi que celles de Jean-Sébastien Bach, sont au cœur de son travail. Sous la direction de Michael Schönheit, l'ensemble a interprété de nombreux oratorios et autres cantates, en collaboration avec les *Leipziger Vokalisten* et les *Leipziger Bachsolisten*. Il s'est également produit avec la *Chursächsischen Capelle Leipzig*, aux Journées de l'orgue de Merseburg. Plusieurs CD et enregistrements radiophoniques témoignent du succès de ce jeune ensemble.

La Chursächsische Capelle de Leipzig La Capelle fut fondée durant l'été 1994 par des membres de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, de l'Orchestre du Festival Haendel de Halle et des musiciens indépendants. L'ensemble se consacre exclusivement au répertoire vocal et instrumental des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles et joue sur instruments anciens – originaux ou copies. Peter Schreier, Jennifer Smith, Michael Chance ont participé à leurs program-

mes de concerts. Les musiciens de la Capelle se sont assigné pour tâche de faire découvrir les richesses du répertoire instrumental baroque d'Allemagne centrale, n'ayant encore fait l'objet d'aucune publication.

Michael Schönheit

Étudia la direction d'orchestre, le piano et l'orgue au Conservatoire «Felix Mendelssohn Bartholdy de Leipzig» de 1978 à 1985. Engagé en 1986 à la Gewandhaus en qualité d'organiste, il est également claveciniste de l'Orchestre Bach. Il a reçu le Prix Artistique de la ville de Gera et le Prix de la Critique de la Ville de Leipzig. Membre de nombreux jurys nationaux et internationaux, il est directeur artistique des Journées de l'Orgue de Merseburg depuis 1994. Chargé de cours à l'Institut de Musique sacrée de Berlin à Spandau et au Conservatoire des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg. Il s'est produit en Europe, aux USA et au Japon. Il collabore depuis 1995 à la Chursächsische Capelle de Leipzig et au Collegium Vocale, ensembles avec lesquels il a effectué des enregistrements pour la radio, la télévision et le disque.

MAGNIFICAT**MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM.**Et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.Quia respexit humilitatem ,
ancillae suae:Ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.Quia fecit mihi magna qui potens est:
Et sanctum nomen eius.Et misericordia eius a progenie
in progenies timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo:

Dispersit superbes mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles:

Esurientes implevit bonis:

Et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae.Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

Gloria Patri et Filio

et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper.

Et in saecula saeculorum.

Amen.

Meine Seele erhebt den Herrn
und mein Geist freuet sich Gottes meines Heilandes.
Denn er hat seine elende Magd
angesehen, siehe, von nun an werden mich selig preisen
alle Kinds Kind.

Denn er hat große Ding an mir getan,
der da mächtig ist, und des Namen heilig ist.
Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für,
bei denen, die ihn fürchten.
Er übet Gewalt mit seinem Arm,
und zerstreuet die hoffärtig sind
in ihres Herzens Sinn.
Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl,
und erhebt die Elenden.

My soul magnifies the Lord
and my spirit has rejoiced in God my Saviour.
For he has regarded the low
estate of his handmaiden;
for behold, henceforth all generations
shall call me blessed.
For he who is mighty has done
great things with me; and holy is his name.
And his mercy from generation to generation
is upon those who fear him.
He has showed strength with his arm;
he has scattered the proud
in the imagination of their hearts.
He has put down the mighty from their seats
and exalted those of low degree.

Die Hungrigen füllt er mit Gütern,
und läßt die Reichen leer.
Er denket der Barmherzigkeit,
und hilft seinem Diener Israel auf.
Wie er geredet hat unsern Vätern,
Abraham und seinem Samen ewiglich.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geist,
wie im Anfang so auch jetzt
und alle Zeit und in Ewigkeit.
Amen.

