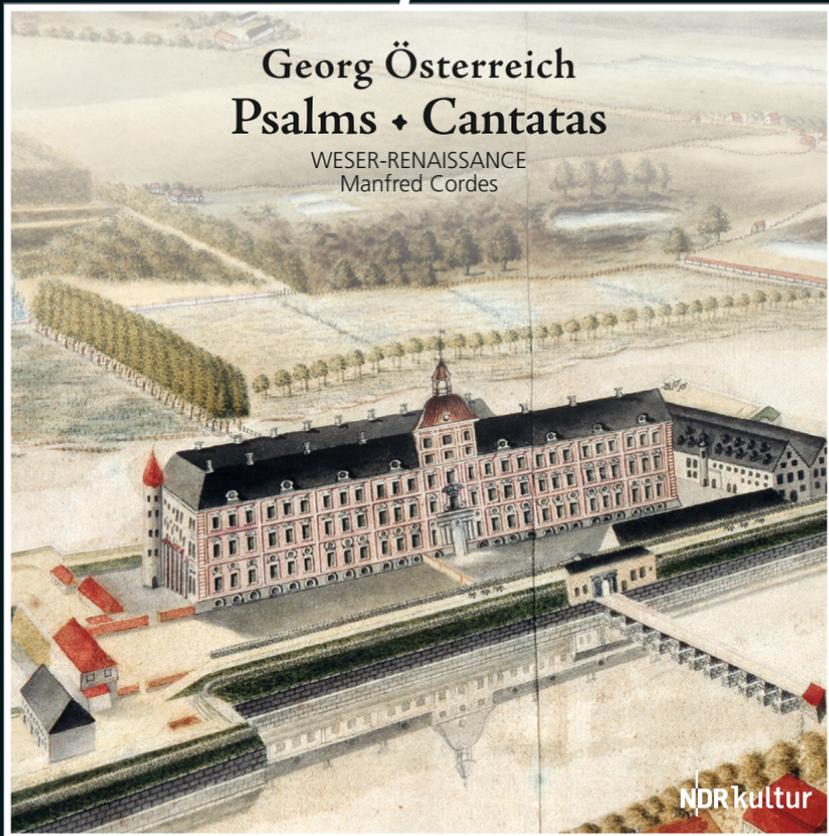


cpo

Georg Österreich Psalms + Cantatas

WESER-RENAISSANCE
Manfred Cordes



NDR kultur

Frequenzen und Informationen
unter nдр.de/ndrkultur

IM J. Graw | Gettyimages/Corbis | Stockphoto

Jetzt auch im
» DIGITALRADIO
nдр.de/digitalradio

NDRkultur

Hören und genießen

Georg Österreich (1664–1735)

Psalms & Cantatas

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Sie ist fest gegründet
Psalm 87
für fünf Vokalsolisten, Streicher und Continuo | 13'07 |
| 2 | Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott
Choralkantate
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Streicher, Fagott und Continuo | 14'09 |
| 3 | Dixit Dominus Domino meo
Psalm 110 (Vulgata 109)
für Sopran, Tenor und Bass, zwei Violinen, Fagott und Continuo | 18'33 |
| 4 | Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand
Trauerkantate
für fünf Vokalsolisten, Streicher und Continuo | 7'36 |
| 5 | Und Jesus ging aus von dannen
Evangelienkantate zu Matthäus 15, V. 21ff
für fünf Vokalsolisten, Streicher und Continuo | 13'35 |

T.T.: 67'04

WESER-RENAISSANCE Bremen
Manfred Cordes

WESER-RENAISSANCE Bremen

Ulrike Hofbauer – Sopran
Marie Luise Werneburg – Sopran
David Erler – Alt
Hans Jörg Mammel – Tenor
Harry van der Kamp – Bass
Veronika Skuplik – Violine
Dasa Valentová – Violine
Julia Beller – Viola
Andreas Pilger – Viola
Patrick Sepec – Violoncello
Eva-Maria Horn – Fagott
Simon Linné – Chitarre
Jörg Jacobi – Orgel

Diese CD entstand im Rahmen des Projekts „Musik und Religion zwischen Ribe und Rendsburg / Musik og religion mellem Ribe og Rendsburg“ und wird aus dem IN-TERREG 4 A-Programm Syddanmark-Schleswig-K.E.R.N. und dem Europäischen Fonds für Regionalentwicklung gefördert.



INTERREG4A
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.

Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
Europäische Union · Investition in Ihre Zukunft



Musik zu Schloß Gottorf

Die Hofkapelle der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf gehörte im 17. Jahrhundert zu den führenden Ensembles ihrer Art. Ihre Wurzeln hatte sie im späten 16. Jahrhundert, als die Herzogsfamilie zugleich das Erzbistum Bremen und das Bistum Lübeck regierte; vor allem die Bremer Verbindungen waren hier so weit von Bedeutung, dass die Regierungssitze (Bremervörde und Gottorf) gleichermaßen als Kapell-Standorte zu betrachten sind. So gehörten beide Orte auch zum Einzugsgebiet der berühmten englischen Lautenisten der Zeit (John Dowland, William Brade).

Da der Herzog während des 30-jährigen Krieges neutral blieb, blühte die Hofkapelle ungebrochen weiter; damals legte der spätere Marienorganist Franz Tunder als Gottorfer Hoforganist die Grundlage seines Ruhms. Besondere Bedeutung erlangte die Gottorfer Hofkapelle dann unter Herzog Christian Albrecht (Regierungszeit 1659–95), vor allem im Wechselspiel mit der (von ihm finanziell geförderten) Hamburger Oper, die 1678 gegründet wurde. Richtung weisende musikalische Entwicklungen verknüpfen sich mit Gottorf, das damals neben Dresden, Wolfenbüttel und München zu den Zentren höfischer Musik der Zeit zählte. Die Kirchenmusik dieses Hofes (weit mehr als lediglich die Werke der Hofmusiker) hat die Zeiten in der Privatsammlung des Kapellmeisters Georg Österreich (1664–1735) umfassend überdauert; sie ist neben der etwas älteren Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben die Haupt-Informationsquelle für mitteleuropäische Musik jener Zeit insgesamt.

