

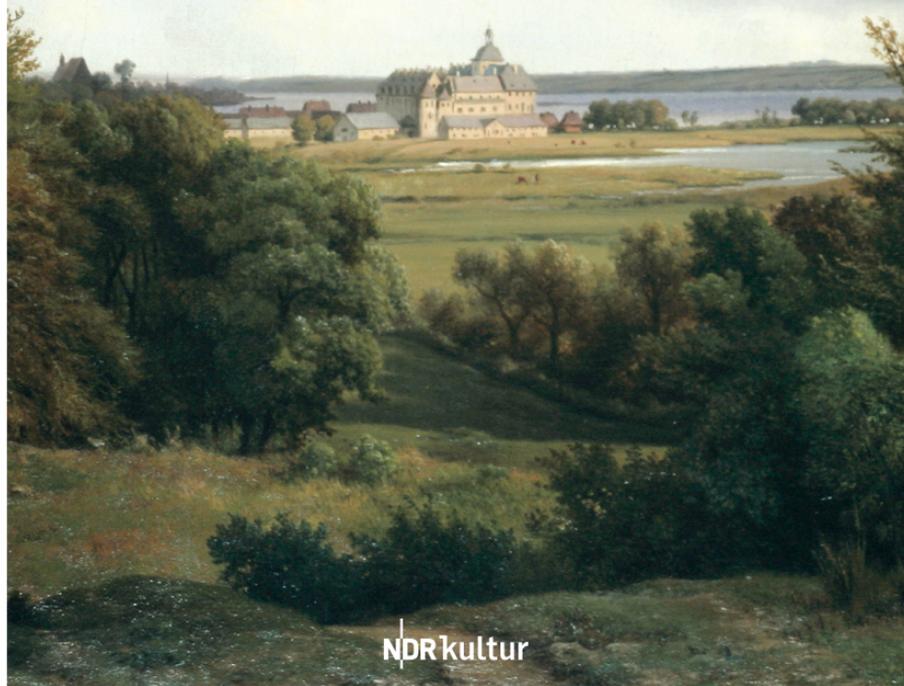
cpo

Michael Österreich · Johann Philipp Förtsch · Georg Österreich

Funeral Music from Gottorf

WESER-RENAISSANCE
Manfred Cordes

NDRkultur



” Musik muss
auch schroff
und kratzig sein.“

“

NILS MÖNKEMEYER

NDR kultur

UKW-Frequenzen unter ndr.de/ndrkultur, im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen

ABSCHIED UND EWIGKEIT · Funeral Music

Staatsmusiken des Gottorfer Hofes

1 Johann Philipp Förtsch (1652–1732)

„Unser Leben währet siebenzig Jahr“ 16'36
Trauermusik über Psalm 90,10 und ein Gedicht des Komponisten, Schleswig 1692.
Für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre, 2 Bässe, 4 Violinen, 2 Violen, 4 Gamben, Fagott
und Generalbass [Canto 1:1/Canto 2:2/Alt: 3/Tenor 1:4/Tenor 2:5/
Bass 1:7/Bass 2:6/11-20, 23, 25, 27]

Michael Österreich (1658– nach 1709)

2 „Ich habe einen guten Kampf gekämpft“ 8'37
Geistliches Konzert über 2. Timotheus 4, 7–8, Schleswig 1692.
Für Alt, Tenor, Bass, Violine, 2 Violen und Generalbass
[Alt: 3/Tenor:4/Bass:7/11, 15, 16, 25, 27, 28]

Johann Philipp Förtsch

3 „Ich vergesse, was dahinten ist“ 6'04
Geistliches Konzert über Philipper 3, 13–14, Schleswig 1682.
Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen und Generalbass
[Canto 1: 2/Canto 2: 1/Alt: 3/Tenor: 5/Bass: 7/11, 12, 17, 18, 25, 27, 29]

Georg Österreich (1664–1735)

4

„Unser keiner lebet ihm selber“

18'41

„Musicalisches Concert, Bestehend aus einigen Kern-Sprüchen Heiliger Schrift“, Schleswig 1702.

Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Generalbass
[Canto 1: 2/Canto 2: 1/Alt: 3/Tenor: 4/Bass: 7/11, 12, 15, 16, 25, 27, 28]

Georg Österreich

5

„Plötzlich müssen die Leute sterben“

19'06

„Musicalisches Concert, vorstellend Die Klage über den im Streit gefallenen Jonathan“ nach 2. Samuel 1, Schleswig 1702.

Für 2 Soprane, Alt, Tenor, 2 Bässe, 2 Oboen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Fagotte und 2 Generalbass-Gruppen

[Canto 1: 1/Canto 2: 2/Alt: 3/Tenor: 5/Bass 1: 7/Bass 2: 6/
11, 12, 15, 16, 21-29]

T.T.: 69'08

WESER-RENAISSANCE Bremen

Manfred Cordes



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

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



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

WESER-RENAISSANCE Bremen

Sabine Lutzenberger, Sopran (1)
Marie Luise Werneburg, Sopran (2)
David Erler, Alt (3)
Georg Poplutz, Tenor (4)
Mirko Ludwig, Tenor (5)
Guillaume Olry, Bass (6)
Harry van der Kamp, Bass (7)
Anne Schumann, Violine (11)
Franciska Hajdu, Violine (12)
Meelis Orgse, Violine (13)
Luis Pinzon, Violine (14)
Julia Beller, Viola (15)
Andreas Pilger, Viola (16)
Juliane Laake, Viola da gamba (17)
Ekaterina Kuzminykh, Viola da gamba (18)
Marthe Perl, Viola da gamba (19)
Christian Heim, Viola da gamba (20) / Violone (29)
Robert Herden, Oboe (21)
Go Arai, Oboe (22)
Eva-Maria Horn, Fagott (23)
Luise Manske, Fagott (24)
Jörg Jacobi, Orgel (25)
Michael Fürst, Cembalo (26)
Thomas Ihlenfeldt, Chitarone (27)
Inka Döring, Violoncello (28)

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

Abschied und Ewigkeit: Staatsmusiken zu Gottorfer Trauerfeiern

Staatstrauer bezieht einen großen Personenkreis in die persönliche Betroffenheit der nächsten Angehörigen ein: Viele nehmen am Trauerfall Anteil, ohne aus biologischen Gründen involviert zu sein. Zudem ist Staatstrauer etwas Repräsentatives, und so wurde im 18. Jahrhundert, in der Blütezeit des Absolutismus, ein gewaltiger Abstand erlebbar: zwischen dem Fürsten (im Rahmen von Personenkult) und allen einfacheren Bürgern. Doch im 17. Jahrhundert war dies noch ein wenig anders. Eine Fürstenfamilie konnte gerade bei diesen herausgehobenen Anlässen ihre Einstellung zu Glaubensfragen bezeugen und damit vorbildhaft wirken. Um welche Glaubensfragen ging es also den Herzögen von Schleswig-Holstein-Gottorf hierbei – am Ende des 17. Jahrhunderts?

Musik hatte in der lutherischen Theologie keine so fundamentale Bedeutung wie die Sakramente (Taufe, Abendmahl). Doch ein primärer Glaubensgrundsatz verschaffte ihr eine luxuriöse Bedeutung. Ausgangspunkt dabei war die Beseitigung des Ablasshandels; damit galt zugleich die Idee des Fegefeuers als widerlegt. Die lutherische Reformation entwickelte stattdessen eine neue Modellvorstellung für den Umgang Gottes mit dem sündigen Menschen: die Lehre von der „Rechtfertigung allein aus Gnade“. Dieser Gedanke geht davon aus, dass der Mensch unrettbar sündig sei; mit Strafe sei ihm nicht beizukommen. Um ihn trotzdem zu erlösen, habe Gott in Christus ein fundamentales, neues Glaubensmuster geschaffen. Wer also an den Tod Christi als Erlösungstat glaube, dem stehe der Himmel offen – Sünde hin oder her.

Doch woran wird erkennbar, dass jener „Glaube trotz Sünde“ vorliegt? Die Antwort liegt nahe: Man

muss Gott loben. „Lob Gottes“ aber funktioniert für Luther, seinen Kreis und seine Nachfolger zwingend mit Musik. Gott aber ist ewig, und es war unvorstellbar, dass sein Lobpreis weniger ewig sein könne als er selbst; so sah man das ewige Engelskonzert als Träger dieses Gotteslobes, und von seiner Musik sprachen Theologen noch des späteren 17. Jahrhunderts als etwas unvorstellbar Schönerem. Dem Erlösungskonzept zufolge werden alle, die ernsthaft Glauben gehalten haben, in dieses Konzert einstimmen, und nach einem Weltuntergang werden neben Gott auch die Musik und die, die sie ausführen, übrig bleiben: die Erlösten. Dafür aber habe sich jeder einzelne vorzubereiten, je nach individuellem Potential. Wer nur Lieder singen kann, muss sie singen; wer hingegen musikalisch mehr kann und es dennoch nur beim Liedersingen bewenden lässt, kommt seiner individuellen Verpflichtung, beim Gotteslob das Bestmögliche zu geben, nicht nach. So sahen sich die Höfe hier in einer besonderen Pflicht.

Zum Dreh- und Angelpunkt zwischen dem irdischen und dem himmlisch-ewigen Musizieren wurde die Trauerfeier. Sie bot Gelegenheit für einen letzten Gruß der Irdischen an den Verstorbenen – auf dessen Weg ins ewige Engelskonzert. Zugleich setzte sie eine kollektives Zeichen: Im Angesicht nicht nur des Todes, sondern vor allem der Ewigkeit wurde musikalischer Aufwand bis an die Grenzen des Möglichen betrieben: qualitativ (im Textausdruck) ebenso wie quantitativ (also in der Werkausdehnung und im Umfang der Besetzung). Diese Grenzen waren an einem Hof naturgemäß weiter gesteckt als in jedem anderen Kontext. Das erklärt etwa auch den musikalischen Aufwand, den Heinrich Posthumus von Reuß betrieb, für dessen fürstliche Trauerfeier Heinrich Schütz die „Musikalischen Exequien“ schrieb.

Und das erklärt auch, warum die prachtvollste Musik, die vom Gottorfer Hof erhalten ist, diejenige für die Begräbnisgottesdienste der herzoglichen Familie ist. Es wurde kompositorisch keine Mühe gescheut; und es wurden alle nur erdenklichen Musikkräfte aufgeboten, die die erforderlichen hohen interpretatorischen Standards erfüllen konnten. Gottorf übernimmt darin eine Schlüsselstellung. Denn in den Jahren um 1700 ist dies der einzige Hof, der diese Perspektive ermöglicht; andernorts sind die Trauerkompositionen nicht erhalten geblieben. Das erste und das letzte Werkpaar auf dieser CD hängt mit solchen fürstlichen Trauerfeiern zusammen, die in der Blütezeit der Gottorfer Musik zwischen 1689 und 1702 musiziert wurden. Zwischen ihnen steht als zentrale fünfte Komposition ein Werk, für das die Voraussetzungen ein wenig anders sind. Alle Werke erklangen erstmals im Schleswiger Dom, in dem sich auch die fürstliche Grablege befindet; die Klangverhältnisse der Kirche, in ihrem Inneren wesentlich von Einbauten des 17. Jahrhunderts geprägt, entsprechen nahezu unverändert denen, die auch bei der Uraufführung der hier eingespielten Werke gegeben waren.

Am Anfang steht ein Werk, das anlässlich der Beisetzung von Herzogin Maria Elisabeth entstand. Sie war im 1684 an ihrem Witwensitz in Husum verstorben; das Staatsbegräbnis, das ihr als Herzogin ebenso wie als sächsischer Kurfürstentochter zustand, konnte nicht begangen werden, weil das Gottorfer Territorium damals gerade von dänischen Truppen besetzt worden war. Erst acht Jahre später wurde der Staatsakt nachgeholt. Letztlich war es notwendig, eine kollektive Trauerstimmung erst noch wiederherzustellen – so, als sei Maria Elisabeth eben erst gestorben. Einen wesentlichen Teil daran, dass dies gelang, muss die Musik Johann Philipp Förtschs gehabt haben. Er

war 1680–84 Gottorfer Kapellmeister gewesen, war zugleich Arzt und hatte wohl in Husum der sterbenden Herzogin beigestanden.

Als ihr Sarg am 5. Februar 1692 zum Trauergottesdienst in den Schleswiger Dom getragen wurde, erklang zunächst ein Stück, das sich nicht erhalten hat. Während der Sarg dann unter einem eigens errichteten Trauermonument stand, schloss sich die „große“ Trauermusik an, für die Förtsch sowohl den Text als auch die Musik geschrieben hatte. Sie besteht aus einem einleitenden Psalmwort; diesem folgt die Vertonung eines neunstrophigen Trauergedichts. Den Ausgangspunkt – im Bibelwort-Satz – bildet Förtsch in ergreifendem e-Moll aus einem Wechsel zwischen dem vollen, 19-stimmigen Ensemble und Teilgruppen, die aus diesem herausgelöst werden. Die ersten acht Strophen des Gedichts werden in zwei Durchgängen angelegt – mit einer Sonderrolle der Solostrophen des Tenors (in geradem Takt). Davon sind die Dreiertakt-Duette der übrigen Strophen abgesetzt; bisweilen lässt Förtsch in ihnen die Singstimmen auf eigentümliche Weise im Einklang zusammentreten – jeweils in den beiden Strophen-Durchgängen gleich. Die neunte Strophe bleibt dann für einen großen Tutti-Schluss teil übrig: In seinem Dreierhythmus greift er ein entsprechend gestaltetes Glied des einleitenden Bibelwort-Satzes („und wenn’s köstlich gewesen ist“) wieder auf, wendet ihn aber so markant auch nach G-Dur, dass man spüren mag, was es heißt, „ewig Gottes Lob“ zu vermehren.

Danach wurde der Sarg in die Grabkapelle getragen, durch den einstigen Sakristei-Eingang nördlich des berühmten Bordesholmer Altars; dabei wurde der Text „Ich habe einen guten Kampf gekämpft“ musiziert, aller Wahrscheinlichkeit nach das hier eingespilte Werk von Michael Österreich. Dieser wirkte ebenso wie sein Bruder, der Kapellmeister Georg Österreich,

am herzoglichen Hof, allerdings nicht als Berufsmusiker, sondern in der Militärverwaltung. Auch er aber war weitreichend qualifiziert; wie der Kapellmeister-Bruder war er einst Leipziger Thomaner gewesen und schuf nebenberuflich Musik, die immer wieder mit besonderen Effekten überrascht (wie dem Isolieren des Wortes „allein“ im Schlussteil). Das Werk hat sich in zwei Fassungen erhalten, in einer späteren, für die Georg Österreich die Musik des Bruders grundlegend überarbeitete, und in Michaels Originalversion, die hier erklingt.

Die beiden schließenden Werke wurden von Georg Österreich 1702 geschrieben, nachdem der junge Herzog Friedrich IV., Enkel der Herzogin Maria Elisabeth, in Polen gefallen war; der Thronfolger war erst zwei Jahre alt. Ein Schock ohnegleichen für das Herzogtum, mitten im Großen Nordischen Krieg: Dieser prägte das europäische Geschehen in komplizierten und umfassenden Koalitionen 21 Jahre lang, und an seinem Ende hatte die herzogliche Familie ihre schleswigschen Besitzungen eingebüßt, einen „Gottorfer“ Herzogshof gab es nicht mehr. Kaum einer wird das 1702 so für möglich gehalten haben; die Hoffnung auf ein Weiterbestehen war überlebensnotwendig. Doch mancher wird zumindest die Risiken gesehen haben. Die Werke Georg Österreichs spiegeln das Entsetzen des Hofes, und die Partituren zeigen, wie nervös am Zeremoniell gefeilt wurde. Wie weitgehend sollte der Verstorbene direkt erwähnt werden? Oder reichte es aus, Bibeltexte zu zitieren – stand nicht auch dann der gesamten Gemeinde der Traueranlass vor Augen? Für jedes Werk liegen mehrere Fassungen vor.

Zu Beginn erklang ein „Musicalisches Concert, Bestehend aus einigen Kern-Sprüchen Heiliger Schrift“. Ähnlich wie viel später auch Johannes Brahms’ „Ein Deutsches Requiem“ setzt es sich aus einer

differenzierten Kompilation von Bibeltexten zusammen, die speziell für diesen Anlass ausgewählt wurden. Die Musik ist extrem kunst- und ausdrucksvoll, nicht zuletzt in den als „A cappella“ bezeichneten Fugen („Leben wir, so leben wir dem Herrn“), die auch eine fast brutale finale Ausrichtung zeigen können („Wer will uns scheiden“ auf das homophone „oder Schwert“ hin, nach dem die Eingangsfrage sich dann neu stellt). Neben ihnen steht in den vom Ensemble begleiteten Solosätzen („Herr, lehre mich doch“, „Sei getreu bis in den Tod“ und „Ich habe Lust abzuschneiden“) durchaus auch Unsicherheit; denn unter der Oberfläche der großen, scheinbar ruhigen Melodiebögen pulsiert die Unruhe weiter. Unverhüllt tritt dies dann in einer Folge aus nur vom Continuo begleiteten Teilsätzen hervor: mit Textdeklamation in extrem hoher Lage (Sopran) oder in extrem gedrängten Rhythmen (Bass). Und wer meint, dass mit dem Schlussgedanken „Selig sind die Toten“ bereits Beruhigung erreicht ist, bekommt in den letzten Sekunden der Komposition noch einmal unvermittelt Stoff zum Nachdenken geliefert: „Denn ihre Werk folgen ihnen nach“ wird gesungen, als die meisten beteiligten Stimmen bereits ihren Abschluss formuliert haben.

Das Abschlusswerk, das sich im Trauergottesdienst 1702 anschloss, hat als Kernthema „Die Klage über dem im Streit gefallenen Jonathan“. Wer im Jahr 1702 dem alttestamentlichen Freund Davids, der in einer Schlacht gegen die Philister fiel, gleichgesetzt werden sollte, muss allen Anwesenden klar gewesen sein. Auch ohne dass der Herzog selbst oder sein Tod auf dem Schlachtfeld direkt angesprochen werden, sind beide allgegenwärtig. In einer Mischung aus atemraubend aufbereiteten Kirchenliedstrophen und der Vertonung des Bibelworts bot Österreich seine komplette, stark ausdrucksorientierte Kompositionskunst auf. Beide Choralsätze – als Unisono mehrerer Männerstimmen

gesungen – sind textlich unverhüllt auf diesen gewaltsamen Tod hin ausgewählt; in der Begleitung (im ersten Choral sogar mit doppelchörigem Orchester und zwei Continuogruppen) setzt Österreich auf ingenieöse Weise klassische Requisiten der Schlachtenmusik ein, etwa extreme Harmoniefolgen, die in stark rhythmisierte Tonwiederholungen aufgliedert werden. Hinzu treten, für Kirchenmusik jener Zeit ultramodern, Rezitative, in denen obendrein die Harmonik bis an ihre Grenzen ausgelotet wird; und mitten in dem g- und c-Moll des übrigen Werkes ergibt sich ein fast sanft wirkender a-Moll-Teil, dessen Klangwelt sich gegenüber der anderen Tonart-Ebenen jedoch als schroffer, schmerzhafter Gegensatz erleben lässt.

Immer bleibt es nur Jonathan, von dem die Rede ist. Sogar das frei gedichtete Klagerezitativ gegen Ende des Werkes richtet sich an ihn: Personifizierungen, denen zufolge hier die realen Hinterbliebenen des Herzogs sprechen (Frau, Sohn, Mutter, Untertanen, der schwedische König als Schwager), stehen nur in Österreichs Partitur, bleiben aber aus dem eigentlichen Text ausgespart. Und so endet das Werk mit zwei Strophen ein und desselben Chorals, zunächst in solistischer Aufbereitung, dann für das Tutti, insofern mit einer ähnlichen Schlusswirkung wie die einleitende Komposition Förtschs. Nicht erst für jüngere Hörer verbindet sich mit der zugrunde liegenden Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ ein Bild des Sterbens; wieder aber wirkt der Text punktgenau auf diesen Staatsakt hin ausgewählt – obgleich er eine viel allgemeinere (und somit auch zu Jonathan passende) Bedeutung hat.

Musikalisch öffnet sich in dieser alttestamentarischen Trauerkomposition ein Blick auf die Musik des 18. Jahrhunderts. Die Kantatenkunst Bachs setzte nur wenige Jahre später an: mit dem „Actus tragicus“, der

ebenfalls Bibelworte und Choralstrophen miteinander verbindet und sich auf die intimeren Ausdrucksformen eines städtischen Lebens und Sterbens bezieht. Und gleichzeitig sammelte Händel in Hamburg seine ersten Erfahrungen mit einem Musikstil, der sich dann in seinen römischen Psalmen und wenig später in seinen Oratorien entlud. Beide Stilwelten scheinen bei Österreich 1702 greifbar nahe.

Auf welche Weise Trauermusiken eines Hofes Maßstäbe setzten, lässt sich zwischen den beiden Werkpaaren erleben: in Johann Philipp Förtschs „Ich vergesse, was dahinten ist“. Die Komposition entstand zum Begräbnis der Tochter des Gottorfer Hof-Wissenschaftlers Adam Olearius; Maria Elisabeth Niederstedt war verheiratet mit einem der wichtigsten Diplomaten des Hofes und wurde selbst als Dichterin bewundert. Auch sie wurde – wie viele andere Angehörige des Gottorfer Hofstaats – im Schleswiger Dom beigesetzt; stets waren die Hofmusiker dafür zuständig, die entsprechenden Trauermusiken zu schreiben und aufzuführen. Förtschs Werk repräsentiert ein weiteres künstlerisches Prinzip dieser Trauermusiken: die groß angelegte Vertonung eines einzigen Bibelwortes. Als Herzog Christian Albrecht Anfang 1695 beigesetzt wurde, wollte er anscheinend keine komplexeren Werke aufgeführt wissen, sondern nur Kompositionen dieses Typus; ihnen liegen die Texte zugrunde, über die die Pastoren auch predigten. Von den großen fürstlichen Trauermusiken zu den bürgerlich-aristokratischen war es also kein großer Schritt – jeweils gedacht als Musik auf dem Weg zum ewigen Engelskonzert.

Konrad Küster

Die Hofkapelle von Schloss Gottorf

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 Maas 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 Mitlers 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

Departure and Eternity: State Compositions for Gottorf Funeral and Memorial Services

State mourning includes a large group of people in the personal sorrow felt by the deceased's closest family members: many people participate in the sad occasion without being directly involved by biological relationship. In addition, since state mourning represents a solemn official event, during the eighteenth century, when absolutism was at its height, a huge disparity existed and was experienced between noble rulers (in conjunction with a personality cult) and all simpler individuals. During the seventeenth century, however, the circumstances were as yet somewhat different. Precisely such exceptional occasions offered the members of a noble ruling family the opportunity to display their stance on questions of religious faith and in this way to fulfill a model function. Accordingly, we may ask: What religious questions concerned the Dukes of Schleswig-Holstein-Gottorf on such occasions – specifically, at the end of the seventeenth century?

In Lutheran theology music was not as fundamentally important as the sacraments (Baptism, Lord's Supper). However, an important article of faith did endow it with a sumptuous significance. The point of departure here was the abolishment of the sale of indulgences, which at the same time meant that the idea of purgatory was eliminated. The Lutheran Reformation instead developed a new conceptual model for God's interaction with the sinful human individual: the doctrine of »justification by grace alone.« This idea proceeds on the assumption that man is irrecoverably sinful; punishment brings him no benefit. Nevertheless, to redeem him, God created in Christ a fundamental, new model of faith. As a result, heaven is open to the individual who believes in Christ's death as an act of redemption – sin no longer functions

as a significant factor. But how can it be recognized that such »faith despite sin« exists? The answer is obvious: one must praise God. And for Luther, his immediate circle, and his successors human praise of God necessarily functioned in conjunction with music. However, God is eternal, and so it was unthinkable that the praise of God might be less eternal than the divinity himself. Therefore, the eternal concert of angels was regarded as the medium for such praise of God, and even theologians of the later seventeenth century described its music as something unimaginably beautiful. In accordance with this idea of redemption, all those who have seriously kept the faith join in this concert: after the end of the world God, the music, and those who perform it will remain – they are the redeemed. Every individual has to prepare for eternity in keeping with his personal potential. He who can only sing songs is obliged to sing them; but he who can do more musically but merely sings songs does not fulfill his individual obligation to do his personal best in the praise of God. Therefore, the courts viewed themselves as particularly indebted in musical matters.

The funeral service was the fulcrum and pivotal point between earthly and eternal heavenly musical performance. It offered earthly inhabitants the opportunity for one last salutation to the deceased – on his way to the concert of angels. At the same time, it set a collective sign: the available musical resources were fully exploited, both qualitatively (in textual expression) and quantitatively (that is, in the length of the work and in the size of the ensemble), not only because a death was involved but also and above all in view of eternity. Of course, at a court these limits were less limited than in any other context. This explains, for instance, the grand musical display organized by Heinrich Posthumus von Reuß, for whose princely funeral service Heinrich Schütz wrote the *Musikalische Exequien*.

And it also explains why the most magnificent music extant from the Gottorf court is that for burial services for members of the ducal family. No effort was spared compositionally, and the musical forces available and capable of meeting the high interpretive requirements and standards were fully exploited. Here Gottorf occupies a key position – for during the years around 1700 it is the only court offering us such a perspective. Elsewhere the funeral compositions have not come down to us. The first and last pairs of works on this compact disc are related to the funeral services for members of the ducal family performed during the zenith of Gottorf music between 1689 and 1702. Between them there is a central fifth composition for which the circumstances were somewhat different. All the works were first heard in the Schleswig Cathedral, where the crypt of the members of the ducal family is located. The soundscape of the church, in its interior a structure essentially marked by installations from the seventeenth century, corresponds practically unchanged to the one existing when the works recorded here were first performed.

The beginning is formed by a work composed on the occasion of the burial of Duchess Maria Elisabeth, who had died at her dowager's seat in Husum in 1684. The state funeral to which she was entitled as a duchess and as the daughter of the Prince Elector of Saxony could not be held because at the time Danish troops were occupying Gottorf territory. It was not until eight years later that the state ceremony could be realized. In the end, it was necessary to reproduce a collective atmosphere of mourning – just as if Maria Elisabeth had only recently died. Johann Philipp Förtsch's music must have played a considerable role in the success of this project. He had been the Gottorf chapel master during 1680–84, was also a physician, and may well have cared for the dying duchess in Husum. When her

coffin was carried into the Schleswig Cathedral for the memorial service on 5 February 1692, a composition was performed that has not survived. While the coffin then lay under a funerary monument erected especially for it, the »grand funeral music« was heard, for which Förtsch had written both the text and the music. It consists of an introductory Psalm text followed by the setting of a funerary poem in nine strophes. Förtsch forms his point of departure – in the number with the biblical quotation – in a gripping E minor alternating between the full, nineteen-part ensemble and component groups separated from it. The first eight strophes of the poem are designed in two sequences – with a special role for the tenor in the solo strophes (in duple time). The triple-time duets of the other strophes are distinguished from it; sometimes Förtsch has the vocal parts come together in unison in his own unique way – in each case in the two strophes. The ninth strophe then remains free for a grand tutti concluding part: in its triple rhythm he draws back on a segment of the introductory number with the biblical quotation of corresponding design (»und wenn's köstlich gewesen ist«) but modulates also so powerfully to G major that one can feel what it means to increase the »eternal praise of God.«

Thereupon the coffin was carried into the funeral chapel through the former sacristy entrance north of the famous Bordesholm Altar. While it was being carried, the text »Ich habe einen guten Kampf gekämpft« was performed, in all probability, the work by Michael Österreich recorded here. Like his brother, the chapel master Georg Österreich, Michael was active at the ducal court, though not as a professional musician but in the military administration. However, he too was exceptionally qualified; like his chapel master brother, he had once been a boy chorister at the Church of St. Thomas in Leipzig. The music he composed on the side repeatedly

surprises us with its special effects (like the isolation of the word »allein« in the concluding part). The work is extant in two versions, in a later version for which Georg Österreich thoroughly reworked his brother's music and in Michael's original version, which is heard here.

Georg Österreich composed the two concluding works in 1702 after the young Duke Friedrich IV, Duchess Maria Elisabeth's grandson, had died in battle. The crown prince was a mere two years old. This unparalleled shock befell the duchy during the Great Northern War. This conflict influenced European history in complicated and extensive coalitions for twenty-one years, and when it was over, the ducal family had lost its Schleswig possessions: a »Gottorf« ducal court no longer existed. In 1702 hardly anybody would have thought this was possible; the hope that the court would continue to exist was absolutely essential for survival. But some at least would have recognized the risks. Georg Österreich's works reflect the court's indignation, and the scores show how nervously efforts were made to shape the proper ceremonial. To what extent should the deceased be mentioned directly? Or was it enough to cite biblical texts – did not the entire community have in mind the sad occurrence behind the funeral? Several versions are extant for each work.

At the beginning a »Musical Concert, Consisting of Some Core Quotations from the Sacred Scriptures« was heard. Similarly, as much later Johannes Brahms's *Ein deutsches Requiem*, it consisted of a carefully chosen compilation of biblical texts selected especially for the particular occasion. The music displays fine artistry and expression, not least in the fugues designated »A capella« (»Leben wir, so leben wir dem Herrn«), which also may exhibit what is an almost brutal final orientation (»Wer will uns scheiden« to the homophonic »oder Schwert,« after which the introductory question again is

posed). Along with them, insecurity very much occurs in the solo numbers accompanied by the ensemble (»Herr, lehre mich doch,« »Sei getreu bis in den Tod,« and »Ich habe Lust abzuschneiden«), for restlessness continues to pulse under the surface of the grand, seemingly peaceful melodic lines. This comes directly into view in a series of components accompanied solely by the continuo: with textual declamation in an extremely high register (soprano) or in extremely urgent rhythms (bass). And he who thinks that the concluding idea (»Selig sind die Toten«) already signals calm is once again given food for thought in the final seconds of the composition: »Denn ihre Werk folgen ihnen nach« is sung when most of the voices involved have already formed their conclusion.

The concluding work following in the funeral service in 1702 has »The Lament over Jonathan, Fallen in Battle« as its core theme. He who in 1702 was being equated with David's Old Testament friend, who fell in a battle against the Philistines, must have been obvious to all those present. Even without direct mention of the duke or his death on the battlefield, both were omnipresent. Österreich exhibited his complete compositional artistry of strongly expressive orientation in a mixture of breathtakingly elaborated hymn strophes and the setting of the biblical passages. Both chorale settings, sung as a unison of several male voices, have been selected in reference to this death – as is obvious in view of the texts. In the accompaniment (in the first chorale even with an orchestra divided into sections and two continuo groups) Österreich ingeniously employs traditional mainstays from battle music such as extreme harmonic progressions broken down into strongly rhythimized note repetitions. Moreover, recitatives ultramodern for the church music of those times exhibit harmonies carried to their extremes, while an A minor section meriting special mention emerges in the midst of the G minor and C

minor of the rest of the work. This section is almost gentle in its effect, but its tonal world can be experienced as a harsher, more painful contrast to the other musical keys.

It is always only Jonathan who is mentioned. Even the free text of the lament recitative toward the end of the work is addressed to him: personifications according to which here the duke's real surviving family members and subjects speak (mother, wife, son, brother and sisters, the King of Sweden as his brother-in-law, subjects) occur only in Österreich's score but are not included in the text proper. And so the work ends with two strophes from one and the same chorale, initially set for soloists and then for the tutti – which means that it produces a concluding effect resembling that of Förtsch's introductory composition. It is not first for younger listeners that a picture of dying is combined with the melody »Herzlich tut mich verlangen« forming the foundation: however, once again the text creates the impression of having been selected precisely for this state occasion – even though it has a much more general significance (and thus also applies to Jonathan).

In musical respects, this Old Testament funerary composition offers insights into the music of the eighteenth century. Bach's cantata artistry would begin only a few years later: with the »Actus tragicus,« which likewise combines biblical passages and chorale strophes and refers to the more intimate expressive forms of civic life and death. And at the same time Handel in Hamburg was gathering initial experience with a musical style that then would unfold in full in his Roman psalms and a little later in his oratorios. Both stylistic worlds seem to have been practically within Österreich's grasp in 1702.

The way in which a court's funeral compositions set standards can be experienced between the two pairs of works: in Johann Philipp Förtsch's »Ich vergesse, was dahinten ist.« This composition was penned for the funeral

of the daughter of the Gottorf court scholar Adam Olearius; Maria Elisabeth Niederstedt was married to one of the court's most important diplomats and admired in her own right as a poet. Like other members of the Gottorf court, she too was buried in the Schleswig Cathedral, and the court musicians were always assigned the task of writing and performing the funeral compositions for such occasions. Förtsch's work represents a further artistic principle belonging to these funeral compositions: the large-scale setting of a single biblical passage. When Duke Christian Albrecht was buried at the beginning of 1695, he apparently had previously requested that no works of greater complexity be performed but only compositions of this type, which were based on the texts on which the pastors preached. The step from grand funeral compositions for members of the ducal family to the middle-class and aristocratic level was thus not a big one – in both cases the music was intended for the path to the eternal concert of angels.

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.



WESER-RENAISSANCE Bremen & Manfred Cordes



WESER-RENAISSANCE Bremen & Manfred Cordes

**[1] Johann Philipp Förtsch:
Unser Leben währet siebzig Jahr**

Tutti

Unser Leben währet siebzig Jahr, und wenn's hoch
kömmt, so sind's achtzig Jahr, und wenn's köstlich
gewesen ist, so ist es Müh und Arbeit gewesen. Denn
es fährt schnell dahin, als flögen wir davon.

1. Canto 1 und 2

Eitles Wesen dieser Erden,
Wem magst du verglichen werden,
Bist du mehr als Asch und Staub?
Muss der Purpur selbst nicht schweigen,
Muss der Zepter sich nicht beugen,
Wenn er wird des Todes Raub?

2. Tenore 2 und Basso 2

Mensch, es ist um dich geschehen,
Wenn du dich kaum umgesehen
Hier in dieser Sterblichkeit;
Wenn man achtzig hin sieht bringen,
Saget man von großen Dingen,
Und wie kurz ist diese Zeit!

3. Alto und Basso 1

Eine Blum des Morgens stehet
Und des Abends schon vergehet,
Mensch, dies ist dein Lebensziel,
Deine Zeit verstreicht behende,
Denn der Anfang hängt am Ende,
An dem Mittel ist nicht viel.

4. Tenore 1

Denke doch, wie lang es währet,
Wenn ein Pfeil die Luft durchfähret

**[1] Johann Philipp Förtsch:
Our life lasts seventy years**

Tutti

Our life lasts seventy years, and if there is a higher
number, then it is eighty years, and if it was delightful,
then it was also toil and work. For it quickly passes, as
if we would fly away.

1. Canto 1 and 2

Idle creature of this earth,
to what might you be compared –
are you more than ash and dust?
Must the purple itself not fall mute,
must the scepter not bow down,
when it becomes death's booty?

2. Tenore 2 and Basso 2

Man, your life is over
when you've hardly had a look
around here in this mortal realm;
if one sees a yield of eighty,
one speaks of great things –
and how short is this time!

3. Alto and Basso 1

A flower opens in the morning,
but by the evening it is wilted;
man, this is your life's goal,
your time quickly passes:
for the beginning is near the end,
and there isn't much in the middle.

4. Tenore 1

Do think how long an arrow takes
to speed on its breezy course,

Und dass du nicht anders bist;
Siehe, wie ein Rauch verschwindet,
Dass man seine Spur nicht findet,
wenn er kaum entstanden ist.

5. Canto 1 und 2

Wohl dem, der dies kurze Leben
Seinem Jesu hat gegeben
Und dies eitle Tun verlacht,
Der der Flüchtigkeit nicht trauet
Und den Himmel nur anschauet,
Dieser hat es wohl gemacht.

6. Tenore 2 und Basso 2

Also war die edle Seele,
Als sie noch des Leibes Höhle
Unsrer teuren Fürstin zierte,
Deren Eifer, Lieb und Güte
Unsren Sinnen und Gemüte
Keine Zeit noch Tod entführt.

7. Alto und Basso 1

Ihrer Anmut holde Bände,
Die liebeichen Herz und Hände
Und der Andacht heiße Glut,
Die wir nie gnug preisen können
Und die Nachwelt noch wird nennen,
Leben stets in unserm Mut.

8. Tenore 1

Lasst, was sterblich ist, versenken,
Wollen wir doch ewig denken
Des, was nimmer sterben kann,
Hier soll ihre Tugend grünen,
Da der Geist nach jenen Bühnen
Ist gestiegen himmelnan.

and that you are not otherwise;
behold, how quickly smoke goes:
one finds no trace of it
very soon after it first arose.

5. Canto 1 and 2

Blessed be the man who has given
this short life to his Jesus
and mocks this idle occupation,
who doesn't trust in transitory life
but looks only to heaven –
this man has done well.

6. Tenore 2 and Basso 2

Such was the noble soul,
when as yet it graced
the body of our dear princess,
whose zeal, love, and kindness
no time or death will remove
from our hearts and minds.

7. Alto and Basso 1

Her abundant charm and grace,
her loving heart and hands,
and devotion's fervent passion,
which we never can praise enough
and later times will continue to name,
forever will abide in our memory.

8. Tenore 1

Let what is mortal sink down,
and with eternity in our thoughts
we'll remember what can never perish;
her virtue will flourish in this world,
now that her spirit no longer is here
but has risen to the heavenly sphere.

9. Tutti

Da er zu der Schar der Frommen,
Zu dem Freudenleben kommen,
Das kein Rost der Zeit verzehrt,
Da man Sternen gleich wird glänzen
Und in stetig grünen Lenzen
Ewig Gottes Lob vermehrt.

**[2] Michael Österreich:
Ich habe einen guten Kampf gekämpft**

Ich habe einen guten Kampf gekämpft, ich habe den Lauf vollendet. Ich habe Glauben gehalten. Hinfort ist mir beigelegt die Krone der Gerechtigkeit, welche mir der Herr an jenem Tage, der gerechte Richter, geben wird. Nicht mir aber allein, sondern auch allen, die seine Erscheinung lieb haben.

**[3] Johann Philipp Förtsch:
Ich vergesse, was dahinten ist**

Ich vergesse, was dahinten ist, und strecke mich zu dem, das davornen ist, und jage nach dem vorgesteckten Ziel, nach dem Kleinod, welches vorhält die himmlische Berufung Gottes in Christo Jesu. Amen.

**[4] Georg Österreich:
Unser keiner lebet ihm selber**

Tutti
Unser keiner lebet ihm selber, und keiner stirbet ihm selber. Leben wir, so leben wir dem Herrn; sterben wir, so sterben wir dem Herrn. Darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herrn.

9. Tutti

It has joined the company of the pious
and participates in the life of joy
that no time's rust consumes,
where we will shine like stars
and in perpetually green springs
eternally increase God's praise.

**[2] Michael Österreich
I have fought a good fight**

I have fought a good fight; I have finished my course. I have kept the faith. Henceforth the crown of righteousness is laid aside for me, which the Lord, the righteous judge, will give to me on that day. Not to me alone but also to all those who love his appearance.

**[3] Johann Philipp Förtsch:
I forget what lies behind**

I forget what lies behind and strive toward what is ahead and pursue the marked goal with its prize of the heavenly calling of God in Christ Jesus. Amen.

**[4] Georg Österreich:
No one of us lives for himself**

Tutti
None of us lives for himself, and no one dies for himself. If we live, then we live for the Lord; if we die, then we die for the Lord. Therefore, whether we live or die, we are of the Lord.

Canto 2 – Alto – Tenore

Wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben!

Tenore

Herr, lehre mich doch, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss.

Basso

Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.

Tutti

Wer will uns scheiden von der Liebe Gottes? Trübsal oder Angst oder Verfolgung oder Hunger oder Blöße oder Fährlichkeit oder Schwert?

Canto 1

Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein, denn Christus ist mein Leben, und Sterben ist mein Gewinn.

Alto

Muss nicht der Mensch immer im Streit sein auf Erden? Seine Tage gehen hin wie eines Tagelöhners, wie ein Knecht sehnet sich nach dem Schatten und ein Tagelöhner, dass seine Arbeit aus sei.

Canto 1 – Tenore – Basso

Heulet, ihr Tannen, denn die Zedern sind gefallen, und das herrliche Gebäu ist verstört. Heulet ihr Eichen Basan, denn der feste Wald ist umgehauen. Man höret die Hirten heulen, denn ihr herrlich Gebäu ist verstört; man höret die jungen Löwen brüllen, denn die Pracht des Jordans ist verstört.

Canto 2 – Alto – Tenore

All men who live so securely are like nothing at all!

Tenore

Lord, do teach me that I must meet my end, and my life has a goal, and I must leave it.

Basso

Be faithful unto death, and I will give you the crown of life.

Tutti

Who will separate us from the love of God? Tribulation or fear or persecution or hunger or nakedness or danger or sword?

Canto 1

I desire to depart and to be with Christ, for Christ is my life, and death is my gain.

Alto

Must man not always be in conflict on earth? His days pass like those of a day laborer, like a slave longing for the shade, and a day laborer for the end of his toil.

Canto 1 – Tenore – Basso

Wail, you firs, for the cedars have fallen, and the magnificent forest edifice is no more. Wail, you oaks of Bashan, for the mighty woods have been cut down. The shepherds are heard weeping, for their magnificent forest is no more; the young lions are heard roaring, for the splendor of the Jordan is no more.

Tutti

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werk folgen ihnen nach.

**[5] Georg Österreich:
Plötzlich müssen die Leute sterben**

Alto

Plötzlich müssen die Leute sterben und zu Mitternacht erschrecken und vergehen; die Mächtigen werden kraftlos weggenommen.

Tenore, Basso 1, Basso 2

Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl,
Dass ich einmal muss sterben;
Wenn aber das geschehen soll,
Und wie ich werd verderben
Dem Leibe nach, das weiß ich nicht,
Es steht allein in deinem Gericht,
Du siehst mein letztes Ende.

Tenore, Basso 1

Wie? Ist der Held gefallen und der Streitbare
umkommen? Der Edelste in Israel ist auf deiner Höhe
erschlagen!

Alto, Tenore

Wo du mich aber in dem Feld,
Durch Raub, auf fremder Grenze,
In Wassers Not, Hitz oder Kälte,
Oder durch Pestilente
Nach deinem Rat wollst nehmen hin,
So richt mich, Herr, nach meinem Sinn
Den ich im Leben führe.

Tutti

Blessed are the dead who die in the Lord henceforth. Yes, the Spirit says that they rest from their toil, for their works follow them.

**[5] Georg Österreich:
Suddenly people must die**

Alto

Suddenly people must die and feel terror at midnight and pass away; the mighty rulers are taken powerlessly away.

Tenore, Basso 1, Basso 2

Lord Jesus Christ, I do know well
that someday I must die;
but when it will happen
and how I'll meet my demise
in the body, that I don't know:
it is set alone in your judgment,
you see my final end.

Tenore, Basso 1

What? Has the hero fallen and have the warriors been
slain? The noblest man in Israel has been slain on your
heights!

Alto, Tenore

Wherever you decide to take me,
whether in the field,
by robbery, on foreign borders,
in flood, drought, or cold,
or by pestilence, in accordance with your counsel,
then judge me, Lord,
by the life I chose to lead.

Tenore

Saget's nicht an zu Gath, verkündet's nicht auf der Gassen zu Asklon, dass sich nicht freuen die Töchter der Philister, dass nicht frohlocken die Töchter der Unbeschnittenen. Ihr Berge zu Gilboa, es müsse weder tauen noch regnen noch Acker sein, da Hebopter von kommen, denn daselbst ist dem Held der Schild abgeschlagen, als wäre er nie gesalbet mit Öle.

Canto 1

O Herr, gib mir in Todespein
Ein säuberlich Gebärde
Und hilf, dass mir das Herze mein
Fein sanft gebrochen werde,
Und wie ein Licht ohn' übrig Weh
Auf dein unschuldig Blut vergeh,
Das du für mich vergossen.

Tenore

Jedoch ich dich nicht lehren will
Noch dir mein End beschreiben,
Sondern dir allweg halten still,
Bei deinem Wort zu bleiben,
Und gläuben, dass du als ein Fürst
Des Lebens mich erhalten wirst,
Ich sterb', gleich, wo ich wolle.

Alto, Basso 1

Der Boge Jonathan hat noch nie gefehlet, und sein Schwert ist nie leer wiederkommen vom Blute der Erschlagenen und von dem Fett der Helden. Ihr Töchter Israel, weinet über dem, der euch kleidet mit Rosinfarbe säuberlich und schmücket euch mit güldnen Kleinoden an euren Kleidern.

Tenore

Do not tell it to Gath, do not proclaim it on the streets of Ashkelon, lest the daughters of the Philistines rejoice, lest the daughters of the uncircumcised jubilate. You mountains of Gilboa, for there can be no dew or rain or fields of offerings, there the hero was stripped of his shield, as if he had never been anointed with oil.

Canto 1

O Lord, give me in death's pangs
a properly pious frame of mind,
and help that my heart
may be broken right gently,
and like a light without further woe
go out on your innocent blood,
which you shed for me.

Tenore

However, I don't want to teach you
or describe my end to you,
but always obey you
and remain true to your word,
and believe that you as a prince
of life will keep me
wherever I may die.

Alto, Basso 1

Jonathan's bow never yet has failed, and his sword has never come back empty from the blood of the slain and from the fat of the heroes. You daughters of Israel, weep for the one who finely clothes you in scarlet and adorns your raiment with golden jewels.

Tenore, Basso 1

Wie? Ist der Held gefallen und der Streitbare
umkommen? Der Edelste in Israel ist auf deiner Höh
erschlagen!

Basso 1

Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan! Ich habe
große Freude und Wonne an dir gehabt, deine Liebe
ist mir sonderlicher gewesen, denn Frauenliebe ist.

Rezitativ Tutti

Mater defuncti

Ach mein Sohn, ach! mein herzlieber Sohn!

Uxor

Ach Gemahl, ach höchstgeliebtester Gemahl.

Filius

Ach! mein Vater, ach herzgeliebtester Vater.

Frater et Sorores

Ach! Bruder, ach! getrautes Bruderherz.

Rex Sveciae

Ach Jonathan, mein Bruder Jonathan.

Subdicti

Ach! unsers Landes Schutz und Vater.

Mater defuncti

Ach! meines Alters Trost!

Uxor et Filius

Ach! mein[e] Liebe[r]!

Frater et Sorores

Ach! unser Ehr und Krone!

Rex Sveciae

Ach! meine Freud und Wonne.

Subdicti

Ach, unsers Glückes Sonne,

[Tutti]

zu zeitig stirbest du mir.

Tenore, Basso 1

What? Has the hero fallen and have the warriors been
slain? The noblest man in Israel has been slain on your
heights!

Basso 1

I feel sorrow for you, my brother Jonathan! You have
brought me great joy and delight; your love was
dearer to me than a woman's love.

Recitative Tutti

Mater defuncti

Ah, my son, ah, my dearest son!

Uxor

Ah, husband, ah, most dearly beloved husband.

Filius

Ah, my father, ah, most dearly beloved father.

Frater et Sorores

Ah, brother, ah, dear brotherly heart.

Rex Sveciae

Ah, Jonathan, my brother Jonathan.

Subdicti

Ah, our land's protection and father.

Mater defuncti

Ah, the consolation of my old age!

Uxor et Filius

Ah, my beloved!

Frater et Sorores

Ah, our honor and crown!

Rex Sveciae

Ah, my joy and delight.

Subdicti

Ah, our luck's sun,

[Tutti]

you die too early for me.

Tenore

Wenn ich auch gleich nun scheid
von meinen Freunden gut,
das mir und ihn bringt Leide,
doch tröstet mich mein Mut,
dass ich in großen Freuden
zu ihnen wieder komm
und bleiben ungeschieden
in dem himmlischen Thron.

Tutti

Gesegn euch Gott der Herre,
ihr Vielgeliebten mein!
Trauert nicht allzusehr
über den Abschied mein!
Beständig bleibt im Glauben!
Wir werden in kurzer Zeit
einander wieder schauen
dort in der Ewigkeit.

Tenore

Even though I now depart
from my good friends,
which brings us sorrow,
my mind consoles me
that I in great joys
again will come to them
and remain united with them
on the heavenly throne.

Tutti

May God the Lord bless you,
those whom I dearly love!
Do not mourn all too greatly
When now I must depart!
Constantly keep the faith!
We will in a short time
see each other again
there in eternity.

Translated by Susan Marie Praeder



WESER-RENAISSANCE Bremen & Manfred Cordes

cpo

Augustin Pfleger
Laudate Dominum
Sacred Cantatas

WESER-RENAISSANCE
Manfred Cordes



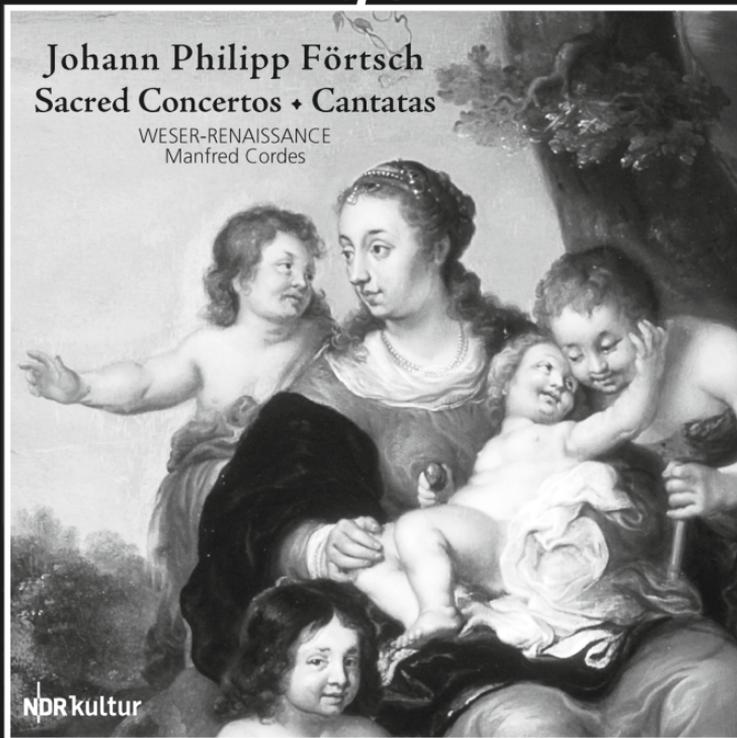
NDRkultur

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

cpo

Johann Philipp Förtsch
Sacred Concertos + Cantatas

WESER-RENAISSANCE
Manfred Cordes

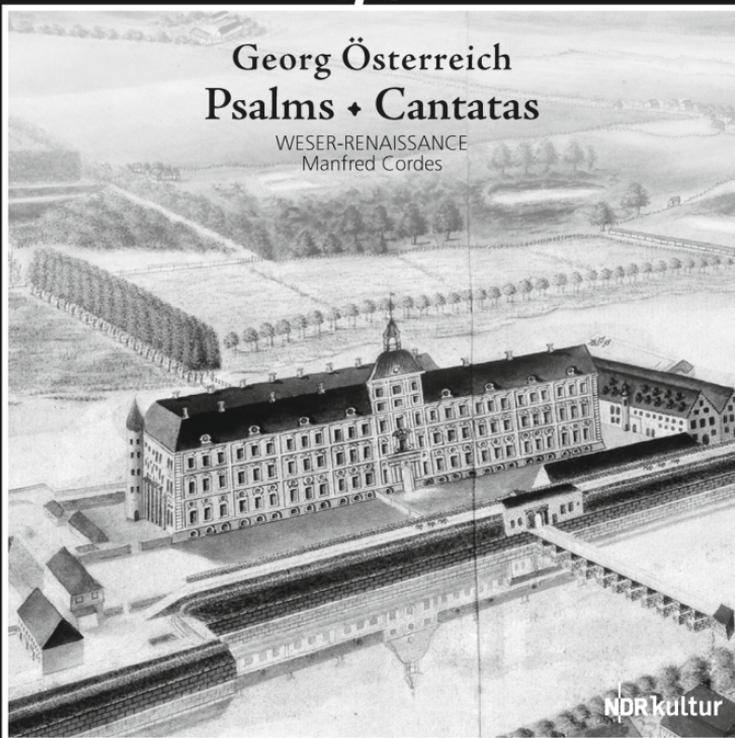


Musik für Schloss Gottorf Vol. 2, **cpo** 777 860-2

cpo

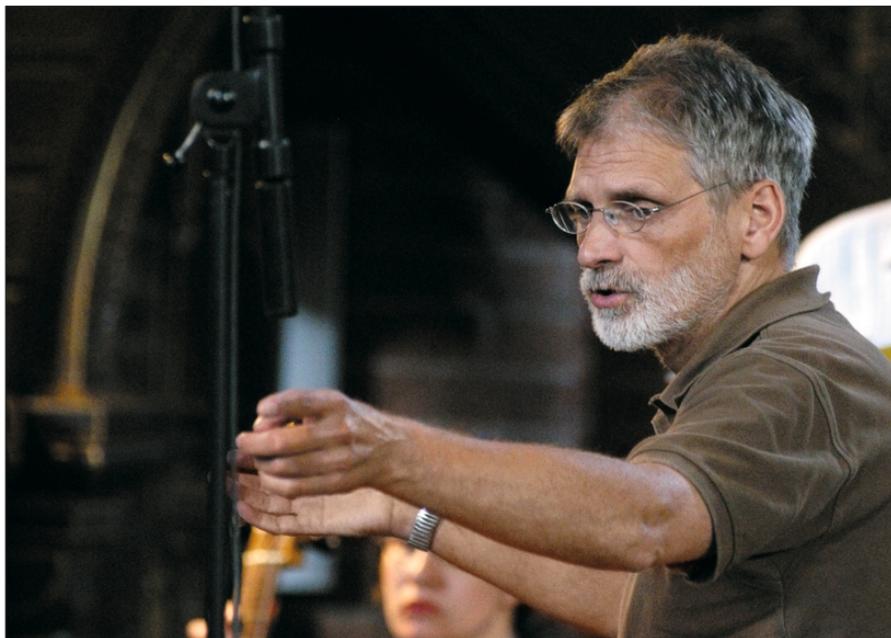
Georg Österreich
Psalms + Cantatas

WESER-RENAISSANCE
Manfred Cordes



NDRkultur

Musik für Schloss Gottorf Vol. 3, **cpo** 777 944-2



Manfred Cordes

cpo 555 010-2