(Übersetzung: Martin Luther 1546)

WIE SCHÖN WIRDS NICHT IM HIMMEL SEIN Kantate zu Himmelfahrt

1. ARIE

Wie schön wirts nicht im Himmel sein,
ach, wär ich doch schon droben.
Mich dünkt, mein Glaube höret schon,
wie dich, mein Gott vor deinem Thron
die Seraphinen loben.
Im Geiste stimm ich auch mit ein.

2. CHORAL

Da wird sein das Freudenleben,
da viel tausend Seelen schon
sind mit Himmelsglanz umgeben,
dienen da vor Gottes Thron,
da die Seraphinen prangen
und das hohe Lied anfangen:
Heilig, heilig, heilig heißt
Gott, der Vater, Sohn und Geist.

3. REZITATIV

Ach, wieviel Schönes sehn die Augen
weit und breit,
mit welchem Gott die Erde hat gezieret,
darüber doch die Nichtigkeit
am Ende triumphiert.
Wie herrlich wird es erst im Himmel stehn,
der nimmer wird untergehn.

He has filled the hungry with good things
and the rich he has sent empty away.
He has borne up his servant Israel
in remembrance of his mercy,
as he told our fathers,
to Abraham and to his seed for ever.
Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning and is now,
and ever shall be, world without end.
Amen.

Ascension Cantata

1. ARIA

How lovely will it not be in Heaven,
ah, would I were already there above.
Me thinks my faith already hears
how before thy throne, my God,
the seraphim do praise thee.
In spirit I join with them.

2. CHORALE

There it will be a life of joy,
there many thousand souls indeed
are arrayed with heavenly glory,
serving there before God's throne,
where the seraphim do shine
and the great hymn do begin:
Holy, holy, holy be
God, the Father, Son and Spirit.

3. RECITATIVE

Ah, how much beauty do the eyes see
far and wide,
with which God has adorned the earth,
where yet emptiness
triumphs in the end.
How glorious it will be at last in Heaven,
which nevermore shall perish.

4. CHOR

Was ist hier die Erdenfreude,
Nebel, Dunst und Herzeleid.
Hier auf dieser schwarzen Heide
sind die Laster ausgestreut.
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
nichts, denn lauter Eitelkeit.
In dem Himmel allezeit:
Friede, Ruh und Seligkeit.

5. REZITATIV

Hätt uns die Sünde nicht verderbet,
so hätten wir das Paradies beerbet,
das Paradies, wo alle Lust vollkommen,
die immer zu und nimmer abgenommen.
Noch dennoch muß der Himmel schöner sein,
denn Gott hat seinen Sitz
darinnen aufgeschlagen.
Die höchste Majestät,
die mit ihr selbst nur in Vergleichung steht.

ARIOSO

Ich sehne mich hinein.

6. ARIE

Schleuß dich auf, du Tor der Freuden,
schöner Himmel öffne dich.
Eher giebet sich hienieden
mein Verlangen nicht zufriednen,
bis ich mich kann in deinen Auen weiden.

7. CHOR

Wenn werde ich dahin kommen, daß ich
Gottes Angesicht schaue.
Ich glaube aber doch, daß ich sehen werde
das Gute des Herrn im Lande der Lebendigen.

8. REZITATIV

Die Hoffnung, welche dahin schauet,
ist nicht auf Eis gebaut,
Immanuel, mein Bruder wohnt droben.
So hast du mir
bei dir

4. CHORUS

What is here our joy on earth,
fog, mist and heartache.
Here on this black heath
our vices are spread out.
World, in you is war and strife,
nought but utter vanity.
In Heaven evermore:
peace, rest and blessedness.

5. RECITATIVE

Has sin not corrupted us,
we would have inherited Paradise,
that Paradise where all pleasure is complete,
always waxing and never waning.
Yet Heaven must be even fairer,
for God has set
his seat therein.
The highest Majesty,
which can be compared to itself alone.

ARIOSO

I long to be there.

6. ARIA

Open, you gate of delights,
lovely Heaven, open.
Here below
my longing will not be satisfied
until I can feed in your meadows.