Konrad Küster

Georg Österreich: Der Notensammler als Komponist

Wer den Namen Georg Österreich kennt, verbindet mit ihm eine unschätzbare kulturhistorische Leistung: Österreich hat eine Musiksammlung hinterlassen, ohne die die Nachwelt von der sogenannten Vor-Bach-Zeit kaum etwas wüsste. Ihr Hauptteil entstand, als er Kapellmeister der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf in Schleswig war. Die Sammlung spiegelt damit, dass auf Schloss Gottorf im späten 17. Jahrhundert eines der großen Musikzentren der damaligen mitteleuropäischen Musik lag; und „unser“ Bild einer Vor-Bach-Zeit ist in wesentlichen Teilen deckungsgleich mit der Musikkultur dieses Herzogshofes. Denn vergleichbar repräsentativ ist Musik genau dieser Zeit an keinem anderen Ort überliefert worden.

Geboren wurde Österreich 1664 in Magdeburg. Seinem älteren Bruder Michael folgte er an die Leipziger Thomasschule, wo er sich als Altstoliz unentbehrlich machte. Als Alt, später als Tenor, sang er in der Hamburger Ratskapelle; seine steile Sängerkarriere führte zu einem ersten Höhepunkt am Hof in Wolfenbüttel, wo ab 1686 der Kapellmeister Johann Theile der Lehrer und Mentor Österreichs war. Drei Jahre danach war er plötzlich nicht mehr nur Sänger und aufstrebender Musiker: Der Gottorfer Herzog Christian Albrecht hatte ihn als Kapellmeister an seinen Hof berufen; nicht nur Theile, sondern auch Österreichs Vorgänger Johann Philipp Förtsch hatten ihn empfohlen. Dass sich ein solches Netz aus Empfehlungen und Wirkungsmöglichkeiten für einen jungen Menschen ergeben konnte, wäre auch unter modernen Bedingungen außergewöhnlich.

Der Schritt in eine verantwortungsvolle musikalische Leitungsposition war ein gewaltiger Karriereprung; er war zugleich riskant. Herzog Christian Albrecht

war 1684 im Zuge der nordischen Kriege aus seinem Territorium vertrieben worden und kehrte 1689 aus dem Hamburger Exil nach Götting zurück. Österreich, der Gesangs-Jungstarr, stand nun also vor der Herausforderung, eine ambitionierte Hofkapelle zu reorganisieren. Seit jeher wird die Anlage der so bedeutenden Musiksammlung mit diesem Umstand in Beziehung gesetzt.

Hinter diesen Verdiensten tritt zurück, dass Österreich auch Komponist war, in mancher Hinsicht ein idealer Repräsentant einer Musikkultur, in die (direkt vor Bachs Wirkungszeit liegend) die Nachwelt erstaunlich schlechte Einblicke hat. So groß die Begeisterung etwa für den 1637 geborenen Dieterich Buxtehude ist: Zur Musik derer, die zwischen diesem und Bach geboren sind, fällt der Zugang schwer.

Tatsächlich mag Österreich zu beiden Kontakt gehabt haben, ebenso aber eben auch von seinen direkten Altersgenossen, etwa dem gebürtigen Ostfriesen Philipp Heinrich Erlebach (später Rudolstadt/Thüringen, geb. 1657) oder Bachs Leipziger Vorgänger als Thomaskantor Johann Kuhnau (geb. 1660). Mit nur 25 Jahren auf die Göttinger Schlüsselstellung berufen, war er ein bereits arrivierter Künstler, als Reinhard Keiser (geb. 1674) sein imposantes Wirken an der Hamburger Oper begann – das Händel und wohl auch Bach beeindruckte.

Im Kompositorischen knüpfte Österreich zunächst an das an, was er in Wolfenbüttel erlebt hatte. Der dortige Hof war ein Einfallstor für modernste italienische Musik der Zeit: Theiles Vorgänger Johann Rosenmüller hatte an San Marco in Venedig gewirkt; die Wolfenbüttel bezogen italienische Musik der Zeit aus erster Hand. Nicht verwunderlich ist somit, dass Österreich die Techniken der großen venezianischen Psalmvertonung in der Nachfolge beherrschte.

„Dixit Dominus“, dessen überlieferte Noten erst aus der Göttinger Zeit stammen, geht zumindest im Geist darauf zurück: Vers für Vers entstehen eindrucksvolle Klanggebilde, teils in differenzierter, fugisch-kontrapunktischer Gestaltung, teils in großen Tutti-Blöcken. Bei alledem bleibt unverkennbar, wie hoch Österreichs sängerische Ansprüche waren, offenkundig fußend auf den eigenen Fähigkeiten. Immer wieder scheint es, als sei Gesang für ihn etwas wie Instrumentalspiel. Wie das Atemholen funktionieren soll, müssen die Sänger selbst regeln. Und die Textdeklamation nähert sich streckenweise veritablen Zungenbrechern an.

Latinische Psalmmusiken, im Luthertum ohnehin bis weit ins 17. Jahrhundert ständig geübte Praxis, gehörten an den Höfen des Ostseeraumes zum normalen Repertoire; zwischen Kopenhagen, Stockholm und Danzig boten sie so etwas wie eine Verständigungsgrundlage, die somit auch von Götting und Güstrow „bedient“ wurde. Ebenso wurden die deutschen Varianten gepflegt – wie in „Sie ist fest gegründet“, Österreichs Vertonung des 87. Psalms. Hier kreist die gesamte Musik um die Freude des gemeinsamen Musizierens zum Lob Gottes. „Wie im Reigen [= Reigen]“ ergibt sich ein Begeisterungssturm nach dem anderen.

Österreichs Göttinger Komponieren wurde jedoch kontinuierlich von einer ganz anderen Herausforderung beherrscht, der entgegen gesetzten Farbe dieser Musizierfreude: der Ausstattung von Trauerfeiern mit Musik der Spitzenklasse. Diese Werkgruppe spiegelt besonders intensiv, wie sich Österreich im Musizieren weiterentwickelte. Das bedeutet zugleich: Hier erlebt man, welche prägende Wirkung der Umgang mit dem Repertoire hatte, das in der imposanten Notensammlung vorliegt. Denn auf Schloss Götting entstand nicht etwa

ein abstraktes Musikarchiv für das, was man später einmal „Vor-Bach-Zeit“ nennen würde, sondern es war ein pulsierendes Musikzentrum mit seinen eigenen Gesetzen und seinen eigenen Wirkungen.

