



Georg Philipp Telemann
Französischer Jahrgang 1714/1715
Complete Cantatas Vol. 5

Grabitzky · Kovács · Fink · Mack · Mammel · Pfaller · Ries
Gutenberg Soloists · Neumeyer Consort
Felix Koch



Georg Philipp Telemann, by Valentin Daniel Preißler (1717–1765)
based on the painting by Ludwig Michael Schneider (c. 1710–1789)

Georg Philipp Telemann 1681–1767

Kantaten – Französischer Jahrgang Vol. 5

CD 1

Kommt alle, die von so manchem Sündenfalle

16'40

Kantate für S/A/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc.

TVWW 1:1004 zum 3. Sonntag nach Trinitatis

- | | | |
|---|----------------------------------------------------|------|
| 1 | Nr. 1 Chor »Kommt alle« | 3'42 |
| 2 | Nr. 2 Choral »So komm ich auch« | 0'56 |
| 3 | Nr. 3 Arie (Alt) »Sprengte, Jesu, über mich« | 3'48 |
| 4 | Nr. 4 Rezitativ (Sopran) »Ich gläube festiglich« | 2'03 |
| 5 | Nr. 5 Arie (Bass) »Jesu Herze brennt voll Flammen« | 3'06 |
| 6 | Nr. 6 Chor »Wo ist solch ein Gott« | 3'03 |

Wahrlich, ich sage euch

13'52

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc.

TVWW 1:1494 zum 1. Sonntag nach Trinitatis

- | | | |
|---|-------------------------------------------------------|------|
| 7 | Nr. 1 Sinfonia / Arie (Bass) »Wahrlich, ich sage euch | 2'52 |
| 8 | Nr. 2 Rezitativ (Tenor) »O, welch ein donnernd Wort« | 1'49 |
| 9 | Nr. 3 Arie (Bass) »Also geht's, also geht's« | 0'49 |

10	Nr. 4 Arie (Sopran) »Gott soll allein mein Reichtum sein«	2'08
11	Nr. 5 Choral »Weg mit allen Schätzen«	0'46
12	Nr. 6 Rezitativ / Arioso (Alt) »Ihr, welche Gott in diesem Leben«	1'29
13	Arie (Tenor) »Eitle Güter, fahret hin«	3'17
14	Choral »Ich dank dir Christ, o Gottes Sohn«	0'39

Ich recke meine Hand aus

15'38

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc.
TVWV 1:854 zum 2. Sonntag nach Trinitatis

15	Nr. 1 Arie (Bass) »Ich recke meine Hand aus«	2'44
16	Nr. 2 Rezitativ (Tenor) / Chor »Ihr Menschen, ach!«	2'42
17	Nr. 3 Arie (Bass) »Was täten die Verdammten nicht	2'35
18	Nr. 4 Rezitativ (Alt) »Erging es nach dem Höchsten«	1'05
19	Nr. 5 Arie (Sopran) »Ach Mensch, bedenke doch«	5'41
20	Nr. 6 Choral »Herr, lehre mich stets«	0'47

Jesus sei mein erstes Wort

18'10

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und Bc.

TVWV 1:986 zum 5. Sonntag nach Trinitatis

- | | | |
|----|---------------------------------------------------------------|------|
| 21 | Nr. 1 Arie (Sopran) »Jesus sei mein erstes Wort« | 3'10 |
| 22 | Nr. 2 Choral »All Tritt und Schritt in Gottes Nam« | 1'07 |
| 23 | Nr. 3 Chor / Soli (S/A/T/B) »Wer Jesum bei sich hat« | 1'06 |
| 24 | Nr. 4 Arie (Bass) »Jesus sei mein täglich Wort« | 3'14 |
| 25 | Nr. 5 Choral »Und wenss gleich wär dem Teufel sehr« | 0'59 |
| 26 | Nr. 6 Chor / Soli (S/A/T/B) / Choral »Wer Jesum bei sich hat« | 1'52 |
| 27 | Nr. 7 Arie (Tenor) »Jesus sei mein letztes Wort« | 3'45 |
| 28 | Nr. 8 Chor / Soli (S/A/T/B) »Wer Jesum bei sich hat« | 1'07 |
| 29 | Nr. 9 Chor »Alles, was ihr tut« | 1'47 |

Ein ungefärbt Gemüte

10'54

Kantate für S/T/B, Chor, 2 Hörner, 2 Oboen, Streicher und B.c.

TVWV 1:434 zum 4. Sonntag nach Trinitatis

- | | | |
|----|------------------------------------------------------------------------|------|
| 30 | Nr. 1 Arie (Bass) »Ein ungefärbt Gemüte« | 3'30 |
| 31 | Nr. 2 Rezitativ (Tenor) »Die Redlichkeit ist eine von den Gottesgaben« | 1'30 |
| 32 | Nr. 3 Chor »Alles nun, das ihr wollet« | 1'24 |

33	Nr. 4 Rezitativ (Bass) »Die Heuchelei ist eine Brut«	1'27
34	Nr. 5 Arie (Sopran) »Treu und Wahrheit sei der Grund«	2'06
35	Nr. 6 Choral »O Gott, du frommer Gott«	0'55

Total time 75'40

CD 2

Der Himmel ist offen

15'36

Kantate für S/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und B.c.
TVWV 1:295 zu Himmelfahrt

1	Nr. 1 Chor »Der Himmel ist offen«	2'26
2	Nr. 2 Rezitativ (Tenor) »Mein Jesus schloß ihn auf«	0'49
3	Nr. 3 Arie (Tenor) / Chor »Der Himmel ist offen«	3'27
4	Nr. 4 Choral »Christus ist für mich gestorben«	0'42
5	Nr. 5 Arie (Sopran) »Du tust mir kund den Weg zum Leben«	1'32
6	Nr. 6 Choral »Da wird sein ein Freudenleben«	0'42
7	Nr. 7 Arie (Tenor) »Ich halte es dafür«	1'35
8	Nr. 8 Choral »Ach ich habe schon erblicket«	0'44
9	Nr. 9 Arie (Bass) »Wer nur an Himmel noch gedenken«	2'37
10	Nr. 10 Choral »Freu dich sehr, O meine Seele«	0'58

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten

13'22

Kantate für S/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und B.c.

TVWV 1:1590 zum 1. Pfingsttag

- | | | |
|----|----------------------------------------------------------------|------|
| 11 | Nr. 1 Arie (Bass) »Wer mich liebet, der wird mein Wort halten« | 2'55 |
| 12 | Nr. 2 Rezitativ (Tenor) »Oh! Was sind das vor Ehren« | 1'38 |
| 13 | Nr. 3 Choral »Komm heil'ger Geist« | 1'07 |
| 14 | Nr. 4 Arie (Sopran) »Die Welt mit allen Königreichen« | 2'33 |
| 15 | Nr. 5 Choral »Gott heil'ger Geist!« | 0'27 |
| 16 | Nr. 6 Chor »Gott der Hoffnung« | 2'51 |
| 17 | Nr. 7 Chor »Ich bin der Seligkeit gewiß« | 2'19 |

Also ... Schweig mein Mund

16'37

Kantate für S/T/B, Chor, 2 Hörner, 2 Oboen, Streicher und B.c.

TVWV 1:89 zum 2. Pfingsttag

- | | | |
|----|---------------------------------------------------------------------------|------|
| 18 | Nr. 1 Chor / Rezitativ (Bass) / Arie (Tenor) «Also ... Schweig mein Mund« | 6'32 |
| 19 | Nr. 2 Choral »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« | 1'20 |
| 20 | Nr. 3 Rezitativ (Sopran) »Ach, daß ich dran gedenken kann« | 1'33 |
| 21 | Nr. 4 Choral »Denn du bist der Tröster genannt« | 0'53 |
| 22 | Nr. 5 Chor »Ich bin gewiß« | 2'07 |

23 Nr. 6 Arie (Bass) »Meines Jesus Liebe« 3'28

24 Nr. 7 Choral »Jesus laß ich nicht von mir« 0'40

Der Herr ist mein Hirte

29'09

Kantate für S/A/T/B, Chor, 2 Oboen, Streicher und B.c.
TVWV 1:264 zum 3. Pfingsttag

25 Nr. 1 Chor »Der Herr ist mein Hirte« 2'37

26 Nr. 2 Arie (Sopran) »Weide Jesu, weide mich« 4'30

27 Nr. 3 Choral »Erquicke meine Seele« 1'24

28 Nr. 4 Arie (Alt) »Führe, Jesu, führe mich« 3'33

29 Nr. 5 Chor »Und ob ich schon wandelte« 1'38

30 Nr. 6 Arie (Bass) »Stärke, Jesu, stärke mich« 4'00

31 Nr. 7 Chor »Du bereitest vor mir einen Tisch« 2'00

32 Nr. 8 Arie (Tenor) »Segne, Jesu, segne mich« 5'13

33 Nr. 9 Chor »Gutes und Barmherzigkeit« 2'04

34 Nr. 10 Rezitativ (Bass) »Ach, heil'ger Geist« 0'49

35 Nr. 11 Choral »Du heil'ger Geist« 1'17

Total time 75'03

Solisten CD 1

Helene Grabitzky Sopran
Lieselotte Fink Alt
Hans Jörg Mammel Tenor
Nicolas Ries Bass

Solisten CD 2

Ágnes Kovács Sopran
Jeff Mack Altus
Christoph Pfaller Tenor
Nicolas Ries Bass

Gutenberg Soloists Neumeyer Consort

Leitung **Felix Koch**

Verlagsangaben / Publisher:

Sämtliche Kantaten sind bei Canberra Baroque erschienen (Hrsg.: Peter Young).

Das Telemann Project

Das *Telemann Project* des *Collegium musicum* der *Johannes Gutenberg-Universität Mainz* (JGU) und des *Forum Alte Musik Frankfurt am Main* in Kooperation mit dem Verlag *Canberra Baroque*, dem Klassik-Label **cpo**, der *Telemann-Gesellschaft Frankfurt*, dem *Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg*, *SWR (Südwestrundfunk)*, der *EKHN-Stiftung* und der *Hochschule für Musik Mainz* widmet sich der weltweit ersten Gesamteinspielung des »Französischen Kantatenjahrgangs« mit 72 groß besetzten Kirchenkantaten von Georg Philipp Telemann (Frankfurt). Die aktuelle Musikforschung datiert die Entstehung auf das Jahr 1713/14.

21 Kantaten des ersten, vornehmlich in Kopien und Abschriften nahezu vollständig erhaltenen Frankfurter Kantatenjahrgangs wurden bislang von verschiedenen Verlagen und Institutionen herausgegeben. 51 Kantatenhandschriften werden im Rahmen des *Telemann Project* durch Kooperation mit dem australischen Musikverlag *Canberra Baroque* editorisch aufbereitet und stehen als musikpraktisches Aufführungsmaterial für die Ersteinpielung des gesamten Französischen Kantatenjahrgangs zur Verfügung.

Ein besonderes Anliegen des *Telemann Project* ist die Einbindung junger, durch das *Telemann Project* ausgewählter Solisten, die zusammen mit ausgewiesenen Spezialisten für Barockgesang musizieren. Alle Solisten singen dabei in dem 12-köpfigen Vokalensemble *Gutenberg Soloists* – gemäß der barocken Praxis, nach der die Solo-Partien aus dem Chor-Ensemble heraus übernommen werden.

Felix Koch

VOGEL & DETAMBEL

Mit freundlicher Unterstützung von Vogel & Detambel
With kind support of Vogel & Detambel

Gutenberg Soloists (CD 1)

Sopran: Helene Grabitzky, Nerea Gómez, Paula Maria Müller
Alt: Lieselotte Fink, Sonja Haub, Dagmar Staudt*
Tenor: Hans Jörg Mammel, David Jakob Schläger, Jan-Geert Wolff
Bass: Nicolas Ries, Tobias Haufler, Christoph Kögel
* Chorsoli in [\[23\]](#), [\[26\]](#) und [\[28\]](#)

Neumeyer Consort (CD 1)

Violine 1: Jonas Zschenderlein (Konzertmeister), Judith Freise, Julia Huber-Warzecha
Violine 2: Xin Wei, Tommaso Toni, Lucia Ahn
Viola: Monika Grabowska, Naru Yamamoto, Yoko Tanaka-Zschenderlein, Christiane Schmidt
Violoncello: Daniela Wartenberg, Annette Schneider
Kontrabass: Ichiro Noda
Oboe: Ina Stock, Mario Topper
Fagott: Barbara Meditz
Horn: Hermann Ebner, Johannes Wiesböck
Orgel: Jonathan Kreuder
Cembalo: Markus Stein

Gutenberg Soloists (CD 2)

Sopran: Ágnes Kovács, Paula Maria Müller, Nerea Goméz
Alt: Jeff Mack, Dagmar Staudt, Christina Ewald
Tenor: Christoph Pfaller, David Jakob Schläger, Jan-Geert Wolff
Bass: Nicolas Ries, Andrey Akhmentov, Franziskus Baum

Neumeyer Consort (CD 2)

Violine 1: Katharina Arendt (Konzertmeisterin), Judith Freise, Julia Huber-Warzecha
Violine 2: Xin Wei, Tommaso Toni, Wonki Kim
Viola: Christiane Schmidt, Naru Yamamoto, Monika Grabowska, Hsu-Mo Chien
Violoncello: Daniela Wartenberg, Anja Enderle
Kontrabass: Matthias Scholz
Oboe: Ina Stock, Mario Topper
Fagott: Marita Schaar-Faust
Horn: Hermann Ebner, Michael Söllner
Orgel: Jonathan Kreuder
Cembalo: Markus Stein

Affekt und Dramaturgie in Telemanns Gottesdienstmusiken nach Trinitatis

Die Kantaten von Georg Philipp Telemanns »Französischem Jahrgang« stehen deutlich in einem Spannungsverhältnis zwischen traditioneller liturgischer Funktionalität und neuen ästhetischen Ansprüchen, das sich gerade in der Frage nach der Rolle des musikalischen Ausdrucks und seiner Beziehung zum vertonten Wort zeigt. Das frühe 18. Jahrhundert ist geprägt von einer intensiven Diskussion über die Angemessenheit affekthafter Gestaltungsmittel im sakralen Kontext – eine Debatte, die sich vor allem an der zunehmenden Nähe zur weltlichen Oper und deren Ausdrucksformen entzündet.

Der mit Telemann gut bekannte Musiktheoretiker und Komponist Johann Mattheson bezieht in dieser Diskussion eine klare, wenn auch differenzierte Position: Eine affektlose Kirchenmusik ist für ihn undenkbar, gleichzeitig ist ihm die Wahl des richtigen Affekts und die damit einhergehende Auswahl der richtigen musikalischen Mittel zur Erzielung dieses Affekts von größter Bedeutung – und hier lassen sich leicht Fehler machen.

In dem 1725 erschienenen zweiten Band seiner *Critica Musica* schreibt Mattheson deshalb einen Lehr-Dialog zwischen ihm selbst und dem fiktiven Komponisten Melophil, der ein Passions-Oratorium schreiben will. Gemeinsam gehen sie den zu vertonenden Text durch und überlegen, welche Affekte in den einzelnen Sätzen der Dichtung erscheinen und welche Mittel zur Umsetzung derselben eingesetzt werden können. Nachdem sie sehr genau über die einzelnen Abschnitte des Texts gesprochen haben und Mattheson den Melophil immer wieder in

seinen Vorstellungen korrigiert hat, widmen sie sich zuletzt dem Schlusschor des Oratoriums:

»*Meloph.* Nun komme ich endlich/ mit dem letzten Chor/ auch zu der letzten Frage in diesem Passions-Werke. Jener besteht in folgenden Worten:

„Schlafe wohl / nach deinem Leiden/

„Ruhe sanft / nach hartem Streit.

„Weil dein Tod uns Himmels-Freuden/

„Weil dein Kampf uns Sieg bereit't.

Kann ich wohl einen Contrapunct daraus machen? Es hat doch ein gewisser Mann gesagt / er hätte nie einen von mir gesehen.

Resp. Immer Contrapuncte! Nach solchem Zeug frägst du mehr / als nach dem Affect / und andern / *ad Melodicam* gehörigen / Umständen. Mich wundert nur / daß du auch nicht fragst / ob auf dem Worte Schlafe kein *passagio* anzubringen sey / weil es doch einen schönen *vocalem* hat / und gut lauten würde? Zuerst stelle dir vor / daß die Gemüths-Bewegung bey diesen Worten lauter Liebe und Dank seyn müsse. Hernach richte deine Melodie fein sanft / fließend und lieblich ein. Und wenn du ja einen Contrapunct machen willst / so nimm einen *all' octtava*: denn der *alla decima* gibt keine so gute Melodien / und *alla dodecima* ist schon einer vorgewesen. Vor allen Dingen aber nimm einen *Canto fermo*, einen Choral / dabey zu Hülffe / der sich zu den obigen Worten schicket. Z. E. O Jesu dessen Schmerzen / mir all mein Heil erworben / komm / ruh in meinem Herzen &c. Das sind *expressiones*, die sich desto besser anbringen lassen / weil doch in den vorhabenden Poetischen Worten der Name dessen / dem man eine sanfte Ruhe wünschet / nicht zu finden ist. Beyläuffig zu er-

innern / ist dies abermal ein schon berührter Uebelstand in den Worten einer Aria / welche ausdrücklich dahingesagen muß / was man begreifen soll; nicht aber *imperativa* häuffen / und den *vocativum* gar auslassen. Diese beyde Texte nun flechte / durch einen geschickten / melodischen Contrapunct / so in einander / daß sie fein deutlich vernommen werden können: begleite sie mit lauter Sordinen (das ist: mit gedämpften Violinen und Violoncellen) mit Queerflöten und sanfft-blasenden Bassons / so wird das letzte vielleicht das beste werden.«

Dieser Dialog verdeutlicht exemplarisch Matthesons differenzierte Position zur Affektgestaltung in der Kirchenmusik. Während sich Melophil vorrangig um kontrapunktische Techniken sorgt, weil er zum einen der Tradition der ›Schlussfuge‹ folgen, zum anderen aber auch seine Kritiker bedienen will, lenkt Mattheson den Fokus gezielt auf den Affektgehalt der Vertonung. Seine ironische Bemerkung über mögliche Koloraturen auf dem Wort ›Schlaffe‹ kritisiert dabei genau jene oberflächliche Textausdeutung, die sich mehr an klanglichen Möglichkeiten als am theologischen Gehalt orientiert.

Matthesons konkrete Anweisungen zur Vertonung zeigen, wie sich seiner Ansicht nach traditionelle kirchenmusikalische Elemente und neue ausdrucksästhetische Anforderungen produktiv verbinden lassen: Der Choral als etablierte Form kirchenmusikalischer Tradition wird eben nicht verworfen, sondern durch seine kontrapunktische Verbindung mit dem freien Text in einen neuen expressiven Kontext gestellt. Auch seine Empfehlungen zur Instrumentierung mit gedämpften Streichern, Traversflöten und sanften Fagotten zielen auf eine differenzierte Klanggestaltung, die den Affekt von »Liebe und Dank« musikalisch vermitteln soll.