7. CHORUS

When will I come there
and see God's face.
But I believe that I shall see the goodness of the
Lord in the land of the living. [Ps. 27:13]

8. RECITATIVE

The hope that looks thither
is not built upon ice,
Immanuel, my brother dwells above.
So hast thou
in thy house

die Wohnung aufgehoben.
Du fährst hinauf, die Stätte zu bereiten,
so wirst du auf vollbrachten Lauf
mich auch dahin geleiten.

9. CHOR

Nichts kann mir die Güter rauben,
die der Himmel für mich spart.
Halt mein Herze, halt im Glauben
täglich deine Himmelfahrt.
Bis daß Jesus seine Hände
in der letzten Stunde reich,
und mich durch ein selig Ende
in den schönen Himmel zeucht.

HIMMELFAHRTSORATORIUM

1. CHOR

Lobet Gott in seinen Reichen,
preiset ihn in seinen Ehren,
rühmet ihn in seiner Pracht.
Sucht sein Lob recht zu vergleichen,
wenn ihr mit gesamten Chören,
ihm ein Lied zu Ehren macht!

2.

Der Herr Jesu hub seine Hände auf und segnete
seine Jünger, und es geschah, da er sie segnete,
schied er von ihnen.

3. REZITATIV

Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?
Ach, ist denn schon die Stunde da,
da wir dich von uns lassen sollen?
Ach, siehe, wie die heißen Tränen rollen,
wie wir uns nach dir sehnen,
wie uns fast aller Trost gebracht.
Ach, weiche doch noch nicht!

4. ARIE

Ach bleibe doch, mein liebstes Leben,
ach fliehe nicht so bald von mir!
Dein Abschied und dein frühes Scheiden

set aside a dwelling for me.
Thou goest up, to prepare the place;
so wilt thou at journey's end
convey me too above.

9. CHORUS

Nothing can rob me of the goods
that Heaven saves for me.
Keep, my heart, keep in faith
on your daily journey to Heaven.
Till Jesus stretches out his hands
in the last hour,
and gives me a happy end to life
and brings me to lovely Heaven.

Ascension Oratorio

1. CHORUS

Praise God in his kingdoms,
sing praise to him in his excellence,
extol him in his glory.
Seek to measure his praise rightly,
when ye with united choirs
sing a song in his honour!

2.

Lord Jesus lifted up his hands and blessed his
disciples, and it came to pass, as he blessed them,
he departed from them.

3. RECITATIVE

Ah, Jesu, is thy departure then so near?
Ah, has the hour already come,
when we shall let thee go?
Ah, see how the hot tears roll,
how we long for thee,
how almost all consolation is lacking to us.
Ah, do not depart yet!

4. ARIA

Ah stay, my dearest life,
ah do not flee so soon from me!
Thy departure and thy early farewell

bringt mir das allergrößte Leiden,
ach ja, so bleibe doch noch hier;
sonst werd ich ganz von Schmerz
umgeben.

5.
Und ward aufgehoben zusehends und fuhr auf
gen Himmel, eine Wolke nahm ihn weg vor
ihren Augen, und er sitzt zur rechten Hand Gottes.

6. CHORAL

Nun lieget alles unter dir,
dich selbst nur ausgenommen;
die Engel müssen für und für
dir aufzuwarten kommen.
Die Fürsten stehn auch auf der Bahn
und sind dir willig untertan;
Luft, Wasser, Feuer, Erden
muß dir zu Dienste werden.

7a.
Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren,
siehe, da stunden bei ihnen zwei Männer in
weißen Kleidern, welche auch sagten:
Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr und
sehet gen Himmel? Dieser Jesus, welcher von
euch ist aufgenommen gen Himmel, wird
kommen, wie ihr ihn gesehen habt gen Himmel
fahren.

7b. REZITATIV

Ach ja! So komme bald zurück;
tilg einst mein trauriges Gebärden,
sonst wird mir jeder Augenblick
verhaßt und Jahren ähnlich werden.