„Der Gerechten Seelen“ geht zurück auf die Trauermusik für den Hofmarschall Otto Graf Rantzau, der 1694 in Antwerpen gestorben war. Österreichs Vorgänger Förtsch, am Hof mittlerweile zum Leibarzt und Diplomat aufgestiegen, dichtete einen Text zu ihr; das Bibelwort sollte den Abschluss bilden. Nach der Trauerfeier löste Österreich den Bibelwort-Schlussatz aus dem Ursprungskontext heraus, erweiterte diesen Teil maßgeblich, stellte ihm eine Sinfonia voran und führte das Bibelwort an dessen Ende noch mit einem Tenorsolo und einem Tutti-Abschluss weiter. In dem Tenorsolo begegnet man nicht nur einem Part, den Österreich für sich selbst geschrieben haben muss, sondern auch einem frühen *Accompagnato-Rezitativ* der lutherischen Kirchenmusik.

Was also macht den Stil Österreichs aus? Am musiktheoretischen Diskurs seiner Zeit nahm er aktiv (als Autor) und passiv (als Leser) teil; mehrere Traktate zu diesem Thema sind in seiner Sammlung überliefert worden, eigene wie fremde. Doch im eigenen Komponieren spiegelt sich der „gelehrte Kontrapunkt“ kaum: Österreich hat wohl nie eine schulmäßige Fuge geschrieben, und die so grundlegende Fugen-Eigenschaft, die selbstständige Führung der Einzelstimmen, findet man bei ihm nie realisiert. Offensichtlich um der Klangwirkung willen werden Stimmen, die eben noch eigenständig in den Satz eingeführt worden sind, wenig später in Oktaven geführt; Instrumente treten in die Lücken ein, die im Satz-Eindruck der Singstimmen bleiben. „Fuge“ erscheint somit als ein Stilmittel, das Österreich eigentlich nur zitiert, nur als Fassade oder gar als Baustein benutzt,

um eine ganz andere, weiter reichende Wirkung zu erzielen.

Wirkung: Das scheint der übergeordnete Faktor zu sein. Die Musik soll (durchaus auch im geistlichen Sinn) unter die Haut gehen und die Botschaft ihres Textes möglichst eindrucksvoll vermitteln. Österreich lässt dabei auch eigentümliche, in sich unerwartet schroff wirkende Klangballungen entstehen. Beim Hören der Teilschlüsse oder eines Werk-Endes scheint sich zeitweilig die Koordination in Widersprüche zu verwickeln: Musizieren die Musiker eigentlich noch korrekt? In späterer Zeit sind solche Freiheiten nur noch gezähmt denkbar (etwa durch den Orgelpunkt, der in der Einleitung von Bachs Matthäuspassion solche Härten trägt); Österreich jedoch vollendet hier ein Erbe, das seit den berühmten Techniken Monteverdis, satztechnische Koordination auf dem Altar des Textausdrucks zu opfern, über Generationen hinweg gewachsen ist.

„Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ ist eine der letzten Kompositionen, die von Österreich als Gottorfer Kapellmeister nachweisbar sind; geschrieben wurde sie zur Trauerfeier der Herzogin Friederike Amalie 1704 im Schleswiger Dom. Das uralte Passionslied von Paul Eber (1562; 8 Strophen zu jeweils 6 Versen) wurde am Gottorfer Hof anders verstanden (12 Strophen zu 4 Zeilen). Diese kürzeren Strophen werden auf unterschiedlichste Weise verarbeitet – bald im Tutti, bald in Duett- oder Solo-Aufbereitungen, die sich bisweilen völlig von der Liedmelodie lösen. Sie nehmen viel eher die Arienkunst der Barockoper in sich auf: ähnlich also wie Bach 20 Jahre später in manchen Choralkantaten zwar weiterhin den Liedtext benutzt, aber auf diese Texte melodisch freie Arien komponiert. Dies gilt vor allem für die solistischen Tenor-Anteile, in denen sich die sängerische Virtuosität erneut mit jenen „frei“ wirkenden, aufrüttelnden Begleitklängen verbindet – fast so etwas

wie ein künstlerischer Fingerabdruck Österreichs. So beginnt dieses Stück scheinbar harmlos in C-Dur; nicht zu ahnen ist dort noch von den Mollfarben, die sich über das Werk legen, ehe es zum Text „entschlafen“ erst ins Stocken gerät und dann endet.

Ähnliche Stilmittel finden sich auch in „Und Jesus ging aus von dannen“, einer Sonntagskantate aus dem Jahr 1694, in der Österreich zugleich die spezifischen Gattorfer Traditionen einer dramatischen Aufbereitung der Evangelienlesung aufgreift. Anders als sein Amtsvorgänger Förtsch behält er die erzählenden Teile bei (die er einem Tenor-Evangelisten zuweist – also vermutlich wieder sich selbst) und formt viel eher Äußerungen biblischer Akteure zu Bühnenwirksamen Arien um. Im Zentrum steht die Geschichte der kanaanaïschen Frau, deren Glaube im Kampf um das Leben ihrer Tochter so stark ist, dass sie sogar den Zurückweisungen Jesu Stand hält. „Arien“ können damals noch immer strophisch sein; indem die Frau auf diese Weise „sich musikalisch wiederholt“, steigert sich die Eindringlichkeit ihres festen Glaubens noch. Und der Schlussteil „Ist nicht Ephraim ...“, der die Fürsorge für die Tochter verallgemeinert (denn hier geht es nun um den „teuren Sohn“), stammt aus einer ähnlichen stilistischen Welt wie die Fortentwicklung der Rantzau-Trauermusik, hier als klanglich extrem dichter Ensemblesatz, der – wiederum nicht verwunderlich – Fugenelemente enthält, ohne eine Fuge zu sein.

Georg Österreich wird somit zu einer Schlüsselpersönlichkeit der Musik des späten 17. Jahrhunderts – einer Zeit, die von Bach noch nichts wusste und deshalb auch nicht „Vor-Bach-Zeit“ sein konnte. Es gab viel eher ein pulsierendes, souverän funktionierendes Musikleben, in dem sich Komponisten wie Bach, Händel und Telemann um 1700 erst noch eigens positionieren mussten. Georg Österreich mit

seinen Gattorfer Musiken zeigt diesen Reichtum exemplarisch.

