

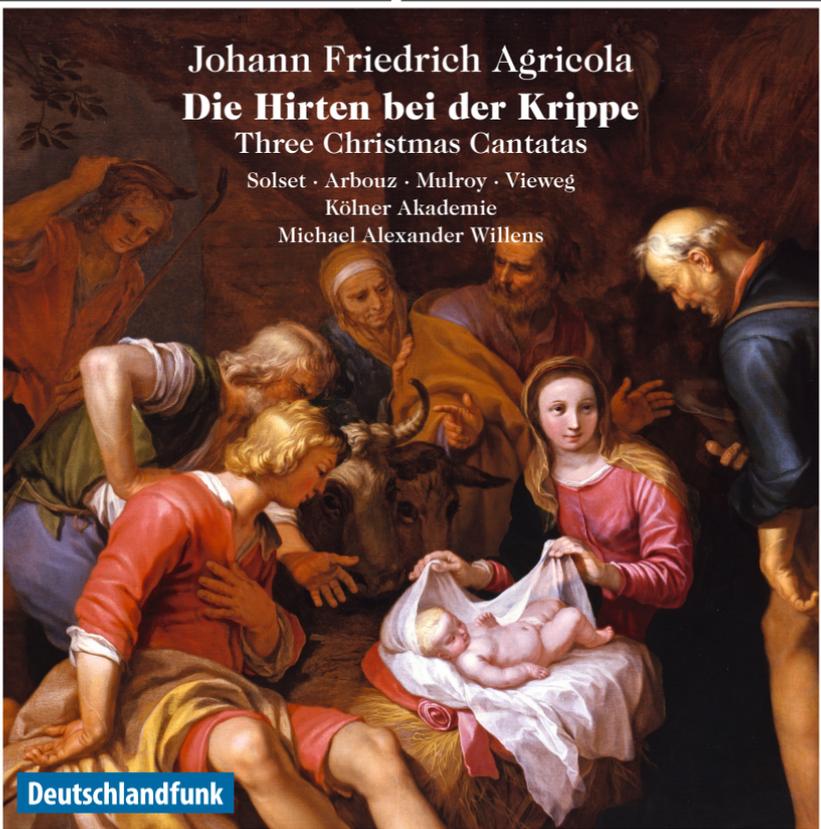
cpo

Johann Friedrich Agricola
Die Hirten bei der Krippe
Three Christmas Cantatas

Solset · Arbouz · Mulroy · Vieweg

Kölner Akademie

Michael Alexander Willens



Deutschlandfunk



Michael Alexander Willens

Johann Friedrich Agricola (1720-1774)
Christmas Cantatas

Uns ist ein Kind geboren

Die Hirten bei der Krippe

Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis

Berit Solset, Sopran

Myriam Arbouz, Alt

Nicholas Mulroy, Tenor

Matthias Vieweg, Bass

Kölner Akademie

Michael Alexander Willens

Uns ist ein Kind geboren

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Chor (SATB) <i>Uns ist ein Kind geboren</i> | 3'23 |
| 2 | Arie (Sopran) <i>Jauchze, frohlocke</i> | 6'24 |
| 3 | Rezitativ (Alt, Bc) <i>So ist die angenehme Zeit; (SATB soli, Bc)
Dum lasst uns den Immanuel</i> | 1'31 |
| 4 | Choral (SATB) <i>Das Jesulein soll doch mein Trost</i> | 0'52 |
| 5 | Arie (Baß) <i>Schließ, Verdammnis</i> | 2'26 |
| 6 | Chor (SATB) <i>Denn bei dieses Kindes Wiegen</i> | 1'18 |
| 7 | Rezitativ (Tenor, Bc) <i>Eilt nur getrost, ihr Hirten</i> | 1'14 |
| 8 | Arie (Alt) <i>Holder Jesu, deine Namen sind mein Labsal</i> | 5'12 |
| 9 | Choral (SATB) <i>Mit meinem lieben Jesulein</i> | 0'53 |
| 10 | Arie (Tenor) <i>Wie freudig schalt in meinen Ohren die Post</i> | 4'37 |
| 11 | Rezitativ (Baß, Bc) <i>Hinweg was irdisch heißt;
(SATB soli; Bc) Auf! Kommt mit mir, ihr die ihr Christi Namen nennet</i> | 1'39 |
| 12 | Choral (SATB) <i>Auf dies, mein liebes Jesulein</i> | 0'58 |

Die Hirten bei der Krippe

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | Pastorale | 3'34 |
| 14 | Recitativo accompagnato (Sopran) <i>Hier schlaf es</i> | 2'17 |

15	Arie (Sopran) <i>Hirten aus den güldnen Zeiten</i>	5'11
16	Rezitativ (Sopran, Tenor, Bc) <i>Die Löwe wiegt in seinen Klauen</i>	1'22
17	Duett (Sopran, Tenor) <i>Kehre wieder, holder Friede</i>	4'47
18	Rezitativ (Tenor) <i>Die Pestilenz darf ferner nicht</i>	1'04
19	Arie (Sopran) <i>Schönstes Kind</i>	6'30
20	Recitativo accompagnato (Baß) <i>Ach, seht!</i>	2'21
21	Chor (SATB) <i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>	4'45

Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis

22	Chor (SATB) <i>Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis</i>	2'08
23	Rezitativ (Alt, Baß) <i>So soll denn nun der dunkle Ball</i>	1'28
24	Arie (Alt) <i>Göttlichs Kind</i>	5'53
25	Recitativo accompagnato (Sopran, Baß) <i>Ach! welcher holder Ton</i>	1'28
26	Chor (SATB) <i>Meine Seele erhebet den Herrn</i>	1'44
27	Arie (Tenor) <i>Steige, falle</i>	5'03
28	Choral (SATB) <i>Für solche gnadenreiche Zeit</i>	0'45

T.T.: 81'07

Chor:

Sopran: Berit Solset, Johanna Neß,

Alt: Myriam Arbouz, Beate Westerkamp

Tenor: Nicholas Mulroy, Bruno Michalke

Baß: Matthias Vieweg, Manfred Bühl

Orchester:

Flöte: Annie Lafflamme, Gudrun Knop, Daniel Rothert*

Oboe: Martin Stadler, Alayne Leslie

Fagott: Veit Scholz, Marita Schaar- Faust

Horn: Oliver Nicolai, Maria Vonhusen, Chris Weddle**

Trompete: Astrid Brachtendorf, Ronja Dittmar, Jens Enders

Pauken: Rafael Klepsch

Violin: Peter Hanson, Konzertmeister, Frauke Heiwolt, Luna Oda,

Anna Maria Smerd, Bettina Ecken, Katarina Todorovic

Bratsche: Gabrielle Kancachian, Florian Schulte

Violoncello: Juris Teichmanis, Julie Maas

Violone: Christopher Scotney

Orgel: Willi Kronenberg

* nur Tracks 3 & 6

** nur Tracks 3 & 10

Ganz besonderen Dank an Gen Re für ihre finanzielle Unterstützung, die diese Aufnahme erst möglich gemacht hat. We are deeply grateful for the sponsorship of Gen Re in making this CD production possible



Weihnachtsmusik aus der Kirche St. Petri in Berlin

Tobias Schwinger, Berlin

In älteren Studien zur kirchenmusikalischen Entwicklung in Berlin im 18. Jahrhundert wird der Berliner Hofkomponist Johann Friedrich Agricola zumeist nur am Rande erwähnt.¹ Hinsichtlich des Wissens um die im mittleren 18. Jahrhundert in Berlin aufgeführten Werke dominiert die besondere Rezeptionsgeschichte des „Tod Jesu“, eines Berliner und norddeutschen Schlüsselwerkes des prominenten Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun (1703/04–1758) das Bild dieser Zeit.² Allmählich wird dieses Bild jedoch facettenreicher und konturenschärfer. Auslöser dafür ist nicht zuletzt die Wiedergewinnung des Noten-Archivs der Sing-Akademie zu Berlin im Jahr 2001, denn mit diesem bedeutenden Notenfundus, mit dessen Anteil an Vokalmusik zahlreiche originale Aufführungsmaterialien aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Forschung und Musikpflege nunmehr wieder zur Verfügung stehen, wurde der Berliner Musikgeschichte auch ein Teil ihres Gedächtnisses zurückgegeben. Erst jetzt lässt sich, mit den dort überlieferten Stimmensätzen und Partituren in der Hand, ein detailreicheres Bild der Aufführungstraditionen an verschiedenen Berliner Kirchen zeichnen, tauchen Namen von Kantoren und Musikern aus dem Schatten der Geschichte auf und werden nicht zuletzt die dort aufgeführten Werke wieder greifbar.³

Neu erfahrbar wird auch das Wirken Johann Friedrich Agricolas in Berlin, der im Archiv als Komponist, Vorgesetzter und Schreiber zahlreicher Quellen auszumachen ist. Unter den eigenen Kompositionen Agricolas sind seine dort überlieferten kirchenmusikalischen Werke von besonderem Interesse,

da einige dieser Stücke nur dort nachweisbar sind. Im Archiv der Sing-Akademie liegen neun Kantaten (zumeist) in Partitur und Stimmensätzen vor. Sie weisen sämtlich Bezüge zur Kirchenmusik an der Berliner Kirche St. Petri aus der Zeit des Direktorats von Rudolf Dietrich Buchholz (1719–1778, amtierend von 1755) auf. Führt man die aus neueren Forschungen zu Aufführungstraditionen an Berliner Kirchen – insbesondere die Anzeigen zu kirchenmusikalischen Ereignissen aus Tageszeitungen⁴ – und die im Archiv der Sing-Akademie überlieferten musikalischen Quellenbelege zusammen, dann ergibt sich, dass Agricola während der Amtszeit von Buchholz zu den prägenden Gestalten der kirchenmusikalischen Szenerie zu zählen ist, er offenbar ein wichtiges Bindeglied zwischen dem (reformierten) Hof, der Hofkapelle und der Kirchenmusik an St. Petri war.⁵

Für Agricolas Leben waren drei Stationen maßgeblich. Seine Kindheit und frühe Ausbildung bei Privatlehrern im Fürstentum Altenburg, wo er 1720 in Dobitschen als Sohn des Kammerargenten und Gerichtsdirektors Johann Christoph Agricola geboren wurde, die Studienzeit an der Leipziger Universität von 1738⁶ bis 1741 und schließlich seine Berliner Lebensphase von 1741 bis zu seinem Tod 1774. Musikalischen Elementarunterricht sowie eine Ausbildung auf dem Clavier und der Orgel erhielt er bereits durch einen Schulmeister in Dobitschen. In Leipzig, wo er Vorlesungen in Philosophie, Jura, Geschichte und Rhetorik besuchte, erhielt er nach eigenem Bekunden (in der bei Marburg 1754 abgedruckten [Auto-] Biographie⁷) bei Johann Sebastian Bach Unterricht auf dem Clavier und auf der Orgel sowie Lektionen in der Setzkunst. Musikpraktisch machte er Erfahrungen im Collegium musicum und bei Aufführungen von Bachscher Kirchenmusik. Bereits damals begann er mit dem Kopieren Bachscher Werke.⁸ Im Herbst 1741 versuchte Agricola, wie so

viele Musiker neben ihm, in der kulturell aufstrebenden Stadt Berlin Fuß zu fassen. In seiner Biographie gibt Agricola nunmehr als musikalische Gewährsleute C. H. Graun, J. J. Quantz und C. P. E. Bach an.⁹ Die Werke von Händel und Telemann kannte und schätzte er wohl bereits seit seiner Jugend, wie er später in seinen Briefen an Telemann bekundet.¹⁰ Allein zu Telemann sind mindestens 21 Quellen aus dem Besitz Agricolas nachweisbar – viele der darin enthaltenen Werke weisen Bezüge zur Kirchenmusik in St. Petri auf.¹¹ Seinen Lebensunterhalt verdiente er in Berlin zunächst mit Unterricht. Etwa ab 1749 lässt sich Agricola als Publizist – zunächst unter dem Pseudonym Flavio Amicio Olibrio – nachweisen. Während seine Bewerbung um die Nachfolge G. H. Stölzels in Gotha 1750 erfolglos blieb, wurde ihm im Herbst desselben Jahres nach der erfolgreichen Aufführung seines Intermezzos „Il filosofo in amore“ in Potsdam der Titel eines Hofkomponisten zuerkannt. Nach Grauns Tod 1759 übernahm er die Leitung der Kapelle. Den Titel des Kapellmeisters erhielt er allerdings nicht. Am 19. Juli 1751 heiratete er die in Berlin seit 1742 als Opersängerin tätige Benedetta Emilia Molteni,¹² ein für den König der Überlieferung nach wohl nur schwer hinzunehmender Vorgang, der seine Primadonnen unverheiratet wissen wollte.¹³ 1753 wurde seine Oper „Cleofide“ nach Metastasio aufgeführt. 1755 komponierte er auf der Grundlage eines vom König hergestellten Librettos anlässlich der Hochzeit von Prinz Ferdinand mit der Prinzessin Anna Elisabeth von Schwedt die Festa teatrale „Il tempio d’amore“. Der Ehe mit der Molteni entspross 1755 eine Tochter (Sophia Augusta Amalia Lovisa), die am 26. November in St. Petri getauft wurde. Taufzeugen waren die Königinmutter Sophia Dorothea, der Bruder des Königs Prinz August Ferdinand sowie die Schwester des Königs Prinzessin Anna Amalia.¹⁴ Er war Mitglied

des Montagsclubs und stand somit in Verbindung zu Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer, Karl Wilhelm Ramler, Christian Gottlieb Krause; überliefert sind Briefwechsel mit G. P. Telemann (1753–1757), G. I. Breitkopf (1762), Padre Martini (1762–1765) und Fr. Nicolai (1771).

Auslöser für Agricolas verstärkte Hinwendung zur Kirchenmusik könnte ein Ereignis im Jahr 1755 gewesen sein, wurde er doch in diesem Jahr dazu berufen, die Uraufführung von Carl Heinrich Graun Passionskantate „Der Tod Jesu“ im Berliner Dom zu leiten, bei der er zudem die Tenorpartie übernahm. (Agricolas Frau Benedetta Molteni sang die Sopran-Partie). Der Erfolg des Werkes auf den Text Ramlers – zunächst von Graun und Telemann gleichzeitig vertont und 1756 wechselweise in Berlin und Hamburg aufgeführt – veranlasste möglicherweise auch Agricola, sich der Kirchenmusik zuzuwenden. Auf der Grundlage der in den Berliner Zeitungen veröffentlichten Anzeigen zu Aufführungen lässt sich festhalten, dass insbesondere im Zeitraum ab 1755 bis zum Tod Agricolas 1774 dessen Kompositionen fester Bestandteil der Kirchenmusik an St. Petri waren. Wie es scheint, waren Buchholz und Agricola daneben für das kirchenmusikalische Repertoire bei der Königin-Mutter Sophia-Dorothea und der Prinzessin Anna Amalia zuständig.¹⁵ Agricola arbeitete dabei mit allen namhaften zeitgenössischen Berliner Librettisten zusammen; neben Carl Wilhelm Ramler (1725–1895) als Autor der Oratorientexte der „Leben-Jesu-Trilogie“ lassen sich als Textlieferanten der in Potsdam wirkende königlich preußische Hofprediger Leonhard Cochius (1717–1779) und für zwei Kantaten der Theologe, Schriftsteller und Übersetzer Christian Gottlieb Lieberkühn (um 1730 – 1761) nachweisen.¹⁶

Mit seinen Vertonungen des ersten und dritten Teils der „Leben-Jesu-Trilogie“ („Die Hirten bei der Krippe“,

uraufgeführt am 25.12.1757 an St. Petri und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, 22.3.1761 an St. Petri) des in Berlin führenden Dichters Carl Wilhelm Ramler, stellt sich Agricola in die Nachfolge und Tradition von Carl Heinrich Graun und Georg Philipp Telemann, deren gleichzeitige Vertonung des „Tod Jesu“ aus dem Jahr 1755 den Auftakt zu einer bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichenden Kompositionstradition des Ramler-Textes gegeben hatten. Er komplettierte gewissermaßen die Graunsche Vertonung um die von Ramler später hinzugefügten Textteile. Die verfügbaren historischen Quellen, aber auch die umfangreichen Besetzungen der Stücke in den Bläserstimmen geben Hinweise darauf, dass diese Werke von Mitgliedern der Hofkapelle unter der Leitung von Agricola, der gleichzeitig die Orgel spielte, während seine Frau die Sopran-Partien gestaltete, an St. Petri erstaufgeführt wurden. Dass verschiedentlich der Hof bei derartigen Aufführungen zugegen war, geht ebenfalls aus den zeitgenössischen Berichten hervor. „Die Hirten bei der Krippe“ wurde in den darauffolgenden Jahren wiederholt gegeben, und auch die Kantate „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ erfuhr in den Folgejahren weitere Aufführungen.¹⁷ Agricolas forscher Zugriff auf den ersten und dritten Teil der „Trilogie“ Ramlers war insofern ambitionierter, als ihm klar gewesen sein muss, dass er sich damit nicht nur in die großen Fußstapfen Grauns begab, sondern er auch mit Konkurrenz durch Telemann zu rechnen hatte. Und in der Tat kam es (wieder) zu relativ zeitnahen Vertonungen der beiden Teile: Auf 1759 datiert Telemanns Version von „Die Hirten bei der Krippe“ (TWW 1 : 779).¹⁸ Wohl auf ausdrücklichen Wunsch Telemanns erweiterte Ramler seine Dichtung nun um den dritten Teil, die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, den Telemann 1760 komponierte, gefolgt von Agricola 1761.¹⁹

Agricola konnte in seiner „Hirten“-Vertonung musikalisch „frei“ auf den Text reagieren, da er anscheinend für den Aufführungsrahmen an St. Petri keiner bestimmten Aufführungskonvention folgen musste, die ihn zu Eingriffen in die textliche Struktur gezwungen hätte. Anders Telemann, der den Text um Choräle erweiterte, um zu einer zweiteiligen Form zu gelangen, die so wohl eher den Hamburger Aufführungsgepflogenheiten entsprechen hat.²⁰

Das „Ramler-Projekt“ ist auch insofern bedeutsam, als die poetische Umsetzung des biblischen Geschehens, seine Einkleidung in ein modernes sprachliches Gewand, als Ergebnis eines aktuellen poetologischen Diskurses zu begreifen ist, mit dem Agricola als Mitglied des „Montagsclubs“ wohl bestens vertraut war. Im Kern ging es um nicht weniger als um eine neue Verständigung über die Problematik des Verhältnisses von Musik und Poesie. Den (Berliner) Auftakt zu dieser Diskussion hatte 1752 Christian Gottfried Krause (1719–1770) mit seiner Schrift „Von der musikalischen Poesie“ gemacht.²¹ In Abkehr von einer rein rationalistischen Ästhetik betont Krause, der Poet müsse in seinen musikalischen Gedichten „nicht den Verstand, noch bloß die Einbildungskraft, sondern vermittels derselben, so viel als möglich ist, das Herz beschäftigen“. ²² Dem Ideal der Natürlichkeit entspricht dabei der Rückgriff auf die frühesten Formen der Poesie: „Die ersten Gedichte sind wohl Schäfer- oder Hirtenlieder gewesen. [...] sie [sind] eine Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens, welches vor Zeiten in Arkadien soll gewesen seyn.“²³ Ähnlich wie bereits J. A. Scheibe es in seinen Schriften getan hatte²⁴, rät er in der Kirchenmusik zur Meidung extremer Affekte. Unter diesen Vorzeichen erweist sich die heute fremd anmutende Verpfanzung des biblischen Geschehens um die Geburt Jesu in eine arkadische Hirtenidylle als

naheliegend. Das Sujet der Schäfer und Hirten, das dem vorzivilisatorischen, unschuldigen (Natur-) Zustand des Menschen entspricht, war unter den Aufklärern ein in vielen Zusammenhängen gern gebrauchtes Bild.

Auch die beiden übrigen auf dieser CD vorgestellten Kantaten Agricolas entstammen dem Kontext der Kirchenmusikpflege an St. Petri in Berlin. Die Kantate „Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis“ wurde laut Einträgen in der autographen Partitur 1768 komponiert und 1771 in St. Petri wiederaufgeführt. Zu der Kantate „Uns ist ein Kind geboren“ liegen keine Aufführungsdaten vor, das überlieferte Material legt aber den gleichen Gebrauchszusammenhang nahe. Anders als bei der großen Weihnachtsmusik auf den Ramler-Text haben wir es bei den beiden Kantaten mit konventionelleren textlichen Vorlagen zu tun (die Textdichter sind nicht bekannt). Von ihrem formalen Aufbau her unterscheiden sich die Kantaten Agricolas nicht wesentlich vom zeitüblichen Repertoire. Auf einen Eingangsschor, der beinahe immer durch einen charakteristischen Wechsel von Soli und Tutti geprägt und stets homophon gehalten ist, folgen im Wechsel Rezitative und Arien, unterbrochen durch einen weiteren Chor bzw. Choräle. Der zweite oder dritte Chor im Stück ist diejenige Stelle, an der ein theologischer Kernsatz herausgehoben wird. Auffallend ist der häufige Einsatz von Accompagnati, oft solistisch beginnend und durch die Hinzuziehung weiterer Stimmen bis zum Quartett gesteigert. Diese Rezitativbehandlung stellt eine Besonderheit im Stil Agricolas dar – wir finden hier bereits in der Jahrhundertmitte eine Schreibart, wie sie charakteristisch für den Stil der sechziger und frühen siebziger Jahre in Norddeutschland wurde, nachzuvollziehen beispielsweise an der Kirchenmusik Johann Wilhelm Hertels in Ludwigslust (Passionskantate „Der sterbende Heiland“ 1764). Ein besonderes

Markenzeichen von Agricolas Setzkunst ist seine farbige, ausdrucksstarke Instrumentierung, insbesondere durch den subtilen Gebrauch der Bläserstimmen. Will man die von Agricola verwendeten musikalischen Mittel charakterisieren, so können wir uns dafür das Vokabular von einem Zeitgenossen borgen, auf den er selber in seinen Schriften oft verweist. Umstandslos unterschrieben hätte er vermutlich folgenden Satz seines Gewährsmannes, bei dem es sich um Johann Adolf Scheibe (1708–1778) handelt: „Es ist aber der Hauptzweck der Kirchenmusik vornehmlich, die Zuhörer zu erbauen, sie zur Andacht aufzumuntern, um dadurch bei ihnen eine stille und heilige Ehrfurcht gegen das göttliche Wesen zu erwecken.“ Es mag sicherlich vor allem die Musik Grauns, Hasses und Telemanns gewesen sein, die von ihrer Aura und dem Status ihrer Verfasser von größter Vorbildwirkung für Agricola war. Hinsichtlich seiner Musikanschauungen jedoch stößt man bei der Lektüre von Agricolas Schriften häufig auf den Königlich Dänischen Kapellmeister Johann Adolph Scheibe. In mehreren Rezensionen zu musikalischen Werken Scheibes – die Agricola im Übrigen nicht sonderlich schätzte – betont er, wie sehr er Scheibes theoretische Ansichten von der zeitgemäßen Einrichtung von Kirchensachen favorisiere.

Betrachtet man die Kirchenmusik sowie die überlieferten Trauer- und Festmusiken zu häfischen Anlässen Agricolas im Kontext der an St. Petri in den Jahren zwischen 1755 und seinem Tod 1774 aufgeführten Werke, dann wird sein Name und seine Musik Teil eines vielfältigen Spektrums von Komponisten und Werken, die erst zusammen Stil und Ästhetik der Kirchenmusik dieser Zeit beschreiben. Sie reiht sich ein in die dort aufgeführten Passionskompositionen und das „Te Deum“ von Carl Heinrich Graun, die Kantaten und Passionen Georg Philipp Telemanns, die Passionen

Johann Heinrich Rolles und J. A. Hasses „Te Deum“, die Ostermusik „Gott hat den Herrn auferwecket“ (Wq 244), das „Magnificat“ (Wq 215) und die „Passionskantate“ (Wq 233) von C. P. E. Bach sowie Passionskompositionen von Gottfried August Homilius. Somit sind neben den komponierenden Mitgliedern der Berliner Hofkapelle (Bach, Agricola, Fasch, Kirnberger, Seyffahrt, Schale) auch auswärtige herausragende Komponisten der Zeit (Telemann, Hasse, Homilius, Rolle und später, nach seinem Wechsel nach Hamburg, weiterhin auch Bach) in den Berliner Kirchen mit ihren Werken vertreten. Wie es scheint, kam es in der Jahrhundertmitte des 18. Jahrhunderts, insbesondere durch die besondere Konstellation eines intensiven Zusammenwirkens von Hof, Hofkapellmitgliedern und städtischem Kantorat, zu einer kurzen Phase der Blüte ‚eigengeschöpfter‘ Berliner Kirchenmusik, wofür die Namen Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola stehen. Ihre Musik bildet den kirchenmusikalischen Teil innerhalb jener musikgeschichtlichen Erscheinung, die unterdessen unter dem Begriff „Berliner Klassik“ (C. Henze) durch die Forschung beschrieben wird.

Karl Wilhelm Ramler: Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem.

Irmgard Scheitler, Würzburg

Nach dem großen Erfolg seiner Passionskantate *Der Tod Jesu*, die 1755 von Carl Heinrich Graun und von Georg Philipp Telemann in Musik gesetzt wurde, sah sich Karl Wilhelm Ramler ermutigt, weitere Kantaten dieser Art zu kirchlichen Hochfesten folgen zu lassen. „Ich habe mich von dem Herrn Agricola, Quantz, Krause überreden lassen eine Weihnachtskantate zu machen, die Herr Agricola componirt und seine Frau gesungen hat.“²⁵ Am Weihnachtstag 1757 brachte Johann Friedrich Agricola das neue Werk, *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, in der Berliner St. Petri-Kirche zur Aufführung. Dass Ramler den Text zusammen mit den Libretti der Passion und der Kantate *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* 1760 bei Voß in Berlin erscheinen ließ,²⁶ deutet darauf hin, dass er die Werke als Zyklus verstand und sie zur weiteren Vertonung zur Verfügung stellen wollte. Nur Telemann und Johann Christoph Friedrich Bach stellten sich freilich der Herausforderung, alle drei Kantaten zu komponieren.²⁷

Karl Wilhelm Ramler (1725 Kolberg – 1798 Berlin) lebte wie Agricola in der preußischen Hauptstadt und war ein hochgeachtetes Mitglied der dortigen geistigen Elite. Mit Agricola war er ebenso bekannt wie mit Graun, C. Ph. E. Bach, Benda, Quantz, Marpurg und vielen anderen.

Das Weihnachtsstück ist wesentlich kürzer als die Passionskantate; sie besteht aus zwei Dacapo-Arien, einem Duett, vier Rezitativen und einem Chor. Seine Botschaft bot sich sicherlich in besonderer Weise für eine poetische Bearbeitung in schlichter Natürlichkeit an. Ramler vermied jedoch jede billige Schäferstimmung

oder Christkind-Idylle. „Den Eingang macht ein Hirtenlied von Instrumenten gespielt“. Die Bezeichnung „Hirtenlied“ überlässt es dem Komponisten, eine bekannte Melodie zu verarbeiten oder ein reines Instrumentalstück pastoraler Art an den Anfang zu setzen. Agricola entschied sich, anders als Telemann, für letzteres und vermied so, auf musikalische Weise das Libretto gleichsam zu ergänzen. Das Eingangsrezitativ ist, wie alle Rezitative des Werkes, in freimadrigalischen Versen von zwei bis sechs Hebungen mit souverän frei gehandhabtem Reimstand geschrieben. Ramler behandelt den rezitativischen Vers sehr elegant; dies fällt besonders auf, vergleicht man die Schwierigkeiten, die deutsche Dichter auf diesem Gebiet zu haben pflegten. Ein Sprecher ist nicht gekennzeichnet, wie überhaupt in der Kantate keine Rollen ausgewiesen sind. In Agricolas Vertonung singt der Cantus. In Anbetracht des Werktitels ist es möglich, sich hier einen vor der Krippe stehenden Hirtenknaben als Sänger zu denken. Im Grund aber ist dies unnötig, wo nicht sogar irreführend.²⁸ Das Libretto zeigt an keiner Stelle Ansätze von Handlung oder abbildender Wahrscheinlichkeit. Der weitere Text des Rezitativs ist nicht als Rede eines Hirten denkbar. Vielmehr versenkt er den Rezipienten in unmittelbare innere Schau, um sein Gefühl anzurühren und ihn weiterzuführen zu tief sinnigen Betrachtungen. Schon die ersten beiden Zeilen „Hier schläft es, – o wie süß! – und lächelt in dem Schlate | Das holde Kind.“ vermitteln starke emotionale Beteiligung. Nicht nur wird das Kind mit dem Epitheton „hold“ und seinem Lächeln im Schlaf als liebenswürdig gekennzeichnet; vornehmlich gibt der Zwischenruf „o wie süß!“ dem Gefühl unmittelbaren Ausdruck.

Das relativ umfangreiche Rezitativ verharrt aber nicht in der Betrachtung des schlafenden Kindes, sondern geht sogleich zu theologischen Auslegungen

über. Die Metaphorik ist biblisch: An dem Kind vom Stamm des Hirten Davids (vgl. Mt 1,1) bewahren sich die Prophezeiungen des Alten Testaments. Ihnen wendet sich der Hauptteil des Rezitativs zu, den Agricola als emphatisches „*accompagnato*“ vertont hat (Nr. 2). Ramler beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Bibelstelle, sondern lässt sich inspirieren von verschiedenen alttestamentarischen Verheißungen des kommenden Friedensreiches, angefangen beim Land Kanaan, das von Milch und Honig fließt (Ex 3,8 und öfter, bes. Deut 11,9ff.), über die Bezeichnung Gottes als endzeitlichen Hirten (Jes 40,11) bis zu den messianischen Prophezeiungen bei Jes 35; 60; 65, Jer 31, Joel 3. Auch der Schöpfungspсалm 104 mag ihm im Ohr geklungen haben. Der im Geist des Franckeschen Pietismus erzogene Theologe Ramler verfügte über eine so profunde Bibelkenntnis, dass er ohne weiteres in die Redeweise der Heiligen Schrift eintauchen konnte. Sein Text stellt keine dogmatische Lehre dar; er ist selbst prophetisch, ganz im Sinne der von Immanuel Jakob Pyra und Samuel Gothold Lange (auch sie Zöglinge des Halleschen Waisenhauses) propagierten „Erhabenheit“ wahrer und heiliger Poesie.

Freilich zeigt schon die im Rezitativ und wieder in der nachfolgenden Arie (Nr. 3) verwendete, unübliche Bezeichnung „Gott der Hirten“, dass der Dichter auch von der Sprache der Antike beeinflusst war. Der Arienbeginn „Hirten aus den goldenen Zeiten“ spielt auf den Anfang der *Metamorphosen* des Ovid an, der vom „Goldenen Zeitalter“ berichtet. Dessen Wiederkehr feiert die Arie und verbindet Ovids Lehre von den Weltaltern und Vergils Bukolik mit biblischer Metaphorik. Die pastorale Grundstimmung des Rezitativs bleibt erhalten, auch singt die Arie weiterhin der Cantus. Die Vertonung folgt der Aufforderung „Blast die Flöten, rührt die Saiten!“, indem sie Flöten und Streicher, freilich auch

zwei Hörner einsetzt. Der Mittelteil der Arie evoziert ein entscheidendes Heilsereignis: Bei „Sin und Kades“ schlug Mose Wasser aus dem Felsen, als das Volk Israel bei seinem Durchzug durch die Wüste zu verdursten drohte (Num 20) – Sinnbild für die Verwandlung der Wüste der Seele oder der Welt in einen blühenden Garten der Freude.

Ramler hatte, obgleich die Dacapo-Arie um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon umstritten war, keine Scheu, diese Form einzusetzen. Er verwendet dabei freilich bewusst schlichte Muster und zeigt eine Tendenz zum Liedhaften. Das Lied, seine Erneuerung, Verteidigung und Popularisierung war dem Dichter ein persönliches Anliegen. Er hatte schon 1753 und 1755 zusammen mit seinem Berliner Freund Christian Gottfried Krause Oden mit Melodien ediert und war federführend bei der Sammlung „Lieder der Deutschen“ (erschienen 1766). In seinen beiden Dacapo-Arien benützt er nicht die meist übliche madrigalische Form, sondern vierhebige trochäische Zeilen. Die Devise der Arie Nr. 3 ist vierzeilig und ihre einzige Abweichung von volkstümlicher Regelmäßigkeit besteht in einer Weise, einer reimlosen dritten Zeile. Auch der Mittelteil ist im Wesentlichen aus vierhebigen trochäischen Zeilen gebaut, enthält aber in seinem Zentrum eine rhetorische Frage, deren Eindringlichkeit durch verkürzte Zeilen unterstützt wird: „Ach mit welchen Zungen | Wird dein Lob gesungen?“ Der Reimstand ist frei, so dass bei aller metrischen Nähe zur Liedhaftigkeit doch der Charakter der Dacapo-Arie gewahrt bleibt. Der Text wendet sich direkt an den mit „Macht“ ausgestatteten „Gott der Hirten“; ihm gebührt Preis und Dank. Der Affekt hat sich vom lieblichen Beginn des Eingangszesitativs zum freudigen und ehrfürchtigen Lob gewendet.

Das folgende Rezitativ (Nr. 4) kehrt zur Prophetie des messianischen Friedensreiches zurück, nun auf Jes

2 und 65, Joel 3, Micha 4, vor allem aber auf Jes 11 Bezug nehmend. Obwohl zwischen Cantus und Tenor aufgeteilt, besteht hier doch keine Dialogsituation, vielmehr führen beide Teile die Friedensevangelion fort. Ramler gibt seinen rezitativischen Versen durch einen Refrain ein liedhaftes Element: „Denn Schilo weidet, und sein Stab | Ist sanft, und seiner Nieren Gurt ist Friede.“ Konsequenz auf diese Eigenart des Textes eingehend, vertont Agricola das Reimpaar des Refrains „arioso“.

Der Dichter bedient sich hier der „Sprache Kanaans“. „Schilo“ ist ein im Pietismus gern gebrauchtes Metonym für Messias und Friedensfürst. Die befremdliche zweite Zeile des Refrains zitiert wörtlich Jes 11,5 in Luthers Übertragung: „Gerechtigkeit wird die gurt seiner Lenden sein/ und der glaube die gurt seiner Nieren.“ Nachdem die Nieren im Hebräischen ein Ort des innersten Fühlens sind, besagt der Text, dass Friede zum Wesen des Messias gehöre. Dem Bibelleser war die Metaphorik geläufig, lassen doch auch 2Kor 6,7 und Eph 6,11–17 die Gläubigen mit Gerechtigkeit, Wahrheit und Glauben bekleidet sein.

Cantus und Tenor sind wiederum eingesetzt im folgenden Duett (Nr. 5), dem zwei Flöten und zwei Oboen einen pastoralen Klang geben (vgl. die Besetzung der Eingangsmusik). Das Stück evoziert wie Arie Nr. 3 den glücklichen Paradieseszustand. Der Text kommt der strophischen Liedform am nächsten und ist wieder aus bukolischen, vierhebigen trochäischen Zeilen aufgebaut. Ein abschließendes Reimpaar durchbricht die Regelmäßigkeit. Die Wiederholung der Anfangszeile „Kehre wieder, holder Friede“ in beiden Strophen und eine leicht variierte gemeinsame Schlussstrophe („Unser Zwiertacht sind wir müde“) unterstreichen die Innigkeit des Wunsches nach Frieden. Wie schon in der Arie (Nr. 3) verwendet der Dichter „Gesang“ als Synonym für freudige Eintracht zwischen Mensch, Gott und Natur.

„Euer Leben sey Gesang!“ heißt es dort; hier fordern Cantus und Tenor auf: „Erd und Himmel sey, wie vor, | Ein Gesang, Ein Chor!“ – Das Stück wurde erst nachträglich, d.h. nach der Uraufführung, auf Verlangen des Tonsetzers eingefügt.²⁹ Agricola vertont die beiden Teile dem Text gemäß liedstrophenartig gleich, einmal für Cantus, einmal für Tenor, legt dann aber durch breite Vertonung mit zahlreichen Koloraturen großes Gewicht auf den gemeinsam gesungenen zweizeiligen Refrain und lässt schließlich den gesamten Text als Duett wiederholt vortragen. Auf diese Weise erhebt er Nr. 5 zum Zentrum der Kantate, angeregt wohl durch den Aufruf des Refrains, der dem Gesang als der Sprache der messianischen Welt eine hohe Würde zuschreibt. –

Rezitativ Nr. 6 mit seinem düsteren Anfang „Die Pestilenz darf ferner nicht | In Finsternissen schleichen“ hätte dem Komponisten endlich die Chance zu einer grundlegenden Änderung des Affektes geboten. Agricola nimmt sie aber nicht wahr.³⁰ Er hält sich an die Meinung des Textes, nicht an das auf der Oberfläche Gesagte. Die Formulierung der Zeilen 1–4 ist Ps 91,6 entnommen. Eine direkte Vorlage für den weiteren Text ist schwierig zu finden. Sie folgt aber biblischer Metaphorik: Gott fährt in einem Wagen durch den Himmel (Ps 68,18; Ps 104,3; Jes. 66,15; Jer 4,13); er thront im Himmel (Ps 2,4; Ps 11,4; Ps 115,3).

So schlicht Agricola das Rezitativ auffasst, so breit legt er die nachfolgende Arie (Nr. 7) mit zahlreichen Koloraturen und Textwiederholungen an. Dabei zeigt sich die Dacapo-Arie mit ihrer relativ langen, fünfzeiligen Devisenform dem Text her wieder eher liedhaft. Die trochäischen Vierzeiler sind lediglich einmal, durch die zweite, nur zweibeilige Zeile, in ihrer Regelmäßigkeit gestört. Der Rahmen („Schönstes Kind aus Juda Samen“) erinnert daran, dass der Messias als Kind erschienen ist, was seit Rezitativ Nr. 2 nicht mehr thematisiert worden

war, wendet sich aber sogleich wieder der biblischen Verheißung des kommenden Heilsreiches zu. Der Mittelleil bezieht sich auf Mt 11,5 bzw. Jes 35,5.

Rezitativ Nr. 8 schenkt kurzfristig dem Kind in der Krippe Aufmerksamkeit. „Ach seht! das Kind erwacht“, ruft der Sänger, erstmals ein Bass, gleichsam beobachtend den Zuhörern zu, um freilich sofort theologisch zu interpretieren: „Es strahl ein Gott aus seinen Augen.“ Die folgenden Zeilen überraschen, ja erschrecken. Nicht das kleine Kind steht dem Sprecher vor Augen, sondern der fürchterliche Gott, der seine Feinde in den Abgrund wirft und so die Erde reinigt und befreit. Magog ist nach dem Propheten Ezechiel und der Johannes-Apokalypse der letzte Tyrann, der gestürzt wird, bevor das Reich Gottes anbricht (vgl. Ez 39,6; Apk 20,8). Dass Gott auf Magogs Bauch tritt, ist freilich eine drastische, von Ramler stammende Formulierung. Er braucht diesen Kontrast, um die Größe Gottes gegen den Augenschein des kleinen Knaben in der Krippe zu verteidigen. Gegen Ende von Nr. 8 gibt sich der Sprecher deutlicher als je zuvor als Hirte auf den Feldern von Bethlehem zu erkennen **gibt**, indem er vom Gesang der Engel berichtet. Bevor dieser Gesang, das „Ehre sei Gott in der Höhe“, vom Chor wiederholt wird, unterbricht sich der Sprecher in einer alttestamentarischen Selbstverfluchung, die er aus Ps 137, 5f. entnommen hat: „Vergess' ich dieses Liedes“. Die Affekthaltigkeit dieses Textes, der fast am Ende der Kantate steht, befremdet. Der Dichter setzt am Ende seines Werkes noch einmal ein gewaltiges Gegengewicht gegen die Gefahr, angesichts des Kindes in der Krippe in süßliche Betrachtungen abzугleiten. Agricola wechselt für die hochaffektiven Zeilen in ein kontrastreiches, aber knappes „Arioso“ accompagnato.

Sieht man vom Schlusschor ab, so liegt mit *Die Hirten bey der Krippe* in der Tat eine Cantate vor. Der Text enthält nur Arien und Rezitative und ist nicht rollenhafte aufgebaut.³¹ Die strenge Cantaten-Definition hatte sich, insbesondere im kirchlichen Zusammenhang, so aufgeweitet, dass ein Schluss mit einem Bibeldiktum (Lk 1,14) keine Extravaganz mehr bedeutete.³² Der bisher gültigen Gattungsnorm des Oratoriums hätte das Libretto jedoch nicht entsprochen.³³ Allerdings war Ramlers Einfluss so überwältigend, dass sich nach dem Erscheinen von *Der Tod Jesu* die Gattungsvorstellungen änderten. Sulzer behandelt die Ramlerschen Libretti zu den kirchlichen Hochfesten in *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* sowohl in seinem Artikel „Cantate“ als auch in dem Artikel „Oratorium“.³⁴ Das dramatische und das erzählerische Element, bislang Bestandteile des Oratoriums, wurden von ihm verpönt. Er ließ nur mehr das lyrische Oratorium zu, machte also aus Ramlers Kantatenform die neue Oratoriennorm. Verwendet werden sollten weder Dialog noch Rollen, eine Handlung erübrigte sich, denn zur Wahl sollten nur bekannte Sujets stehen. Allegorien zur Übermittlung von Lehren und als Identifikationsfiguren wurden kategorisch ausgeschlossen, desgleichen Choräle. Affektive Zuspitzungen und große Affektwechsel wichen einer durchgehend auf Rührung bzw. Erhabenheit hin angelegten Zielvorgabe. Eine Erzählinstanz war ausgeschlossen. Sulzer rühmt die poetische Fiktion Ramlers, statt dramatischer oder epischer Darstellung die Position eines Beobachters einzunehmen: „Er kann [...] die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er sich anstellt als ob er die Sachen sähe und höre.“³⁵ Diese Vergegenwärtigung durch Schauen und die Aufforderung an die Rezipienten „Seht“ war bislang den allegorischen Figuren vorbehalten. Für Sulzer wird diese Schreibweise nun zur einzig Zulässigen: „Dieses

ist lyrisch erzählt, oder geschildert, und ist die einzige für das Oratorium schickliche Weise, ob sie gleich wenig beachtet wird.“³⁶

Im Libretto von *Die Hirten bey der Krippe* folgt Ramler dem Stilideal der Natürlichkeit, der weitgehenden Affektbändigung und Erhabenheit. Obgleich er das Gefühl anspricht, hat er das Süße vollkommen gemieden. Agricolas Erstvertonung 1757 geht auf all diese Anliegen des Dichters mit Feinfühligkeit ein. Dies ist um so mehr hervorzuheben, als 1765 Telemanns Komposition den Charakter des Textbuches verfremdet und in die Richtung des Oratoriums alter Art ausgebaut hat. Telemanns Tendenz zielt primär auf Vergrößerung, der er durch Zweiteilung Rechnung trägt. Er fügt eine ganze Reihe von Chorälen in Ramlers Text ein, verschleiert damit die moderne, lyrische Form des Werkes und verankert es in der lutherischen Frömmigkeit des 16. Jahrhunderts.³⁷ Agricola hielt sich demgegenüber streng an den vorliegenden Text und verwirklichte dessen Ideale der milden Rührung und Erhabenheit. Er vermied Fugen und Kontrapunktkünste, die Ramler als affektiert empfand und versuchte auch nicht, durch gezielte Stimmfachzuweisung den Sprechern nachträglich Individualität zu verleihen. Sulzer erwähnt Agricolas ungedruckt gebliebene Vertonung nicht. Sie wurde womöglich durch die Fülle der nachfolgenden Kompositionen zugedeckt. Mindestens 14 sind bis 1818 zu eruieren, darunter sogar einige von katholischer Seite.³⁸

Ramlers lyrischer Stil wirkte in der Folgezeit keineswegs durchgehend stilbildend. Der Choral, der Chor und die dramatische, späterhin wieder die epische Auffassung blieben für viele Oratorien maßgebend und setzten sich auch in der Kantate durch. In einem bedeutenden, weit späteren Werk ist Ramlers Erbe jedoch deutlich spürbar: im Weihnachtsoratorium *Der*

Stern von Bethlehem von Franziska von Hoffnaass und Joseph Gabriel Rheinberger.

¹ So etwa in: Curt Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats nebst Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins*, Berlin 1908, Reprint Hildesheim/New York 1980.

² Zur Rezeptionsgeschichte des „Tod Jesu“ von C. H. Graun grundlegend: Herbert Lölkes, Ramlers „Der Tod Jesu“ in den Vertonungen von Graun und Telemann: Kontext – Werkgestalt – Rezeption (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 8), Kassel u. a. 1999. Zur besonderen Rolle des „Te Deum“ von C. H. Graun innerhalb des Repertoires an St. Petri in dieser Zeit: Christoph Henzel, *Geistliche Musik und ihre Räume*, in: *Wie mit vollen Chören*, hrsg. von Ingeborg Allihn und Wilhelm Poeschel, Beeskow 2010, S. 145.

³ Vgl. dazu etwa: *Christoph Henzel, Hiller-Lehmann-Zelter. Zu einigen Berliner Messias-Aufführungen.*, in: *Händel-Jahrbuch 56* (2010), S. 225-274 und Christoph Henzel, *Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin*, in: *Telemann, der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Konferenzbericht Magdeburg 2004*, hrsg. v. C. Lange und B. Reipsch Hildesheim u. a. 2010 (*Telemann-Konferenzberichte* 15).

⁴ Christoph Henzel, *Das Konzertleben der Preußischen Hauptstadt 1740-1786 im Spiegel der Berliner Presse* (Teil 1), in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 2004*, S. 216-291 sowie ders., *Das Konzertleben der Preußischen Hauptstadt 1740-1786 im Spiegel der Berliner Presse* (Teil 2), in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 2005*, S. 139-242.

⁵ Dazu und zu Buchholtz ausführlich: Tobias Schwiniger, *Der preußische Hofkomponist Johann Friedrich Agricola als Kirchenkomponist für St. Petri in Berlin*, in: W. Hirschmann, Peter Wolny (Hg.), *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750* (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 1), Beeskow 2012, S. 195-220.

⁶ Immatrikulation in Leipzig am 29. Mai 1738. Siehe: Hermann Wucherpfennig, *Johann Friedrich Agricola, Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1927 (masch.), S. 4.

⁷ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1/2, Berlin 1754 (Reprint Hildesheim 1970), S. 148-152.

⁸ Alfred Dürr, Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas, in: *Bach-Jahrbuch 56* (1970), S. 44-63.

⁹ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge* (wie Fn. 7), S. 150.

¹⁰ Vgl. Hans Große, Hans Rudolf Jung (Hrsg.): *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*. Leipzig, 1972, S. 367.

¹ Zu den Agricola-Quellen mit Werken Telemanns vgl.: Christoph Henzel, *Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin*, in: *Telemann, der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin*. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage 2004, hrsg. v. C. Lange und B. Reipsch (*Telemann-Konferenzberichte* 15), S. 381 sowie 387f.

² Nach Wucherpfennig 1927, S. 9 (wie Fn. 6), fand die Hochzeit in der Garnisonkirche statt. (Kirchenbuch).

¹³Vgl. dazu: Hans-Joachim Schulze, Art. *Agricola, Johann Friedrich*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Bd. 1, Kassel u.a. 1999, Sp. 217.

¹⁴Diese Informationen auf der Grundlage von Einträgen aus dem Kirchenbuch der Kirche St. Petri Berlin bei: Wucherpfennig 1927 (wie Fn. 6) S. 11-12.

¹⁵Vgl. Schwinger 2012 (wie Fn. 5), S. 201-207.

¹⁶Cochius schrieb den Text zur Kantate „Wie freudig seh ich dir entgegen“ („Gott hat den Herrn auferwecket“), erhalten in D-B SA 567, die ehemals fälschlich als Werk Telmanns angesehen wurde (=TWV 1:1621). Den Text vertonte auch C. P. E. Bach in der Kantate Wq 244 (vgl. Peter Wollny, C. P. E. Bach, *Georg Philipp Telemann und die Osterkantate „Gott hat den Herrn auferwecket“*, in: *Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Essays in Honor of Christoph Wolff*, hrsg. von Paul Cornelson und Peter Wollny, Ann Arbor 2010, S. 79-95. Zur Frage einer Autorschaft Agricolos bei der Vertonung in D-B SA 567 ebenfalls Ralph-Jürgen Reipsch, *Der Telemann-Bestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick, in: Telemann der musikalische Maler – Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Konferenzbericht Magdeburg 2004*, hrsg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim u.a. 2010 (*Telemann-Konferenzberichte*, Bd. 15), S. 275-363, insbesondere S. 284f.) Lieberkühn schrieb das Libretto zu der 1757 entstandene Trauerkantate auf den Tod Sophia Dorotheas „Wallet ihr Seelen“ (D-B SA 183) sowie die 1758 aufgeführte Osterkantate „Die Auferstehung des Erlösers“ (D-Bsa 44).

¹⁷Henzel, 2004, (wie Fn. 4) S. 270, 277.

¹⁸Vgl. Wolf Hohbohm (Hg.), *Georg Philipp Telemann, Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (TWV 1 : 797), in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, hg. von Martin Ruhnke und Wolf Hohbohm in Verbindung

mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und –Forschung Magdeburg, Band XXX, Kassel u.a. 1997.

¹⁹Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch (Hg.), *Georg Philipp Telemann, Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (TWV 6 : 6), in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, hg. von Martin Ruhnke und Wolf Hohbohm in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und –Forschung Magdeburg, Band XXXII, Kassel u.a. 1997, S. IX.

²⁰Vgl. dazu das Vorwort in Wolf Hohbohm (Hg.), *Georg Philipp Telemann, Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (wie Fn. 18), S. IX.

²¹Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.

²²Ebda., S. 59.

²³Ebda., S. 65.

²⁴Johann Adolf Scheibens, *Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus*, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig, 1745, S. 161-162.

²⁵Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler. Hg. u. erläutert von Carl Schüddekopf. Bd. II: 1753 – 1759. (= Bibl. d. Litterarischen Vereins in Stuttgart 244). Tübingen: Litterarischer Verein 1907, S. 308. Ramler an Gleim 14. 1. 1758.

²⁶*Geistliche Kantaten*. Berlin: Voß 1760, wieder 1768 [beides digitalisiert durch BSB München]. Hg. v. Wolf Hohbohm u. Ralph-Jürgen Reipsch. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung 1992.

²⁷Vgl. Laurenz Lütken: *Ramler in der Musikkultur des 18. Jahrhunderts. In: Urbanität als Aufklärung. Karl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts*. Hg. im Auftrag des Gleimhauses von Laurenz Lütken, Ute Pott und Carsten Zelle. (= Schriften des Gleimhauses Halberstadt 2) Göttingen: Wallstein 2003, S. 175-194, hier S. 186. Der Sammelband ist angesichts der sprachlichen Ramler-Forschung hoch verdienstvoll. Musik- und Literaturwissenschaft haben sich bislang vornehmlich mit

der seinerzeit überaus bekannten Passion *Der Tod Jesu* beschäftigt. Zuletzt die gründliche Untersuchung von Herbert Lölkes: Ramlers „Der Tod Jesu“ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption. (=Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 8) Kassel u.a.: Bärenreiter 1999.

²⁸Den Cantus sang Agricolus Frau Emilia Molteni, wie dem Anm. 1 zitierten Brief zu entnehmen ist. Diese Besetzung leistete der Illusion, einen singenden Hirtenknaben zu hören, nicht gerade Vorschub.

²⁹Nach der 2. Berliner Aufführung, Weihnachten 1758, schreibt Ramler an Gleim am 31. 12. 1758: „Hier ist wieder die alte Weihnachts-cantate aufgeführt, ich habe noch ein Duett hineinblicken müßen. Ich un-musicalischer Arbeite nichts anders, als musicalische Sachen. Ich glaubte nicht, daß dieß meine Bestimmung hätte seyn sollen, churfreytags- und Weihnachtslieder zu machen.“ *Briefwechsel* (wie Anm. 1) S. 354. Die übertriebene Bescheidenheit und Selbstironie ist Teil des literarischen Spiels zwischen den Briefpartnern.

³⁰Christian Gottfried Krauses musiktheoretische Schrift *Von der Musikalischen Poesie*. Berlin: Voß 1752, die von Ramler revidiert wurde, lehnt in ihrem 4. Hauptstück die Wiedergabe „gewaltsamer Vorstellungen“ vollkommen ab und zieht das Rührende vor.

³¹Vgl. Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: Weidemanns Erben, Reich 1771-1774, Bd. I (1771) s.v. Cantate: „Einige machen ihre Kantaten dramatisch, dieses schickt sich gar nicht; denn die Cantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst.“ S. 192.

³²Vgl. Irmgard Scheitler: *Die Kantate als literarische Form und die geistlichen Kantatentexte der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*. (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik) Beeskow: Ortus

2012 (im Druck).

³³Vgl. Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*. (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 12) Paderborn: Schöningh 2005, S. 355-372.

³⁴Sulzer Bd. I (1771) S. 192; Bd. II (1774) S. 853f.

³⁵Sulzer Bd. I (1771) S. 192 sinngemäß wieder in Bd. II (1774) S. 853.

³⁶Bd. II S. 853.

³⁷Vgl. G. Ph. Telemann: *Musikalische Werke*. Bd. 30. Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. Geistliche Kantate nach Worten von Karl Wilhelm Ramler. TWV 1:797. Hg. von Wolf Hohobohm. Kassel u.a.: Bärenreiter 1997.

³⁸Carl August Friedrich Westenholz, Georg Philipp Telemann, Johann David Holland, Friedrich Hartmann Graf, Siegfried Schmiedt (u.d.T. Die Feyer der Christen bey der Krippe Jesu), Georg Wilhelm Gruber, Daniel Gottlob Türk, Johann Friedrich Reichardt, Johann Christoph Friedrich Bach, Johann Carl Friedrich Relistab, Joseph Leopold Edler von Eybler, Johann Nicolaus Forkel, Friedrich Hartmann, Johann Balthasar Kehl, Stanislaus Franz Xaver Spindler. Vgl. MGG s.v. Ramler Bd. 10 Sp. 1908 (Richard Daunicht).

Berit Solset

Berit Solset, eine der herausragenden jungen Sopranistinnen ihrer Heimat, absolvierte 2005 ihr Examen an der Norwegischen Staatsakademie für Musik, und war im nächsten Jahr eine der beiden Preisträger beim Wettbewerb INTRC-classic.

Ihre erstaunliche Vielseitigkeit und ihr klares Timbre erlauben ihr die Auseinandersetzung mit einem Repertoire, das vom Frühbarock bis zur Gegenwart reicht und auch der Folklore einen Platz einräumt. Sie tritt regelmäßig mit den führenden Ensembles und Orchestern aus Norwegen und Europa auf, arbeitet mit Dirigenten wie Bernard Labadie, Simon Gaudenz und Ottavio Dantone zusammen und vergrößert kontinuierlich die Zahl ihrer Aufnahmen.

In der Saison 2012/13 sang Berit Solset unter anderem die Susanna in *Le nozze di Figaro* und die Sigrun in Rasmussens *Malleficarum* an der Arktischen Oper. Dazu kamen Arien von Wolfgang Amadeus Mozart und Jean-Philippe Rameau mit dem Schwedischen Kammerorchester, Arien von Georg Friedrich Händel sowie Haydns *Schöpfung* mit dem Orchester des Norwegischen Rundfunks (und den Symphonikern von Kristiansand), Bruckners Messe fmoll mit den Osloer Philharmonikern, Franz Schuberts Messe Nr. 2 G-dur beim Kammermusikfestival von Oslo, Felix Mendelssohns *Sommernachtstraum* mit dem Orchester des Norwegischen Rundfunks, die *Matthäus-Passion* und die Kantate Nr. 51 *Jauchzet Gott in allen Landen* von Johann Sebastian Bach in Bodø bzw. beim Nordland Music Festival, Giovanni Battista Pergoleisis *Stabat Mater* in Bodø sowie Händels *Messiah* in Oslo, Bergen, Stavanger, Halden, Hemne und Rana. Als Solistin hat sie mit der Kölner Akademie bereits an der Aufnahme des Oratoriums *Die Geburt Jesu Christi* von Johann W. Hertel teilgenommen.

Myriam Arbouz

Myriam Arbouz wurde in Rennes geboren und erhielt mit acht Jahren ihre erste musikalische Ausbildung im Kinderchor der Bretagne, bevor sie am Konservatorium ihrer Heimatstadt, am Zentrum für Barockmusik in Versailles und bei Valérie Guillorit und Sasja Hunnegro am Amsterdamer Konservatorium studierte.

Seit 2013 ist sie Magister der Nationalen Opern-akademie der Niederlande, mit der sie in jüngster Zeit unter anderem in Maurice Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* (Hirtin und Libelle) sowie in Oliver Knussens *Where the wild things are* (Mama) unter der Leitung von Anthony Hermus in Apeldoorn, Antwerpen, Den Haag, Utrecht und Rotterdam auftrat.

Myriam Arbouz singt ein umfangreiches Repertoire vom frühen Barock bis zur Gegenwart. Dabei tritt sie sowohl solistisch als auch mit führenden europäischen Ensembles und Orchestern auf, wovon hier die Cappel-la Amsterdam, Pygmalion, ArsysisBourgogne, die Kölner Akademie und La Réveuse stellvertretend genannt seien. Sie gastierte beim Bremer Musikfest, beim MAFestival Brügge, bei La Folle Journée de Nantes bei der Sagra musicale Umbria, der Semana de Música Antigua de Logroño und der Chapel Royal de Versailles sowie bei den Festspielen von Saintes, La ChaiseDieu und Aix-en-Provence.

Seit 2005 ist Myriam Arbouz ein festes Mitglied in Raphaël Pichons Ensemble *Pygmalion* mit dem sie kürzlich während einer Mexiko-Tournee verschiedene Bach-Kantaten zur Aufführung brachte. Mit dem Organisten und Cembalisten Benjamin Alard präsentierte sie an der Bach-Akademie von Arques-la-Bataille, beim Festival du Haut-Jura, im korsischen Monticello und in Offranville barocke und romantische Werke von Bach, Couperin, Bernier, Mendelssohn, Franck und Gounod.

Zu den künstlerischen Höhepunkten der jüngsten Zeit gehören Michel Delalandes *Leçons des ténèbres* mit Pascal Dubreuil an der Bach-Akademie in Arques-la-Bataille, Johann Sebastian Bachs *Johannes-Passion* mit der Kölner Akademie unter Michael Alexander Willens im polnischen Tschentochau, Duette von Claudio Monteverdi und verschiedenen römischen Komponisten mit La Réveuse und der Sopranistin Hasnaa Benanni, Georg Friedrich Händels *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Piacere), François Couperins *Leçons des ténèbres* beim Festival in Sablé sur Sarthe mit Les Ddemoiselles de Saint-Cyr sowie Monteverdis *Incoronazione di Poppea* und *Orfeo* (Ottavia bzw. Euridice) unter der Leitung von René Jacobs in der Abtei von Royaumont.

Nicholas Mulroy

Nicholas Mulroy wurde in Liverpool geboren und war Chorist an der Metropolitan Cathedral seiner Heimatstadt. Er studierte am Clare College moderne Sprachen und wurde an der Royal Academy of Music zum Sänger ausgebildet.

Zu den jüngsten Höhepunkten seiner Tätigkeiten gehören der Septimius aus Händels Theodora mit Trevor Pinnock in Halle, die Titelpartie in Rameaus Dardanus mit Emmanuelle Haïm, L'Enfance du Christ von Berlioz mit Sir Colin Davis in London, Händels Messiah mit Nicolas McGegan und dem Royal Scottish National Orchestra, Haydns Nelson-Messe mit Andrés Schiff sowie Mozarts Requiem mit Richard Tognetti und dem Australian Chamber Orchestra.

Mit einigen der herausragenden Spezialisten für Alte Musik hat er die großen Oratorien von Johann Sebastian Bach aufgeführt. Die Johannes-Passion sang er unter Sir Eliot Gardiner, Paul McCreesh und Mark Minkowski, die Matthäus-Passion unter Laurence Cummings, John Butt,

Paul McCreesh und Andrzej Kosendiak. Dazu kamen Aufführungen der h-moll-Messe mit der Staatskapelle Dresden sowie unter Andrew Parrott und John Eliot Gardiner, unter dessen musikalischer Leitung Nicholas Mulroy auch im Weihnachtsoratorium mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment (OAE) zu hören war.

Der Sänger ist etliche Male (mit Mozarts Requiem sowie dem Weihnachtsoratorium und verschiedenen Kantaten Bachs) beim BBC Philharmonic unter Juanjo Mena aufgetreten. Außerdem gastierte er bei Gli Angeli in Genf. Mit dem OAE brachte er Monteverdis Marienvesper zur Aufführung, die überdies für das Label Signum aufgenommen wurde. Weitere gemeinsame Unternehmungen mit dem OAE galten dem Schaffen von Henry Purcell und der Johannes-Passion von Bach.

Zu den Opernengagements der letzten Zeit gehören Rameaus Hippolyte et Aricie an der Pariser Opéra Garnier und am Théâtre du Capitole de Toulouse, Monteverdi und Mozart (Don Ottavio) in Glyndebourne, Chabriers L'Étoile an der Opéra Comique in Paris, Monteverdi und Rameau für die Opéra de Lille sowie die Rolle des Tenor-Schauspielers in Judith Weirs A Night at the Chinese Opera und Purcells Fairy Queen, die mit Paul McCreesh und dem Gabrieli Consort in ganz Europa aufgeführt wurde.

Der begeisterte Liedersänger Nicholas Mulroy hat bei dem Festival im slowenischen Maribor Franz Schuberts Winterreise interpretiert. Beim Glyndebourne Festival sang er Leos Janáčeks Tagebuch eines Verschollenen, beim Schubert-Festival von Chelsea und am King's Place war er mit der Schönen Müllerin zu hören. Ralph Vaughan Williams' On Wenlock Edge gab er mit dem Badke- und dem Fitzwilliam-Quartett. Mit Elizabeth Kenny präsentierte er in Edinburgh sowie in der Londoner Wigmore Hall Vokalwerke von Monteverdi und Dowland. Eines der Recitals der Spielzeit 2013 war

dem 100. Geburtstag von Benjamin Britten gewidmet. Dabei erklangen in der Wigmore Hall sämtliche fünf Canticles des Komponisten.

Matthias Vieweg

Matthias Vieweg, geboren in Sonneberg/Thüringen, erhielt im Alter von fünf Jahren ersten Klavierunterricht. Seine musikalische Ausbildung führte ihn nach Wernigerode, wo er Mitglied des Rundfunkjugendchores wurde und sein Abitur ablegte. Nach anfänglichen Mathematik- und Geschichtsstudien wechselte er an die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin, um bei KS. Prof. Günther Leib Gesang, bei Prof. Renate Schorler Klavier und bei Prof. Walter Olbertz Liedbegleitung zu studieren. Er schloss sein Studium 1999 mit dem Konzertextamen ab. Matthias Vieweg vervollständigte seine Studien bei Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau, George Fortune, Rudolf Piernay und Peter Schreier.

Er war bei mehreren Wettbewerben erfolgreich und gewann 1997 den 1. Preis beim Wettbewerb der Richard-Strauss-Gesellschaft München und war Bachpreisträger beim Internationalen Bach-Wettbewerb 1998 in Leipzig, wo er auch einen Sonderpreis des MDR erhielt.

Gastengagements führten den Bariton unter anderem an die Staatsoper Berlin, die Komische Oper Berlin, das Theatre du Capitole Toulouse, das Hans-Otto-Theater Potsdam und nach Tokio sowie zu vielen internationalen Musikfestivals wie die Innsbrucker Festwochen für Alte Musik, die Händel-Festspiele Halle, die Dresdner Musikfestspiele, die Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, das Festival Bach en Vallée Mosane, dem Folle Journée Nantes, dem Folle Journée Tokyo und das Bachfest Leipzig.

Auf der Bühne und dem Konzertpodium hat Matthias Vieweg mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Kent Nagano, Wolfgang Sawallisch, Günter Neuhold, René Jacobs, Philippe Pierlot und Helmuth Rilling und mit Ensembles wie der Staatskapelle Berlin, dem Rundfunkorchester Köln, dem Berliner Sinfonieorchester, dem Cairo Symphony Orchestra, der Akademie für Alte Musik, dem Collegium Vocale Gent, dem Ricerca Consort, dem Concert Francais oder der Lautten Compagnie zusammengearbeitet. Viele CD-Einspielungen dokumentieren sein umfangreiches Schaffen.

Neben seinen Bühnen- und Konzertengagements unterrichtet er seit 2004 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Gesang.

Die Kölner Akademie

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln. Es zeichnet sich durch seine Aufführungen von Musik des 17. – 21. Jahrhunderts aus, bei denen renommierte Gastsolisten auftreten. Gespielt wird auf modernen sowie historischen Instrumenten. Das Ensemble ist bestrebt sehr nahe an den Vorstellungen des Komponisten zu bleiben. Historische Sitzordnungen werden ebenso beibehalten wie versucht wird, kritischen Auflagen der Werke gerecht zu werden, zum Beispiel mit angemessener Instrumentation. Die Kölner Akademie hat die höchsten Anerkennungen für ihre Aufführungen bei weltbekannten Festspielen in Deutschland, Österreich, Frankreich, Spanien, Holland, Italien, Belgien, Schweden, Norwegen, Türkei, Tschechische Republik, Estland, Island, Argentinien, Brasil, Peru und den USA erhalten. Viele dieser Aufführungen wurden live gesendet oder für das Fernsehen aufgezeichnet.

Die erste CD-Veröffentlichung des Orchesters, eine Aufnahme von Johann Valentin Meders Matthäuspassion für das Label Raumklang wurde von den Zeitschriften *Fono Forum* und *Musik und Kirche* mit fünf Sternen ausgezeichnet und erhielt ausgezeichnete Besprechungen in den Zeitschriften *Concerto*, *EARLY MUSIC* (Vereinigtes Königreich) und *Record Geijutsu* (Japan).

In der von der Fachpresse hoch gelobten CD-Reihe „Forgotten Treasures“ des Ensembles liegen bislang zehn Aufnahmen der auf fünfzehn geplanten Reihe mit Welt-erstaufnahmen von Werken weniger bekannter Komponisten, u. a. Crusell, Danzi, Pichl, Vanhal, Wilms, Romberg, Neukomm, Fischer, Kunc, Jeanjean, D’Alvimare Kozeluch, Schiedermeier, Kreutzer, D’Alvimare. Petrinì und Steibelt, vor.

Die CD der Sinfonien von Bernhard Romberg erhielt den Supersonic Preis. Desweiteren hat *Die Kölner*

Akademie bei **cpo** Erstaufnahmen von Werken der Komponisten Mattheson (welche den Echo Klassik Preis erhalten hat) Ries, Eberl, Neukomm, Kalliwoda sowie eine Erstaufnahme der von Glöckner und Hellmann rekonstruierten Version von J.S. Bachs Markuspassion veröffentlicht. Im Herbst 2009 begann die Kölner Akademie gemeinsam mit dem Solisten Ronald Brautigam mit der Aufnahme sämtlicher Klavierkonzerte Mozarts für das Label BIS. Die erste CD wurde in der internationalen Fachpresse hoch gelobt.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, künstlerischer Leiter der Kölner Akademie, wurde in Washington, D.C. geboren und erhielt seine Ausbildung zum Bachelor of Music sowie zum Master of Music an der berühmten Juilliard School in New York bei John Nelson. Nach seinem Abschluss setzte er sein Dirigierstudium bei Paul Vorwerk (Chorstudium) und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seines breitgefächerten musikalischen Werdegangs verfügt Michael Alexander Willens über ein selten anzutreffendes fundiertes Wissen über und eine Vertrautheit mit verschiedenen Aufführungspraxis-Stilen. Diese reichen vom Barock über die Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen klassischen Musik aber auch zum Jazz und Pop.

Herr Willens hat Konzerte bei bedeutenden Festivals und in berühmten Konzerthäusern in Europa, Südamerika, Asien und den Vereinigten Staaten dirigiert, die höchste Anerkennung von Kritikern ernteten: „Entscheidenden Anteil am Gesamterfolg hatte besonders die ungemein präzise, jedoch nie manierierte Gestik von Michael Alexander Willens.“

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von Werken weniger bekannter

zeitgenössischer amerikanischer Komponisten. Er dirigierte mehrere Weltpremieren, von denen viele entweder live im Fernsehen übertragen oder für spätere Ausstrahlung aufgezeichnet wurden. Ein weiterer Interessensschwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt in der Wiederentdeckung vergessener Werke. Aus diesem Repertoire hat er bereits mehr als 40 CDs eingespielt und veröffentlicht. Mehrere dieser Aufnahmen wurden mit Preis-Nominierungen bzw. Preisverleihungen gewürdigt. Alle Veröffentlichungen wurden in internationalen Fachkreisen mit Begeisterung aufgenommen: „Willens gelingt eine makellos stilvolle und höchst vergnügliche Darbietung“ (Grammophone) „...Dirigent Michael Alexander Willens versteht sich darauf, jeden einzelnen Takt der Partitur auf seinen größtmöglichen Ausdruck hin auszureizen.“ (Fanfare)

Neben seiner Tätigkeit bei der Kölner Akademie ist Michael Alexander Willens als Gastdirigent in Deutschland, Holland, Israel, Polen und Brasilien aufgetreten.

Christmas Music from St. Peter's Church in Berlin

The Berlin court composer Johann Friedrich Agricola mostly meets with mere minor mention in older studies of the development of church music in Berlin during the eighteenth century. (1) The special reception history of *Der Tod Jesu*, a key Berlin and Northern German work by the prominent court chapel master Carl Heinrich Graun (1703/04–58), dominates the picture as far as knowledge pertaining to the works performed in Berlin during the middle years of the eighteenth century is concerned. (2) However, this picture is gradually becoming more multifaceted and sharply contoured. This development was set in motion not least by the recovery of the music archive of Berlin's Sing-Akademie in 2001: this important body of compositional sources including stores of vocal music once again making numerous original performance materials from the second half of the eighteenth century available to scholarship and the concert world has also recuperated a part of Berlin music history's memory. It is only now, with the sets of parts and scores transmitted in the archive in our hands, that we can trace a more richly detailed picture of the performance tradition at the various Berlin churches; names of choirmasters and musicians emerge from the shadows of history and again assume tangible shape not least on the basis of the works known to have been performed there. (3)

The activity of Johann Friedrich Agricola in Berlin can also be experienced anew. He is documented in the archive as a composer, prior owner, and writer of numerous sources. Among Agricola's own compositions, the church pieces transmitted in the archive are of special interest since some of these works are attested only there. In the Sing-Akademie archive there are nine

cantatas (mostly) in score form and sets of parts. All of them bear some relation to the church music at St. Peter's Church in Berlin during the period of the directorship of Rudolf Dietrich Buchholtz (1719–78, in office from 1755). If we bring together the documents for musical sources known from more recent investigations of the performance tradition at Berlin churches – in particular the advertisements for church musical events from daily newspapers – (4) and transmitted in the archive of the Sing-Akademie, then we may conclude that Agricola is to be counted among the most influential figures from the church music scene during Buchholtz's term; he was apparently an important link between the (reformed) court and the church music at St. Peter's. (5)

Three stations played a significant role in Agricola's life: his childhood and early instruction from private tutors in the Principality of Altenburg, where he was born in Dobitschen in 1720 to the Kammeragent and Gerichtsdirektor Johann Christoph Agricola; his study years at the University of Leipzig from 1738 (6) to 1741; and the Berlin phase of his life from 1741 to his death in 1774. During his youth he received elementary instruction in music and training on the harpsichord and organ from a schoolmaster in Dobitschen. According to his own testimony (in the autobiography/biography printed by Marburg in 1754), (7) he received instruction from Johann Sebastian Bach on the harpsichord and on the organ as well as lessons in composition from him in Leipzig, where he attended lectures in philosophy, law, history, and rhetoric. In the area of performance, he garnered experience in the Collegium Musicum and at presentations of Bach's church music. Even then he began copying out works by Bach. (8) In the autumn of 1741 Agricola, like many musicians before him, attempted to gain a foothold in the culturally aspiring city of Berlin. In his biography he cites C. H. Graun, Johann Joachim

Quantz, and C. P. E. Bach as his musical authorities from this point on. (9). He had surely known and valued the works of Handel and Telemann since his youth – as he would later declare in his letters to Telemann. (10) For Telemann alone at least twenty-one sources owned by Agricola are attested, and many of the works contained in them are linked to the church music at St. Peter's. (11) He initially earned his living in Berlin with instruction. From around 1749 he is documented as a journalist – initially with the pseudonym »Flavio Amicio Olíbrio.« While his application to succeed Gottfried Heinrich Stölzel in Gotha remained unsuccessful in 1750, the title of court composer was bestowed on him in the autumn of the same year after the successful performance of his intermezzo *Il filosofo in amore* in Potsdam. After Graun's death in 1759 Agricola became the ensemble's director but did not receive the title of chapel master. On 19 July 1751 he married Benedetta Emilia Molteni, (12), an opera singer active in Berlin since 1741. According to the traditional account, this was certainly a development difficult for the king to accept because he wanted to have his prima donnas remain unmarried. (13) Agricola's opera *Cleofilde* after Metastasio was performed in 1753. In 1755 he composed *Il tempio d'amore*, a festa teatrale based on a libretto prepared by the king, on the occasion of the wedding of Prince Ferdinand and Princess Anna Elisabeth von Schwedt. His marriage to Molteni produced a daughter in 1755 (Sophia Augusta Amalia Lovisa), who was baptized in St. Peter's on 26 November. The godparents were the queen mother Sophia Dorothea, the king's brother Prince August Ferdinand, and the king's sister Princess Anna Amalia. (14) Agricola was a member of the Montagsclub and thus was in contact with Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer, Karl Wilhelm Ramler, and Christian Gottfried Krause. His correspondence with

Georg Philipp Telemann (1753–57), Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1762), Padre Martini (1762–65), and Friedrich Nicolai (1771) is extant.

The motivating force behind Agricola's increased dedication to church music may have been an event that occurred in 1775; after all, it was during this year that he was called on to direct the premiere of Carl Heinrich Graun's passion cantata *Der Tod Jesu* in the Berlin Cathedral while also singing the tenor role in this work. (His wife Benedetta Molteni sang the soprano part.) The success of this cantata set to Ramler's text – initially concurrently set by Graun and Telemann and performed alternately in Berlin and Hamburg in 1756 – possibly also occasioned Agricola to turn to church music. On the basis of the advertisements for performances published in the Berlin newspapers, it may be gathered that Agricola's compositions formed a solid part of the church music at St. Peter's especially during the period from 1755 until his death in 1774. As it seems, Buchholtz and Agricola were additionally responsible for the church music repertoire for Queen Mother Sophia Dorothea and Princess Anna Amalia. (15) In the process Agricola collaborated with all the renowned Berlin librettists of the time: along with Karl Wilhelm Ramler (1725–98), the author of the oratorio texts in the »Life of Jesus Trilogy,« Leonhard Coehius (1717–79), the royal Prussian court preacher active in Potsdam, and Christian Gottlieb Lieberkühn (ca. 1730–61, for two cantatas), a theologian, writer, and translator, can be documented as suppliers of texts. (16)

Agricola's settings of the first and third parts of the »Life of Jesus Trilogy« (*Die Hirten bei der Krippe* = *The Shepherds at the Crib*, premiered on 25 December 1757 at St. Peter's and *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* = *The Resurrection and Ascension of Jesus*, premiered on 22 March 1761 at St. Peter's) by Berlin's leading poet

Karl Wilhelm Ramler situate him in the line of succession and tradition proceeding from Carl Heinrich Graun and Georg Philipp Telemann, whose concurrent settings of *Der Tod Jesu* from 1755 had initiated a compositional tradition of the Ramler text extending through to the end of the eighteenth century. To a certain extent, Agricola filled out Graun's setting by adding the parts of the text later supplied by Ramler. The available historical sources as well as the full instrumental forces employed in the wind parts indicate that these works were first performed at St. Peter's by members of the court ensemble led by Agricola, who simultaneously played the organ, while his wife sang the soprano parts. The fact that the court was present on various occasions for performances of this kind is likewise to be gathered from contemporaneous reports. *Die Hirten bei der Krippe* was repeated on various occasions during the following years, and the cantata *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* also experienced further performances during subsequent years. (17) Agricola's vigorous appropriation of the first and third parts of Ramler's trilogy was ambitious insofar as it must have been clear to him that this move meant that he not only was following in Graun's big footsteps but also had to reckon with competition from Telemann. And, in fact, the two (again) produced settings at about the same time: Telemann's version of *Die Hirten bei der Krippe* (TWV 1: 779) dates from 1759. (18) Quite likely at Telemann's express wish, Ramler added a third part, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, to his poetic text, which was set by Telemann in 1760 and then by Agricola in 1761. (19) In his *Hirten* setting Agricola could react »freely« to the text musically since he apparently did not have to follow any fixed performance convention for the performance circumstances in St. Peter's that might have forced him to intervene to reshape the textual structure. Things were different for Telemann,

who added chorales to the text to produce a two-part form that in this shape certainly corresponded more to Hamburg performance practices. (20)

The »Ramler project« is also significant insofar as the poetic adaptation of the biblical narrative, its clothing in a modern linguistic guise, is to be understood as the result of a contemporaneous poeological discourse with which Agricola was certainly very familiar in his capacity as a member of the Montagsclub. In essence it involved no less than a new understanding of the problematical nature of the relation between music and poetry. Christian Gottfried Krause (1719–70) had marked the (Berlin) beginning of this discussion in 1752 with his writing *Von der musikalischen Poesie*. (21). Moving away from a purely rationalistic aesthetic position, Krause emphasized that in his musical verse the poet had »to occupy not reason, not merely the imaginative faculty, but by means of the same, as much as is possible, the heart.« (22) The recourse here to the earliest forms of poetry corresponds to the ideal of naturalness: »The first poems were surely the songs of shepherds or herders. [...] They [are] an imitation of the innocent, peaceful, and natural shepherd's life, which is supposed to have existed long ago in Arcadia.« (23) Adopting a stance similar to the one that J. A. Scheibe had assumed in his writings, (24) he advised that extreme affections should be avoided in church music. With these guiding principles in mind, the insertion of the biblical story of the birth of Jesus in an Arcadian pastoral idyll, though seeming odd today, proves to be the natural choice. The subject of shepherds and herders corresponding to the precivilizational, innocent (natural) state of humankind was among Enlightenment thinkers an image frequently employed in many situations.

The two other cantatas by Agricola presented on this compact disc also go back to the context of the

cultivation of church music at St. Peter's Church in Berlin. According to entries in the autographic score, the cantata »Kündlich groß ist das gottselige Geheimnisse was composed in 1768 and repeated in St. Peter's in 1771. Performance dates for the cantata »Uns ist ein Kind geboren« are not extant, but the transmitted material points to the same practical context. Unlike the case in the grand Christmas music to the Ramler text, in these two cantatas we have to do with more conventional textual sources (the authors of the texts are unknown). In terms of their formal structure, Agricola's cantatas are not essentially different from the repertoire of their times. An introductory chorus, almost always marked by a characteristic alternation between solos and tutti and maintained homophonically throughout, is followed in alternation by recitatives and arias punctuated by an additional chorus or chorales. The second or third choral part in the piece is the place where a core theological principle is emphasized. The frequent use of *accompanati* is striking; they often begin soloistically and are intensified by the addition of further voices through to the quartet form. This treatment of the recitatives represents a special feature in Agricola's style – here, already at midcentury, we find a writing style that would be characteristic of the style of the 1760s and early 1770s in Northern Germany – as can be seen, for example, in the church music of Johann Wilhelm Hertel in Ludwigslust (passion cantata *Der sterbende Heiland* of 1764). Agricola's colorful, highly expressive instrumentation, produced in particular by his subtle use of the wind voices, is a special hallmark of his compositional style. If we were to characterize the musical means employed by Agricola, we could draw on the vocabulary of a contemporary to whom he himself often referred in his writings. He presumably would have had no objections about signing his name to the following statement made by his

authority, who in this case was Johann Adolph Scheibe (1708–78): »However, it is the main final goal of church music primarily to edify the listeners, to encourage them to engage in devotion, in order in this way to arouse in them a quiet and holy reverence toward the divine being.« The music of Graun, Hasse, and Telemann may surely be said to have exercised the greatest model influence on Agricola, owing to the aura and the status of these three composers. Considering his musical views, however, while reading Agricola's writings, we often encounter the Royal Danish chapel master Johann Adolph Scheibe. In several reviews of musical compositions by Scheibe (which Agricola, by the way, did not particularly highly value), he emphasizes how very much he favored Scheibe's theoretical views about the need to style church compositions in keeping with their times.

If we consider Agricola's church music and transmitted funeral and festive compositions for court occasions in the context of the works performed at St. Peter's during the years between 1755 and his death in 1774, then his name and his music prove to contribute to a manifold spectrum of composers and works first describing the style and aesthetics of the church music of this time when they are grouped together. His music finds a place along with the passion compositions performed there and Carl Heinrich Graun's *Te Deum*, the cantatas and passions of Georg Philipp Telemann, Johann Heinrich Rolle's passions and Johann Adolph Hasse's *Te Deum*, C. P. E. Bach's Easter composition »Gott hat den Herrn auferweckt« (Wq 244), »Magnificat« (Wq 215), and »Passion Cantata« (Wq 233), and passion compositions by Gottfried August Homilius. Along with the composing members of the Berlin court ensemble (Bach, Agricola, Fasch, Kirnberger, Seyffahrt, Schale), outstanding composers of the time from elsewhere (Telemann, Hasse, Homilius, Rolle, and later, after his move to Hamburg,

Bach's continuing influence) are also represented with their works in Berlin's churches. As it seems, during the middle years of the eighteenth century, especially due to the special constellation of an intensive cooperation of court, court ensemble members, and civic church music, a short phase in the flourishing of »home-grown« Berlin church music represented by the names Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, and Johann Friedrich Agricola came about. Their music forms the church music sphere within the musico-historical phenomenon that has come to be described by scholarship under the general heading of »Berlin classicism.«

Tobias Schwinger, Berlin
Translated by Susan Marie Praeder

[1] For example, in: Curt Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats nebst Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins*, Berlin, 1908; reprint edition: Hildesheim/New York, 1980.

[2] For the reception history of C. H. Graun's *Der Tod Jesu* there is a foundational work: Herbert Lölkes, *Ramlers »Der Tod Jesu« in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption*, Kassel, 1999 [= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Vol. 8]. For the special role of C. H. Graun's *Te Deum* in the repertoire at St. Peter's Church during this time, see: Christoph Henzel, »Geistliche Musik und ihre Räume,« in: *Wie mit vollen Chören*, edited by Ingeborg Allihn and Wilhelm Poeschl, Beeskow, 2010, p. 145.

[3] Cf., for example, Christoph Henzel, »Hiller-Lehmann-Zeller. Zu einigen Berliner Messias-Aufführungen,« in: *Händel-Jahrbuch 56* (2010), pp. 225–74; and *idem*, »Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs

der Sing-Akademie zu Berlin,« in: *Telemann, der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Konferenzbericht Magdeburg 2004*, edited by Carsten Lange and Brit Reipsch, Hildesheim, 2010 (= *Telemann-Konferenzberichte*, Vol. 15).

(4) Christoph Henzel, »Das Konzertleben der Preußischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 1),« in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004*, pp. 216–91; and *idem*, »Das Konzertleben der Preußischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 2),« in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2005*, pp. 139–242.

(5) On this point and in detail concerning Buchholtz, see: Tobias Schwinger, »Der preußische Hofkomponist Johann Friedrich Agricola als Kirchenkomponist für St. Petri in Berlin,« in: Wolfgang Hirschmann and Peter Wollny, (eds.), *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, Beeskow, 2012, pp. 195–220 (= *Forum Mitteldeutsche Barockmusik*, Vol. 1).

(6) Enrollment in Leipzig on 29 May 1738. See: Hermann Wucherpennig, *Johann Friedrich Agricola. Sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1927 (typescript), p. 4.

(7) Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Vol. 1/2, Berlin, 1754; reprint edition: Hildesheim, 1970, pp. 148–52.

(8) Alfred Dürr, »Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas,« in: *Bach-Jahrbuch 56* (1970), pp. 44–63.

(9) Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge* (as in n. 7), p. 150.

(10) Cf. Hans Große and Hans Rudolf Jung (eds.), *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, Leipzig, 1972,

p. 367.

(11) For the Agricola sources with works by Telemann, cf. Christoph Henzel, »Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin,« in: *Telemann, der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Konferenzbericht Magdeburg 2004*, edited by Carsten Lange and Brit Reipsch, p. 381 and pp. 387–88 (= *Telemann-Konferenzberichte*, Vol. 15).

(12) According to Wucherpennig, *Agricola* (as in n. 6), p. 9, the wedding ceremony was held in the Garrison Church (source: church registry).

(13) Cf. Hans-Joachim Schulze, Art. »Agricola, Johann Friedrich,« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Vol. 1, Kassel, 1999, col. 217.

(14) This information based on entries in the St. Peter's church registry in Berlin is from: Wucherpennig, *Agricola* (as in n. 6), pp. 11–12.

(15) Cf. Schwinger, »Hofkomponist« (as in n. 5), pp. 201–07.

(16) Cochius wrote the text of the cantata »Wie freudig seh ich dir entgegen« (»Gott hat den Herrn auferweckt«) contained in D-Bsa 567, which was once incorrectly thought to be a work by Telemann (= TWV 1: 1621). C. P. E. Bach also set this text in his cantata Wq 244 (cf. Peter Wollny, »C. P. E. Bach, Georg Philipp Telemann und die Osterkantate 'Gott hat den Herrn auferweckt',« in: *Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Essays in Honor of Christoph Wolff*, edited by Paul Cornelson and Peter Wollny, Ann Arbor, 2010, pp. 79–95. Concerning the question of Agricola's authorship of the setting in D-B: SA 567, see also: Ralph-Jürgen Reipsch, »Der Telemann-Bestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick,« in: *Telemann der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Konferenzbericht Magdeburg*

2004, edited by Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim, 2010, pp. 275–363, especially pp. 284–85 (= Telemann-Konferenzberichte, Vol. 15). Lieberkühn wrote the libretto of »Wallet ihr Seelen« (D-B SA 183), a funeral cantata composed in 1757 on the death of Sophia Dorothea, and the Easter cantata »Die Auferstehung des Erlösers« (D-Bsa 44) performed in 1758.

[17] Henzel, »Konzertleben« (as in n. 4), pp. 270, 277.

[18] Cf. Wolf Hobohm (ed.), *Georg Philipp Telemann, Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (TWV 1: 797), in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, edited by Martin Ruhnke and Wolf Hobohm in cooperation with the Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Vol. 30, Kassel, 1997.

[19] Cf. Ralph-Jürgen Reipsch (ed.), *Georg Philipp Telemann, Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (TWV 6: 6), in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, edited by Martin Ruhnke and Wolf Hobohm in cooperation with the Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Vol. 32, Kassel, 1997, p. IX.

[20] Cf. the introduction in Wolf Hobohm (ed.), *Georg Philipp Telemann, Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (as in n. 18), p. IX.

[21] Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin, 1752.

[22] *Ibid.*, p. 59.

[23] *Ibid.*, p. 65.

[24] *Johann Adolf Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus*, new, augmented, and improved edition, Leipzig, 1745, pp. 161–62.

Berit Solset

One of the foremost young Norwegian sopranos, Berit Solset, graduated from the Norwegian Academy of Music in 2005, and was one of two winners in the prestigious national INTRO-klassisk competition the following year. Coupled with a striking versatility, the clear timbre of her voice has allowed her to explore a repertoire ranging from early baroque works to contemporary music, as well as folk music. She performs with leading Norwegian and European ensembles and orchestras, and has participated in a growing number of recordings. She works regularly with conductors such as Bernard Labadie, Simon Gaudenz and Ottavio Dantone.

Engagements in the 2012/13 season included *Susanna* in *LE NOZZE DI FIGARO* and *Sigrun* in Rasmussen's *MALLEUS MALEFICARUM* with the Arctic Opera, arias by Mozart and Rameau with the Swedish Chamber Orchestra, arias by Handel with the Norwegian Radio Orchestra, Bruckner's *MASS IN F MINOR* with Oslo Philharmonic Orchestra, Haydn's *DIE SCHÖPFUNG* with Norwegian Radio Orchestra as well as with Kristiansand Symphony Orchestra, Schubert's *MASS NO. 2 IN G MAJOR* at Oslo Chamber Music Festival, Mendelssohn's *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* with the Norwegian Radio Orchestra, Bach's *ST MATTHEW PASSION* in Bodoe, Bach's *JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN* at the Nordland Music Festival, Pergolesi's *STABAT MATER* in Bodoe, and Handel's *MESIAH* in Oslo, Bergen, Stavanger, Halden, Hemne and in Rana.

She appears as soloist with Kölner Akademie and Michael Alexander Willens on a previous recording, Herte! *DIE GEBURT JESU CHRISTI*.

Myriam Arbouz

Born in Rennes, Myriam Arbouz began her musical education at the age of 8 in the Children choir of Brittany and then studied at Rennes's Conservatory, at the Center for Baroque Music in Versailles and at Amsterdam's Conservatory with professors Valérie Guilloit and Sasja Hunnogo. In 2013, she received her Master diploma from the Dutch National Opera Academy. Recent operatic roles with the Dutch National Opera Academy have included Ravel *L'Enfant et les sortilèges* (Shepherd, Dragonfly) and Oliver Knussen *Where the wild things are (Mama)* under the baton of Anthony Hermus at the Orpheus theater Apeldoorn, De Singel-Antwerpen, Anton Philipszaal-The Hague, Vredenburg-Utrecht, De Doelen-Rotterdam; Mozart *Finta Giardiniera* (Arminda) at The Hague's Regentes Theater; Thierry Tidrow *Less Truth More Telling* (Mother) and Stravinsky *Pulcinella* at The Hague's Kees van Barenzaal in a choreographed version by Itamar Serussi; Mozart *Le Nozze di Figaro* (Cherubino) with the NJO under the baton of Richard Egarr.

Myriam Arbouz sings an extensive repertoire from early baroque works to contemporary music as a soloist or in leading European ensembles and orchestras such as Cappella Amsterdam, Pygmalion, Arsys-Bourgogne, Die Kölner Akademie, La Réveuse and has performed at Muziekfest Bremen, Mafestival Brugge, La Folle Journée de Nantes, Saintes, La Chaise-Dieu, Sagra musicale Umbria, Semana de Música Antigua de Logroño, *Versailles Royal Chapel and Aix-en-Provence*.

Since 2005, Myriam Arbouz is a regular member of Pygmalion conducted by Raphaël Pichon, and recently toured a Bach cantatas program in Mexico. Together with the organist and cellist Benjamin Alard, she performs baroque and romantic programs

from various composers (Bach, Couperin, Bernier, Mendelssohn, Franck, and Gounod) at the Bach Academy (Arques-la-Bataille), Haut-Jura festival, Monticello (Corcica) and Offranville.

Recent highlights have included Delalande's *Leçons des ténébres* with Pascal Dubreuil at Bach Academy in Arques-la-Bataille, J.S. Bach's *Saint John Passion* with Die Kölner Akademie-Michael Alxander Willens in Czesochowa, Monteverdi and Roman composers *duets* with La Réveuse and the soprano Hasnaa Benanni, Handel's *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Piacere), Couperin's *Leçons des ténébres* at Sablé sur Sarthe festival with Les Ddemoiselles de Saint-Cyr and Monteverdi's *Incoronazione di Poppea* and *Orfeo* (Ottavia & Euridice) under the baton of René Jacobs at Royaumont Abbey.

Nicholas Mulroy

Born in Liverpool, Nicholas Mulroy was a chorister at the city's Metropolitan Cathedral. He studied Modern Languages at Clare College, Cambridge and voice at the RAM.

Recent highlights have included Septimius in Handel *Theodora* with Trevor Pinnock in Halle, the title role in Rameau's *Dardanus* with Emmanuelle Haïm, Berlioz *L'Enfance du Christ* with Sir Colin Davis in London, *Messiah* with Nicolas McGegan and the RSNO, Haydn *Nelson Mass* with Andrés Schiff, Mozart *Requiem* with Richard Tognetti and the ACO. He has sung Bach's major oratorios with some of the leading conductors of this repertoire: *Johannes-Passion* with Sir John Eliot Gardiner, Paul McCreesh and Marc Minkowski; *Matthäus-Passion* with Laurence Cummings, John Butt, McCreesh, Andrzej Kosendiak; *B Minor Mass* with the Staatskapelle Dresden, Andrew Parrott, Gardiner; *Weihnachts-Oratorium*

also with Gardiner and with the OAE. He has appeared often with the BBC Philharmonic and Juanjo Mena (Mozart *Requiem*, Bach *Christmas Oratorio* and Bach cantatas), with Gli Angeli Geneva, and with the OAE (Monteverdi *Vespers* – also recorded for Signum Records – Purcell, Bach *Johannes-Passion*).

Recent operatic engagements have included Rameau *Hippolyte et Aricie* at the Opéra Garnier in Paris and at the Theatre Du Capitole in Toulouse, Monteverdi and Mozart (Don Ottavio) at Glyndebourne, Chabrier *L'Etoile* at the Opéra Comique in Paris, Monteverdi and Rameau for Opéra de Lille, as well as the role of Tenor Actor in Judith Weir's *A Night at the Chinese Opera* for RAO, and Purcell *Fairy Queen* throughout Europe with Paul McCreesh and the Gabrieli Consort.

A committed recitalist, he has appeared singing *Winterreise* at the Maribor Festival (Slovenia), Janacek *A Diary of one who Vanished* for the Glyndebourne Festival and the Aurora Janacek Festival in King's Place, *Die Schöne Müllerin* at the Chelsea Schubert Festival and at King's Place, and Vaughan Williams *On Wenlock Edge* with the Badke and Fitzwilliam Quartets, and has appeared in programmes of Monteverdi and Dowland with Elizabeth Kenny in recital in Edinburgh and at the Wigmore Hall. This season's recitals included a performance of all five of Britten's *Canticles* at the Wigmore Hall to mark the 100th anniversary of the composer's birth.

Matthias Vieweg

Matthias Vieweg was born in Sonneberg, Thuringia, and began receiving instruction in the piano at the age of five. His musical training took him to Wernigerode, where he was a member of the Radio Youth Choir and passed his *Abitur* school-leaving examination. After initial studies in mathematics and history he transferred to

the Hanns Eisler College of Music in Berlin to study voice with Ks. Prof. Günter Leib, piano with Prof. Renate Schorler, and song accompaniment with Prof. Walter Olbertz. He completed his studies with the concert examination in 1999. Matthias Vieweg rounded off his studies with classes taught by Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau, George Fortune, Rudolf Piernay, and Peter Schreier.

Vieweg scored successes at a number of competitions, won the first prize at the Richard Strauss Society Competition in Munich in 1997, and was the recipient of the Bach Prize at the Bach International Competition 1998 in Leipzig, where he also was awarded the MDR Special Prize.

Guest engagements have taken the baritone to performance venues such as the Berlin State Opera, Berlin Comic Opera, Théâtre du Capitole in Toulouse, and Hans Otto Theater in Potsdam, to Tokyo, and to many international music festivals including the Innsbruck Early Music Festival Weeks, Halle Handel Festival, Dresden Music Festival, Potsdam Music Festival at Sanssouci, Bach Festival in Vallée Mosane, La Folle Journée in Nantes, La Folle Journée in Tokyo, and Leipzig Bach Festival.

On opera and concert stages Matthias Vieweg has performed with conductors such as Daniel Barenboim, Kent Nagano, Wolfgang Sawallisch, Günter Neuhold, René Jacobs, Philippe Pierlot, and Helmuth Rilling and with ensembles such as the Berlin State Orchestra, Cologne Radio Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Cairo Symphony Orchestra, Academy of Early Music, Collegium Vocale of Ghent, Ricercar Consort, Concert François, and Lauiten Compagnie. Many CD recordings document his comprehensive activities. In addition to his stage and concert engagements Vieweg has taught voice at the Hanns Eisler College of Music since 2004.

Die Kölner Akademie

Die Kölner Akademie is a unique ensemble based in Cologne which performs music of the seventeenth through the twenty first centuries on modern and period instruments with world renowned guest soloists.

The ensemble seeks to bring out the composers' intentions by using historical seating plans, critical editions and the proper instrumentation for each work.

Die Kölner Akademie has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major festivals in Germany, Austria, France, Spain, Holland, Italy, Belgium, Sweden, Norway, Estonia, Turkey, Czech Republic, Poland, Iceland, Argentina, Brazil, Peru and the US. Many of these performances were broadcast live and several were filmed for television.

The orchestra's first CD, Johann Valentin Meder's *St. Matthew Passion* received 5 stars (highest rating) in *Fono Forum* (Germany), *Goldberg* (Spain) and the *Record Geijitsutsu* (Japan). It also received excellent reviews in *EARLY MUSIC* (England) and *FANFARE* (US).

This has been followed by the highly praised series "Forgotten treasures" on the ARS Produktion label. This series now stands at ten recordings of a planned total of fifteen. These include world premiere recordings of works by lesser-known composers including Crusell, Danzi, Pichl, Vanhal, Wilms, Romberg, Neukomm, Fischer, Stamitz, Kunc, Jeanjean, Templeton Strong, Kozeluch, Schiedermeier, Kreutzer, D'Alvimore, Petrini and Steibelt. The CD of symphonies by Bernhard Romberg received a SUPRSONIC prize. In addition, Die Kölner Akademie has released world premiere recordings of music by Mattheson (which received an Echo Klassik prize), Ries, Durante, Kalliwoda, Neukomm and Eberl for **cpo** as well as a world premiere recording of the Glöckner/Hellmann reconstruction of J.S. Bach's "St.

Mark Passion" for Carus.

In the fall of 2009 the orchestra began recording a complete cycle of the Mozart piano concertos with Ronald Brautigam for the BIS label. The first CD received outstanding reviews internationally, including a 10 rating and editors choice from Luister as well as 5 stars in the BBC music magazine.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, the artistic director of the Kölner Akademie, was born in Washington, D. C., and earned his Bachelor of Music and Master of Music degrees at the renowned Juilliard School in New York under John Nelson. After his graduation he continued his study of conducting with Paul Vorwerk (choral conducting) and Leonard Bernstein in Tanglewood. His broad experience in the field of music has brought him a rarely encountered depth of knowledge and familiarity with various performance practice styles from the baroque era, classicism and romanticism, contemporary classical music, and jazz and pop music.

Willens has conducted concerts at prestigious festivals and at renowned concert halls in Europe, South America, Asia, and the United States and has received the highest acclaim from music critics: »The success of the whole owed in large measure to the uncommonly precise, yet never affected gestures of Michael Alexander Willens.«

Beyond the standard repertoire, Willens dedicates himself to the performance of works by lesser-known contemporary American composers. He has conducted a number of world premieres, many of which have been broadcast live on television or filmed for later transmission. Another focal point of interest in his artistic work is formed by the rediscovery of forgotten works. He has

recorded and released more than forty CDs from this repertoire. Some of these recordings have been honored with awards or nominations for awards. All of his releases have met with an enthusiastic response in the international recording press: »Willens achieves an impeccably stylish and enjoyable performance« (Gramophone); »... conductor Michael Alexander Willens exploits every bar of the score to fullest expressive effect« (*Fanfare*).

In addition to his work with the Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has appeared as a guest conductor in Germany, Holland, Israel, Poland, and Brazil.



Berit Solset



Nicholas Mulroy



Matthias Vieweg



Myriam Arbouz

Uns ist ein Kind geboren

[1] Chor

Uns ist ein Kind geboren,
ein Sohn ist uns gegeben,
welches Herrschaft ist auf seiner Schulter.
Und er heißet:
Wunderbar, Rat, Kraft, Held, ewig Vater,
Friedefürst.

[2] Aria

Jauchze, frohlocke, mit lieblichen Chören,
freude dich, Zion, dein Helfer ist da.

Laufe mit freudigen Schritten entgegen,
mache dich fertig, hier findest du Segen:
heut wird vertrieben das Finster der Nacht,
und zur Erlösung der Anfang gemacht.
Öffne die Pforten dem König der Ehren,
rufe ein fröhliches Hallelujah!

[3] Recitativ

So ist die angenehme Zeit,
so ist der Tag des Heils nun angebrochen!
Das, was den Vätern längst vorher
von dem verheißen Weibessamen
verkündigt und versprochen,
ist ja und Amen.

Der Goel stellt sich heut zum Wunder / Der Retter stellt
sich heut der Welt zum
und zum Schrecken dar: / Trost und Heile dar:
und hier wird offenbar
die Größe jener Liebe,
womit der Vater schon,
eh noch der Grund der Welt geleget,

To us a child is born

[1] Chorus

To us a child is born,
a son is given to us,
whose mighty rule in on his shoulder.
And he is called:
Wonderful, counselor, power, hero, eternal Father,
Prince of Peace.

[2] Aria

Shout for joy, jubilate, with delightful choirs;
rejoice, Zion, your helper is here.

Run with happy steps to meet him,
make yourself ready, here you find blessing:
today the darkness of night is dispelled,
and the beginning made for redemption.
Open the gates for the King of Glory;
shout a joyful hallelujah!

[3] Recitative

So the happy time,
so the day of salvation, has dawned!
What long before was proclaimed and promised
to the fathers of old
about the woman's seed to come
is yes and amen.

The deliverer presents himself today for marvel / The
deliverer presents himself today
and for horror: / for consolation and salvation:
and here the greatness of that love
is revealed, the love
with which the Father,
even before the world was founded,

aus eigenem Triebe
durch seinen allerliebsten Sohn
den Schluss gefasst,
von Sünde und vom Bösen / von aller Macht des Bösen
die Menschen zu erlösen. / uns Menschen zu erlösen.
War unsre Arbeit auf der Erden / Ist unser Leben
gleich auf Erden
der Sünde wegen gleich verflucht, / nicht völlig frei
von Ungemach,
so muss sie doch, / so muss es doch,
wo Jesus gläubig wird gesucht, / folgt man nur dem
Heiland nach,
durch ihn zum Segen werden.

Drum lasst uns den Immanuel zum Schatz erwählen,
es wird uns nie an Tröste fehlen.

[4] Choral

Das Jesulein soll doch mein Trost,
mein Heiland sein und bleiben.
Der wird geliebet und erlöst,
kein' G'walt soll uns abtreiben.
Ihm tu ich mich ganz williglich
von Herzensgrund ergeben:
es mag mir sein weh oder fein,
mag sterben oder leben.

[5] Aria

Schließ, Verdammnis, deinen Rachen,
schweige, Hölle, Sünd und Tod.
Willst du ferner Anspruch machen?
Nein, wir sind versöhnt mit Gott.

[6] Chor

Denn bei dieses Kindes Wiegen
muss sich Höll und Satan schmiegen.

by his own power,
through his most beloved Son,
made the decision
to redeem men / to redeem us men
from sin and evil. / from all the power of evil.
If our work on earth / If our life now on
earth
is cursed because of sin, / is not completely free of
trouble,
then it nevertheless must, / then it nevertheless must,
where Jesus is sought in faith, / if only one follows the
Savior,
come to blessing through him.

Therefore, let us choose Emmanuel for our treasure;
we shall never be without consolation.

[4] Chorale

Little Jesus shall be my consolation,
be my Savior and remain so.
He shall be loved and saved;
no power shall drive us away.
I give myself to him entirely willingly
from the bottom of my heart:
whether I fare ill or well,
whether I die or live.

[5] Aria

Close, damnation, your maw;
be silent, hell, sin, and death.
Do you further intend to assert your claim?
No, we are reconciled with God.

[6] Chorus

For at this child's cradle
hell and Satan must cuddle.

[7] Recitativ

Eilt nur getrost, ihr Hirten, zu dem finstern Stalle,
nach Bethlehem hinein.

Verwundert euch nur nicht,
wenn diesem Jesuskind der Samt und Seide itzt
gebricht.

Er sollte arm und niedrig sein.

Dem selbst die Schrift gibt keine Spur
von seiner Herrschaft auf der Erden:
er sollte nur der gute Hirte werden.

Schweig, zweifelnde Vernunft,
allein der Glaube kann nur dies Geheimnis fassen:
Denn diese Niederkunft,
da Gottes Sohn die Majestät verlassen,
ersetzt, da er geboren,
was wir in Adam einst verloren.

[8] Arie

Holder Jesu, deine Namen
sind mein Labsal auf der Welt.
Hier ist Rat, wenn meine Sünden
sich wie Sand am Meere finden;
hier ist Kraft, die mich erquicket,
wenn die Last des Kreuzes drückt;
ja, in diesem Weibessamen
ist mein Himmel vorgestellt.

[9] Choral

Mit meinem lieben Jesulein
will ich gar wohl bestehen,
wenn ich mitten durch Not und Pein
nach Gottes Will'n soll gehen.
Was will mir denn wohl haben an
Welt, Teufel, Tod und Sünde?
Beim Jesulein, dem Heiland mein,
ich allzeit Rettung finde.

[7] Recitative

Hasten in good hope, you shepherds, to the dark
manger, on the way to Bethlehem.

Just don't be surprised
if the child Jesus now lacks velvet and
silk.

It's his lot in life to be poor and low.

Even the scriptures show no trace
of his kingdom here on earth:
he is merely to be a good shepherd.

Be silent, doubting reason,
for faith alone can grasp this mystery:
for this childbirth,
where God's Son forsakes his majesty,
replaces, when he is born,
what we once lost in Adam.

[8] Aria

Dear Jesus, your names
are my balm in the world.
Here is counsel when my sins
are found like sand by the sea:
here is power that quickens me
when the cross's burden is heavy;
yes, in this woman's seed
my heaven is presented.

[9] Choral

With my dear little Jesus
I want to endure well
when through need and pain
I go according to God's will.
What do they want with me –
world, devil, death, and sin?
With little Jesus, my Savior,
I find deliverance at all times.

[10] Arie

Wie freudig schallt in meinen Ohren
die Post: mein Heiland ist geboren,
der Fürst des Friedens stellt sich ein.

Du hast, da du ins Fleisch gekommen,
mich auch zur Kindschaft angenommen
und willst mein Teil und Erbe sein.

[11] Recitativ

Hinweg, was irdisch heißt,
weg mit Arabiens beglänzten Kostbarkeiten,
so nur die Augen weidend,
weg mit dergleichen Schätzen:
mein Held, mein Friedefürst,
dem so nach meinem Wohl gedürst,
bleibt mein Ergötzen.

Auf, kommt mit mir,
ihr, die ihr Christi Namen nennet
und ihn für euren Herrn und Haupt erkennet;
heut ist die Gnadentür uns allen wieder offen;
wir dürfen nicht erst noch auf einen Heiland hoffen.
Lasst diesen Gottes- und Mariensohn
uns recht in Demut küssen.
Habt diesen Jesum lieb,
weil solches besser ist als alles wissen;
und glaubet sicherlich,
es wird euch nicht gereuen:
Ihr werdet euch dereinst vor seinem Thron deswegen
freuen.

[12] Choral

Auf dies, mein liebes Jesulein,
will ich vor Gott selbst treten:
Vor allen Feinden sicher sein,

[10] Aria

How joyfully it rings in my ears,
the message: My Savior is born;
the Prince of Peace has come.

Since you've become flesh,
you've also chosen me for childship
and want to be my portion and heir.

[11] Recitative

Away, all that calls itself earthly,
away with Arabia's bright luxuries
that please only the eyes,
away with treasures of this kind:
my hero, my Prince of Peace,
who thirsts so much for my wellbeing,
remains my delight.

Up, come with me,
you who call Christ's name
and recognize him as your master and head;
today the door of grace is again open to us all;
we may not first now hope for a Savior.
Let us kiss this Son of God and Mary
in proper humility.
Love this Jesus
because such is better than all wisdom;
and surely believe
that you shall not regret it:
you shall someday be entitled to rejoice before his
throne.

[12] Chorale

For this, my dear little Jesus,
I shall step even before God's throne:
to be safe from all enemies,

mein' Seele wohl zu retten.
Zum Leben fein zu gehen ein
und lieblich anzuschauen
den Heiland schön, den ich gesehn
allhier allein im Glauben.

Karl Wilhelm Ramler
Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem

[14] Recitativ

Hier schläft es, o wie süß!
und lächelt in dem Schläfe, das holde Kind.
Hier schläft das Kind vom Stamm des Hirten David.
Hier schläft auf weichem Klee, auf frisch gemähten
Blumen der Hirten Gott.
Ja, ja, der Hirten Gott.
Bald wird man Ströme Milch auf allen Auen sehen,
wo Lämmer mit den Müttern gehen.
Die Felsen gießen Öl herab.
Die güldnen Ernten brechen aus ungepflügter Erd
hervor.
Aus hohlen Weiden an den Bächen rinnt Honig in die
Flut.
Wenn Tabor sich und Hermon sich in neue Blüten
hüllen,
trägt Karmel dort sein Haupt von Früchten schwer
empor.
Der Treiber bindet seine Füllen
an einen Weinbeerbaum,
und wäscht seines Kleides Saum
in Traubenblut.

[15] Aria

Hirten aus den güldnen Zeiten,
blast die Flöten,

to save my soul well.
To go finely over into life
and delightfully to see
the beautiful Savior, whom I have seen
here in faith alone.

Karl Wilhelm Ramler
The Shepherds at the Crib in Bethlehem

[14] Recitative

Here he sleeps, oh, how sweetly,
and smiles in his sleep, the blessed Child.
Here the child from the house of the shepherd David
sleeps. Here the God of shepherds sleeps on soft
clover, on freshly mowed flowers.
Yes, yes, the God of shepherds.
Soon streams of milk will be seen on all the meadows,
where lambs go with their mothers.
The rocky cliffs pour out oil.
Golden harvests grow from
untilled soil.
Honey flows into the flood from hollow willows by the
streams.
When Tabor and Hermon are clothed in new
blossoms,
there Carmel's head rises up, laden with
fruits.
The driver ties his foads
to a grape tree
and washes the hem of his robe
in grape's blood.

[15] Aria

Shepherds from the golden age,
blow on your flutes,

rührt die Saiten,
euer Tagewerk sei Freude,
euer Leben sei Gesang.

Gott der Hirten, dessen Macht
aus der Wüste Sin und Kades
einen Garten Gottes macht,
ach! mit welchen Zungen
wird dein Lob gesungen?

Nimm zum Lobe meine Freude,
meine Freude sei mein Dank!

[16] Recitativ

Der Löwe wiegt in seinen Klauen das kleine Lamm,
aus einer Hürde gehen die Kühe,
die Löwinnen und ihre Jungen spielen drinnen:
denn Schilo weidet und sein Stab ist sanft,
und seiner Nieren Gurt ist Friede.

Die Bogen sind zerbrochen, die Wagen sind
verbrannt,
die Schwerter fallen Saaten nieder,
des Kriegers Lanze steht und wurzelt in das Land
und strebet in die Luft
und wird ein Ölbaum wieder:

Denn Schilo weidet und sein Stab ist sanft,
und seiner Nieren Gurt ist Friede.

[17] Duetto

Kehre wieder, holder Friede,
mache doch die Kreatur,
wie sie war in Edens Flur!
Ihrer Zwietracht ist sie müde.

sound the strings;
may your day's work be joy,
may your life be song.

God of shepherds, whose might
makes a divine garden
in the desert of Zin and Kadesh,
ah, with what tongues
shall your praise be sung?

Take my joy for praise,
may my joy be my thanks!

[16] Recitative

The lion cradles the little lamb in his claws,
the cows go out from a herd,
the lionesses and their young play therein:
for Shiloh grazes his flock and his staff is mild,
and the girdle of his loins is peace.

The bows are shattered, the wagons are
burnt,
the swords harvest crops;
the warrior's lance stands and takes root in the land
and rises up to the sky
and again becomes an olive tree.

For Shiloh grazes his flock, and his staff is mild,
and the girdle of his loins is peace.

[17] Duetto

Come back, dear peace;
do make creation
the way it was in Eden's fields!
It's weary of its strife.

Kehre wieder, holder Friedel
Komm von deines Gottes Thron,
wo du vormals hingeflohn.
Unsrer Zwietracht sind wir müde.

Erd und Himmel sei wie vor,
ein Gesang, ein Chor.

[18] Recitativ

Die Pestilenz darf ferner nicht in Finsternissen
schleichen,
der heiße Mittag tötet nicht, und sendet keine Seuchen.
Jehova fährt dich den Himmel und sieht sein seliges
Geschlecht.
Unschädlich rollt sein ehrner Wagen hoch über unser'n
Häuptern hin,
wir sehen Majestät und sagen:
„Im Himmel wird Jehova thronen,
und unser Schilo wird bei seinen Hirten wohnen.“

[19] Aria

Schönstes Kind aus Juda Samen, wachse bald,
dass es bald ein Himmel werde,
dieses weite Rund der Erde,
dein gebenedeites Land.

Lobt, ihr Stummen, hüpf, ihr Lahmen,
wie die Rehe durch den Wald.
Hört, ihr Tauben, uns're Lieder,
Blinde, seht die Schöpfung wieder.
Schmerz und Plage sind verbannt.

[20] Recitativ

Ach, seht! Das Kind erwacht,
es strahlt ein Gott aus seinen Augen.
Ach, welch ein Gott!

Come back, dear peace!
Come from your God's throne,
whither you once fled.
We're weary of our strife.

May heaven and earth be as once they were,
one song, one chorus.

[18] Recitative

Pestilence may no longer creep about in dark
places;
the hot midday ceases to kill and sends no diseases.
Jehovah rides through heaven and sees his blessed
race.
Without harm his iron chariot rolls high over
our heads;
we see majesty and say:
»Jehovah shall sit enthroned in heaven,
and our Shiloh shall dwell with his shepherds.«

[19] Aria

Most beautiful child from Judah's seed, grow soon,
that it soon may become a heaven,
this wide circle of the earth,
your blessed land.

Praise, you dumb; leap, you lame,
like the deer through the woods.
Hear, you deaf, our songs;
you blind, again see creation.
Pain and plague are banished.

[20] Recitative

Ah, behold, the Child awakes,
a God shines from his eyes.
Ah, what a God!

Er tritt auf Magogs Bauch,
Blut klebt an seiner Ferse.
Sie stürzen in den Abgrund,
die Geister aus der alten Nacht,
der Abgrund schließt sich hinter ihnen:
Die Welt ist rein, die Schöpfung lacht.
Nein, keinen Erdensohn,
den erstgeborenen Gottessohn
hat uns in dieser Mitternacht
der Oberste der Seraphinen, Eloah, kund gemacht.
Wir lagen schauernd auf dem Boden:
Urplötzlich ward es Licht.
Ein ganzes Heer verklärter Himmelssöhne
stand auf der Luft und sang.
Vergess ich dieses Liedes in meinem ganzen Leben:
So müsse meine Zunge an meinem Gaumen kleben.
Stimmt an das Lied der Oberwelt!
Damit es unser Held, der neugeborne Heiland, höre:

[21] Coro

Ehre sei Gott in der Höhe,
Friede auf Erden
und allen Menschen ein Wohlgefallen.

Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis

[22] Chor

Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis:
Gott ist offenbart im Fleisch.

[23] Recitativo

So soll denn nun der dunkle Ball
der kummervollen Erden
durch Gottes Sohn verklärt werden:
Wie? Soll ein enger Stall

He steps on Magog's belly,
blood adheres to his heel.
They crash into the abyss,
the spirits from the old night,
the abyss closes behind them:
the world is pure, creation laughs.
No, no son of the earth –
the firstborn son of God
it is whom the highest of the seraphim, Eloah,
has announced to us this midnight.
We lay trembling on the ground:
suddenly there was light.
A whole host of glorious sons of heaven
stood in the air and sang.
If ever I forget this song in my whole life:
then my tongue must stick to my gums.
Intone the song of the upper world!
So that our hero, the newborn Savior, may hear it:

[21] Coro

Glory to God in the highest,
peace on earth
and good will to all men.

The godly mystery is great indeed

[22] Chorus

The godly mystery is great indeed:
God is revealed in the flesh.

[23] Recitativo

The dark globe of this troubled world
shall now be glorified
by God's Son:
What? Shall a narrow stable

dem Unermesslichen zur Wohnung dienen?

Ja, ja, es tut der treue Gott dem Menschen sich so nah,
und seine Freundlichkeit ist heut so wunderbar
erschienen,
dass selber Gottes eingeborner Sohn
für dich und mich ein Menschenkind geboren,
damit wir Menschen, unverloren,
doch Gottes Kinder würden.

Ach schau, den Hirten bei den Hürden
vermeldet solches Heil ein Engel schon.
Der Heiden Licht ist aufgegangen,
und in der Krippe finstern Nacht
sieht man den Glanz der Gottheit prangen,
der selbst die Engel froh,
die Teufel traurig macht.

[24] Aria

Göttlich's Kind, lass mit Entzücken
dich doch an mein Herze drücken,
deine Schönheit nimmt mich ein.

Stern aus Jakob, lass dein Glänzen
bei des Glaubens engen Grenzen
meinen schönsten Leitstern sein.

[25] Recitativo accompagnato

Ach! Welcher holder Ton ergötzet Herz und Ohren.
Was hat wohl jemals lieblicher geklungen
als dieser helle Ruf von einer Engelszungen.

Ich muss, ach süße Seelenweide,
euch große Freude itzt offenbaren,
und die muss allem Volke widerfahren.

serve as the infinite deity's abode?

Yes, yes, our faithful God comes so close to
humankind,
and his kindness today has appeared so wonderfully
that even God's only begotten Son
has been born for you and me as a human child,
that we men, not lost,
may become God's children.

Ah, behold, even now an angel proclaims
this salvation to the shepherds by their flocks.
The light of the Gentiles has risen,
and in the manger's dark night
the glory of God is seen in brilliant light
that even makes the angels glad
and the devil sad.

[24] Aria

Divine child, let me hug you
to my heart with delight;
your beauty captivates me.

Star from Jacob, let your light
within faith's narrow limits
be my most beautiful guiding star.

[25] Recitativo accompagnato

Ah! What a marvelous music delights heart and ears.
What has ever sounded more delightfully
than this bright proclamation from an angel's mouth.

I must, ah, sweet soul's feast,
now show you great joy,
and it must be for all people.

Das heißt:
Gottes Sohn kömmt als der Heiland itzt in dieses
Weltgeümmel
und bahnet selbst dadurch der Welt den Weg zum
Himmel.

[26] Chor

Meine Seele erhebet den Herrn.
Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands.

[27] Aria

Steige, falle, zirkle, walle
voll heiliger Freuden,
du christliches Blut.

Heute besingen gar englische Chöre,
dir zur Lust und Gott zur Ehre,
dein sichtbar erschienenes ewiges Gut.

[28] Choral

Für solche gnadenreiche Zeit
sei Gott gelobt in Ewigkeit.
Halleluja.

The tidings are:
God's Son comes as the Savior now into this worldly
tumult
and thus himself prepares the path for the world to
heaven.

[26] Chorus

My soul magnifies the Lord,
and my spirit rejoices in God, my Savior.

[27] Aria

Rise, fall, circle, surge,
full of holy joys,
you Christian blood.

Today angelic choirs themselves praise
to your pleasure and to the glory of God
your visibly revealed everlasting goodness.

[28] Chorale

For such a gloriously gracious time,
praise be to God forever.
Hallelujah.

Translated by Susan Marie Praeder



Michael Alexander Willens

cpo 777 921-2