7c.
Sie aber beteten ihn an, wandten um gen
Jerusalem von dem Berge, der da heißet
der Ölberg, welcher ist nahe bei Jerusalem
und liegt einen Sabbater-Weg davon,
und sie kehrten wieder gen Jerusalem
mit großer Freude.

bring me the greatest of all suffering,
ah yes, do but stay here awhile,
else I shall be altogether beset by
pain.

5.
And was taken up before their eyes and went up
into heaven, a cloud took him from their sight, and
he sits on the right hand of God.

6. CHORALE

Now all lies beneath thee,
excepting only thee thyself;
the angels must for evermore
come and wait upon thee.
The princes stand too on the way
and are gladly subject to thee;
air, water, fire, earth
must be of service to thee.

7a.
And as they looked to see where he went up into
heaven, behold, two men stood by them in white
apparel, who also said:
Ye men of Galilee, why stand ye gazing up into
heaven? This Jesus, who is taken up from you into
heaven, shall come as ye have seen him go into
heaven.

7b. RECITATIVE

Ah yes! Come back soon;
wipe away my sad looks,
else every moment will be hateful to me
and become like years.

7c.
But they worshipped him, and turned again to
Jerusalem from the mount called
the Mount of Olives, which is near Jerusalem
and lies a Sabbath day's journey away, and they
returned to Jerusalem again
with great joy.

8. ARIE

Jesu, deine Gnadenblicke
kann ich doch beständig sehn.
Deine Liebe bleibt zurücke,
daß ich mich hier in der Zeit
an der künftgen Herrlichkeit
schon voraus im Geist erquickte,
wenn wir einst dort vor dir stehn.

9. CHORAL

Wenn soll es doch geschehen,
wenn kömmt die liebe Zeit,
daß ich ihn werde sehen
in seiner Herrlichkeit?
Du Tag, wenn wirst du sein,
daß wir den Heiland grüssen,
daß wir den Heiland küssen?
Komm, stelle dich doch ein!

Psalm 136

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich.
Denn seine Güte währet ewiglich.
Danket dem Herrn aller Herrn,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der große Wunder tut alleine,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der die Himmel ordentlich gemacht hat,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der die Erde auf Wasser ausgebreitet hat,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der große Lichter gemacht hat,
denn seine Güte währet ewiglich.
Die Sonne dem Tage fürzustehen,
denn seine Güte währet ewiglich.
Den Mond und Stern der Nacht fürzustehen,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der Ägypten schlug an ihren ersten Geburten,
denn seine Güte währet ewiglich.
Und führet Israel heraus,
denn seine Güte währet ewiglich.
Durch mächtige Hand und ausgestreckten Arm,
denn seine Güte währet ewiglich.

8. ARIA

Jesu, thy gracious looks
I can see continually.
Thy love stays behind,
that I here in time
may refresh my spirit in advance
of future glory,
when we will stand there before thee at last.

9. CHORALE

When shall it come to pass,
when shall the sweet time come,
that I shall see him
in his glory?
You day, when will you be,
that we greet the Saviour,
that we kiss the Saviour?
Come, make yourself manifest!

Translation: Janet & Michael Berridge

O give thanks to the Lord, for he is good,
for his steadfast love endures for ever.
O give thanks to the Lord of lords,
for his steadfast love endures for ever;
To him who alone does great wonders,
for his steadfast love endures for ever;
To him who by understanding made the heavens,
for his steadfast love endures for ever;
To him who spread out the earth upon the waters,
for his steadfast love endures for ever;
To him who made the great lights,
for his steadfast love endures for ever;
The sun to rule over the day,
for his steadfast love endures for ever;
The moon and stars to rule over the night,
for his steadfast love endures for ever;
To him who smote the first-born of Egypt,
for his steadfast love endures for ever;
And brought Israel out from among them,
for his steadfast love endures for ever;
With a strong hand and an outstretched arm,
for his steadfast love endures for ever;