Konrad Küster

Die Hofkapelle von Schloss Gattorf

Die Gattorfer Schlosskapelle, vollendet 1595, gehört zu den schönsten Räumen des Schlosses und ist zugleich eine der frühen protestantischen Schlosskapellen im Norden. Mit ihrer reich geschnitzten, farbigen Ausstattung der Spätrenaissance vermittelt sie einen Eindruck von der Pracht der herzoglichen Residenz in ihrer Glanzzeit. Die gesamte Ausstattung ist unverändert erhalten, da die Kapelle bis heute für Gottesdienste und Konzerte genutzt wird.

Auch als Klangraum ist die Kapelle unverändert: hier erklingen die groß besetzten, hoch virtuos komponierten Werke der Gattorfer Kapellmeister wie zu ihrer Entstehungszeit im 17. Jahrhundert. Ein Herzstück der Kapelle ist die Orgel, deren reich geschnitztes Gehäuse 1567 ursprünglich für die alte Gattorfer Kapelle angefertigt worden war und dann in den Renaissancebau integriert wurde. 1997 bis 2004 wurde sie von dem dänischen Orgelbauer Mads Kjersgaard restauriert und in der Disposition des 17. Jahrhunderts rekonstruiert, so dass sie heute als höfische Orgel des Frühbarock erklingt.

Gegenüber der Orgel befindet sich der „Fürstliche Betstuhl“, den Herzog Johann Adolf ab 1610 über dem Altarraum errichten ließ. Er ist ein herausragendes Beispiel der Schnitz- und Intarsienkunst Nordeuropas. Außergewöhnlich ist die Platzierung über dem Altar. Damit und mit dem Bildprogramm der Prunkfassade illustriert er die herausgehobene Stellung des Fürsten als eines von Gott erwählten Mittlers zwischen Christus im Himmel und der Gemeinde auf der Erde.

Uta Kuhl

WESER-RENAISSANCE Bremen

Das Ensemble WESER-RENAISSANCE Bremen gehört zu den international renommierten Ensembles für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt der Arbeit steht das Repertoire zwischen Josquin Desprez und Dieterich Buxtehude.

Mit immer wieder neuen Entdeckungen musikalischer Schätze ist das Ensemble gern gesehener Gast auf den bedeutenden Festivals für Alte Musik und hat eine beeindruckende Anzahl von CD – Einspielungen vorgelegt, die von der Fachwelt enthusiastisch aufgenommen wurden.

Die Besetzung des Ensembles ist sehr variabel und allein auf die optimale Darstellung des jeweiligen Repertoires ausgerichtet. Neben international gefragten Gesangssolisten werden hochspezialisierte Instrumentalisten für die Originalinstrumente der jeweiligen Epoche verpflichtet. Ziel ist die lebendige und zugleich musikologisch einwandfreie Wiedergabe der Werke aus Renaissance und Frühbarock.

Manfred Cordes

Manfred Cordes studierte Schul- und Kirchenmusik, Klassische Philologie und Gesangspädagogik in Hannover und Berlin. Nach dem Studium folgte eine Gastdozentur für Musiktheorie in Groningen (Niederlande). Seit 1985 in Bremen, übernahm Cordes das Vokalensemble des Forums Alte Musik Bremen und begann mit ihm eine umfangreiche Konzerttätigkeit.

Durch noch weitergehende Spezialisierung auf das Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts sowie durch das Hinzuziehen historischer Instrumente wurde 1993 das Ensemble WESER-RENAISSANCE BREMEN gebildet.

Cordes versteht sich als Mittler zwischen Musikwissenschaft und musikalischer Praxis und war 1986 an der Gründung der Akademie für Alte Musik Bremen beteiligt. 1991 wurde er promoviert mit einer Arbeit über den Zusammenhang von Tonart und Affekt in der Musik der Renaissance und 1994 als Professor (Musiktheorie, Kontrapunkt und Ensemble) an die Hochschule für Künste Bremen berufen. Dort leitete er als Dekan von 1996 bis 2005 den Fachbereich Musik und war 2003 künstlerischer Leiter des Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in Bremen. Von 2007 bis 2012 war er Rektor der Hochschule.

The Gottorf court chapel

During the seventeenth century the court chapel of the Dukes of Schleswig-Holstein-Gottorf numbered among the leading ensembles of its kind. Its roots went back to the late sixteenth century, when the ducal family also ruled the Archdiocese of Bremen and the Diocese of Lübeck. Here the Bremen connections were of such far-reaching significance that the seats of government (Bremervörde and Gottorf) are equally to be regarded as chapel sites. Both places also belonged to the »import region« for the famous English lutenists of the time (John Dowland, William Brade).

Since the duke had remained neutral during the Thirty Years' War, the court chapel continued to flourish without interruption; it was then that Franz Tunder, later the organist at St. Mary's Church, laid the foundation of his fame as the Gottorf court organist. The Gottorf court chapel then gained special significance during the reign of Duke Christian Albrecht (ruled 1659-95), above all in interplay with the Hamburg Opera (supported financially by him), which was founded in 1678. Trailblazing musical developments are linked to Gottorf, which at the time ranked with Dresden, Wolfenbüttel, and Munich as one of the centers of court music. The church music of this court (much more than merely the works of the court musicians) has survived the centuries in a comprehensive collection in the private library of the chapel master Georg Österreich (1664-1735). In addition to the somewhat older collection of the Swedish court chapel master Gustav Düben, it is our main source of information for the whole of Central European music from that period.

Konrad Küster

Translated by Susan Marie Praeder

Georg Österreich: The Music Collector as a Composer

Those who are familiar with Georg Österreich associate his name with an invaluable achievement in the realm of cultural history. Österreich bequeathed to posterity a music library without which we would hardly know anything at all about the so-called pre-Bach period. Its principal holdings were collected when he was the chapel master to the Dukes of Schleswig-Holstein-Gottorf in Schleswig. The library is a reflection of the fact that during the late seventeenth century Gottorf Castle formed one of the great music centers in contemporary Central European music. Moreover, in some significant areas our picture of the pre-Bach period is essentially represented by the music culture of this ducal court. No other court can boast of a comparably impressive material transmission of music from precisely this period.

Österreich was born in Magdeburg in 1664. He followed his older brother Michael to the St. Thomas School in Leipzig, where he made himself indispensable as an alto. He sang in the Ratskapelle in Hamburg as an alto and later as a tenor; his rapid career rise to the top as a singer led to a first high point at the court in Wolfenbüttel, where the chapel master Johann Theile was his teacher and mentor beginning in 1686. Three years later he suddenly became more than just a singer and an aspiring musician when Duke Christian Albrecht of Gottorf appointed him to the post of chapel master at his court. Not only Theile but also Österreich's predecessor Johann Philipp Förtsch had recommended him. The formation of such a network of recommendations and employment opportunities for a young man would also be extraordinary under modern conditions.

The step into an executive musical position full of responsibilities also represented a mighty career leap;

at the same time, it was a risky move. Duke Christian Albrecht was driven from his territory in 1684 during the course of the Northern Wars and returned from exile in Hamburg to Gottorf in 1689. Österreichi, the young song star, thus now was faced with the challenging task of reorganizing the ambitious court ensemble. Over the years the formation of the so very important music library has traditionally been placed in relation to these circumstances.

These meritorious services have obscured the fact that Österreich was also a composer and in some respects an ideal representative of a music culture (existing immediately prior to Bach's active years) into which posterity possesses only astonishingly poor insights. No matter how great the enthusiasm, say, for Dieterich Buxtehude, who was born in 1637, access to the music of those who were born between him and Bach remains difficult.

Österreich in fact may have had contact with both of them and likewise with members of his immediate generation such as the native East Frisian Philipp Heinrich Erlebach (later Rudolstadt, Thuringia, b. 1657) or Johann Kuhnau (b. 1660), Bach's predecessor as Thomaskantor in Leipzig. Appointed to his key Gottorf post at the young age of twenty-five, Österreich was already a successfully established artist when Reinhard Keiser (b. 1674) began his awe-inspiring activity at the Hamburg opera, impressing Handel and no doubt Bach as well.

In the compositional field Österreich initially drew on what he had experienced in Wolfenbüttel. The court there was a gate of entry for the most modern Italian music of those times. Theile's predecessor Johann Rosenmüller had been active at St. Mark's in Venice, and the Guelph courts acquired contemporary Italian music firsthand. It is thus not surprising that Österreich subsequently had a command of the techniques of the

great Venetian psalm setting.

»Dixit Dominus,« with extant score material originating first from Österreich's Gottorf period, goes back to this tradition at least in spirit: impressive sound structures are produced verse by verse, some of them in a nuanced, fugal contrapuntal design, some of them in large tutti blocks. Österreich's high vocal standards, evidently based on his own capabilities, nevertheless remain very clear. It repeatedly seems that for him song was something like instrumental playing. The singers themselves had to regulate how breathing was supposed to function, and along some stretches the declamation of the text verges on veritable tongue twisters.

Latin psalm compositions, in any case a practice constantly employed in Lutheranism far into the seventeenth century, belonged to the normal repertoire at the courts of the Baltic Sea region. Between Copenhagen, Stockholm, and Gdansk, they offered something like a basis of communications that was also »serviced« from Gottorf and Güstrow. The German variants were likewise cultivated – as in »Sie ist fest gegründet,« Österreich's setting of Psalm 87. Here the entire composition centers on the joy of shared musical performance in praise of God. One storm of enthusiasm after another occurs »as in a round.«

However, Österreich's Gottorf compositional activity was constantly dominated by another very different challenge, the color representing the opposite of this delight in musical performance: the supplying of funeral ceremonies with top-quality music. This group of works reflects with special intensity how Österreich continued to develop in the field of musical performance. At the same time, this means that we experience the formative effect indeed produced by familiarity with the repertoire extant in the imposing collection of musical materials. For at Gottorf Castle it was not an abstract musical archive that

was compiled for what later would be termed the »pre-Bach period«; instead it was a pulsating music center with its own laws and its own influential effects.

»Der Gerechten Seelen« goes back to the funerary music for the Hofmarschall Count Otto Rantzau, who died in Antwerp in 1694. Österreich's predecessor Fürsch, who in the meantime had risen to the posts of personal physician and diplomat at the court, penned a text for it; a biblical passage was intended as the conclusion. After the funeral ceremony Österreich removed the concluding biblical piece from its original context, considerably expanded this part, added a sinfonia to its beginning, and continued the biblical passage at its end with a tenor solo and a tutti conclusion. In the tenor solo we encounter not only a part that Österreich must have written for himself but also an early *accompagnato* recitative from Lutheran church music.

What then constitutes Österreich's style? He participated in the discussion of music theory during his times both actively (as an author) and passively (as a reader); several tracts on this topic, by him and by others, have been transmitted in his library. In his own composing, however, »erudite counterpoint« is hardly at all reflected: Österreich probably never wrote a school-book fugue, and the so very basic fugue quality of the independent leading of the individual voices is never encountered fully realized in his music. Evidently in the interest of the overall sound effect, voices that manage to have been introduced independently into the compositional texture are led a little later in octaves; instruments fill the gaps left in the textural impression produced by the vocal parts. The »fugue« thus appears as a stylistic means that Österreich actually merely cites only as a façade or even uses as a building block in order to produce another, more extensive effect.

Effect: this seems to be the most important factor. The music is supposed (very much also in a spiritual sense) to get under the skin and to convey the message of its text as impressively as possible. In this connection Österreich also creates peculiar tonal clusters, unexpectedly harsh in their effect. While listening to the conclusions of parts or to the end of a work we have the impression that for a time the coordination becomes tangled in contradictions: are the musicians really still playing the music correctly? During later times such liberties were imaginable only in a tame form (for example, in the case of the pedal point bearing such harsh tones in the introduction to Bach's *St. Matthew Passion*). Here, however, Österreich perfects an inheritance that had grown over generations, ever since Monteverdi's famous techniques for sacrificing compositional-technical coordination on the altar of textual expression.

»Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott« is one of the last compositions documented for Österreich in his post as Gottorf chapel master. It was written for the funeral of Duchess Friederike Amalie at the Schleswig Cathedral in 1704. The ancient passion hymn by Paul Eber (1562; eight stanzas of six verses each) was understood differently at the Gottorf court (twelve stanzas of four verses each). These shorter stanzas were elaborated in many different ways – now in tutti form, now in duet or solo settings sometimes completely detaching themselves from the hymn melody. They instead incline more toward the assimilation of the aria artistry of the baroque opera; similarly, twenty years later Bach in some chorale cantatas continued to employ the hymn text but composed these texts as melodically free arias. This applies above all to the solo tenor parts, in which the virtuosity of the singer again is combined with rousing accompaniment tones producing a »free« effect – almost something like an artistic fingerprint pointing to Österreich. This piece

thus begins seemingly harmlessly in C major; there is still nothing here suggesting the minor colors that cast their shadow on the work before it first begins to falter at the word »entschlafen« and then comes to an end.

Similar stylistic means are found in »Und Jesus ging aus von dannen,« a Sunday cantata from 1694 in which Österreich draws on the specific Gottorf traditions of a dramatic setting of a Gospel reading. Unlike Förtsch, his predecessor as chapel master, Österreich maintains the narrative part (which he assigns to a tenor Evangelist – that is, presumably again to himself) and much prefers to fashion utterances by biblical personages into arias of stage effect. The focus is formed by the story of the Canaanite woman, whose faith in the battle for her daughter's life is so strong that she is even able to prevail against Jesus' refusals. At the time »arias« could still be strophic in design; while the woman »repeats herself musically« in this way, the urgency of her firm faith intensifies even more. And the concluding part, »Ist nicht Ephraim ...,« generalizing the care given to her daughter (for here the »dear son« is now involved) comes from a stylistic world similar to the further development of the Rantzeu funeral music, here as a tonally extremely concentrated ensemble composition that – again not surprisingly – contains fugue elements without being a fugue.

Georg Österreich thus becomes a key personality in the music of the late seventeenth century – a time that as yet knew nothing of Bach and therefore could also not be the »pre-Bach period.« What existed was much rather a pulsating, sovereignly functioning music world in which composers such as Bach, Handel, and Telemann first had to position themselves on their own around 1700. With his Gottorf compositions Georg Österreich offers an exemplary demonstration of this wealth.

Konrad Küster

Translated by Susan Marie Praeder

The Gottorf Castle Chapel, completed in 1595, is one of the most beautiful castle structures and ranks as one of the early Protestant castle chapels in the north. With its richly carved, colorful interior in the late Renaissance style, the chapel conveys an impression of the splendor of the ducal residence during its days of glory. The entire interior decoration has been preserved unchanged, and today the chapel is used for religious services and concerts.

The chapel has also remained unchanged as a sound space: here the fully dimensioned, highly virtuosic compositions of the Gottorf chapel masters are heard just as they were heard when they were composed in the seventeenth century. The organ forms the chapel's central musical attraction; its richly carved case was originally made for the old Gottorf chapel in 1567 and then later integrated into the Renaissance structure. From 1997 to 2004 it was restored by the Danish organ builder Mads Kjersgaard and reconstructed in conformity with its seventeenth-century specification. As a result, today it has the sound of a court organ from the early baroque period.

The »princely praying desk« built by Duke Johann Adolf over the altar area beginning in 1610 is situated opposite the organ. It is an outstanding example of Northern European carving and inlaid artistry. Its position over the altar is extraordinary. Along with the pictorial program on the magnificent façade, it thus illustrates the elevated position of the ruling prince as a mediator chosen by God between Christ in heaven and the Christian community on earth.

Uta Kuhl

Translated by Susan Marie Praeder

The WESER-RENAISSANCE Ensemble of Bremen

The WESER-RENAISSANCE Ensemble numbers among the renowned ensembles specializing in the music of the sixteenth and seventeenth centuries. The repertoire from Josquin Desprez to Dieterich Buxtehude forms the focus of its work.

The ensemble regularly makes new discoveries bringing hidden musical treasures to light. Its work has made it a welcome guest at prestigious early music festivals and is documented by an impressive number of CD recordings that have met with an enthusiastic response in the music press.

The makeup of WESER-RENAISSANCE is highly variable and geared solely toward the optimal presentation of the particular repertoire. The ensemble calls on internationally sought-after vocal soloists and on highly specialized instrumentalists to perform on the original instruments from the particular epoch. Its goal is the vibrant and musicologically flawless presentation of works from the Renaissance and Early Baroque.

Manfred Cordes

Manfred Cordes studied music education, sacred music, classical philology, and voice teaching in Hannover and Berlin. After his studies he served as a visiting instructor in music theory in Groningen in the Netherlands. In Bremen since 1985, Cordes took charge of the vocal ensemble of the Bremen Early Music Forum and began extensive concertizing with it.

More extensive specialization in the repertoire of the sixteenth and seventeenth centuries and the incorporation of historical instruments led in 1993 to the founding of the Weser-Renaissance Bremen, an ensemble that has gone on to become a regular guest at the leading European early music festivals. The handsome number of CDs presented by Manfred Cordes and his ensemble have met with enthusiastic acclaim in the music world.

Cordes regards himself as a mediator between musicology and musical performance and was involved in the founding of the Bremen Academy of Early Music in 1986. He received his doctorate in 1991 with a dissertation on the connection between key and affect in the music of the Renaissance and was appointed to a professorship (music theory, counterpoint, and ensemble) at the Bremen College of the Arts in 1994. He served as dean of the music faculty there from 1996 to 2005 and was the artistic director of the Heinrich Schutz International Festival in Bremen in 2003. Since 2007 until 2012 he was the college's president.



Die Orgel der Hofkapelle von Schloss Gottorf
(© Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen)



WESER-RENAISSANCE Bremen (Hofkapelle von Schloß Gottorf)

[1] Sie ist fest gegründet auf den heiligen Bergen.
Der Herr liebet die Tore Zion über alle Wohnungen
Jakob. Herrliche Dinge werden in dir gepredigt, du
Stadt Gottes, Sela.

Ich will predigen lassen Rahab und Babel, dass sie
mich kennen sollen. Siehe, die Philister und Mohren
werden daselbst geboren. Man wird zu Zion sagen,
dass allerlei Leute darinnen geboren werden und dass
er, der Höchste, sie baue. Der Herr wird predigen
lassen in allerlei Sprachen, dass der etliche auch
daselbst geboren werden, Sela.

Und die Sänger wie am Reigen werden alle in dir
singen, eins ums ander. Alleluja.

[2] Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott,
der du littst Marter, Angst und Spott,
für mich am Kreuz auch endlich starbst
und mir deins Vaters Huld erwarbst.

Ich bitt durchs bitter Leiden dein,
du wollst mir Sünder gnädig sein,
wenn ich nun komm in Sterbens Not
und ringen werde mit dem Tod.

Wenn mir vergeht all mein Gesicht
und meine Ohren hören nicht,
wenn meine Zunge nichts mehr spricht
und mir vor Angst mein Herz zerbricht,

wenn mein Verstand sich nicht besinnt
und mir all menschlich Hülff zerrinnt,
so komm, Herr Christe, mir behend
zu Hülff an meinem letzten End.

[1] It is firmly founded on the holy mountains. The
Lord loves the gates of Zion above all the dwellings of
Jacob. Marvelous things are preached in you, you city
of God. Selah.

I shall have Rahab and Babylon preached that they
should know me. Behold, the Philistines and Moors
were born there. It will be said to Zion that people of
many different nations are born there and that he, the
Most High, builds it. The Lord shall have it preached in
many different languages that this man too was born
there. Selah.

And all the singers as in a round will sing in you, one
around the other. Alleluia.

[2] Lord Jesus Christ, true Man and God,
you who suffered torment, agony, and scorn,
in the end even died for me on the cross,
and obtained for me you Father's grace,

I beg you by your bitter suffering
to be merciful to me, a sinner,
when I find myself in mortal peril
and struggle with death.

When my eyes entirely fail me
and my ears cease to hear,
when my tongue no longer speaks
and my heart breaks for fear,

When my mind stops thinking
and all human help forsakes me,
then come, Lord Christ, quickly
to help me at my final hour.

Und führ mich aus dem Jammertal,
verkürz mir auch des Todes Qual,
die bösen Geister von mir treib,
mit deinem Geist stets bei mir bleib,

bis sich die Seel vom Leib abwend,
so nimm sie, Herr, in deine Händ!
Der Leib hab in der Erd sein Ruh,
bis sich der Jüngst Tag naht herzu.

Ein fröhlich Auferstehn verlei,
am Jüngsten Gericht mein Fürsprach sei
und meiner Sünd nicht mehr gedenk,
aus Gnaden mir das Leben schenk,

wie du hast zugesaget mir
in deinem Wort, das trau ich dir.
Fürwahr, Fürwahr, euch sage ich:
wer mein Wort hält und gläubt an mich,

der wird nicht kommen ins Gericht
und den Tod ewig schmecken nicht,
und ob er gleich hie zeitlich stirbt,
mitnichten er drum gar verdirt.

Sondern ich will mit starker Hand
ihn reißen aus des Todes Band
und zu mir nehmen in mein Reich,
da soll er dann mit mir zugleich

in Freuden leben ewiglich.
Dazu hilf uns ja gnädiglich.
Ach Herr, vergib all unser Schuld!
hilf, daß wir warten mit Geduld.

And lead me out of the vale of tears,
shorten death's torment for me,
drive the evil spirits from me,
with your Spirit always remain with me,

Until my soul departs from my body;
Then take it, Lord, into your hands!
May the body have its repose in the earth
until the Day of Judgment draws nigh.

Bestow a happy resurrection,
be my advocate on Judgment Day,
and think no more of my sins,
grant me life from your grace;

I am confident of your promise
to me in your Scriptures.
Truly, truly, I say to you:
He who keeps my word and believes in me

Shall never come to judgment
and not taste death forever;
even though he may die here for a time,
this does not mean that he will perish.

But I shall deliver him with strong hand
from the bonds of death
and take him to me into my kingdom,
where he then shall live together with me

Everlastingly in joy.
So help us graciously to this end.
Ah, Lord, forgive us all our sins!
Help that we may wait with patience.

Bis unser Stündlein kömmt herbei,
auch unser Glaub stets wacker sei,
deim Wort zu trauen festiglich,
bis wir entschlafen seliglich!

[3] Dixit Dominus Domino meo: „Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.“

Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion dominare in medio inimicorum tuorum.

Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus Sanctorum ex utero ante luciferum genui te.

Juravit Dominus et non poenitebit eum: „Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.“

Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.

Judicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.

De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, gloria Filio, gloria et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen.

[4] Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an.

Von den Unverständigen werden sie angesehen, als stürben sie, und ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet und ihre Hinfahrt für ein Verderben; aber sie sind im Friede.

Until our hour comes,
let our faith always be firm,
trusting steadfastly in your word,
until we blissfully fall asleep!

[3] The Lord said to my Lord: Sit at my right hand until I make your enemies your footstool.«

The Lord shall send forth from Zion the scepter of your might in the midst of your enemies.

With you is the principality on the day of your might; in the splendor of the saints I begot you from the womb before the morning star.

The Lord has sworn, and he shall not repent: »You are a priest forever according to the order of Melchizedek.«

The Lord at your right hand has shattered kings on the day of his wrath.

He shall judge among the nations, piling up ruins, and scatter heads in the land of the many.

He will drink from the torrent on the way; therefore he will lift up his head.

Glory to the Father, glory to the Son, and glory to the Holy Spirit. As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.

[4] The souls of the righteous are in God's hand, and no torment rests on them.

By those who lack understanding they are regarded as if they had suffered death, and their departure is counted as affliction, and their disappearance as perdition; but they are in peace.

[5] Und Jesus ging aus von dannen und entwich in die Gegend Tyro und Sidon, und siehe, ein kanaänisch Weib ging aus derselbigen Grenze und schrei ihm nach und sprach:

Jesu, meine Tochter plaget
Satan, sie mein einz'ges Kind,
er, ach, schmeißt, reißt, beißt und jaget,
macht sie lahm, taubstumm und blind.
Lass nicht sein, dem Hülff versaget,
Herr, erbarm dich mein geschwind.

Davids Sohn, du Trost der Heiden,
sie ist dir ja wohl bekannt,
wie kannst du dieselbe meiden,
die dein Bild ist, dessen Hand
sie gemacht, dein Blut und Leiden
ist ja deiner Liebe Pfand.

Und er antwortet ihr kein Wort. Da traten zu ihm seine Jünger, baten ihn und sprachen: Lass sie doch von dir, denn sie schreit uns nach.

Er antwortet aber und sprach: Ich bin nicht gesandt denn nur zu den verlor'nen Schafen zum Hause Israel.

Sie kam aber und fiel für ihm nieder und sprach:

Satan und die Macht der Höllen
in der Sünden Wust und Kot
wollen sie zu Boden fällen,
dräuen Untergang und Tod.
Ach Herr, hilf!
Ach, hilf in den Unglückswellen
wunderbar aus solcher Not.

[5] And Jesus went out from there and withdrew into the parts of Tyre and Sidon; and behold, a Canaanite woman went out of the same region and shouted after him and said:

Jesus, Satan plagues
my daughter; her, my only child,
he, ah, throws, tears, bites, and chases,
makes her lame, deaf and dumb, and blind.
Don't deny help to the needy;
Lord, do soon have mercy on me.

Son of David, you comfort of the Gentiles,
she is quite well known to you;
how can you neglect the same,
she who is your image, whose hand
made her; your blood and agony
are certainly the pledge of your love.

And he did not answer her a word. Then his disciples came to him, begged him, and said: Do send her away from you, for she is shouting after us.

But he answered and said: I have been sent only to the lost sheep of the house of Israel.

But she came and fell down before him and said:

Satan and the power of hell,
in the mess and muck of sin,
want to force her to the ground,
threatening ruin and death.
Ah, Lord, help!
Ah, help in the waves of misfortune
wondrously out of such need.

Aber er antwortet und sprach:

Weib, geh weg! dein Weh, dein Klagen
ist umsonst, es ist nicht fein,
denen Hunden Brot zu tragen,
so soll für die Kinder sein,
dass in ihren Schlund und Magen
jen' unflätig schlingen ein.

Sie sprach:

Herr, ich muss es ja bekennen,
ich bin wie ein Hund unrein,
ich darf mich dein Kind nicht nennen,
aber lass die Brosamlein,
die man pflegt den Hunden gönnen,
auch nur meine Speise sein.

Da antwortet Jesus und sprach:

Weib, dein Glaub hat überwunden,
deine Tochter nunmehr sei
von des Teufels Macht entbunden,
seiner Qual und Tyrannei
soll sie fort in dieser Stunden
werden und stets bleiben frei.

Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn und mein trautes
Kind? Denn ich denk noch wohl daran, was ich ihm
geredet habe, darum bricht mir mein Herz gegen ihm,
dass ich mich sein erbarmen muss, spricht der Herr.

But he answered and said:

Woman, go away! Your lament, your complaint,
is in vain; it is not good
to bring bread to the dogs
that is intended for the children,
to have them filthily gulp it down
into beastly maw and paunch.

She said:

Lord, I indeed must admit:
I am impure like a dog;
I may not call myself your child,
but just let my food be
the crumbs one is wont
to give to the dogs.

Then Jesus answered and said:

Woman, your faith has triumphed,
let your daughter henceforth
be released from the power of the devil;
from this hour she shall be free
and always remain free
from his torment and tyranny.

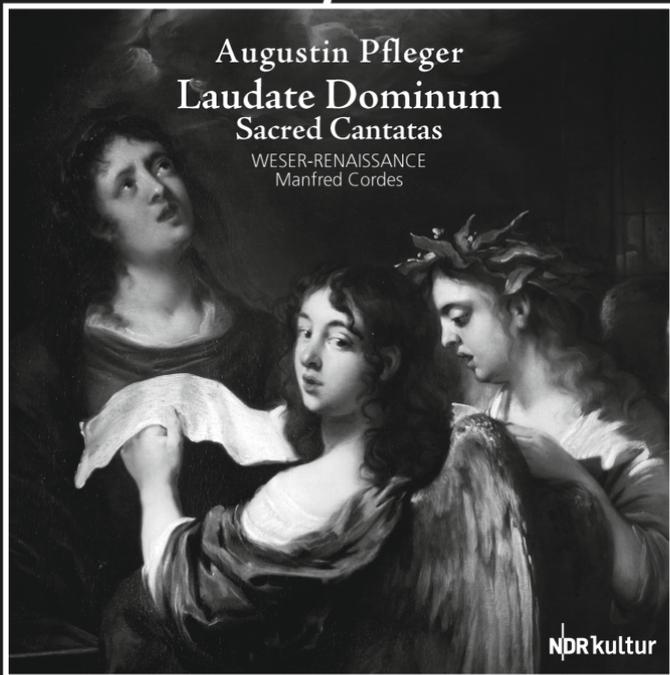
Is not Ephraim my dear son and my beloved child? For
I certainly even now recall what I said to him; therefore
my heart breaks for his sake, so that I must have mercy
on him, says the Lord.

Translated by Susan Marie Praeder

cpo

Augustin Pfleger
Laudate Dominum
Sacred Cantatas

WESER-RENAISSANCE
Manfred Cordes



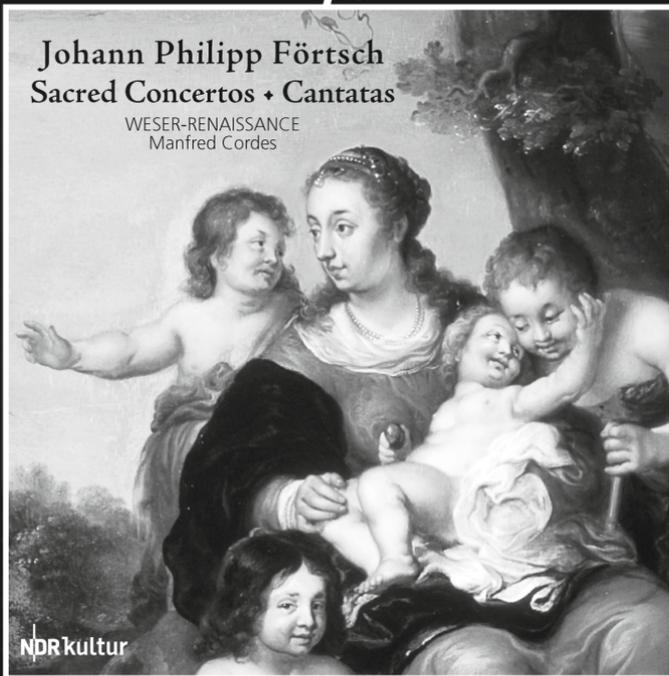
NDRkultur

Musik für Schloss Gottorf Vol. 1, **cpo** 777 801-2

cpo

Johann Philipp Förtsch
Sacred Concertos + Cantatas

WESER-RENAISSANCE
Manfred Cordes



Musik für Schloss Gottorf Vol. 2, **cpo** 777 860-2



Die Hofkapelle von Schloss Gottorf (© Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen)

cpo 777 944-2