Diese Herangehensweise entspricht genau jener Balance, die auch Telemann in seinen Kantaten des »Französischen Jahrgangs« anstrebt. Die von Mattheson geforderte bewusste Wahl der musikalischen Mittel zur Affektdarstellung findet sich hier in der sorgfältigen Abstimmung zwischen Text, Satztechnik und Instrumentation wieder – immer im Dienste einer möglichst klaren Darstellung eines zugrundeliegenden Affekts. Telemann war in Hinblick auf diese geradezu plastischen ›Darstellungen‹ von Affekten so erfolgreich, dass sie später zu einem Hauptkritikpunkt an seinen Kompositionen wurden. So schreibt Christoph Daniel Ebeling 1770 in seinem *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*:

»In den Recitativen wußte er vortreflich zu deklamiren, und die Accompagnements sind in seinen Werken den Arien weit vorzuziehen. In diesen letztern opferte er seiner ängstlichen Begierde richtig zu deklamiren oft die Schönheit der Melodie ganz auf; die Instrumente unterbrechen den Gang des Gesangs auch oftmals mehr als daß sie ihn beförderten, und welches ein großer Hauptfehler in allen seinen Werken ist, den er den Franzosen abgelernt hatte, er war so sehr in die musikalische Mahlereyen verliebt, daß er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte, an einem mahlerischen Worte oder Gedanken kleben blieb, und darüber den Affekt des Ganzen vergaß; daß er in Spielwerke fiel, und Dinge mahlen wollte, die keine Musik ausdrücken kann.«

Diese Kritik, die das nachfolgende Telemann-Bild und die Rezeption seiner Kompositionen stark geprägt hat, ist nur aus Sicht einer Musikästhetik zu verstehen, die sich um 1770 bereits verändert hatte und andere qualitative Vorstellungen an die Musik herantrug. Telemanns Komponieren, so wie es sich

auch im »Französischen Jahrgang« ausprägt, ist immer getragen von der Frage, wie Musik religiöse Erfahrung nicht nur zu begleiten, sondern auch zu vermitteln vermag. Seine Antwort tendiert deutlich in Richtung einer Aufwertung des Affekts als Medium religiöser Erfahrung: Der Affekt wird nicht als Störfaktor der Andacht begriffen, sondern als ihr notwendiges Medium. Die spezifische Struktur der Kantatentexte Erdmann Neumeisters – dem aus Sicht Telemanns »beste[n] Dichter in geistlichen Sachen« –, ihr Wechsel zwischen verschiedenen Satztypen und Affekten, wird dabei für Telemann zur Grundlage einer theologischen Erkenntnisform *sui generis*. In der Abfolge von Rezitativen, Arien und Chorälen entfaltet sich eine musikalische Theologie, die religiöse Zusammenhänge nicht erklärt, sondern erfahrbar machen will.

Die Gottesdienstmusik **Kommt alle, die von so manchem Sündenfalle** TVWV 1:1004 für den 3. Sonntag nach Trinitatis ist ein eindrucksvolles Beispiel barocker Tonsprache im Dienst theologischer Verkündigung. Schon der erste Satz ist konzeptionell durchdrungen von Telemanns Willen zur plastischen Darstellung: Den bei Neumeister eigentlich als Rezitativ konzipierten Satz gestaltet Telemann zu einem Chorsatz um, in dem der Chor wieder und wieder »Kommt!« ruft – einerseits als Ruf der Versammlung der Gemeinde, andererseits als verbalisierte Einladung Gottes. Im dritten Satz, einer Alt-Arie, entwickelt Telemann eine geradezu ekstatische Klangsprache, in der die Bitte um Jesu Segen mit verschiedenen malerischen Tropf- und Fließfiguren wie den »Seufzermotiven« angereichert ist. Diese Verbindung von theologischer Aussage und affektiver Wirkung setzt Telemann in der Bass-Arie »Jesu Herz brennt voller Flammen« fort, wo

die »brennende« Liebe Christi durch erregte Figuren und expressive Harmonik ausgedeutet wird.

Den Höhepunkt der rhetorischen Gestaltung bildet der abschließende Chorsatz »Wo ist solch ein Gott wie du bist?«. Hier verschmelzen musikalische und theologische Aussage: Die Einzigartigkeit des christlichen Gottesverständnisses, die der Text proklamiert, wird durch einen großangelegten Chorsatz von besonderer klanglicher Prägnanz unterstrichen. So gelingt es Telemann, die zentrale theologische Botschaft von der bedingungslosen Annahme des Sünders in eine musikalische Form zu gießen, die sowohl den Verstand als auch das Herz der Hörer erreicht.

Der Eröffnungssatz von Georg Philipp Telemanns Komposition zum 1. Sonntag nach Trinitatis **Wahrlich, ich sage euch** TVWV 1: 1494 ist von permanenten Tempowechseln gekennzeichnet. Diese besondere Struktur erklärt sich aus der Verschränkung der instrumentalen Sinfonia mit dem folgendem Rezitativ, in dem die zentrale theologische Aussage formuliert wird: »Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, denn daß ein Reicher ins Reich Gottes komme.« Telemann differenziert bereits in diesem Rezitativ zwischen zwei textlichen Ebenen: Durch die unterschiedlichen Tempi trennt Telemann die feierlichen Einleitungsformeln im langsamen Tempo (»Wahrlich, ich sage euch«), die im Neuen Testament als eigenständige autoritative Redeeinleitungen Jesu dienen, klar von den nachfolgenden inhaltlichen Aussagen im raschen Tempo ab. Diese Struktur durchzieht dabei auch die instrumentale Einleitung, die so auf fundamentaler Ebene das Affektpaar »spes« (Hoffnung) und »timor« (Schrecken) ausdrücken: Das langsame Tempo erzeugt einen Zustand andächtiger Aufmerksamkeit und ehrfürchtiger Erhabenheit, die schnellen Ab-

schnittte hingegen zielen auf den Affekt der heilsamen Furcht und des erschreckten Innehaltens ab. Dieser Affekt steht in der protestantischen Tradition für den ersten Schritt der Buße: Das Erschrecken über die eigene Sündhaftigkeit, das dann zur Umkehr führen soll.

Diesen Aspekt trägt Telemann in das folgende Rezitativ hinein, in dem das Bibelwort kommentiert und ausgelegt wird: »O welch ein donnerndes Wort!« Neben der buchstäblich erzitternden Koloratur auf das Wort »donnernd« vertont Telemann hier immer wieder Wörter wie »Buße«, »Geiz«, »Stolz« und »Übermut« auf den Affekt bedacht mit dissonanten Akkorden, um schließlich den angedrohten Höllensturz mit einer absteigenden melodischen Bewegung im Rahmen einer kleinen None mit Ausdrucksakkord plastisch darzustellen.

In dem folgenden Rezitativ wird der Ausweg geschildert: Man muss reich in Gott sein. Die abschließende Sopran-Arie verbindet dann geschickt zwei unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen, um die theologische Lösung des Reichtum-Dilemmas darzustellen: Die schlichte, liedartige Vertonung der Worte »Gott soll allein mein Reichtum sein« im wiegenden $\frac{3}{8}$ -Takt vermittelt den Affekt innerer Ruhe und gelassener Gewissheit – die barocke Affektenlehre verbindet solche pastoralen Rhythmen mit dem Zustand friedvoller Geborgenheit.

Dagegen entfalten die ausgedehnten Koloraturen wie beispielsweise auf dem Wort »ergötzen« durch ihre aus kleinen Motiven aufgebaute und dann sequenzierte Struktur den Affekt überschäumender Freude. Besonders die abschließende Wechselnotenbewegung steht in der Tradition der musikalischen Jubelgesten. Telemann zeichnet so musikalisch nach, wie die Hinwendung zu Gott als wahrem Reichtum von innerer Ruhe zu überschwenglicher

Freude führt – eine in der protestantischen Frömmigkeit wichtige Bewegung von der »consolatio« (Trost) zur »exultatio« (Jubel).

Ein bedenkendes Innehalten entsteht dann durch den folgenden Choral »Weg mit allen Schätzen«, der 4. Strophe aus Johann Francks Lied »Jesu, meine Freude«. Im anschließenden Rezitativ wird die Bedeutung des Bibelworts noch weiter präzisiert: »Reichtum an ihm [sich] selbst verdammt nicht. Der Mißbrauch tuts.« So kann das lyrische Ich in der folgenden Arie gegen sich selbst streng sein: »Eitle Güter, fahret hin. Weil ich reich in Jesu bin, laß ich mir begnügen.« Mit dem abschließenden Choral, der 13. Strophe des Hans Sachs zugeschriebenen Liedes »Warum betrübst du dich, mein Herz«, endet die Kantate, in deren Verlauf sich der Fokus zusehends von der äußeren Spannung zwischen Reichtum und Gottesreich hin zur inneren Frage nach dem wahren Reichtum des Herzens verschiebt. Diese spirituelle Vertiefung spiegelt sich in Telemanns Komposition: Die anfängliche musikalische Dramatik weicht einer zunehmend verinnerlichten Tonsprache. Die Kantate erweist sich so als ein Meisterwerk theologischer und musikalischer Diplomatie: Sie weicht der Provokation des Evangeliums nicht aus, führt aber durch ihre musikalische Gestaltung zu einer Deutung, die den Zuhörern einen konstruktiven Umgang mit der Botschaft ermöglicht.

In der Gottesdienstmusik zum 2. Sonntag nach Trinitatis **Ich recke meine Hand aus TVWV 1:854** entfaltet sich ein existentielles Drama um die menschliche Freiheit zur Ablehnung des göttlichen Heilsangebots. Im Hintergrund steht das Gleichnis vom Hausherrn, der zu einem Abendmahl einlädt. Alle geladenen Gäste sagen jedoch nach und nach ab, so dass der Hausherr zuletzt seinen Knechten

aufträgt, die »Armen und Krüppel und Lahmen und Blinden« stattdessen zum Abendmahl zu bringen. Das Bass-Dictum zu Beginn mit den Worten aus Jesaja »Ich recke meine Hand aus den ganzen Tag« zeichnet im übertragenen Sinne das Bild eines Gottes, der in fast verzweifelter Geste um die Menschen wirbt. Diese Grundspannung zwischen göttlichem Angebot und menschlicher Verweigerung durchzieht die gesamte Kantate.

Bemerkenswert ist dabei Erdmann Neumeisters theologische Akzentuierung: Er deutet das Gleichnis des Hausherrn nicht primär eucharistisch, sondern als fundamentale Auseinandersetzung mit der menschlichen Entscheidungsfreiheit. Diese Deutung gewinnt in Telemanns musikalischer Gestaltung besondere Eindringlichkeit: Tenor und Chor beklagen im zweiten Satz nicht einfach die Ablehnung der göttlichen Einladung, sondern entwickelt eine erschütternde Reflexion über die Endgültigkeit dieser Entscheidung.

In der folgenden dramatischen Bass-Arie wird diese Endgültigkeit aus der Perspektive der »Verdammten« betrachtet – ein gewagter theologischer und künstlerischer Kunstgriff, der die Zuhörer mit der Irreversibilität ihrer Lebensentscheidungen konfrontiert. Die theologische Tiefendimension der Kantate erschließt sich besonders im 4. Satz, einem Alt-Rezitativ: Die Hölle ist nicht prädestinatorisch gefüllt, sondern Resultat menschlicher Entscheidungen. Die anschließende Sopran-Arie verdichtet diese Theologie in dem Bild der zwei Wege: »Der eine geht zur Himmelsruh, der andere zur Hölle zu.« Telemann wählt hier eine insistierende Tonsprache, um die Dringlichkeit und Bedeutung der Entscheidung zu unterstreichen. Der abschließende Choral öffnet dann doch noch eine Perspektive der Hoffnung: Im Abendmahl wird die bleibende

Gegenwart des göttlichen Heilsangebots erfahrbar – aber auch hier ohne jeden Zwang zur Annahme, als freie Entscheidung.

Die tiefe Verwurzelung des Jesusnamens im Leben eines Christen gestaltet Telemann in seiner Kantate **Jesus sei mein erstes Wort** TVWV 1:986 als eindringliches musikalisches Gebet. Der Komponist entwickelt dabei eine subtile Klangsprache der Innerlichkeit: Die drei Arien, die jeweils das »erste«, das »tägliche« und das »letzte« Wort thematisieren, unterscheiden sich in ihrer affektiven Grundhaltung deutlich voneinander. Während die Sopran-Arie am Anfang der Kantate vom morgendlichen Erwachen mit hell strahlender Zuversicht kündigt – und ganz plastisch mit dem solistisch vortragenen Wort »Jesus« als Einlösung der Forderung beginnt –, gestaltet Telemann die Bass-Arie »Jesus sei mein täglich Wort« mit einer fast geschäftigen Motivic. In der Tenor-Arie »Jesus sei mein letztes Wort« schließlich zeigt sich statt einer verhaltenen Musik, die auf den Text »Ihn behalt ich in dem Munde bei der letzten Lebensstunde« durchaus vorstellbar wäre, ein lebhaftes *Vivace*. Diese überraschende musikalische Rhetorik spiegelt die lutherische Deutung des Todes als bereits überwundene Macht. Das »letzte Wort« wird so zum frohen Bekenntnis – der Name Jesus verwandelt selbst das Sterben in einen Moment der Freude, weil der Tod seinen Schrecken verloren hat. Die Musik wird so zum klingenden Zeugnis der Auferstehungshoffnung. Telemann gelingt es damit, die drei Zeitebenen – Tagesablauf, Lebensspanne und Ewigkeit – in einer theologisch durchdachten musikalischen Dramaturgie zu vereinen. Die ungewöhnliche Länge der Musik von zehn Sätzen nutzt Telemann dabei, um diese Grundhaltung auch formal abzubilden: Die Musik selbst mit ihrer auf mehreren Ebenen klaren

formalen Struktur erzeugt eine gleichsam architektonische Stabilität, die die Unerschütterlichkeit des Glaubens musikalisch abbildet.

Mit scharfen musikalischen Kontrasten arbeitet Telemann in **Ein ungefärbt Gemüte** TVWV 1:434 zum 4. Sonntag nach Trinitatis die Spannung zwischen heuchlerischer Maskerade und aufrichtiger christlicher Frömmigkeit heraus: »Treu und Güte« machen den Menschen schön. Diese einfache mahnende Aussage vertont Telemann in einer schlichten, ungekünstelten Melodie, die so gar nichts präventiöses hat. Auch die folgenden Sätze finden zu jeweils sehr präzisen musikalischen Ausdrucksformen: Etwa in dem fugierten Chorsatz als Vertonung der goldenen Regel, in der die Stimmen sich gewissermaßen nacheinander immer nur das antun, was sie selbst bereit sind zu tun, oder in der Sopranarie »Treu und Wahrheit«, deren schwebende Melodik die Reinheit des aufrichtigen Herzens spiegelt. Telemanns Vertonung macht hier hörbar, wie sich äußeres Handeln und innere Haltung in Einklang bringen lassen – ein zentrales theologisches Anliegen der Kantate.

Der abschließende Choral »O Gott du frommer Gott« führt diese Spannung zur Ruhe, indem er die menschliche Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit in die Geborgenheit des göttlichen Wirkens einbettet.

– Immanuel Ott

CD 2

Telemanns Gottesdienstmusiken zu Himmelfahrt und Pfingsten

Mit den Kantaten seines sogenannten »Französischen Jahrgangs« (1714-1715) hat Georg Philipp Telemann als Kirchenkomponist eindrucksvoll bewiesen, dass er sich nicht aus dem Schatten von Johann Sebastian Bach befreien musste, weil er niemals in demselben gestanden hatte. Als er 1712 seinen Dienst als städtischer Musikdirektor und Kapellmeister der Barfüßerkirche in Frankfurt antrat, übernahm er die musikalische Gestaltung der Hauptgottesdienste sowie der Vespere an Sonntagen und Feiertagen. Von diesen Gottesdienstmusiken sind leider keine Autographen erhalten. Das Auführungsmaterial ist von Abschriften informiert, die Telemanns Amtsnachfolger anfertigen ließen. Diesen ist auch das Attribut »französisch« entnommen – wobei bis heute nicht klar ist, ob das von Telemann selbst verwendet oder aus pragmatischen Gründen vom Kopisten vergeben wurde. Es beschreibt stilistische Eigenheiten, die instrumentatorisch und formal an der französischen Musik orientiert sind, wie oftmals beispielsweise der dichte Mittelstimmensatz mit zwei Bratschenstimmen oder die Verwendung französischer Tänze als Formmodelle. Die fünf auf dieser CD vorliegenden Gottesdienstmusiken des Zyklus waren für die Himmelfahrts- und Pfingstliturgie bestimmt. An ihnen soll exemplarisch die Varianz und Gestaltungsfreude gezeigt werden, die Telemanns Gottesdienstmusiken generell, besonders aber in diesem Zyklus eigen sind, indem jeweils ein zentrales Kompositionsprinzip pro Werk hervorgehoben wird.

Übergreifende Formprinzipien: TVWW 1:295

Der festlich figurierte Vivace-Chor der ersten Gottesdienstmusik **Der Himmel ist offen** leitet die Himmelfahrtsfeierlichkeiten ein und setzt das paradigmatisch über alle Nummern leuchtende C-Dur. Fanfarenartig erklingt die auftaktige Phrase der titelgebenden Zeile in Sechzehntel-Tonrepetitionen. Ausgreifende Koloraturen zieren den durchweg optimistischen Satz. Dabei verrät der Blick auf die zwei folgenden Sätze die raffinierte formale Anlage: Der Chor (Nr. 1) kann gewissermaßen als A-Teil einer durch ein Rezitativ (Nr. 2) unterbrochenen *Da Capo*-Form verstanden werden. Während der Tenor im Rezitativ zwar kurzzeitig in die Ober- und Unterquinte ausweicht, nivelliert sich doch der modulatorische Charakter durch die Hinführung zu eben jenem C-Dur des Anfangschores, den der Solist nun in kammermusikalischer Begleitung wiederholt. Hier erst schließt sich der B-Teil an, der Moll-gefärbt vom Hoffen auf den – von Jesu aufgeschlossenen – Himmel erzählt, also die irdische Situation der leidenden Menschen mitbedenkt und dieser in Melismen über chromatisierten Bassfiguren Ausdruck verleiht. Das *Da Capo*, die nun dritte Wiederholung des A-Teils, gestaltet Telemann als nahtlos angefügtes Wiederholung des Eingangschors. Dieser freie Umgang mit Formen und Nummernfolgen ist typisch für den Französischen Jahrgang und sorgt in diesem Fall für eine spannungsreichere Dramaturgie. Das Reflexion und Erklärung des Individuums (des Solisten) wirkt umso verheißungsvoller, als des dem kollektiven Jubel des Chores vorausgeht. Dieser wiederum erzeugt nach dem tonartlich instabilen, von Molltonart zu Molltonart modulierenden B-Teil des Solisten einen

ungleich triumphaleren Eindruck als in seiner ersten Iteration.

Die zwei kurzen Solo-Arien drücken die kollektive Dankbarkeit und Freude über Jesu Versprechen des Himmelsreiches in einem tanzhaft beschwingten $\frac{12}{8}$ -Takt aus und bedienen sich zudem festlich-pompöser Mittel, wenn der Solobass, von den punktierten Rhythmen einer französischen Ouver-türe begleitet, mit der Hoffnung auf Erlösung über das irdische Leiden hinwegtröstet.

Formale Stringenz in finalorientierter Dramaturgie: TVWW 1:1950

Mit wiegendem, sanftmütigem Charakter beginnt der Bass-Solist mit **Wer mich liebet, der will mein Wort halten**. Die häufige Wiederholung einzelner Phrasenabschnitte vermittelt Behaglichkeit: Stellenweise tritt die Musik auf der Stelle, tänzelt im leicht beschwingten Dreier-Rhythmus und unterstreicht somit die Sicherheit, in der sich die Gläubigen wiegen dürfen. Dieser Anfang vertauscht den häufig prächtigen Eingangschor mit einer intimen Arie, was im Hinblick auf den Zweck dieser Gottesdienstmusik erstaunen mag: Zum ersten Pfingsttag wäre die Ehrung des Heiligen Geistes durch die Christenheit – musikalisch vertreten durch den Chor – in Form einer großen Eröffnungsnummer angebracht gewesen. Doch Telemann kehrt die Dramaturgie um. Der fehlende Eingangschor wandert zugunsten einer zu einem Finale hinstrebenden Dramaturgie ans Ende, wo er nun in gleich zwei eigenständigen Schlussnummern auftritt. Der Bass-Arie folgt ein höchst affektgeladenes Tenor-Rezitativ, in dem die Ehre geschildert wird, die Gott den Menschen durch den Heiligen Geist zu kommen lässt. Dieses Rezitativ bereitet seinerseits

den Boden für die Zustimmung der Gemeinde in Form eines Chorals und schließlich für eine koloraturreich jubelnde, Gott preisende Sopran-Arie. Sie stellt in Tempo, Figuration und Affekt eine deutliche Steigerung zur anfänglichen Behaglichkeit der Bass-Arie dar und hebt die Stimmung auf ein den Schlussnummern gebührendes Niveau.

In ihnen zieht Telemann alle Register der Satzkunst. Besticht die Nummer 6 (»Gott der Hoffnung ...«) unter anderem mit einer prachtvollen Fuge, so verblüfft Nummer 7 (»Ich bin der Seligkeit gewiß«) mit dem imitatorischen Einsatz der Stimmen auf ein und demselben Ton: Das Durcheinander der gesungenen Silben unterstreicht nachvollziehbar die Zuversicht jedes Einzelnen, während der intervallische Einklang die Kraft der Gemeinschaft beschwört. Die zu einem glorreichen Ende hinzielende Dramaturgie wird durch einen besonderen Schlussakkord bekrönt. Dieser ist gewissermaßen nach oben geöffnet: Der Melodieton im Sopran auf der Schlussfermate ist die Quinte des Akkordes. Auf ihr stagniert die ausführende Akkordbrechung »gewiß, gewiß«. Die Verwendung der Quinte – das melodisch spannungsreichste Intervall – als Schlusston illustriert die freudige Erwartungshaltung der Gemeinde eindrucksvoll und bildet den dramaturgischen Zenit der hier von Telemann verwendeten Finalform.

Freier Umgang mit dem Text: TVWV 1:89

Mit einem sukzessive eintretenden, verheißungsvollen »Also« will der Chor nach einem entschlossenen Orchestervorspiel zum Gotteslob einsetzen – nur um direkt vom Solo-Bass unterbrochen und zurechtgewiesen zu werden: Mit menschlichen Mitteln lasse sich die Liebe Gottes nicht ausdrücken.

Telemann vertont dies beinahe opernhaft: Der Einsatz des Chores erfolgt imitatorisch in einer auf die Stimmen verteilten F-Dur-Dreiklangsbrechung. Schon das hat die performative Dimension eines Sich-Zusammenfindens als Gemeinde; man stimmt sich gewissermaßen aufeinander ein, um danach im homophonen Tutti als geschlossene Gruppe von Gläubigen aufzutreten. Der erste Bass-Solo-Einsatz »Schweig« geschieht auf der letzten Viertel des Taktes völlig überraschend. Was syntaktisch zusammenhängend eigentlich »Also schweig mein Mund« heißt, wird dialogisch und somit pädagogisch. Das »Also« wird Aposiopese, also unterbrochener, unvollständiger Satzschnipselform, das »Schweig« aber weist durch seine Wiederholung nicht nur das lyrische Ich des Textes, sondern auch den Chor, mithin die Gemeinde, nachdrücklich zurecht. Das anschließende Rezitativ ist – ähnlich wie in TVWV 1:295 – eingeschoben. Denn die Musik des Eingangschores wird danach fortgesetzt, wenngleich nicht chorisch, sondern als Tenor-Arie. Dieser freie Umgang mit den Formen ist generell als Besonderheit des Französischen Jahrgangs herauszustellen.

Selbstverständlich bleibt die Mahnung, die Liebe Gottes lasse sich mit menschlichen Mitteln niemals gebührend lobpreisen, gewissermaßen folgenlos, da ja die Kantate mit allerlei Mitteln genau dieses Unmögliche versucht: Gottes Gnade mit menschlichen Mitteln – der Musik – besingen. Das durchgehend eingesetzte, auch in den Chorälen mitspielende und in der Bass-Arie Nr. 6 sogar solistisch hervortretende Hörnerpaar trägt maßgeblich zu dem prachtvollen Charakter dieses Versuches bei. Daraus leitet sich harmonisch eine Vielzahl sogenannter Hornquinten ab, die den musikalischen Satz stabil und mächtig klingen lassen. Punktierter

Rhythmen und ausrufende Quarten tun ihr Übriges, das Gotteslob zum zweiten Pfingsttag zu vertonen.

Sogetti und mannigfaltige Wort-Ton-Beziehung: TVVV 1:264

Der wohl meistgesungene Psalm der Bibel steht im Zentrum der vierten Gottesdienstmusik, in der Telemanns Ideenreichtum einen Höhepunkt erreicht: **Der Herr ist mein Hirte** erklingt es freischwebend, ohne Bassfundament im Sopran, kurz darauf vom Alt und endlich von den anderen Stimmen gefolgt. Diese imitatorische Struktur orientiert sich an einer früheren, in der Renaissance entwickelten Form der Mehrstimmigkeit – der *Sogetto*-Struktur. Der Einsatz dieser kurzen Themenköpfe vermittelt einen erhabenen, zeitlosen Eindruck. Die Chorpässagen, in denen der berühmte Psalmtext gesungen wird, bedienen sich passenderweise alle dieser Technik, während die dazwischen erklingenden Arien in genau gegenteiliger Faktur komponiert sind. Sie kommentieren den Psalm mit lyrischen Zeilen, individualisieren die Botschaft, indem sie dessen affekthafte Wirkung reflektieren – stehen also als individuelle Deutungsebene mit einer Mannigfaltigkeit an Wort-Tonbeziehungen und originellem Einsatz verschiedenster Stilmittel den erhabenen, aber durch die Einheitlichkeit der *Sogetto*-Struktur auch anonym wirkenden, vom Individuellen losgelösten Zeilen des Psalms gegenüber.

Die Sopran-Arie »Weide Jesu, weide mich« schildert mit frei über einem Orgelton schwebenden Duett in den Streichern eine pastorale Idylle, zeichnet die »süssen Auen« nach, von denen der Sopran singt. Gleich nach dessen erstem Vers verblüfft ein Einwurf der ersten Oboe über einem neuen, höher gelegenen Orgelpunkt in den Bratschen, indem sie

dem Tonvorrat das Fis hinzufügt. Die dadurch gewonnene Farbigkeit entrückt das musikalische Geschehen einmal mehr in ein friedvolles Arkadien. Bemerkenswert ist hier auch die häufige Verwendung von Pausen, die den melodischen Fluss überraschend zu unterbrechen scheinen. Sie lockern die strenge Phrasenbildung auf und lassen die Linien sich frei und ungebunden entfalten.

Die dichte Wort-Ton-Beziehung zeigt sich in der Alt-Arie »Führe, Jesu, führe mich« durch noch überraschendere Mittel – nämlich mit solchen der Reduktion: Von den Harmonien des Cembalos abgesehen, handelt es sich hier um eine rein zweistimmige Komposition, bei der Violinen und Bass in Oktaven nichts anderes tun, als immer wieder vom Grundton hinauf zur Quinte zu steigen. Der optimistisch nach oben führende Sog der Musik und die aufgeregt pulsierenden Tonrepetitionen verleihen dem Wunsch nach Orientierung direkten Ausdruck, indem sie dessen Erfüllung vorzeichnen: klare Führung – immer hinauf, Verlässlichkeit und Vertrauen auf Gott.

Eine weitere Kuriosität präsentiert sich in der lediglich von einem Oboen-Duett begleiteten Tenor-Arie: »Segne Jesu, segne mich«, deren melodische und instrumentatorische Schlichtheit der Demut und Dankbarkeit des Solisten entspricht. Erst am Ende bricht Telemann die Folge von Chor und Arie mit dem Bass-Rezitativ »Ach, heil'ger Geist« ab, das eben diesen – passend zu den Pfingstfeierlichkeiten – als Bindeglied zwischen den Menschen und Gott lobpreist. Ein Schlusschoral bestärkt dies mit einem »Halleluja!«.

– Florian Zimmermann

Ágnes Kovács wurde in Budapest geboren und stammt aus einer Musikerfamilie. Nach einem Studium an der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest im Fach Dirigieren, das sie 2003 mit Auszeichnung abschloss, studierte sie Gesang bei Heidrun Kordes an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main, wofür sie mit dem staatlichen ungarischen Eötvös Stipendium gefördert wurde. Ihr Studium hat sie ergänzt durch Meisterkurse bei Anna Reynolds, Walter Moore, Beata Heuer-Christen, Helen Donath, Edith Wiens, Nancy Argenta, Anna Korondi und Jonathan Alder.

Ágnes Kovács hat mit Dirigenten wie Howard Armann, Ivor Bolton, Ivan Fischer, Nicolas McGegan, Aapo Häkkinen, Helmuth Rilling, Christoph Rousset, Steven Sloane und Michael Schneider zusammengearbeitet. Sie musizierte mit Orchestern wie der Akademie für Alte Musik Berlin, den Berliner Philharmonikern, B'Rock Orchestra, Helsinki Baroque Orchestra, den Sinfonieorchestern von NDR und MDR, Les Talens Lyriques und dem Orchester des Ungarischen Rundfunks.

Gastengagements führten die Sopranistin bereits zu namhaften Festivals – wie dem Musikfest Berlin, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, RheingauMusikFestival und zum Budapester Frühlingfestival. Im Sommer 2015 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen in der rekonstruierten Fassung von Purcells *Dido und Aeneas* unter der musikalischen Leitung von Thomas Hengelbrock.

Unter ihren solistischen Beteiligungen an CD-Aufnahmen haben neben den Weltersteinspielungen von Gottfried Heinrich Stölzels *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (Glossa 2018) und Gregor Joseph Werners *Der gute Hirt* (Accent 2019) mit dem Orfeo Orchester Budapest unter György Vashegyi als ihre aktuellen Aufnahmen vor allem

Robert Schumanns *Missa Sacra* (Sony 2020) mit dem Balthasar-Neumann-Ensemble unter Thomas Hengelbrock und das Passions-Pasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* von Graun-Bach-Telemann (Glossa 2021), wiederum mit Vashegyi, große Beachtung gefunden.

Helene Grabitzky, geboren und aufgewachsen in Passau, studierte nach dem Abitur zunächst Musik für das Lehramt an Gymnasien an der Universität Regensburg. Bereits während des anschließenden Bachelor- und Masterstudiums der Gesangspädagogik an der Hochschule für katholische Kirchenmusik & Musikpädagogik Regensburg (bei Dorothee Rabsch und Christian Schmidt-Timmermann) widmete sie sich einer regen Konzerttätigkeit sowohl als Solistin als auch als Mitglied diverser namhafter Ensembles wie dem *Heinrich-Schütz-Ensemble Vornbach* oder der *AUDI Jugendchorakademie*, verbunden mit diversen Konzertreisen und CD-Einspielungen. Neben ersten Erfahrungen im pädagogischen Bereich, die sie in dieser Zeit sammeln konnte, erhielt sie ergänzend wichtige künstlerische Impulse von Paul Leenhouts (Denton, Texas/USA), Deborah York (Berlin) und Karl Kammerlander (Weimar).

Nach dem anschließend absolvierten Referendariat hat Helene Grabitzky unter anderem an der Akademie für Darstellende Kunst Bayern gearbeitet und ist seit 2018 Lehrkraft für klassischen Gesang an mehreren Tiroler Landesmusikschulen. Zudem ist sie als freiberufliche Sängerin tätig – unter anderem im Vokalensemble *StimmGold* (von 2014 bis 2022), für das *LauschWerk* Vokalensemble und den *MDR Rundfunkchor* und als Stimmbildnerin für den Tiroler und den Südtiroler Chorverband. Meisterkurse etwa bei Helmuth Rilling und Vera Schoe-

nenberg erweitern die Facetten ihrer musikalischen Entwicklung.

Die Sopranistin lebt im Tiroler Oberland und ist mittlerweile vor allem im Bereich der Alten Musik aktiv. Sie ist Mitglied der *Cappella Claudiana* in Innsbruck. Seit 2022 ist sie Master-Studentin bei Roberta Invernizzi an der *MUK – Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien*.

Lieselotte Fink begann ihren musikalischen Werdegang im Kinderchor der katholischen Kirchengemeinde St. Martin in Idstein/Taunus.

Von 2017 bis 2022 studierte sie zunächst Opern- und Konzertgesang auf Bachelorabschluss in der Klasse von Elisabeth Scholl an der Hochschule für Musik Mainz. Seit Oktober 2022 erweitert sie ihre Ausbildung im Master-Studiengang Konzertgesang an der Hochschule für Musik in Würzburg in der Klasse von Alexandra Coku. Ergänzend zu ihrem Studium bereichern zahlreiche Meisterkurse ihre Ausbildung und künstlerische Prägung – so etwa bei Petra Lang, Siegfried Jerusalem, Marcelo Amaral, Arila Siegert, Marie-Paule Hallard und Ulrich Messthaler.

Im Mai 2022 hat sie in Eltville/Rheingau den von der Hochschule für Musik Mainz ausgerichteten Heinz-Frankenbach-Wettbewerb für Barockgesang gewonnen.

Als Solistin wie als Ensemblesängerin ist sie viel gefragt: Solistisch hat sie mitgewirkt in J. S. Bachs *Johannes-Passion* bei den *Tagen Alter Musik im Saarland* unter der Leitung von Georg Grün, in der *Marienvesper* von Claudio Monteverdi unter der Leitung von Peter Reulein, in Martín Palmeris *Misa Tango* unter der Leitung von Carsten Koch und bei zahlreichen Kantatengottesdiensten im Rhein-Main-Gebiet.

Ihr besonderes Interesse am Ensemblegesang zeigt sie zum Beispiel als Mitglied der *Gutenberg Solists*, mit denen sie (auch solistisch) bei mehreren CD-Produktionen des *Telemann Project* unter der Leitung von Felix Koch beteiligt ist.

2022 war Lieselotte Fink Teilnehmerin der Chor-Akademie des *Balthasar Neumann Chores*, wo sie unter der Leitung von Lionel Sow und Detlef Bratschke wertvolle Erfahrungen im Bereich Klangbildung und Intonation im Ensemble sammeln konnte.

Sie ist Mitglied des *Stuttgarter Kammerchores* unter der Leitung von Frieder Bernius.

Die musikalische Ausbildung von Jeff Mack begann am Conservatoire du Nord / Ettelbruck in Luxemburg. Dort errang er das Diplôme Supérieur in Trompete (bei Blaise Stelandre), in Gesang (bei Mariette Lentz) und in der Opernklasse mit Auszeichnung. Anschließend studierte er an der Hochschule für Musik der JGU Mainz Trompete (Klasse Lutz Mandler und Malte Burba) und Gesang (Klasse Andreas Karasiak).

Insbesondere zieht es den jungen Musiker zur Musik des Barock sowie zur zeitgenössischen Musik. Jeff Mack hat in Mainz am Exzellenzprogramm Barock vokal teilgenommen, das sich der historischen Auführungspraxis von Werken aus der Zeit von der Renaissance bis zur Epoche der Klassik widmet. Seine Kenntnisse konnte er durch Teilnahme an verschiedenen Meisterkursen vertiefen – unter anderem bei Gabriele Lechner, Philippe Jaroussky, Andreas Scholl, Hans-Martin Rux sowie bei den King's Singers. Solistische Auftritte brachten ihn international mit renommierten Dirigenten wie Pierre Cao (L), Ralf Otto und Felix Koch (D), David Reiland (B), Grete Pedersen (NL) und Christopher Robinson (GB) zusammen; er musizierte unter anderem mit



Helene Grabitzky



Liselotte Fink



Hans Jörg Mammel



Nicolas Ries

dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg, dem Mainzer Bach-Orchester, Le Concert Lorrain und dem Neumeyer Consort. Konzerte führten ihn durch Europa, in die USA, nach Kanada und nach Südafrika.

2014 debütierte er in der Rolle des *Rinaldo* in Händels gleichnamiger Oper am CAPE (Centre des Arts Pluriels Ettelbruck) und am Theater in Esch-sur-Alzette (Luxemburg). Es folgten Aufführungen als *Rinaldo* bei den Tagen für Alte Musik Saarbrücken TAMIS und als *Nerone* in Monteverdis *Incoronazione di Poppea* in Darmstadt.

Jeff Mack unterrichtet Trompete am hauptstädtischen Konservatorium Luxemburg und leitet regelmäßig Workshops am INECE (Institut Européen de Chant Chorale Luxemburg).

Hans Jörg Mammel erhielt die erste musikalische Ausbildung in seiner Geburtsstadt Stuttgart und bekam ersten Gesangsunterricht bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben.

Zunächst studierte er Rechtswissenschaften in Freiburg/Br. und wechselte dann an die Musikhochschule, wo er Gesang bei Winfried Toll, Werner Hollweg und Ingeborg Most studierte. Meisterkurse absolvierte er zudem bei Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf und James Wagner sowie bei Reinhard Goebel für historische Aufführungspraxis.

Mammel hat bei bedeutenden Festivals in Schleswig-Holstein, Schwetzingen, München, Utrecht, Brügge, Breslau, Wien und Jerusalem gesungen. Dabei arbeitet er regelmäßig mit Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Ivan Fischer, Hans Zender, Hans-Christoph Rademann, Marcus Creed, Philipp Herreweghe, Ivor Bolton, Francois-Xavier Roth, Hermann Max, Jordi Savall, Christina Pluhar und Masaaki Suzuki.

Er ist mit renommierten Orchestern und Ensembles aufgetreten wie *La Cetra Basel*, dem *Orchestre des Champs-Élysées*, der *Akademie für Alte Musik Berlin*, dem *Freiburger Barockorchester*, *les cornets noirs*, dem *Ricercar Consort*, *l'arpa festante München*, *l'Arpeggiata* und *gli incogniti*.

Seit 2000 ist Hans Jörg Mammel Ensemblemitglied bei *Cantus Cölln* unter der künstlerischen Leitung von Konrad Junghänel.

In mehr als 100 CD-Aufnahmen und Radioproduktionen ist Mammels Arbeit mittlerweile dokumentiert.

Hans Jörg Mammel sang mit großem Erfolg die Partie des *Orfeo* in Monteverdis gleichnamiger Oper in Island. Gastverträge führten ihn an die Städtischen Bühnen Freiburg (Britten), ans Stadttheater Koblenz (Händel), das Staatstheater Darmstadt (Lehár) und die Staatsoper *Unter den Linden* in Berlin (Cavalli).

Große Aufmerksamkeit hat er mit seiner Interpretation von Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* in der Fassung für Tenor und Gitarre erregt.

Immer wieder stellt er dem Publikum bei Liederabenden auch unbekanntere Werke vor – zum Beispiel von Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz oder Robert Franz. In den letzten Jahren sind Aufnahmen von Mammel mit Schuberts *Winterreise*, Lieder von Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Liszt sowie mit Goethe-Vertonungen von Zelter, Reichardt und Schubert bei alpha, Naxos und Carus erschienen.

Zuletzt war Hans Jörg Mammel mit Liederabenden in Frankfurt/M., Stuttgart, Paris, Rouen, Saintes, Besançon, Berlin, Nantes, Warschau und Tokio zu hören.

2008 hat Mammel eine Liedreihe in Freiburg gegründet. Im Spätsommer eines jeden Jahres ver-

anstaltet er unter dem Namen *Liederaben.de* vier Konzerte. Ziel ist es dabei, ein möglichst breites Spektrum der Liedkunst dem Publikum zu präsentieren.

Christoph Pfaller erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Thomanerchor Leipzig im Alter von neun Jahren. In diesem Rahmen wurde er von Kammersänger Martin Petzold im Fach Gesang unterrichtet. Er unternahm mit dem Chor unter Leitung von Thomaskantor Georg Christoph Biller zahlreiche Reisen im In- und Ausland (u. a. Japan, Südkorea, Australien) und wirkte bei einigen CD-Aufnahmen und Konzerten auch als Knaben-solist mit.

In der Spielzeit 2004/2005 übernahm er an der Oper Leipzig die Rolle des ersten Knaben in Mozarts *Zauberflöte*. Ab 2013 studierte er an der Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelssohn Bartholdy* Leipzig Gesang bei Christina Wartenberg und Jeanette Favaro-Reuter, wo er auch seinen Abschluss erwarb. Zuletzt war er unter anderem als Belmonte in Mozarts *Entführung aus dem Serail* oder als Lyonel in Friedrich von Flotows *Martha* zu hören. Pfaller konnte auf der Opernbühne weitere Debüts feiern – so u. a. als Luigi in Puccinis *Il Tabarro* und als Dritter Bursche in Carl Orffs *Der Mond*.

Besonders intensiv verbunden fühlt sich der junge Tenor dem Oratorium, das ihn seit frühester Kindheit begleitet und prägt. So tritt er heute als gefragter Solist in und außerhalb von Deutschland auf, besonders als Evangelist und Bach-Interpret. Dabei arbeitet er regelmäßig mit renommierten Dirigenten zusammen wie u. a. Hans-Christoph Rademann, Andrés Orozco-Estrada, Peter Schreier, Michael Schönheit, Wolfgang Katschner, Gotthold Schwarz, Thomaskantor Andreas Reize und mit Ensembles

wie dem Thomanerchor Leipzig, der Dresdner Philharmonie, der Lautten Compagnie Berlin, dem Vocalensemble Rastatt, der Gaechinger Cantorey, dem Gewandhausorchester Leipzig und der Staatskapelle Halle.

Engagements führten ihn u. a. nach Russland, Italien, Südamerika, Kuba und in die USA. Im September 2017 entstand gemeinsam mit der *Chapelle de la Vigne* Freiburg eine erste CD mit Bachkantaten unter Leitung von Bernhard Schmidt. Christoph Pfaller ist Stipendiat und Preisträger der *Kammeroper Schloss Rheinsberg* 2017.

Nicolas Ries studierte an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz sowie an der Hochschule für Musik Mainz Musik und Philosophie auf Lehramt, absolvierte den künstlerischen Bachelorstudiengang *Jazz-/Pop-Gesang* und beendete seine Studien mit dem Masterstudiengang *Oper und Konzert*.

Er leitet mehrere Chöre in der Region Mainz und in der Region Limburg und hat einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Mainz im Bereich *Jazz-Ensemblelesung* erhalten. Als tiefer Bass ist er spezialisiert auf A-cappella-Literatur in den verschiedensten Genres, und er singt in diversen professionellen Ensembles wie dem Kammerchor Stuttgart, beim SWR-Vokalensemble, beim Chor des Bayerischen Rundfunks sowie beim Balthasar-Neumann-Chor. Als Solist konnte er 2021 als Einspringer die Rolle des Bartolo in Mozarts *Nozze di Figaro* am Theater Regensburg übernehmen, und 2019 war er Gast am Staatstheater Wiesbaden als Cappadozier in *Salome* von Richard Strauss. Im Bereich Konzert erstreckt sich sein Repertoire von klassischen Standardwerken bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke wie z. B. *Die Bergwerke zu Falun* von Patrick Bishay (2022).

Seit Herbst 2024 ist er festes Mitglied im Chor des Bayerischen Rundfunks und in der Spielzeit 2024/25 parallel dazu als Gastsolist am Staatstheater Saarbrücken sowie am Nationaltheater Mannheim engagiert.

Die **Gutenberg Soloists** wurden als zwölfköpfiges Vokalensemble 2020 speziell für das *Telemann Project* an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU) gegründet: In Besetzungsgröße und Stimmzuschnitt folgt es den Gegebenheiten der im 18. Jahrhundert üblichen Aufführungspraxis. Die jeweiligen Solopartien werden dabei von Mitgliedern des Ensembles übernommen.

Das Ensemble setzt sich zusammen aus professionellen jungen Sängerinnen und Sängern aus Deutschland, England, Luxemburg, den Niederlanden, Österreich, Schweden und der Schweiz und wird ergänzt durch die *artists in residence* des *Telemann Project*, wie unter anderem Elisabeth Scholl, Sabine Goetz, Ágnes Kovács, Georg Poplutz, Hans Jörg Mammel, Hans Christoph Begemann, Gotthold Schwarz und Klaus Mertens.

Das **Neumeyer Consort** wurde 2007 mit dem Ziel gegründet, die Lebendigkeit und Vielseitigkeit barocker Musik in unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten hörbar zu machen. Das Ensemble konnte sich innerhalb kurzer Zeit einen Namen erarbeiten, war »Ensemble in Residence« der Frankfurter Kaisersaalkonzerte und erhielt Einladungen – neben Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen zu Konzerten u. a. bei den Tagen Alter Musik im Saarland, zu der Kammeroper Schloss Rheinsberg, den Magdeburger Telemann-Festtagen, den Göttinger Händelfestspielen, den Schwetzingen Festspielen des SWR, dem RheingauMusikFestival, in die Alte Oper

Frankfurt, nach Südafrika (Kapstadt, Stellenbosch) sowie zu den Norfolk Concerts nach England.

Unter Leitung von Felix Koch entstanden vielbeachtete CD-Produktionen (die *Brandenburgischen Konzerte* von Bach, vier Ouvertüren von Telemann in Kooperation mit dem SWR, Kammermusik von Giovanni Platti).

Mit dem Gutenberg-Kammerchor erschien 2018 Bachs *Himmelfahrtsoratorium* beim Leipziger Label *Rondeau* und im Oktober 2021 eine Neuproduktion von Mozarts *Requiem* nebst Ersteinspielungen von Salieris *De profundis* g-Moll und einer *Trauermusik für Ludwig XVI.* von G. J. Vogler. Eine Einspielung der Urfassung von Händels *Messiah* ist in Vorbereitung.

Livemitschnitte von Bachs Weihnachtsoratorium sowie der Messe in h-Moll wurden in Kooperation mit dem Gutenberg-Kammerchor vom *Collegium musicum* der Johannes Gutenberg-Universität Mainz produziert.

Seit 2020 widmet sich das Orchester zusammen mit den Gutenberg Soloists, in Kooperation mit dem Label **cpo**, der Ersteinspielung des »Französischen Kantatenjahrgangs von G. P. Telemann.« (72 Kantaten der Jahre 1714/15).

Seit dem Wintersemester 2010/11 lehrt Felix Koch als Professor für Alte Musik an der Hochschule für Musik Mainz (HfM) und gehört zum Collegium von *Barock vokal*, dem *Kolleg für Alte Musik* der HfM. Der Dirigent, Cellist und Musikpädagoge leitet zudem seit Beginn des Wintersemesters 2012/13 als Direktor des *Collegium musicum* der Johannes Gutenberg-Universität Mainz den *UniChor* und das *UniOrchester* Mainz. Im Mai 2013 gründete er den Gutenberg-Kammerchor als Auswahlensemble mit professionellem Anspruch, mit dem er u. a. auch

seiner Beschäftigung mit dem Schwerpunkt Telemann folgen kann (z.B. Erstaufführung der Pfingstkantate »Wer mich liebet, der wird mein Wort halten« TVWV 1:1590).

Felix Koch studierte Orchestermusik, Alte Musik und Musikpädagogik in Mannheim bei Michael Flaksman, in Karlsruhe bei Martin Ostertag und in Frankfurt bei Rainer Zipperling.

Als Solist und Kammermusiker ist er Preisträger zahlreicher Wettbewerbe und Stipendiat renommierter Förderinstitutionen (Kulturpreis der Stadt Saarbrücken, Musikpreis des BDI, Telemann-Kammermusikpreis Magdeburg u. v. m.).

Neben zahlreichen Rundfunk- und CD-Produktionen war er u. a. mit seinen Ensembles Mediolanum, Neumeyer Consort und Neumeyer Kammerchor in großen europäischen Musikzentren und bei bedeutenden Festivals zu Gast (u.a. Brüssel, Mailand, Berliner Philharmonie, Schleswig-Holstein Musik Festival, Bachfest Leipzig, Telemann-Festtage Magdeburg, Resonanzen Wien, Lucerne Festival, RheingauMusikFestival) und hat in New York, Jaroslavl (Russland), Kapstadt und Stellenbosch (Südafrika) konzertiert.

Er ist künstlerischer Leiter des Forum Alte Musik in Frankfurt/Main und wurde als Dozent für Historische Aufführungspraxis zu Kursen u.a. an die Musikhochschulen Mannheim und Saarbrücken, zum Orchester des Schleswig-Holstein Musik Festival sowie als Dirigent zur Rheinischen Philharmonie Koblenz und zum Kurpfälzischen Kammerorchester Mannheim eingeladen.

Neben seiner regen künstlerischen Arbeit widmet er sich dem Bereich der Musikvermittlung/Konzertpädagogik.

Im Oktober 2018 wurde er aufgrund seiner musikalischen Verdienste in der rheinland-pfälzischen

Landeshauptstadt von der Stiftung *Schlaraffia Montguntia* zum *Mainzer Stadtmusiker* ernannt.

2020 initiierte Felix Koch mit seinen Ensembles Gutenberg Soloists und Neumeyer Consort im Rahmen des Telemann Project die auf sechs Jahre angelegte weltweit erste Gesamteinspielung des »Französischen Kantatenjahrgangs« von Georg Philipp Telemann für das Label **cpo**.



Felix Koch

Affect and Dramaturgy in Telemann's sacred music after Pentecost

The cantatas of Georg Philipp Telemann's "French cycle" are clearly characterised by tension between traditional liturgical function and new aesthetic aspirations. This tension is particularly evident when regarding the role of musical expression and its relationship to the words set to music. Throughout the early 18th century, there was a vehement discussion regarding the appropriateness of compositional affect in a sacred context – a debate that primarily raged due to the increasing influence of secular opera and its forms of expression.

In this discussion, the music theorist and composer Johann Mattheson, who was well acquainted with Telemann, takes a clear, if differentiated, position. To him, sacred music without affect is unthinkable. At the same time, the choice of the correct affect and the associated selection of the correct compositional means to achieve it is of the utmost importance – and this is where it is easy to make mistakes.

In the second volume of his *Critica Musica* of 1725, Mattheson thus wrote a didactic dialogue between himself and the fictitious composer Melophil, who wants to write a passion oratorio. Together they go through the text to be set to music and consider what affects could appear in the individual stanzas and what means might be used to implement them. After discussing the individual sections of the text in detail, with Mattheson repeatedly correcting Melophil's ideas, they finally turn to the oratorio's final chorus:

"*Melophil*: Now I have finally arrived at the final chorus and with it my last question regarding the passion. It consists of the following words:

'Sleep well / after your suffering/
'Rest gently / after a hard fight.
'Because your death gives us the joys of heaven'
'Because your fight gives us victory.'

Can I write counterpoint for it? A certain someone said that he had never seen me write some.

Response: Always counterpoint! You ask more about such evidence than about the affect and other circumstances *ad melodicam*. I am only surprised that you do not ask whether a *passagio* should be attached to the word 'sleep'. For it has a beautiful *vocalem*, would it not sound good? First, imagine that the emotions aroused by these words must be great love and gratitude. Then construct a melody accordingly that is delicately flowing and lovely. And if you do want to write a counterpoint, then use one *all'ottava*, for the *alla decima* does not yield good melodies and *alla dodecima* has already been used. Above all, however, use a *can-to fermo*, a chorale to go with it suitable for the words above. For example, O Jesus, whose pain has bought all my salvation / come / rest in my heart etc. These are *expressiones*, which can be used all the better because, after all, the name of the person to whom one wishes a gentle rest is not found in the intended poetry. Incidentally, it should be noted that this problem has already been touched upon in the words of an aria, which must explicitly state what is to be understood; but do not pour on the *imperatives* and omit the *vocative* altogether. These two texts should be interwoven with skill-

ful melodic counterpoint so that they can be heard clearly and distinctly: accompany them with muted playing (i.e. muted violins and cellos) with transverse flutes and gently blowing bassoons, the last may turn out to be the best.”

This dialogue exemplifies Mattheson’s nuanced position on the shaping of affects in sacred music. Melophil is primarily concerned with contrapuntal techniques, because he wants to follow the tradition of the ‘concluding fugue’ on the one hand, but also wants to please his critics on the other. Mattheson, in contrast, deliberately focuses on the affective content of the setting. His ironic comment about possible coloratura on the word ‘sleep’ criticises precisely the superficial interpretation of the text that is more oriented towards exploring the sound than the theological content.

Mattheson’s specific instructions for the scoring show how, in his view, traditional elements of sacred music and new demands in terms of expressive aesthetics can be productively combined. The chorale, as an established form of traditional sacred music, is not discarded, but placed in a new expressive context through its contrapuntal connection with the free-form text. His recommendations for the instrumentation, with muted strings, transverse flutes and “gentle” bassoons, are also aimed at a differentiated concept of sound that would musically convey the affect of “love and gratitude”.

This approach corresponds exactly to the balance that Telemann also strives for in his “French cycle”. The deliberate choice of musical means to express affect, as postulated by Mattheson, is reflected here in the careful coordination of text, compositional technique and instrumentation – always in the service of a clear representation of an underlying affect. Telemann was so successful

with regard to these almost transparent ‘representations’ of affects that they later became a major point of criticism in his compositions. In his 1770 essay *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, Christoph Daniel Ebeling writes:

“In the recitatives, he knew how to declaim admirably, and the *accompagnements* in his works are far preferable to the arias. In the latter, he often completely sacrificed the melodic beauty to his anxious desire to declaim correctly; the instruments often interrupt the flow of the voices more than help it. A major flaw in all his works, which he learned from the French, is that he was so enamoured of musical imagery that he would not infrequently use them in a completely absurd way, getting stuck on a picturesque word or thought and forgetting the overall affect; the fact is that he reduced himself to playing games, wanting to paint things that no music can express.”

This criticism strongly influenced the subsequent image of Telemann and the reception of his compositions. It can only be understood from the perspective of a musical aesthetic that had already changed by 1770 and had brought different qualitative ideas to music. Telemann’s writing as expressed in the “French Cycle” always involves the issue of how music can not only accompany religious experience, but also convey it. His answer clearly tends towards an appreciation of affect as a medium of religious experience. Affect is not seen as a disruptive factor in devotion, but as its necessary medium. The specific structure of the cantata texts by Erdmann Neumeister – whom Telemann considered the “best poet in sacred matters” – features an alternation between different verse forms and affects. For Telemann, this becomes the basis for a unique genre of theological epistemology. In the sequence

of recitatives, arias and chorales, a musical theology unfolds that does not explain religious contexts, but seeks to make them tangible.

The sacred cantata **Kommt alle, die von so manchem Sündenfalle** TVWV 1:1004 (Come all who by so many snares of sin) for the third Sunday after Trinity, is an impressive example of Baroque musical language in the service of theological annunciation. Even the first movement is conceptually imbued with Telemann's desire for vivid presentation. Telemann reworks the movement, which Neumeister actually conceived as a recitative, into a choral piece. The choir repeatedly calls out *Kommt!* – on the one hand as a call to gather the congregation, and on the other as a verbal invitation from God. In the third movement, an alto aria, Telemann develops an almost ecstatic musical language. The plea for Jesus' blessing is enriched with various picturesque flowing, dripping or even sighing motifs. Telemann continues this combination of theological statement and affective impact in the bass aria *Jesu Herz brennt voller Flammen* (Jesus' heart burns in full flame), where Christ's "burning" love is expressed through agitated figures and expressive harmonies.

The highlight of the rhetorical structure is the concluding chorus, *Wo ist solch ein Gott, wie du bist?* (Where is a God like unto thee?) Musical and theological statements merge here: the uniqueness of the Christian understanding of God, proclaimed by the text, is emphasised by a large-scale choral movement of particular tonal conciseness. In this way, Telemann manages to cast the central theological message of the unconditional acceptance of sinners in a musical form that reaches both the mind and the heart of the listener.

The opening movement of Georg Philipp Telemann's composition for the first Sunday after Trinity, **Wahrlich, ich sage euch** TVWV 1: 1494 (Verily I say unto you), is characterised by constant tempo changes. The instrumental sinfonia is interwoven with the subsequent recitative that states the central theological message – "It is easier for a camel to go through the eye of a needle than for a rich man to enter the kingdom of God." Telemann differentiates between two textual levels in this recitative: he uses different tempi to clearly separate the solemn introductory formulas in the slow tempo (*Wahrlich, ich sage euch*), which serve as independent authoritative introductions to Jesus' speech in the New Testament, from the subsequent substantive statements in the fast tempo. This structure also runs through the instrumental introduction, which thus expresses the pair of affects *spes* (hope) and *timor* (terror) at a fundamental level. The slow tempo creates a state of devout attention and reverent sublimity, while the fast sections aim at the affect of salutary fear and horrified reflection. In the Protestant tradition, this emotion represents the first step in repentance. Being shocked at one's own sinfulness should then lead to change in behaviour.

Telemann uses this tradition in the following recitative, in which the Bible verse is commented on and interpreted: *O welch ein donnerndes Wort!* (Oh, what a thundering word!) In addition to the literally quaking coloratura on the word *donnernd*, Telemann repeatedly sets words such as *Buße*, *Geiz*, *Stolz* and *Übermut* (repentance, avarice, pride and arrogance) with dissonant chords to create a certain affect. This ultimately depicts the sinners' threatened descent into hell with a descending melodic movement with a minor ninth and an expressive chord.

The following recitative describes the way forward. Our wealth should be in God. The soprano aria that follows skillfully combines two different forms of musical expression to present the theological solution to the dilemma of wealth. The simple, song-like setting of the words *Gott soll allein mein Reichthum sein* (God alone shall my wealth be) in a swaying $\frac{3}{4}$ time conveys the affect of inner peace and serene certainty – the baroque principle of affect associates such pastoral rhythms with a state of peaceful comfort.

By contrast, the extended coloratura, such as on the word *ergötzen*, represents the affect of exuberant joy through its structure, which is built up of small motifs and then sequenced. The concluding passage of alternating notes in particular is in the tradition of musical gestures of jubilation. Telemann musically depicts how turning to God as the true wealth of inner peace leads to exuberant joy – an important movement in Protestant piety, moving from *consolatio* to *exultatio*.

A reflective pause then sets in with the following chorale, *Weg mit allen Schätzen* (Away with all riches), the fourth verse of Johann Franck's hymn *Jesu, meine Freude* (Jesus, my joy). In the recitative that follows, the meaning of the Bible verse is explained in even greater detail: *Reichtum an ihm [sich] selbst verdammet nicht. Der Mißbrauch tuts.* (Wealth in itself does not condemn. Its misuse does.) Thus, in the following aria, the lyrical narrator is austere. *Eitle Güter, fahret hin. Weil ich reich in Jesu bin, laß ich mir begnügen.* (Vain possessions, begone. Since my wealth is in Jesus, I am content.). The cantata ends with a concluding chorale, the 13th verse of the hymn attributed to Hans Sachs, *Warum betrübst du dich, mein Herz.* During the course of the cantata, the focus increasingly shifts from the

external tension between wealth and the kingdom of God to the internal question of the true riches of the heart. This spiritual deepening is reflected in Telemann's composition. The initial musical drama gives way to an increasingly personal musical language. The cantata thus proves to be a masterpiece of theological and musical diplomacy. It does not avoid the provocation of the gospel, but its musical form leads to an interpretation that enables listeners to engage constructively with the message.

In the sacred music for the 2nd Sunday after Trinity, ***Ich recke meine Hand aus*** TVWV 1:854 (I have spread out my hands), an existential drama unfolds around the human freedom to reject the divine offer of salvation. It is based on the parable of the great banquet. A certain man invited people to a great feast. However, one by one, all the invited guests cancel, so that in the end the host instructs his servants to bring the "poor, and the maimed, and the halt, and the blind" instead. The bass Dictum at the beginning, with the words from Isaiah *Ich recke meine Hand aus den ganzen Tag* (I have spread out my hands all the day), paints the figurative picture of a God who, in an almost desperate gesture, courts humanity. This fundamental tension between divine offering and human refusal runs through the entire cantata.

Erdmann Neumeister's theological emphasis is remarkable in this context. He interprets the parable of the great banquet not really in a Eucharistic sense, but as a fundamental examination of human freedom of choice. This interpretation gains particular poignancy in Telemann's musical setting. In the second movement, the tenor and chorus do not simply lament the rejection of the divine invitation,

but develop a harrowing reflection on the finality of this decision.

In the dramatic bass aria that follows, this finality is viewed from the perspective of the *Verdammten* (damned) – a daring theological and artistic device that confronts listeners with the irreversibility of their life choices. The theological dimension of the cantata is particularly evident in the fourth movement, an alto recitative. Hell is not filled according to predestination, but is the result of human decisions. The soprano aria that follows condenses this theology into the image of two paths. *Der eine geht zur Himmelsruh, der andere zur Hölle zu* (One leads to heavenly rest, the other to hell). Telemann chooses an insistent musical language here to emphasise the urgency and importance of the decision. The concluding chorale then opens up a perspective of hope. In Holy Communion, the enduring presence of God's offer of salvation can be experienced – but here too, without any compulsion to accept it, as a free decision.

Telemann portrays the deep connection of the name Jesus in the life of a Christian in his cantata *Jesus sei mein erstes Wort* TVWV 1:986 as a poignant musical prayer. The composer develops a subtle musical language of looking inward. The three arias, which address the 'first', 'daily' and 'last' words, differ significantly from one another in their basic affect. While the soprano aria at the beginning of the cantata tells of morning awakening with bright, radiant confidence – and begins very vividly with the soloistic presentation of the word 'Jesus' as the fulfillment of the demand – Telemann shapes the bass aria *Jesus sei mein täglich Wort* (Jesus be my daily word) with an almost hectic motif. In the tenor aria *Jesus sei mein letztes Wort* (Jesus

be my last word), instead of the restrained music that would be perfectly conceivable for the text *Ihn behalte ich in dem Munde bei der letzten Lebensstunde* (I keep him on my lips in the last hour of my life), we are presented with a lively *Vivace*. This surprising musical rhetoric reflects the Lutheran interpretation of death as a power that has already been overcome. The 'last word' thus becomes a joyful confession – the name of Jesus even transforms dying into a moment of joy because death has lost its terror. The music thus becomes a resounding testimony to the hope of resurrection. Telemann thus succeeds in uniting the three time levels – the course of a day, the span of a lifetime and eternity – in a theologically well-planned musical dramaturgy. Telemann uses the unusual length of the music, which consists of ten movements, to formally depict this interpretation. The music itself, with its clear formal structure on several levels, creates an architectural stability, as it were, that musically reflects the unshakable nature of faith.

In *Ein ungefärbt Gemüte* (An unstained soul), TVWV 1:434 for the fourth Sunday after Trinity, Telemann uses sharp musical contrasts to emphasise the tension between hypocritical masquerade and sincere Christian piety: *Treu und Güte* (loyalty and kindness) make a person beautiful. Telemann sets this simple admonishing statement to music with a plain, unaffected melody that has nothing pretentious about it. The following movements also find very precise forms of musical expression. For example, in the chorale fugal movement setting the Golden Rule to music, in which the voices, one after the other, only do to each other what they themselves are willing to do. Or in the soprano aria *Treu und Wahrheit* (Loyalty and Truth), whose soar-



Neumeyer Consort

ing melody reflects the purity of the sincere heart. Telemann's setting makes audible how external activity and inner attitude can be harmonised – a central theological concern of the cantata.

The final chorale, *O Gott du frommer Gott* (O God, you gracious God), calms this tension by embedding human yearning for truthfulness in the comfort of divine activity.

– Immanuel Ott

CD 2

Telemann's sacred music for Ascension and Pentecost

With the cantatas of his so-called "French cycle" (1714-1715), Georg Philipp Telemann's sacred compositions have convincingly proven that he never had to liberate himself from the bonds of Johann Sebastian Bach, because he never was chained down in the first place. When he began his tenure as Frankfurt's music director and conductor at the *Barfüßerkirche* in Frankfurt in 1712, he took on the musical responsibility for the main worship services as well as for vespers on Sundays and holidays. Unfortunately, no autograph manuscripts have survived from the music performed at these services. The surviving performance material is taken from copies that Telemann's successor had made. These were entitled "French" – although it is unknown whether Telemann used this term himself or if the copyist labelled them as such for practical reasons. The term describes stylistic characteristics such as the instrumentation and form that are based on French music. This often manifests itself as thicker instrumentation in the middle range with two viola parts or the use of French dances as form mod-

els. The five pieces for worship services from the cycle recorded on this CD were meant for use for the Ascension and Whit liturgy. By highlighting one central compositional principle in each work, these pieces exemplify the variety and creative freedom that characterise Telemann's sacred music in general, but especially in this cycle.

An overarching principle of form: TVWV 1:295

The festive *Vivace* chorus of the first cantata, *Der Himmel ist offen*, ushers in the Ascension celebrations and sets the tone in C major, which shines throughout all of the movements. The upbeat to the phrase of the title line sounds like a fanfare in sixteenth-note repetitions. Sweeping coloratura embellish the thoroughly optimistic movement. A glance at the two following movements reveals the sophisticated formal structure: the chorus (No. 1) can be regarded as the A section of a *da capo* form interrupted by a recitative (No. 2). Although the tenor briefly deviates into the upper and lower fifths in his recitative, the modulatory character is cancelled out by the C major introduction of the opening chorus, which the soloist now repeats over a chamber music-like accompaniment. Only now does the B section begin, shaded by the minor with the text extolling the hope for heaven, which Jesus has now opened. Thus, it contemplates the worldly situation of those suffering, lending expression through melismas over chromatic bass figures. Telemann writes the *da capo*, the third repeat of the A section, as a seamless transition to the repeat of the opening chorus. This loose treatment of forms and numbering sequences is typical of the French cycle and in this case paves the way towards a more exciting dramaturgy. The reflection and declaration

of the individual (the soloist) seems all the more auspicious as it is preceded by the collective jubilation of the choir. This in turn creates a more triumphant impression than in its first iteration, after the soloist's tonally unstable B section, which modulates from minor key to minor key.

The two short solo arias express collective gratitude and joy at Jesus' promise of the Kingdom of Heaven in a dance-like, buoyant 12/8 meter. Telemann's compositional technique demonstrates solemnity and pomp when the solo bass, accompanied by the dotted rhythms of a French overture, comforts the listener with the hope of salvation over worldly suffering.

Formal economy in a dramaturgy oriented towards the finale: TVWV 1:1590

With a gentle, swaying character, the bass soloist begins with **Wer mich liebet, der will mein Wort halten** (If a man love me, he will keep my words). The frequent repetition of individual phrases conveys a sense of comfort: the music seems to stand still in some passages, prancing lightly in three-quarter time, thus emphasising the sense of security in which the faithful may indulge. This beginning replaces the often-used majestic opening chorus with an intimate aria. This is surprising given the occasion for which this sacred music is written: the first day of Pentecost. Usually, Christianity's celebration of the Holy Spirit – musically represented here by the choir – would seem more appropriate in the form of a grand opening chorus. However, Telemann turns this dramaturgy on its head. The lack of an opening chorus is made up for only much later at the conclusion. The finale is thus the result of a gradual build-up over the entire cantata and ap-

pears in two separate final numbers. The bass aria is followed by a highly charged, affect-filled tenor recitative that describes the honour that God bestows on man through the Holy Spirit. This recitative, in turn, prepares the ground for the congregation's approval in the form of a chorale and finally for a coloratura-rich, jubilant soprano aria praising God. There is a significant increase in magnitude in terms of tempo, figuration and affect over the initial comforting mood of the bass aria, lifting the intensity to a level befitting the final numbers.

Here, Telemann pulls out all the stops of his compositional artistry. Number 6 (*Gott der Hoffnung* – God of hope) is captivating with its magnificent fugue. Number 7 (*Ich bin der Seligkeit gewiß* – I am certain of bliss) is also astonishing with an imitative entry of the voices on the same note: the fusion of the sung syllables understandably emphasises the confidence of each individual, while the intervallic unison evokes the power of the community. The dramaturgy, which propels us towards a glorious conclusion, is crowned by a special final chord. This is, so to speak, open at the top: the melodic note in the soprano on the final fermata is the fifth of the chord. The exclamatory broken chord on *gewiß, gewiß* (certainly, certainly) holds on it. The use of the fifth – the most melodically tense interval – as the final note impressively illustrates the congregation's joyful anticipation and forms the dramatic zenith of the finale form used here by Telemann.

Loose treatment of the text: TVWV 1:89

With a series of subsequent and prophesying entries on **Also** (thus), the chorus begins a resolute orchestral prelude in praise of God – only to be interrupted and rebuked by the solo bass, for the

love of God cannot be expressed in human terms. Telemann writes this setting in an almost operatic manner. The choir enters in imitation, with the F major broken triad distributed among the voices. This in itself has the performative dimension of a congregation coming together; to some extent, people tune into each other in order to appear as a unified group of believers in a homophonic tutti. The first entry of the bass solo, *Schweig* (Be still), comes as a complete surprise on the last quarter note of the bar. The actual meaning 'Thus my lips be still' is syntactically coherent, thus becoming an educational dialogue. The '*also*' is an aposiopesis, that is, an interrupted, incomplete sentence fragment, but the repetition of '*Schweig*' emphatically rebukes not only the lyrical narrator of the text, but also the chorus, and with it the congregation. The subsequent recitative is inserted as in TVWV 1:295. The music of the opening chorus is continued afterwards, albeit not chorally, but as a tenor aria. This free treatment of forms is a special feature of the French cycle.

The admonition that human means can never adequately praise God's love is disregarded of course, since the cantata attempts precisely this impossible feat: to sing of God's grace with human means – music. The two horns play throughout, including the chorales, and even appear as soloists in the bass aria number 6. They contribute significantly to the magnificent character of this attempt. A variety of so-called harmonic fifths is derived from the horns, giving the musical composition a stable and powerful sound. Dotted rhythms and exclamatory fourths do their part to set the worship of God to music on Whit Monday, the second day of Pentecost.

Soggetto and various word-sound associations: TVWV 1:264

Probably the most frequently sung psalm in the Bible is the focus of the fourth sacred piece on this CD, in which Telemann's inventiveness reaches a climax.

Der Herr ist mein Hirte (The Lord is my shepherd) is heard floating freely in the soprano without a bass foundation, shortly followed by the alto and finally by the other voices. This imitative structure is based on an earlier form of polyphony developed in the Renaissance – the *soggetto* structure. The use of these themes creates a lofty, timeless atmosphere. The choral passages in which the famous psalm text is sung all make use of this technique, while the intervening arias are composed in exactly the opposite style. They comment on the psalm with lyrical lines and individualise the message by reflecting on its affective impact. The arias also feature an individual level of interpretation with a wide variety of word-tone relationships and the original use of a wide range of stylistic devices. These contrast with the noble lines of the psalm, which are also quite nebulous due to the uniformity of the *soggetto* structure and their detachment from the individual lines of the psalm.

The soprano aria *Weide Jesu, weide mich* (Jesus, feed me) describes a pastoral idyll with the strings freely floating over an organ tone in the duet, evoking the 'sweet pastures' of the soprano voice. Immediately after the first bar, the first oboe's interjection over a new, higher pedal point in the violas adds a further note to the scale: F-sharp. The resulting colours once again transport the musical events to a peaceful Arcadia. The frequent use of rests, which seem to interrupt the melodic flow unexpectedly, is also noteworthy here. They break

up the strict phrasing and allow the lines to unfold freely and unrestrained.

The close relationship between words and music is evident in the alto aria *Führe, Jesu, führe mich* by even more surprising means – through reduction. Apart from the harpsichord harmonies, this is a purely two-part composition in which the violins and bass in octaves do nothing but repeatedly ascend from the root note up to the fifth. The optimistic ascending pull of the music and the excitedly pulsating repeated notes directly express the desire for orientation by foreshadowing its fulfilment of clear guidance – always-ascending reliability and trust in God.

Another curiosity is presented in the tenor aria *Segne Jesu, segne mich* (Bless me, Jesus, bless me), accompanied only by an oboe duet. The melodic and instrumental simplicity of the piece reflects the humility and gratitude of the soloist. Only at the end does Telemann break with the sequence of chorus and aria with the bass recitative *Ach, heil'ger Geist*, which praises the Holy Spirit, fittingly for the Whitsun celebrations, as the link between man and God. The concluding chorus reinforces this with a final 'Hallelujah!'.

– Florian Zimmermann



Barfüßerkirche Frankfurt am Main, 1718

Ágnes Kovács was born in Budapest and comes from a family of musicians. After studying conducting at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest, where she graduated with honours in 2003, she studied voice with Heidrun Kordes at the Frankfurt University of Music and Performing Arts, for which she was awarded the Hungarian State Eötvös Scholarship. In addition to her regular studies, she attended master classes with Anna Reynolds, Walter Moore, Beata Heuer-Christen, Helen Donath, Edith Wiens, Nancy Argenta, Anna Korondi and Jonathan Alder.

Ágnes Kovács has worked with conductors such as Howard Armann, Ivor Bolton, Ivan Fischer, Nicolas McGegan, Aapo Häkkinen, Helmuth Rilling, Christoph Rousset, Steven Sloane and Michael Schneider. She has performed with orchestras such as the Akademie für Alte Musik Berlin, the Berlin Philharmonic, B'Rock Orchestra, Helsinki Baroque Orchestra, NDR Sinfonieorchester, MDR Sinfonieorchester, Les Talens Lyriques and the Hungarian Radio Orchestra. Guest engagements have included Musikfest Berlin, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Rheingau Music Festival and the Budapest Spring Festival. In the summer of 2015, she made her debut at the Salzburg Festival in the reconstructed version of Purcell's *Dido and Aeneas* under the baton of Thomas Hengelbrock.

World premiere recordings of Gottfried Heinrich Stölzel's *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (Glossa 2018) and Gregor Joseph Werner's *Der gute Hirt* (Accent 2019) with the Orfeo Orchestra Budapest under György Vashegyi, as well as her most recent recordings of Robert Schumann's *Missa Sacra* (Sony 2020) with the Balthasar Neumann Ensemble under Thomas Hengelbrock and the Passion Pasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* by

Graun-Bach-Telemann (Glossa 2021), again with Vashegyi, have attracted great attention.

Born and raised in Passau, **Helene Grabitzky** first studied music education at the University of Regensburg. During her bachelor's and master's degree in vocal pedagogy at the University for Catholic Sacred Music and Music Pedagogy in Regensburg (with Dorothee Rabsch and Christian Schmidt-Timmermann), she was already pursuing an active concert career as both a soloist and a member of various renowned ensembles. These included the *Heinrich Schütz Ensemble Vornbach* and the AUDI Youth Choir Academy, which involved various concert tours and CD recordings. During this time, she was able to gain her first experiences in the field of education and received important artistic inspiration from Paul Leenhouts (Denton, Texas/USA), Deborah York (Berlin) and Karl Kammerlander (Weimar).

After completing her teacher training, Helene Grabitzky worked at the Academy for the Performing Arts in Bavaria, and has been a teacher of classical voice at several Tyrolean music schools since 2018. She also works as a freelance singer, for example in the vocal ensemble *StimmGold* (from 2014 to 2022), for the *LauschWerk* vocal ensemble and the MDR Rundfunkchor, and as a vocal coach for the Tyrolean and South Tyrolean choral associations. Masterclasses with Helmuth Rilling and Vera Schoenenberg have broadened her musical development.

The soprano lives in the Tyrolean Highlands in Austria and is now mainly active in the field of early music. She is a member of *Cappella Claudiana* in Innsbruck. Since 2022, she has been a master's

student with Roberta Invernizzi at the MUK – Music and Arts University of the City of Vienna.

Lieselotte Fink began her musical career in the children's choir of the Catholic parish of St. Martin in Idstein. She first studied opera and voice in the bachelor's programme in the class of Prof. Elisabeth Scholl at the Mainz University of Music. Since October 2022, she has been continuing her education with a master's degree in voice in the class of Prof. Alexandra Coku at the Würzburg University of Music. She has been coached in art song by Gerold Huber and Andrea Marie Baiocchi.

In addition to her studies, numerous masterclasses have enriched her training and artistic development, including with Petra Lang, Siegfried Jerusalem, Marcelo Amaral, Arila Siegert, Marie-Paule Hallard and Ulrich Messthaler. In May 2022, she won the Heinz Frankenbach Competition for Baroque Singing at the Mainz University of Music in Eltville/Rheingau. As a soloist, she has performed in Johann Sebastian Bach's St John Passion as part of the Saarland Early Music Festival under the baton of Georg Grün, in Claudio Monteverdi's Vespers under the baton of Peter Reulein, in Martín Palmeri's Misa Tango, conducted by Carsten Koch, and in numerous performances of sacred cantatas in the Rhine-Main region. In 2024, she participated in the international Robert Schumann Competition in Zwickau and the international Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig.

She also has a special interest in ensemble singing. As a soloist with the Gutenberg Soloists, she has participated in several Telemann CD productions of the Telemann Project under the direction of Felix Koch. In 2022, Lieselotte Fink participated in the choir academy of the Balthasar Neumann

Choir, where she gained valuable experience in sound production and intonation in an ensemble under the direction of Lionel Sow and Detlef Bratschke, as well as lecturers from the Balthasar Neumann Choir. She is currently a member of the Stuttgart Chamber Choir under the direction of Frieder Bernius.

Jeff Mack began his musical education at the Conservatoire du Nord – Ettelbruck in Luxembourg. There he obtained a *Diplôme Supérieur* in trumpet (with Blaise Stelandre), in voice (with Mariette Lentz) and in the opera class with honours. He then studied trumpet (with Lutz Mandler and Malte Burba) and singing (with Andreas Karasiak) at the Mainz University of Music.

The young musician is particularly drawn to baroque and contemporary music. Jeff Mack took part in the *Barock vokal* excellence programme in Mainz, which is dedicated to the historical performance practice of works from the Renaissance to the Classical era. He was able to expand his knowledge by taking part in various masterclasses with Gabriele Lechner, Philippe Jaroussky, Andreas Scholl, Hans-Martin Rux and the King's Singers, among others. Solo performances have brought about collaborations with renowned conductors such as Pierre Cao (Luxembourg), Ralf Otto and Felix Koch (Germany), David Reiland (Belgium), Grete Pedersen (NL) and Christopher Robinson (GB). He has appeared with orchestras such as the Orchestre Philharmonique du Luxembourg, the Mainz Bach Orchestra, Le Concert Lorrain and the Neumeier Consort. He has performed throughout Europe, the United States, Canada and South Africa.

In 2014, he made his debut in the title role of Handel's *Rinaldo* at CAPE (Centre des Arts Pluriels

Ettelbruck) and at the theatre in Esch-sur-Alzette (Luxembourg). This was followed by performances as Rinaldo at the *Tage für Alte Musik Saarbrücken* TAMIS and as Nerone in Monteverdi's *Incoronazione di Poppea* in Darmstadt.

Jeff Mack teaches trumpet at the Luxembourg City Conservatory and regularly conducts workshops at the INECC (Institut Européen de Chant Chorale Luxembourg).

Hans Jörg Mammel received his first music lessons in his native Stuttgart and voice lessons as a member of the Stuttgart Hymnus Boys' Choir.

Initially studying law in Freiburg, he changed to the music academy there, where he studied voice with Winfried Toll, Werner Hollweg and Ingeborg Most. He attended master classes with Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf and James Wagner and studied historical performance practice with Reinhard Goebel.

Mammel has studied at important festivals in Schleswig-Holstein, Schwetzingen, Munich, Utrecht, Brugges, Wrocław, Vienna and Jerusalem. He regularly collaborates with conductors including Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Ivan Fischer, Hans Zender, Hans-Christoph Rademann, Marcus Creed, Philipp Herreweghe, Ivor Bolton, François-Xavier Roth, Hermann Max, Jordi Savall, Christina Pluhar and Masaaki Suzuki.

He performs with renowned orchestras and ensembles such as *La Cetra Basel*, the *Orchestre des Champs-Élysées*, the *Akademie für Alte Musik Berlin*, the *Freiburger Barockorchester*, *les cornets noirs*, the *Ricercar Consort*, *l'arpa festante* Munich, *l'Arpeggiata* and *gli incogniti*. Hans Jörg Mammel has been an ensemble member of *Cantus Cölln* under the artistic direction of

Konrad Junghänel since 2000. Mammel's work has been recorded on more than 100 CDs and radio broadcasts.

Hans Jörg Mammel sang a highly successful performance in Iceland in the title role in Monteverdi's *Orfeo*. He has made guest appearances in theaters in Freiburg (Britten), Koblenz (Händel), Darmstadt (Lehar) and at the Berlin State Opera *Unter den Linden* (Cavalli).

His recording of Schubert's *Die schöne Müllerin* in the version for tenor and guitar was emphatically received.

He also regularly presents lesser-known works to his audiences at song recitals – for example, pieces by Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz or Robert Franz. In recent years, recordings by Mammel featuring Schubert's *Winterreise*, songs by Felix Mendelssohn Bartholdy and Franz Liszt, as well as Goethe settings by Zelter, Reichardt and Schubert have been released on alpha, Naxos and Carus.

Hans Jörg Mammel recently gave *Lied* recitals in Frankfurt, Stuttgart, Paris, Rouen, Saintes, Besançon, Berlin, Nantes, Warsaw and Tokyo.

In 2008, Mammel founded a concert series for *Lied* in Freiburg. Every summer, he presents four concerts entitled *Liederaben.de*. The aim is to present the widest possible spectrum of art song to audiences.

Christoph Pfaller received his first musical education starting at the age of 9 as a member of St. Thomas' Choir in Leipzig. He was a voice student of Martin Petzold at that time. He travelled numerous times with the choir in Germany and abroad (Japan, South Korea, Australia, etc.) under the direction of former *Thomaskantor* Georg Christoph

Billert and was a soloist on several CD recordings and concerts.

In the 2004-2005 season, he sang the role of the *Erste Knabe* in W.A. Mozart's *The Magic Flute* at the Leipzig Opera. Starting in 2013, he began studies with Christina Wartenberg and Jeanette Favaro-Reuter at the Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy Leipzig and completed his degree there. Most recently, he appeared as Belmonte in Mozart's *The Abduction from the Seraglio* and as Lyonel in Friedrich von Flotow's opera *Martha*. Pfaller had further debuts on the opera stage – including as Luigi in Puccini's *Il Tabarro* and as the Third Boy in Carl Orff's *Der Mond*.

The young tenor feels a particularly strong connection to oratorio, which has accompanied and shaped him since his earliest childhood. Today he is a sought-after soloist in Germany and abroad, particularly as an evangelist and interpreter of Bach.

He regularly works with renowned conductors including Hans-Christoph Rademann, Andrés Orozco-Estrada, Peter Schreier, Michael Schönheit, Wolfgang Katschner, Gotthold Schwarz and Thomaskantor Andreas Reize and with ensembles such as the St. Thomas Choir Leipzig, the Dresden Philharmonic, the Lautten Compagny Berlin, the Vocalensemble Rastatt, the Gaechinger Cantorey, the Gewandhausorchester Leipzig and the Staatskapelle Halle.

He has performed in Russia, Italy, South America, Cuba and in the USA. In September 2017, he recorded his first CD including Bach cantatas together with the Chapelle de la Vigne Freiburg, directed by Bernhard Schmidt. He was awarded a scholarship from the Kammeroper Schloss Rheinsberg foundation in 2017.

Nicolas Ries studied music and philosophy at the Johannes Gutenberg University and the Hochschule für Musik in Mainz, received a Bachelor's degree in jazz/pop singing and completed his studies in the Master's programme in opera and concert performance.

He conducts several choirs in the Mainz and Limburg areas and teaches at the University of Music in Mainz in the field of jazz ensemble singing. As a bass vocalist, he specialises in a *cappella* literature in a wide range of genres, and he sings in various professional ensembles such as the Kammerchor Stuttgart, the SWR Vokalensemble, the Chor des Bayerischen Rundfunks and the Balthasar Neumann Choir. As a soloist, he took on the role of Bartolo in Mozart's *Nozze di Figaro* at Theater Regensburg in 2021. In 2019, he made a guest appearance at Staatstheater Wiesbaden as Cappadocio in *Salome* by Richard Strauss. His concert repertoire ranges from standard classical works to world premieres of contemporary pieces such as *The Mines of Falun* by Patrick Bishay (2022). He has been a permanent member of the Bavarian Radio Choir since the autumn of 2024 and in the 2024/25 season, he will appear as a guest soloist at the Saarbrücken State Theatre and the Mannheim National Theatre.

The Gutenberg Soloists is a 12-voice ensemble founded in 2020 specifically for the *Telemann Project* at Mainz University. Its size and vocal registers are tailored to the circumstances of 18th-century performance practice, with solo parts being ideally taken by its own members. The ensemble consists of young professional singers from Germany, England, Luxembourg, the Netherlands, Austria, Sweden and Switzerland. It is augmented by the *Tele-*

mann Project's artists-in-residence, who over the years have included Elisabeth Scholl, Sabine Goetz, Ágnes Kovács, Georg Poplutz, Hans Jörg Mammel, Hans Christoph Begemann, Gotthold Schwarz and Klaus Mertens.

The **Neumeyer Consort** was founded in 2007 with the aim of making the vitality and diversity of baroque music audible in a wide array of instrumental formats. The ensemble was soon able to create a name for itself, becoming ensemble-in-residence at the Frankfurt Kaisersaal Concerts and receiving invitations to take part in radio, television and CD recordings as well as concerts at the Saarland Early Music Days, the Rheinsberg Castle Chamber Opera, the Magdeburg Telemann Festival, the Göttingen Handel Festival, the Schwetzingen Festival of Southwest German Radio (SWR), the Rheingau Music Festival and the Alte Oper in Frankfurt. It also undertook tours to South Africa (Cape Town and Stellenbosch) and the Norfolk Concerts in England. It has recorded many acclaimed CD releases under its director, Felix Koch, including Bach's six *Brandenburg Concertos*, four orchestral overtures by Telemann (in cooperation with the SWR) and chamber music by Giovanni Platti. In 2018, together with the Gutenberg Chamber Chorus, it released Bach's *Ascension Oratorio* and a new version of the *St Mark Passion*, followed by a new recording of Mozart's *Requiem* and premiere recordings of works by Antonio Salieri and Georg Joseph Vogler. Live recordings of Bach's *Christmas Oratorio* and *B-minor Mass* were made in cooperation with the Gutenberg Chamber Chorus of Mainz University's Collegium Musicum.

In 2018, the Gutenberg Chamber Choir released Bach's *Ascension Oratorio* on the Leipzig label Ron-

deau and in October 2021, a new production of Mozart's *Requiem* paired with premiere recordings Salieri's *De profundis* in G Minor and *Funeral Music for Louis XVI* by Georg Joseph Vogler. A recording of the original version of Handel's *Messiah* is in preparation.

Live recordings of Bach's *Christmas Oratorio* and the *B-Minor Mass* were produced in cooperation with the Gutenberg Chamber Choir of the Collegium musicum of Johannes Gutenberg University Mainz.

Since 2020, the orchestra, together with the Gutenberg Soloists, has been dedicating itself to the first recording of the 'French Cantata Cycle' by G. P. Telemann (72 cantatas from the 1714–15 church year), in cooperation with the **cpo** label.

Since the winter semester of 2010–11 **Felix Koch** has been professor of early music at the Mainz Musikhochschule and a board member of *Barock Vokal*, the institution's early music academy. A conductor, cellist and music teacher, he has also headed the chorus and orchestra of Mainz University as the director of its Collegium Musicum (since the beginning of winter semester 2012–13). In May 2013 he founded the Gutenberg Chamber Chorus, a select ensemble of professional quality that allows him to pursue his many interests, including a focus on Telemann (e.g. the première recording of the Whitsun cantata *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*, TVWV 1:1590).

Felix Koch studied orchestral music, early music and music education in Mannheim (with Michael Flaksman), Karlsruhe (with Martin Ostertag) and Frankfurt (with Rainer Zipperling). As a soloist and chamber musician he has won prizes at many competitions and received grants from leading cultural

institutions (Culture Prize of the City of Saarbrücken, BDI Music Prize, Telemann Music Prize of the City of Magdeburg and many others). In addition to numerous broadcast recordings and CD releases, he has appeared in leading European music capitals and festivals with his ensembles Mediolanum, Neumeyer Consort and the Neumeyer Chamber Chorus, including Brussels, Milan, the Berlin Philharmonie, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Leipzig Bachfest, the Magdeburg Telemann Days, Resonanzen (Vienna), Lucerne Festival and the Rheingau Music Festival. He has also concertized in New York, Yaroslavl (Russia), Cape Town and Stellenbosch (South Africa).

He is the artistic director of Forum Alte Musik in Frankfurt am Main, the intendant of the Wörrstädter Land International Music Festival and a teacher of historically informed performance practice at the Mannheim Musikhochschule, the Saarbrücken Musikhochschule and the orchestra of the Schleswig-Holstein Music Festival. He has also conducted the Rhenish Philharmonie (Koblenz) and the Chamber Orchestra of the Palatinate (Mannheim). In addition to his artistic activities, Felix Koch also devotes himself to music appreciation and outreach. In October 2018 he was named Mainz City Musician by the Schlaraffia Moguntia Foundation for his services to music in the capital of Rhineland-Palatinate.

In 2020, Felix Koch and his ensembles, the Gutenberg Soloists and the Neumeyer Consort, launched the first of a six-year, world-wide recording of Georg Philipp Telemann's complete 'French Cantata Cycle' for the **cpo** label as part of the Telemann Project.



Ágnes Kovács



Jeff Mack



Christoph Pfaller

CD 1

Kommt alle, die von so manchem Sündenfalle

Dritter Sonntag nach Trinitatis (TVWV 1:1004)

1 Chor

Kommt! Kommt! Kommt alle,
Die von so manchem Sünden-Falle
Verwundet, schwach und zitternd stehn,
Wir wollen hin zu JEsu gehn.
Er heilet alle Wunden:
Er spricht ein einzig Wort.
So ist die Angst verschwunden
Und alle Schmerzen fort.
Die Gnaden-Thür
Ist dir und mir
Bey JEsu auffgethan.
Denn JEsus nimmt die Sünder an.

2 Choral

So komm ich auch zu dir allhie In meiner Noth
geschritten, und thu dich mit gebeugtem Knie
von gantzem Herten bitten: Vergib mirs doch
genädiglich, was ich mein Lebtag wider dich
auf Erden hab begangen.

3 Arie (Alt)

Sprengte, JESU, über mich
Deines Blutes Segen.
Wie sich Laub und Gras erquickt,
Das des Tages Hitze drückt,
Durch den Abend-Regen:
Also tröstest du das Hertz.
Da, da muß sich aller Schmerz
Augenblicklich legen,

CD 1

Come all, who from so many snares of sin

Third Sunday after Trinity (TVWV 1:1004)

1 Chorus

Come ye! Come ye! Come all,
Who from so many snares of sin
Stand wounded, weak and trembling,
We shall go to Jesus.
He heals all wounds:
He speaks a single word.
Thus the fear vanishes
And all pain is gone
The gate of mercy
Is open to you and I
through Jesus.
For Jesus takes sinners in.

2 Chorale

So I come to Thee, too, here, in my hour of need,
And with bended knee I beg of Thee with all my
heart: Forgive me with Thy grace, for that which I
have done against thee all my life on earth.

3 Aria (Alto)

Water me, JESUS,
With the blessings of Thy blood.
How the leaves and the grass are refreshed,
Which the heat of the day has oppressed,
By the evening rains:
So Thou comfortest my heart.
There, there all pain shall
Yield in the blink of an eye,

Und die Seele lebt durch dich.
Spreng, JESU, über mich
Deines Blutes Segen!

4 Rezitativ (Sopran)

Ich gläube festiglich,
Und soll mich nichts von solchem Glauben kehren.
Wenn meine Sünden grösser wären,
Als dein Verdienst, mein JESu, ist,
So könnt' ich dennoch nicht verderben.
Du würdest da vor mich,
Für mich zum andernmahle sterben.
Allein, da du einmahl gestorben bist,
Ist dein Verdienst unendlich groß und gut.
Und wären Millionen Welten,
So könnt' ein einz'ger Tropfen Blut
Für alle zur Versöhnung gelten.
Unmöglich ist, daß der verlohren bleibet,
Der Busse thut und gläubet.

5 Arie (Bass)

JESus Herze brennt voll Flammen.
Ihre Gluth ist Lieb' und Huld.
Meine Schuld
Kan mich nimmermehr verdammen.
Seine Treue küsset mich,
Und die süßen Lippen sprechen:
Laß dich keinen Kummer stechen.
Ich bezahle ganz vor dich.

6 Dictum (Chor)

Wo ist solch ein GOtt, wie du bist? der die Sünde
vergiebet, und erlässet die Missetat den übrigen
seines Erbtheils, der seinen Zorn nicht ewiglich
behält. Denn Er ist barmhertzig.

And my soul lives through Thee.
Water me, JESUS,
With the blessings of Thy blood!

4 Recitative (Soprano)

I firmly believe,
And may nothing turn me away from such faith
If my sins were greater
Than Thy merit, my Jesus,
Then I would not perish nevertheless.
You would die before me,
For me, for a second time.
But the fact that Thou died once,
Thy merit is infinitely great and good.
And were there millions of worlds,
A single drop of blood
Would suffice for all their atonement.
It is impossible that he should perish,
Who does penance and has faith.

5 Aria (Bass)

Jesus' heart burns in full flame.
Its glow is love and grace.
My sins
Can never condemn me.
His faithfulness kisses me,
And the sweet lips say:
Let no sorrow sting you.
I pay for you completely.

6 Dictum (Chorus)

Who is a God like unto thee, that pardoneth
iniquity, and passeth by the transgression of the
remnant of his heritage? He retaineth not his
anger for ever, because he delighteth in mercy.

Warlich, ich sage euch

Erster Sonntag nach Trinitatis (TVWV 1:1494)

7 Sinfonia / Dictum (Bass)

Warlich, ich sage euch: Ein Reicher wird
schwehrlich ins Reich GOTTes kommen. Und
weiter sage ich euch: Es ist leichter, daß ein
Cameel durch ein Nadelöhr gehe, denn daß ein
Reicher ins Reich GOTTes komme.

8 Rezitativ (Tenor)

O welch ein donnernd Wort!
Das alle Reichen sollte schrecken
Und sie zur Buß' erwecken.
Viel achtens nicht. Und fahren immer fort
In ihren bösen Lüsten,
Als ob sie nichts von Gott und Himmel wüsten.
Der Mammon ist ihr Gott,
der Bauch ihr Himmelreich.
Der dienet ihm durch Geitz,
der opffert ihm zugleich
In allen Üppigkeiten,
In Schwelgerey, in Stoltz und Übermuth.
Ach! schnödes Guth,
Wie kanst du doch die Herten so verleiten?
Und also wird indessen
Der armen Seele gantz vergessen.
Ach nun! Wie wirts am Ende seyn?
Unseelig ohne Zweifel,
Ach freylich, sie fahren zum Teuffel
Und stürzten zur Hölle hinein.

9 Dictum (Bass)

Also gehets, wer ihm Schätze samlet, und ist
nicht reich in GOTT.

Verily I say unto you

First Sunday after Trinity (TVWV 1:1494)

7 Sinfonia/Dictum (Bass)

Verily I say unto you, That a rich man
shall hardly enter into the kingdom of heaven. And
again I say unto you, It is easier for a camel to go
through the eye of a needle, than for a rich man
to enter into the kingdom of God.

8 Recitative (Tenor)

Oh, what a thundering word!
That should terrify all the rich,
And awaken them to repentance.
But they pay no heed. And continue
In their evil lusts,
As if they knew nothing of God and heaven.
Mammon is their god,
their belly their Kingdom of heaven.
He serves him through avarice,
sacrifices to him at the same time
In all opulence,
In luxury, in pride and arrogance.
Oh, wretched wealth,
How can you lead the heart so astray?
And so meanwhile
The poor soul is completely forgotten.
Oh, now! How will it all end?
Unhappily, without doubt,
But of course, they go to the devil,
And plunge into hell.

9 Dictum (Bass)

So is he that layeth up treasure for himself, and is
not rich toward God.

10 Arie (Sopran)

GOTT soll allein

Mein Reichthum seyn.

GOTT ists, an dem ich mich ergötze.

GOTT gilt mehr als alle, alle Schätze.

Bin ich gleich arm; es gilt mir gleich.

Wer GOTT hat, der ist überreich.

11 Choral

Weg mit allen Schätzen.

Du bist mein Ergötzen,

JESu, meine Lust.

Weg, ihr eitlen Ehren,

Ich mag euch nicht hören.

Bleibt mir unbewust.

Elend, Noth,

Creutz, Schmach und Tod

Soll mich, ob ich viel muß leiden,

Nicht von JESu scheiden.

12 Rezitativ / Arioso (Alt)

Ihr, welchen GOTT in diesem Leben

Geld, Ehr' und Guth gegeben,

Hängt doch das Hertze nicht daran.

Ein Reicher kan

Beym Himmel auf der Erden

Auch dort des Himmels Erbe werden.

Er folge nur der Christen-Pflicht.

Denn Reichthum an ihm selbst verdammet nicht.

Der Mißbrauch thuts:

So brauche doch die Fülle deines Guths

Zu GOTTes Preiß und Ehren,

Und einen Lazarum zu kleiden und zu nehren.

Ein Reicher sey zugleich

An Sünden arm, am Glauben reich.

So wirts ihm wohl gelingen,

Die Seele zum ewigen bringen.

10 Aria (Soprano)

GOD alone shall

My wealth be.

GOD is he in whom I delight.

GOD is more to me than all, all riches.

Though I be poor, it matters not to me.

He that hath GOD is rich indeed.

11 Chorale

Away with all riches.

Thou art my delight,

Jesus, my joy.

Away, you vain honours,

I do not want to hear you.

Remain dead to me.

Misery, need,

Cross, shame and death

Shall not, if I must suffer much,

Separate me from Jesus.

12 Recitative / Arioso (Alto)

You, to whom God in this life

Has given money, honour and wealth,

Do not cling your hearts to them.

A rich man

In this heaven on earth

Need only follow the Christian duty.

For his wealth in itself

does not condemn.

Its misuse does.

So use the abundance of your wealth

For God's praise and honour,

And to clothe and feed a Lazarus.

Let the rich man be

Poor in sins, but rich in faith.

Then he will surely succeed

In bringing his soul to eternal life.

13 Arie (Tenor)

Eitle Güther, fahret hin!
Weil ich reich in Jesu bin,
Laß ich mir begnügen.
Was bey dir, du schnöde Welt,
Deinen Kindern wohlgefällt,
Soll mich nicht betrügen.
JEsus bleibet mein Gewinn.
Eitle Güther, fahret hin!

14 Choral

Ich dank dir, CHrist, O GOttes Sohn, daß du mich
solchs erkennen lahn durch dein göttliches Wort.
Verleih mir auch Beständigkeit zu meiner Seelen
Seeligkeit.

Ich recke meine Hand aus

Zweiter Sonntag nach Trinitatis (TVWV 1:854)

15 Dictum (Bass)

Ich recke meine Hand aus den gantzen Tag
zu einem ungehorsamen Volcke, das seinen
Gedancken nachwandelt auf einem Wege, der
nicht gut ist.

16 Rezitativ (Tenor) / **Chor**

Ihr Menschen, ach! wo denckt ihr hin?
Auf welchen Weg verführt euch euer Sinn?
GOtt rufft, daß ihr zu ihm sollt kommen,
So habt ihr euren Gang
Der da- der dorthin vorgenommen.

Einer schafft dies, der andere das,
Sein'r armen Seel er ganz vergaß,
Dieweil er lebt auf Erden.

13 Arie (Tenor)

Vain possessions, begone!
Since my wealth is in Jesus,
I am content.
Whatever at your house,
you wretched world,
Pleases your children,
Jesus remains my wealth.
Vain possessions, begone!

14 Chorale

I thank thee, Christ, Son of God, that thou hath
have taught me this through thy divine word.
Grant me also fastness for the salvation of my
soul.

I have spread out my hands

Second Sunday after Trinity (TVWV 1:854)

15 Dictum (Bass)

I have spread out my hands all the day
unto a rebellious people, which walketh
in a way that was not good, after their own
thoughts;

16 Recitative (Tenor) / **Chorus**

You people, ah! What are you thinking?
Down what path does your mind lead you astray?
God calls for you to come to him,
So go your way
This one, which shall lead there.

One does this, the other that,
Completely forgetting his poor soul
While he dwells on earth.

Ist das der Danck,
Den ihr ihm schuldig seydt?
Er suchet eure Seeligkeit:
Das wollt ihr nicht erkennen
Und lieber ins Verderben rennen.
O unaussprechlich toller Wahn!
Wie könnt ihr so bezaubert seyn,
Euch um die Eitelkeit so ängstlich zu bemühen?
Und Acker, Oxsen, Weib dem Himmel vorzuziehen?
Ach! blickt doch in die Hölle nein,
Ihr seydt derselben nah,
Und höret die Verdammten an,
Wie da
Mit Zeter, Ach und Weh der gantze Hauffe schreyt:
Versäumt, versäumt ist alle Gnaden-Zeit!
Versäumt in Ewigkeit.

17 Arie (Bass)

Was thäten die Verdammten nicht,
Wenn sie noch könnten seelig werden?
Dir aber scheint das Gnaden-Licht,
Der du noch lebest auf der Erden.
So sorge doch, weils annoch Zeit,
Mit Ernst vor deine Seeligkeit.

18 Rezitativ (Alt)

Ergieng' es nach des Höchsten Willen,
So würde nur der Teuffel gantz allein
Mit seiner bösen Engel Herr
Den Schlund der Höllen füllen
Und nimmermehr
Kein Mensch verdammet seyn.
Denn alle sind durch Christi Blut erlöst,
Und allen ist der Himmel auffgeschlossen.
Doch weil der Mensch die Gnade von sich stößt
Und machet sich zu Belials Genossen,
So trägt er gleiches mit davon.

Is that the thanks
That you owe him?
He seeks your salvation:
You do not want to see.
And would rather rush into ruin.
Oh, unspeakably foolish delusion!
How can you be so bewitched,
To strive so anxiously for this vanity?
And to prefer fields, oxen, and women to heaven?
Alas, look into hell, no,
You are close to it,
And listen to the damned,
As the whole crowd cries out
with wailing and lamentation:
All time for mercy has been missed!
Missed for eternity.

17 Arie (Bass)

What wouldn't the damned do,
If they could still be saved?
But the light of mercy shines on you,
You who still live on earth.
So see to it, because there is still time,
in earnest for your salvation.

18 Recitative (Alto)

If it were according to the will of the Most High,
Then only the devil, all alone,
With his evil angels,
Would fill the abyss of hell,
And nevermore
Would any man be damned.
For all are redeemed by the blood of Christ,
And heaven is open to all.
But because man rejects grace,
And makes Belial his companion,
He thus bears the like in return.

Denn wer dem Teuffel dient, empfängt des
Teuffels Lohn.

19 Arie (Sopran)

Ach Mensch, bedencke doch das Letzte
Und wie es ewig gehen wird!
Zwey Wege stehen da nur offen:
Der eine geht zur Himmels-Ruh,
Der andre nach der Hölle zu.
Wohl dem, der jenen hat getroffen!
Und wehe dem, der sich verirrt!
Ach Mensch, bedenke doch das Letzte
Und wie es ewig gehen wird.

20 Choral

HErr, lehr mich stets mein End bedencken,
Und, wenn ich einsten sterben muß,
Die Seel in JESu Wunden sencken,
Und ja nicht sparen meine Buß.
Mein GOtt, ich bitt durch CHristi Blut,
Machs nur mit meinem Ende gut.

JESus sey mein erstes Wort

Fünfter Sonntag nach Trinitatis (TVWV 1:986)

21 Arie (Sopran)

JESus sei mein erstes Wort
Bey der Arbeit meiner Hände,
Daß Er mir den Segen sende.
Kan ich dessen mich erfreuen,
So wird alles wohl gedeyen,
Und mein Werck geht glücklich fort.
JESus sey mein erstes Wort.

22 Choral

All Tritt und Schritt in GOttes Nahm,
Was ich fang an,

For whoever serves the devil receives the devil's
reward.

19 Aria (Soprano)

Oh man, consider the last judgement
And how it will last forever!
There are only two paths open to us:
One leads to heavenly rest;
The other to hell,
Happy be those who have taken the right path!
And woe to him who goes astray!
Oh man, consider the last judgement,
And how it will last forever.

20 Chorale

Lord, teach me always to remember my end
And when I must die one day,
To bury my soul in Jesus' wounds
And not to spare my penance.
My God, I ask through Christ's blood,
Do only well with my end.

Jesus be my first word

Fifth Sunday after Trinity (TVWV 1:986)

21 Aria (Soprano)

Jesus be my first word
In the work of my hands,
That he may send me his blessing.
So that I can delight in this,
Then everything will flourish,
And my work shall go well.
Jesus be my first word.

22 Chorale

All my steps and deeds in God's name,
In what I begin,

Teil mir dein Hülffe mit
Und komm mir früh entgegen
Mit Glücke, Heyl und Segen.
Mein Bitt versag mir nicht.

All mein Arbeit in GOTTes Nahm
Was ich fang an,
Gereich zur Nutzbarkeit.
Mein Leib, mein Seel, mein Leben,
Was du mir hast gegeben,
Lobt dich in Ewigkeit.

23 Chor / Soli (Sopran, Alt, Tenor, Bass)

Wer JESum bey sich hat,
was will der bessers haben?
Wer JESum bey sich hat,
hat mehr, als alle Gaben.
Wer JESum bey sich hat,
ist immer gutes Muths.
Wer JESum bey sich hat,
genießet tausend Guts.
Wer JESum bey sich hat,
hat Rath in allen Dingen.
Wer JESum bey sich hat,
dem muß es wohl gelingen.

24 Arie (Bass)

JESus sey mein täglich Wort.
Hab ich JESum zum Geleite
Und an meiner rechten Seite,
So kan ich in allen Fällen
Freudig meinen Weg bestellen.
Denn er ist mein starcker Hort.
JESus sey mein täglich Wort.

25 Choral

Und wens gleich wär

Lend me your help
And come to meet me early
With happiness, salvation and blessings.
Do not deny me my request.

All my work in God's name,
May what I begin,
Be of use.
My body, my soul, my life,
For what you have given me,
I praise you forever.

23 Chorus / Soli (Soprano, Alto, Tenor, Bass)

Whoever has Jesus with them,
what could be better?
Whoever has Jesus with them
has more than all gifts.
Whoever has Jesus with them
is always of good cheer.
Whoever has Jesus with them
enjoys a thousand blessings.
Whoever has Jesus with them
has counsel in all things.
Whoever has Jesus with them
must surely succeed.

24 Aria (Bass)

Jesus be my daily word.
When I have Jesus for my guide
And on my right hand to attend me,
Then in any case
I can joyfully go down my path.
For He is my strong tower.
Jesus be my daily word.

25 Chorale

And if it were

Dem Teuffel sehr
Und aller Welt zuwider;
Dennoch so bist
Du, JESU CHrist,
Der sie all schlägt darnieder.
Und wenn ich dich
Nur hab um mich
Mit deinem Geist und Gnaden,
So kan fürwahr
Mir ganz und gar
Wed'r Tod noch Teuffel schaden.

[26] Chor / Soli (Sopran, Alt, Tenor, Bass)

Wer JESum bey sich hat,
hat alles wohl ergehen.
Wer JESum bey sich hat,
kan unerschrocken stehen.
Wer JESum bey sich hat,
acht't Creutz und Leiden nicht.
Wer JESum bey sich hat,
hat stets ein Freuden-Licht.
Wer JESum bey sich hat,
kan sich gedultig fassen.
Wer JESum bey sich hat,
wird nimmermehr verlassen.

Choral

Auf Ihn will ich vertrauen
In meiner schwehren Zeit.
Es kan mich nicht gereuen,
Er wendet alles Leid.
Ihm sey es heimgestellt.
Mein Leib, mein Seel, mein Leben
Sey GOtt, dem HErrn, ergeben.
Er machs, wies Ihm gefällt.

The devil himself,
And against all the world,
Yet
Thou, Jesus Christ,
Hast cast them all down.
And though I only have thee
About me
With thy Spirit and grace,
Thus I can truly
Completely
Be safe from both death and the devil.

[26] Chorus / Soli (Soprano, Alto, Tenor, Bass)

Whoever has Jesus with them,
everything shall be well.
Whoever has Jesus with them
can stand undaunted.
Whoever has Jesus with them
needs not crosses nor suffering.
Whoever has Jesus with them
always has a light of joy.
Whoever has Jesus with them
can hold on patiently.
Whoever has Jesus with him
will never be forsaken.

Chorale

In him shall I trust
In my difficult time.
I shall not regret it,
He turns all suffering
As he sees fit.
May my body, my soul, my life
Be devoted to God the Lord.
He does how he pleases.

27 **Arie** (Tenor)

JESus sey mein letztes Wort.
Ihn behalt ich in dem Munde
Bey der letzten Lebens-Stunde.
Könnt Ihn auch der Mund nicht nennen,
Soll ihn doch das Hertz bekennen.
Und so fahr ich seelig fort.
JESus sei mein letztes Wort!

28 **Chor / Soli** (Sopran, Alt, Tenor, Bass)

Wer JESum bey sich hat,
kan nicht im Tode sterben.
Wer JESum bey sich hat,
der muß das Leben erben.
Wer JESum bey sich hat,
wird froh zu Grabe gehn.
Wer JESum bey sich hat,
wird herrlich auferstehn.
Wer JESum bey sich hat,
krönt sich mit diesem Nahmen.
Wer JESum bey sich hat,
der gläubt und saget Amen!

29 **Dictum** (Chor)

Alles, was ihr thut, mit Worten oder mit Wercken,
das thut alles in dem Nahmen unsers HERRN JESU
CHristi und danket GOtt und dem Vater durch Ihn.

Ein ungefärbt Gemüthe

Vierter Sonntag nach Trinitatis (TVWV 1:434)

30 **Arie** (Bass)

Ein ungefärbt Gemüthe
An Teutscher Treu und Güte,
Macht uns für Gott und Menschen schön.

27 **Aria** (Tenor)

Jesus be my last word.
I keep him on my lips
In the last hour of my life.
Even if my lips cannot speak of him,
The heart shall confess him.
And so I go blissfully.
Jesus be my last word!

28 **Chorus / Soli** (Soprano, Alto, Tenor, Bass)

Whoever has Jesus with them
cannot die in death.
Whoever has Jesus with shall
must inherit life.
Whoever has Jesus with them
shall go to the grave rejoicing.
Whoever has Jesus with them
shall rise again in glory.
Whoever has Jesus with them
crowns themselves with this name.
Whoever has Jesus with them
believes and says, 'Amen!'

29 **Dictum** (Chorus)

And whatsoever ye do in word or deed, do all in
the name of the Lord Jesus, giving thanks to God
and the Father by him.

An unstained soul

Fourth Sunday after Trinity (TVWV 1:434)

30 **Aria** (Bass)

An unstained soul
Of German loyalty and kindness
Make us beautiful before God and man.

Der Christen Thun und Handel,
Ihr gantzer Lebens-Wandel,
Soll auf dergleichen Fusse stehn.

31 Rezitativ (Tenor)

Die Redlichkeit
Ist eine von den Gottes-Gaben.
Daß sie bey unsrer Zeit
So wenig Menschen haben,
Das macht, sie bitten GOtt nicht drum.
Denn von Natur geht unsers Hertzens Tichten
Mit lauter Bösem um.
Solls seinen Weg auf etwas Gutes richten,
So muß es GOtt durch seinen Geist regieren
Und auf der Bahn der Tugend führen.
Verlangst du GOtt zum Freunde,
So mache dir den Nächsten nicht zum Feinde
Durch Falschheit, Trug und List.
Ein Christ
Soll sich der Tauben-Art bestreben
Und ohne Falsch und Tücke leben.
Mach aus dir selbst ein solches Bild,
wie du den Nächsten haben wilt.

32 Dictum (Chor)

Alles nun, das ihr wollet, daß euch die Leute thun
sollen, das thut ihr ihnen.

33 Rezitativ (Bass)

Die Heucheley
Ist eine Brut, die Belial gehecket.
Wer sich in ihre Larve steckt,
Der trägt des Teuffels Liberey.
Wie? Lassen sich denn Christen
Dergleichen auch gelüsten?
GOtt seis geklagt! die Redlichkeit ist theuer.
Manch teufflich Ungeheuer

The deeds and commerce of Christians
Their whole path of life,
Should stand on the same footing.

31 Recitative (Tenor)

Integrity
Is one of the gifts of God.
But in our time
There are so few people who have it.
And they don't ask God for it.
For by nature, our hearts' thoughts
Are full of evil.
To find its path to something good,
Then God must govern it through his spirit,
And lead it on the path of virtue.
If you desire God for a friend,
Then do not make your neighbour your enemy
Through falsehood, deception and guile.
A Christian
Should strive to be a kind of dove,
And live without guile and deceit.
Make of yourself such an image,
As you want your neighbour to be.

32 Dictum (Chorus)

Therefore all things whatsoever ye would that men
should do to you, do ye even so to them.

33 Recitative (Bass)

Hypocrisy
Is a spawn that Belial has bred.
Whoever puts himself in his larvae,
Wears the devil's livery.
How? Do Christians allow themselves
To lust after such things?
May God be lamented! Integrity costs dearly.
Many a devilish monster

Sieht wie ein Engel aus.
Man kehrt den Wolff hinein,
Den Schafs-Peltz kehrt man raus.
Wie könnt' es ärger seyn?
Verleumden, Schmähn und Richten,
Verdammen und Vernichten
Ist überall gemein.
So geht es dort, so geht es hier.
Der liebe GOtt behüte mich dafür!

[34] Arie (Sopran)

Treu und Wahrheit sey der Grund
Aller deiner Sinnen.
Wie von aussen Wort und Mund
Sey das Hertz von innen.
Gütig seyn und tugendreich
Macht uns GOtt und Engeln gleich.

[35] Choral

O GOtt, du frommer GOtt,
Du Brunnquell aller Gaben,
Ohn dem nichts ist, was ist,
Von dem wir alles haben,
Gesunden Leib gieb mir
Und daß in solchem Leib
Ein unverletzte Seel
Und rein Gewissen bleib.

Looks like an angel.
The wolf goes inside,
Out he comes in the sheep's pelt.
How can it be worse?
To slander, to revile and judge,
To condemn and destroy
Is common everywhere.
That's how it is there, that's how it is here.
May God protect me from it!

[34] Aria (Soprano)

May loyalty and truth be the foundation
Of all your senses.
As with the word and the lips from without,
So be the heart from within.
Being kind and virtuous
Makes us equal to God and the angels.

[35] Chorale

O God, you gracious God,
You wellspring of all gifts,
Without whom nothing exists,
From whom we have everything,
Give me a healthy body
And in that body
A soul that is unharmed
And a pure conscience.



Gutenberg Soloists

CD 2

Der Himmel ist offen

Christi Himmelfahrt (TVWV 1:295)

1 Chor

Der Himmel ist offen!
Der Himmel ist mein!

2 Rezitativ (Tenor)

Mein JESus schloß ihn auf
Durch seine Himmelfahrt:
Und alle Seeligkeit darinnen
Ist auch vor mich gespahrt,
Sie auf vollbrachtem Lauff
Bei JESu zu besitzen.
Was sollte mir, was irdisch heisset, nützen?
Hinauf, hinauf von hinnen!

3 Arie (Tenor) und Chor

Der Himmel ist offen!
Der Himmel ist mein!
Jetzt leb' ich im Hoffen,
Bei JESu zu seyn:
Das würckliche Schauen
Trifft meinem Vertrauen
Gewißlich auch ein.
Der Himmel ist offen!
Der Himmel ist mein.

4 Choral

CHRistus ist für mich gestorben,
Und sein Tod ist mein Gewinn.
Er hat mir das Heyl erworben.
Drum fahr ich mit Freud dahin
Hier aus diesem Welt-Getümmel,
In den schönen GOTTes-Himmel,

CD 2

Heaven is open

Ascension Day (TVWV 1:295)

Chorus

Heaven is open!
Heaven is mine!

2 Recitativo (Tenor)

My Jesus opened it
Through his ascension;
And all the blessedness in it
Is also saved for me,
To possess it on the completed run
With Jesus.
What use are things I would call worldly?
Up, up from here!

3 Aria (Tenor) and Chorus

Heaven is open!
Heaven is mine!
Now I live in hope,
To be with Jesus:
The real sight
Will certainly
Ensure my faith.
Heaven is open!
Heaven is mine.

4 Chorale

Christ died for me,
And his death is my gain.
He has bought my salvation.
Therefore I depart with joy
From this world's turmoil,
Into the beautiful heaven of God,

Da ich werde allezeit
Schauen die Dreyfaltigkeit.

5 Dictum (Sopran)

Du thust mir kund den Weg zum Leben. Vor dir ist
Freude die Fülle, und liebliches Wesen zu deiner
Rechten ewiglich.

6 Choral

Da wird seyn das Freuden-Leben,
Da viel tausend Seelen schon
Sind im Himmels-Glantz umgeben,
Stehen da vor GOttes Thron;
Da die Seraphinen prangen,
Und das hohe Lied anfangen:
Heilig, heilig, heilig heißt
GOtt der Vater, Sohn und Geist.

7 Dictum (Tenor)

Ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leiden nicht
werth sei der Herrlichkeit, die an uns soll
offenbahret werden.

8 Choral

Ach, ich habe schon erblicket
Diese große Herrlichkeit.
Jetztund werd' ich schön geschmücket
Mit dem weissen Himmelskleid
Und der güldnen Ehren-Krone
Stehen da vor GOttes Throne,
Schauen solche Freude an,
Die kein Ende nehmen kan.

9 Arie (Bass)

Wer nur an Himmel noch gedencken
Und sich auf solchen freuen kan,
Der darff sich über das nicht kräncken,

Where I shall always
Behold the Trinity.

5 Dictum (Soprano)

Thou wilt shew me the path of life: in thy presence
is fulness of joy; at thy right hand there are plea-
sures for evermore.

6 Chorale

There will be a life of joy,
Where many thousands of souls are already
Surrounded by heavenly splendour,
Standing before God's throne;
Where they are adorned with seraphs
And begin the great hymn:
Holy, holy, holy is
God the Father, Son and Spirit.

7 Dictum (Tenor)

For I reckon that the sufferings of this present
time are not worthy to be compared with the glory
which shall be revealed in us.

8 Chorale

Oh, I have already beheld
This great glory.
Now I am beautifully adorned
With the white robe of heaven
And the golden crown of honour
And stand before God's throne,
Beholding such joy
That cannot end.

9 Arie (Bass)

Whoever only thinks of heaven,
And looks forward to it:
He must not be offended by what

Was ihm die Welt hat angethan.
Unendlich wirts ihm dort ersetzt:
Unendlich wird er da ergötzet.
Ach! niemand weiß, was da geschieht,
Als biß er JEsum selber sieht.

10 Choral

Freu dich sehr, o meine Seele,
Und vergiß all Noth und Qual.
Weil dich nun CHRISTus dein HERre
Rufft aus diesem Jammerthal.
Seine Freud' und Herrlichkeit
Sollt du sehn in Ewigkeit,
Mit den Engeln jubiliren,
In Ewigkeit triumphiren.

Wer mich liebet, der will mein Wort halten

Erster Pfingsttag (TVWV 1:1590)

11 Dictum (Bass)

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und
mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm
kommen, und Wohnung bei ihm machen.

12 Rezitativ (Tenor)

O was sind das für Ehren,
Worzu uns JEsum setzt?
Der uns so würdig schätzt,
Daß Er verheißt,
Samt Vater und dem Heiligen Geist
In unsern Herten einzukehren.
O! was sind das für Ehren?
Der Mensch ist Staub,
Der Eitelkeit ihr Raub,
Der Müh und Arbeit Trauer-Spiel
und alles Elends Zweck und Ziel.

What the world has done to him.
Infinity shall be in place for him there.
Infinitely he will be delighted there.
Alas! No one knows what happens there,
Until he sees Jesus himself.

10 Chorale

Rejoice greatly, O my soul,
And forget all your troubles and sorrows.
Because Christ your Lord
Calls you out of this vale of tears.
His joy and glory
You shall see in eternity,
Rejoicing with the angels
In eternal triumph.

If a man love me, he will keep my words

Trinity Sunday (TVWV 1:1590)

11 Dictum (Bass)

If a man love me, he will keep my words: and my
Father will love him, and we will come unto him,
and make our abode with him.

12 Recitative (Tenor)

Oh what are these honours,
Which Jesus bestows upon us?
He who regards us so highly,
That he promises,
Together with the Father and the Holy Ghost,
To enter into our hearts.
Oh what are these honours,
Man is dust,
The prey of vanity,
The tragedy of toil and labour,
And the purpose and goal of all misery.

Wie nun? der Allerhöchste spricht,
Er will in unsern Seelen
Die Wohnung sich erwählen?
Ach was thut GOttes Liebe nicht?
Ach, daß doch, wie Er wollte,
Ihn auch ein jeder lieben sollte!

13 Choral

Komm, Heiliger Geist, HErre GOtt!
Erfüll mit deiner Gnade gut
Deiner Gläubigen Herz, Muth und Sinn.
Dein brünst'ge Lieb entzünd in ihn'n.
O Herr, durch deines Lichtes Glantz
Zu dem Glauben versammelt hast
Das Volck aus aller Welt Zungen.
Das sey dir, HErr, zu Lob gesungen.
Halleluja! Halleluja!

14 Arie (Sopran)

Die Welt mit allen Königreichen,
Die Welt mit aller Herrlichkeit
Kan dieser Herrlichkeit nicht gleichen,
Womit uns unser GOtt erfreut:
Daß er in unsern Herzen thronet
Und wie in einem Himmel wohnet.
Ach GOtt! wie seelig sind wir doch!
Wie seelig werden wir erst noch,
Wenn wir nach dieser Zeit der Erden
Bey dir im Himmel wohnen werden?

15 Choral

GOtt Heil'ger Geist, du Tröster werth,
Gieb dein'm Volck ein'fley Sinn auf Erd.
Steh bey uns in der letzten Noth,
Gleit uns ins Leben aus dem Tod.

What then? The Most High declares,
Shall He in our souls
Choose to dwell?
Ah, what God's love won't do?
Ah, he does as he wills,
Each of us should love him too!

13 Chorale

Come Holy Ghost, Lord God!
Fill with thy good mercy
And thy faithful heart, mind and spirit.
Thy fervent love enkindle in them.
O Lord, through the radiance of thy light
Thou hath gathered
The people of the world to one faith in tongues.
Let thy praise be sung, Lord.
Hallelujah! Hallelujah!

14 Aria (Soprano)

The world with all its kingdoms,
The world with all its splendour
Cannot match this splendour,
With which our God delights us:
That he reigns in our hearts,
And dwells as in a heaven.
Oh God, how blessed are we!
How blessed we shall be yet,
When after this time on earth
We shall dwell with you in heaven?

15 Chorale

God Holy Ghost, thou worthy Comforter,
Give thy people one mind on earth.
Stand by us in our final need,
Lead us from death to life again.

16 Dictum (Chor)

GOtt der Hoffnung erfülle euch mit aller Freude
und Friede im Glauben, daß ihr völlige Hoffnung
habet durch die Kraft des Heiligen Geistes.

17 Chor

Ich bin der Seeligkeit gewiß
Und fürchte weder Tod noch Hölle.
Mich, mich erquickt die Freuden-Quelle,
Der Tröster, GOtt der Heil'ge Geist.
Weil der michs freudig hoffen heißt,
So ist gewissers nichts als diß:
Ich bin der Seeligkeit gewiß!

Also, al --- Schweig, mein Mund

Zweiter Pfingsttag (TVWV 1:89)

18 Chor, Rezitativ (Bass) und Arie (Tenor)

Also, al --- ...
Schweig, schweig, mein Mund.
Verstummet, alle Sinnen.
Was wollet ihr beginnen?
Die Liebe GOttes auszusprechen?
Sie ist ein Abgrund ohne Grund.
Hier schwindelt die Vernunft?
die Weisheit muß zerbrechen,
Die sich in solchen wagt.
Doch saget nur, was JESus selber sagt:
Also hat GOtt die Welt geliebet,
Daß Er den eingebohrnen Sohn
In unser Fleisch, zu Schmach und Hohn,
Zum Fluch', und gar zum Tode giebet!
Also hat GOtt die Welt geliebet,
Daß alle, die nur an Ihn gläuben,
Zur Seeligkeit erhalten bleiben.

15 Dictum (Chorus)

Now the God of hope fill you with all joy and
peace in believing, that you may abound in hope,
through the power of the Holy Ghost.

17 Chorus

I am certain of bliss,
And fear neither death nor hell.
I, I am refreshed by the fountain of joy,
The Comforter, God the Holy Ghost.
Because he bids me hope joyfully,
There is nothing more certain than this:
I am certain of bliss!

Thus, th --- be still my lips

Whit Monday (TVWV 1:89)

18 Chorus, Recitative (Bass) and Aria (Tenor)

Thus, th ---
Be still, be still, my lips.
Be dead, all senses.
Where would you begin?
To express the love of God?
It is an abyss without end.
Here reason betrays?
Wisdom must break,
Who dares to venture into such.
But just say what Jesus himself says:
Thus God so loved the world,
That he gave his only begotten son,
Yes, our flesh, to shame and scorn,
To curse and even to death!
Thus God so loved the world,
That all who believe in him alone
Shall be saved to blissful end.

19 Choral

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,
 Ob ich schon hier auf Erden
 Hab Sünd' gethan, und sterbe.
 All meine Feinde sind erlegt.
 Nicht einer kan mir schaden.
 So groß ist GÖttes Gnade,
 Welcher mir seinen lieben Sohn,
 JEsum Christ, hat geschencket.
 Liebers war nichts in seinem Thron.
 Hieran, mein Herz gedенcke.

20 Rezitativ (Sopran)

Ach, daß ich dran gedенcken kann,
 Daß ich die Liebe GÖttes kenne,
 Daß ich, o JEsu, dich mein eigen nenne,
 Da hat dein Geist das Hertz mir aufgethan,
 Dein Geist, der Heißge Geist,
 Der Flamme, Brunst und Liebe selber heiß.

21 Choral

Denn du bist der Tröster genannt,
 Des Allerhöchsten Gabe theur,
 Ein geistlich Salb' an uns gewandt,
 Ein lebend Brunn, Lieb' und Feu'r.

Zünd' uns ein Licht an im Verstand,
 Gib uns ins Herz der Liebe Brunst.
 Das schwach' Fleisch in uns dir bekannt,
 Erhalt fest Krafft und Gunst.

22 Dictum (Chor)

Ich bin gewiß, daß weder Tod noch Leben, weder
 Engel noch Fürstenthum, noch Gewalt, weder
 Gegenwärtiges noch Zukünftiges, weder Hohes
 noch Tiefes, noch keine andere Creatur, mag uns

19 Chorale

I know that my redeemer liveth,
 Though here on earth
 I have sinned and die.
 All my enemies are slain.
 Not one can harm me.
 So great is God's mercy,
 Which gave me his dear son,
 Jesus Christ.
 There was nothing dearer on his throne.
 Here, my heart, remember.

20 Recitative (Soprano)

Oh, that I can remember,
 That I know the love of God,
 That I, O Jesus, call you my own,
 There your spirit opened my heart,
 Your Spirit, the Holy Ghost,
 Is called Flame, Fervour and Love Itself.

21 Chorale

For you are called the Comforter,
 The Most High's precious gift,
 A spiritual anointing for us,
 A living spring, Love and Fire.

Light a light in our minds,
 Give us the fervour of love in our hearts.
 The weakness of our flesh is known to you,
 Receive thy strength and favour still.

22 Dictum (Chorus)

For I am persuaded, that neither death, nor life,
 nor angels, nor principalities, nor powers, nor
 things present, nor things to come, Nor height,
 nor depth, nor any other creature, shall be able

scheiden von der Liebe GÖttes, die in CHristo
JESu ist, unserm HERRn.

[23] Arie (Bass)

Meines JESu Liebe
Ist des Hertzens Zuversicht.
Meines JESu Liebe
Bleibet meiner Seelen Licht.
Meines JESu Liebe
Ist des Lebens Sonnenschein.
Meines JESu Liebe
Soll mein Sterbe-Kissen seyn.
Drum ist, was ich denck und übe,
Meines JESu Liebe!

[24] Choral

JESum laß ich nicht von mir,
Geh' Ihm ewig an der Seiten.
CHristus läßt mich für und für
Zu den Lebens-Bächlein leiten.
Seelig, der mit mir so spricht:
Meinen JESum laß ich nicht!

Der HERR ist mein Hirte

Dritter Pfingsttag (TVWV 1:264)

[25] Dictum (Chor)

Der HERR ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln.
Er weidet mich auf einer grünen Aue, und führet
mich zum frischen Wasser.

[26] Arie (Sopran)

Weide, JESu, weide mich
In den süßen Auen,
Wo mir deines Wortes Krafft
Segen, Heil und Leben schafft;
Wo mein Glaubens-Auge dich

to separate us from the love of God, which is in
Christ Jesus our Lord.

[23] Aria (Bass)

My Jesus' love
Is the heart's assurance.
My Jesus' love
Remains my soul's light.
My Jesus' love
Is the sunshine of life.
My Jesus' love
Shall be my dying kiss.
Therefore, what I think and do,
My Jesus' love!

[24] Chorale

I will not let Jesus go.
I will forever walk beside Him.
Christ leads me through and through
To the brooks of life.
Blessed is he who speaks thus with me:
I will not let my Jesus go!

The Lord is my Shepherd

Whit Tuesday (TVWV 1:264)

[25] Dictum (Chorus)

The Lord is my shepherd; I shall not want.
He maketh me to lie down in green pastures: he
leadeth me beside the still waters.

[26] Aria (Soprano)

Feed me, Jesus, feed me,
In the sweet pastures
Where the power of thy word
gives me blessings, salvation and life;
Where my watchful faith

Kan zum Troste schauen.
Weide, Jesu, weide mich
In den süßen Auen!

27 Dictum (Chor)

Er erquicket meine Seele. Er führet mich auf
rechter Strasse um seines Nahmens willen.

28 Arie (Alt)

Führe, Jesu, führe mich
Auf der rechten Strasse,
Welche mich zum Himmel bringt.
Ach, ich weiß, daß mir's gelingt:
Weil ich mich getrost auf dich
Biß in den Tod verlasse.
Führe, JEsu, führe mich
Auf der rechten Strasse!

29 Dictum (Chor)

Und ob ich schon wanderte im finstern Thal,
fürchte ich kein Unglück. Denn du bist bey mir.
Dein Stecken und Stab trösten mich.

30 Arie (Bass)

Stärke, JEsu, stärke mich
Durch den Geist der Gnaden.
Und in solcher Zuversicht
Fürcht' ich keine Feinde nicht.
Denn ich halte mich an dich;
Welcher kan mir schaden?
Stärke, JEsu, stärke mich
Durch den Geist der Gnaden!

31 Dictum (Chor)

Du bereitest vor mir einen Tisch gegen meine
Feinde. Du salbest mein Haupt mit Oele und
schenkest mir voll ein.

Can look to thee for comfort.
Feed me, Jesus, feed me,
In the sweet pastures!

26 Dictum (Chorus)

He restoreth my soul: he leadeth me in
the paths of righteousness for his name's sake.

28 Arie (Alto)

Guide me, Jesus, guide me
On the right path,
Which brings me to heaven.
I know that I will succeed:
Because I confidently rely on you
Until death.
Guide me, Jesus, guide me
On the right path!

29 Dictum (Chorus)

Yea, though I walk through the valley of the shadow
of death, I will fear no evil: for thou art with
me; thy rod and thy staff they comfort me.

30 Arie (Bass)

Strengthen me, Jesus, strengthen me
Through the spirit of grace.
And in such confidence
I fear no enemies.
For I rely on you;
Who can harm me?
Strengthen me, Jesus, strengthen me
Through the spirit of grace!

31 Dictum (Chorus)

Thou preparest a table before me in the presence
of mine enemies: thou anointest my head with oil;
my cup runneth over.

32 **Arie** (Tenor)

Segne, JEsu, segne mich
Mit gewünschten Gaben.
Eines wünsch' ich, eins allein.
Eines soll mein Alles sein.
Du bist selber. Hab ich dich?
Mehr will ich nicht haben.
Segne, JEsu, segne mich
Mit gewünschten Gaben!

33 **Dictum** (Chor)

Gutes und Barmhertzigkeit werden mir folgen
mein Lebenlang, und ich werde bleiben
im Hause des HErrn immerdar.

34 **Rezitativ** (Bass)

Ach, Heil'ger Geist! Halt mich bey den Gedancken
Durchs Leben biß in Tod.
Und laß mein Hertz in keiner Noth
Von diesem Ziele wancken.
Du mußt, du kanst, du wirst allein
Das Siegel meines Glaubens seyn.

35 **Choral**

Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns frölich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O HErr, durch dein Krafft uns bereit
Und stärck des Fleisches Blödigkeit,
Daß wir hier ritterlich ringen,
durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja! Halleluja!

32 **Aria** (Tenor)

Bless me, Jesus, bless me
with the desired gifts.
Only one thing I desire, one thing alone.
One shall be my all.
It is you yourself. Do I have you?
I want nothing more.
Bless me, Jesus, bless me
with the desired gifts!

33 **Dictum** (Chorus)

Surely goodness and mercy shall follow me all the
days of my life: and I will dwell
in the house of the Lord for ever.

34 **Recitative** (Bass)

Oh Holy Ghost! Hold me in your thoughts
Through life until death.
And let my heart suffer no hardship
In pursuing this goal.
You must, you can, you shall alone
The seal of my faith be.

35 **Chorale**

Holy ardour, sweet comfort,
Now keep us joyful and confident
In thy service,
So that the tribulation does not drive us away.
O Lord, by your power,
And strengthen us against the weakness of the flesh,
That we may wrestle here in chivalry,
Through death and life to come to you.
Hallelujah! Hallelujah!



Already available

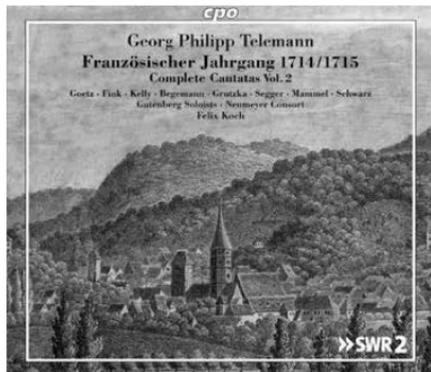
cpo 555 436-2

»Klarheit, hervorragende Balance und Organisation des Tableaus, überzeugende Staffelung.«
(*klassik.com* zu Vol. III)

»Definitiv allen Liebhabern von Barockmusik und solchen, die von Bachs Gravität in Kirchen immer abgeschreckt wurden, empfohlen.«
(*Klassik heute* zu Vol. IV)

»Wer noch nach Beweisen dafür sucht, dass sich bei komponierenden Genies Quantität und Qualität nicht ausschließen müssen, der wird hier vielfach fündig. Das Zuhören und Entdecken ist die reine Lust.« (*FonoForum* zu Vol. I)

»Homogen und durchhörbar entdeckt man erneut Kantate für Kantate den Kosmos von Telemanns Vokalschaffen, staunt über diese Kreativität, die genaue Übersetzung der Sprache in Musik und die exakte Umsetzung durch die Interpreten« (*pizzicato.lu* zu Vol. II)



Already available

cpo 555 437-2



Already available

cpo 555 438-2



Already available

cpo 555 439-2

cpo 555 440-2

Recorded: Frankfurt am Main, Festeburgkirche, October 4-7, 2023 [CD 1] & April 11-14, 2023 [CD 2]

Recording Producer, Editing & Mastering: Uwe Walter

Executive Producers: Burkhard Schmilgen, **cpo**

With kind support of Vogel & Detambel

Cover: »Blick auf Frankfurt am Main«, ca. 1825/30, by Ursula Magdalena Reinheimer (1777-1845). Öl auf

Leinwand, 56 × 77 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum., © Photo: akg-images, 2025

Photography: Bernhard Schinn (p. 24 left), privat (p. 24 right), Ramon Schneeweiss (p. 25 left), Paul Zimmer (p. 25 right), Katrin Hoffmann (p. 30, 72), Andreas Orban (pp. 36, 60), Wikipedia (p. 40), Zsófia Raffay (p. 46), Roland Kellner (p. 47 left), Ulrike Kase (p. 47 right)

English Translations: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@**cpo**.de

© 2025 – Made in Germany



Felix Koch