Der das Schilfmeer teilet in zwei Teil,
denn seine Güte währet ewiglich.
Und ließ Israel durch hin gehen,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der Pharao und sein Heer ins Schilfmeer stieß,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der große Könige schlug,
denn seine Güte währet ewiglich.
Und erwürgt mächtige Könige,
denn seine Güte währet ewiglich.
Sihon der Amoriter König,
denn seine Güte währet ewiglich.
Und Og den König zu Basan,
denn seine Güte währet ewiglich.
Und gab ihr Land zum Erbe,
denn seine Güte währet ewiglich.
Zum Erbe seinem Knecht Israel,
denn seine Güte währet ewiglich.
Denn er dachte an uns, da wir untergedrückt
waren,
denn seine Güte währet ewiglich.
Und erlöset uns von unsern Feinden,
denn seine Güte währet ewiglich.
Der allem Fleisch Speise gibt,
denn seine Güte währet ewiglich.
Danket dem Gott vom Himmel,
denn seine Güte währet ewiglich.

To him who divided the Red Sea in sunder,
for his steadfast love endures for ever;
And made Israel pass through the midst of it,
for his steadfast love endures for ever;
But overthrew Pharaoh and his host in the Red Sea,
for his steadfast love endures for ever;
To him who smote great kings,
for his steadfast love endures for ever;
And slew famous kings,
for his steadfast love endures for ever;
Sihon, king of the Amorites,
for his steadfast love endures for ever;
And Og, king of Bashan,
for his steadfast love endures for ever;
And gave their land as a heritage,
for his steadfast love endures for ever;
A heritage to Israel his servant,
for his steadfast love endures for ever.
It is he who remembered us in our
low estate,
for his steadfast love endures for ever;
And rescued us from our foes,
for his steadfast love endures for ever;
He who gives food to all flesh,
for his steadfast love endures for ever.
O give thanks to the God of heaven,
for his steadfast love endures for ever.

AM 1169-2



TAG DER MITTELDEUTSCHEN BAROCKMUSIK VOL. 1 KONZERT IN WEISSENFELS

AM 1169-2

Johann Philipp Krieger (1649–1725)
□ **Magnificat** [8:28]

Georg Philipp Telemann (1681–1767)
□–□ „Wie schön wirts nicht im
Himmel sein“ [15:34]
Kantate zu Himmelfahrt, TWV 1:1640

Georg Friedrich Händel (1685–1759)
□–□ **Konzert B-dur op. 4 Nr. 6** [12:03]
HWV 294

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
□–□ „Lobet Gott in seinen
Reichen“ [29:15]
Oratorium Festo Ascensionis Christi
BWV 11/BC D9 (Himmelfahrts-Oratorium)

Heinrich Schütz (1585–1672)
□ „Danket dem Herrn, denn er
ist freundlich“ [8:20]
Psalm 136, SWV 45
(aus/from: Psalmen Davids Sampt
Etlichen Moteten vnd Concerten, Nr. 24)

Total Time: 74:03

Ausführende/Performers:

Katrin Strocka, Sopran(o)
Annette Reinhold, Alt(o)
Albrecht Sack, Tenor
Dirk Schmidt, Bass
Michael Schönheit, Orgel/organ

COLLEGIUM VOCALE, Leipzig
CHURSÄCHSISCHE CAPELLE, Leipzig

Leitung/direction: **Michael Schönheit**

LIVE-MITSCHNITT
LIVE RECORDING

DDD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

4



GEMA

LC 5152

FREIBURGER MUSIK FORUM
D-79117 FREIBURG

All rights reserved

© + © 1997 Freiburger Musik Forum, D-79117 Freiburg
Printed in Germany · Imprimé en Allemagne.

Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik **MBM**
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

Eine Coproduktion mit

A co-production with

MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK, Leipzig

m d r

MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK

