

A woman with short dark hair and bangs is sitting on a dark blue upholstered sofa. She is wearing a vibrant blue, sleeveless, floor-length dress with a draped bodice. Her hands are resting in her lap, and she is looking out of a window to her left. The window has a wooden frame with ornate carvings. The wall behind her is covered in dark floral wallpaper. The lighting is soft, coming from the window.

Christoph Graupner

*Himmliche Stunden,
selige Zeiten*

Miriam Feuersinger
Capricornus Consort Basel

Ein herzliches Dankeschön...

*...geht an alle, welche die Entstehung der CD tatkräftig gefördert und ermöglicht haben,
sei es motivierend, musizierend, inspirierend, finanzierend, optimierend, visualisierend
und was noch alles dazu gehörte.*

Besonders möchte ich

*Peter Barczi für das fröhliche Mitgestalten und -denken,
dem ganzen wunderbaren Ensemble für das spannende Musizieren,*

Christian Sager für das feine Ohr am Klang,

Brigitte Fässler und Albert Jan Becking für den guten Blick durch die Linse,

Anselm Hartinger für die vergnügliche Werkeinführung,

Joachim Berenbold für all die ermutigende Beratung,

der Basler Orchestergesellschaft für die großzügige Gabe

*und der Kirchgemeinde Heilig Kreuz in Binningen für die herzliche Gastfreundschaft
danken.*

*Der Schlussdank geht an Christoph Graupner, dessen Kantaten zu entdecken ein sehr
schönes und tiefgreifendes Erlebnis für mich war. Sicherlich in seinem Sinne und
gemeinsam mit seinem Zeitgenossen Bach sage ich an dieser Stelle: S.D.G.!*

Miriam Feuersinger



Coproduction with SRF 2 Kultur

Executive producer SRF 2 Kultur: Valerio Benz

Executive producer note 1 music: Joachim Berenbold

Recording: 29 April – 2 May 2013, Katholische Kirche Heilig Kreuz, Binningen (Switzerland)

Recording producer & digital editing: Christian Sager, Zürich (Switzerland)

Editor & layout: Joachim Berenbold

Cover photos: Brigitte Fässler (www.faesslerundhorst.ch)

Artist photos: Albert Jan Becking, Daniel Deuter (p. 19)

Translations: David Babcock (English) · Sylvie Coquillat (français)

© + © 2014 note 1 music gmbh, Heidelberg (Germany)

CD manufactured by Promese - Made in The Netherlands

Christoph Graupner

(1683-1760)

Himmliche Stunden, selige Zeiten

Heavenly Hours, Blessed Times

Kantaten / Cantatas

Miriam Feuersinger

Sopran / soprano

Capricornus Consort Basel

Peter Barczi, Eva Borhi *Barockvioline / Baroque violin*

Matthias Jäggi *Barockviola / Baroque viol*

Daniel Rosin *Barockcello / Baroque cello*

Michael Bürgin *Violone*

David Blunden *Orgel & Cembalo / organ & harpsichord*

Julian Behr *Theorbe / theorbo*

Xenia Löffler (als Gast / as guest)

Barockoboe / Baroque oboe

Peter Barczi

Leitung / direction

Christoph Graupner

(1683-1760)

Kantate *Angst und Jammer* * GWV 1145/11

1	Arie <i>Angst und Jammer</i>	5:14
2	Rezitativ	1:57
3	Arie <i>Mein Elend drückt mich fast zu Boden</i>	7:30
4	Rezitativ	1:28
5	Arie <i>Himmlische Stunden</i>	2:59
6	Tombeau *	2:52

aus: *Ouvertüre in c-Moll*
für Streicher & B.c. GWV 413

Kantate *Furcht und Zagen* * GWV 1102/11b

7	Arie <i>Furcht und Zagen</i>	1:48
8	Rezitativ - Arioso – Rezitativ	2:33
9	Arie <i>da capo Furcht und Zagen</i>	1:54
10	Rezitativ	0:34
11	Choral <i>O Jesu, hilf zur selben Zeit – Rezitativ</i>	1:36
12	Arie <i>Verstosse doch</i>	6:17

Kantate *Ich bleibe Gott getreu* * GWV 1106/19

13	Arie <i>Ich bleibe Gott getreu</i>	2:30
14	Rezitativ	1:09
15	Arie <i>Tobt, ihr Feinde, immer fort</i>	3:39
16	Rezitativ	1:07
17	Arie <i>Martersteine</i>	2:03
18	Rezitativ	0:46
19	Arie <i>Muss ich gleich um Jesu leiden</i>	5:32

Kantate *Ach Gott und Herr* GWV 1144/11

20	Choral <i>Ach Gott und Herr</i>	2:39
21	Rezitativ	3:35
22	Arie <i>Seufzt und weint, ihr matten Augen</i>	4:39
23	Rezitativ	2:15
24	Arie <i>da capo Seufzt und weint, ihr matten Augen</i>	4:28
25	Rezitativ	1:29
26	Arie <i>Stelle dich zufrieden</i>	3:33

* Weltersteinspielungen / world premier recordings

„Erbauung und Vergnügen“

Christoph Graupners opernmäßiger Kantatenstil

I.

Die allgegenwärtige Präsenz der Bach'schen Kantaten in der posthumen Rezeption und heutigen Aufführungspraxis verstellt leicht den Blick dafür, dass sich die mitteldeutsche Kirchenmusik des Barock durch ein mehrheitlich anderes Erscheinungsbild auszeichnete. Bachs Anspruch, sämtliche kombinatorischen Möglichkeiten erschöpfend auszuarbeiten und seine durchaus problematische Gleichsetzung von orchesterlicher Kompaktheit und vokaler Linienführung stellen vielmehr einen Sonderfall dar, der nicht zufällig nach 1730 in Konflikt mit neuen Idealen der Fasslichkeit und Eindeutigkeit geriet.

Auch das umfangreiche und bisher erst in Ansätzen erschlossene Kantatencœuvre Christoph Graupners richtet sich hörbar auf ein anderes Ziel: Andacht durch emotionale Deutlichkeit befördern und dabei den Kenner zufriedenzustellen, ohne die Liebhaber zu überfordern. Graupners Musik will ergreifen, ohne die intellektuelle Eleganz und die einem höfischen Publikum gebührende Contenance zu verlieren. Sein in der Vorrede zum Darmstädter Choralbuch von 1728 niedergelegtes Credo einer möglichst „Simplicität“ sollte jedoch nicht missverstanden werden: Graupners Kantaten sprechen eine zwar verständliche, jedoch durchgängig gehobene und merklich intellektuelle Sprache.

Anders als der souverän-eingängige Telemann und der oft genial-schlichte Stölzel präferiert Graupner eine feine und hinter sinnige Ausarbeitung, die sich nicht immer leicht erschließt und die hörbar mit dem kundigen Interpreten rechnet. Wenn es in einem Darmstädter Gedenkkblatt von 1781 über Graupner hieß, er habe „Kunst mit Natur, Pracht mit Einfalt, Reitz mit Schönheit“ verbunden und damit „Erbauung und Vergnügen ... bewürkt“, so waren dies aus Sicht des 18. Jahrhunderts Komplimente, auf die etwa ein Sebastian Bach kaum Anspruch machen konnte.

Grundlage des Graupner'schen Schaffens bleibt das satztechnische Handwerk, das sich der 1683 im westsächsischen Kirchberg Geborene als Alumnus des Thomanerchores sowie Schüler der Kantoren Schelle und Kuhnau aneignen konnte. Graupners Gefühl für dramatische Effekte und wirksame Affektzeichnung sowie sein präzises Timing verweisen jedoch zusätzlich auf Erfahrungen als Bühnenmusiker (Cembalist) und Opernkomponist, für die neben seinen etwa zehn nachweisbaren Hamburger und Darmstädter Opern auch Kontakte zur Leipziger Operistenszene – etwa seinem späteren Vizekapellmeister und Bass-Solisten Gottfried Grünewald – bedeutsam gewesen sein dürften.

Graupners Kantaten der ersten Darmstädter Jahre verkörpern das günstige Umfeld dieser Zeit, wie es durch Forschungen u. a. von Friedrich Noack, Vernon Wickers, Guido Erdmann, Joanne Cobb Biermann, Oswald Bill und Michael Maul rekonstruiert worden ist. Die später durch den faktischen Staatsbankrott des Landgrafen Ernst Ludwig in Mitleidenschaft gezogene Hofkapelle erlebte in dieser Periode einen zahlenmäßigen und qualitativen Höchststand. Zugleich stand mit dem Hofbibliothekar Georg Christian Lehms (1684-1717) ein sprachgewandter Librettist bereit, der in der Opern- und Kantatendichtung versiert war und dessen zugleich expressive wie fantasievolle Texte auch Bach und Telemann hörbar inspirierten. In Gestalt der Sopranistin Johanna Elisabeth Döbricht hatte der Hof 1711 überdies eine renommierte „Cantatrice“ verpflichtet, die dank ihrer Bühnenerfahrung als ideale Interpretin auch für die hier eingespielten geistlichen Soprankantaten gelten darf.

II. Die im ernsten g-Moll gehaltene Eröffnungssarie der **Kantate „Angst und Jammer“** bildet im schwerblütigen Dreiertakt mit markanter Aufwärtsbewegung und chromatischem Quartabstieg ein Lamento-Modell aus. In den auch kontrapunktisch dichten Streichersatz hinein setzt der Sopran einem fernen Oboenklang gleich mit einem Liegeton ein, der in großer Höhe wiederholt und so ins Extrem gesteigert wird. Beherrscht wird der Satz von ausgedehnten

Seufzerketten und harten Sprüngen auf „Qual“ und „Lebenslauf“, bevor in einer meisterlich eingeführten Reprise die verschiedenen Motive verknüpft werden.

Ähnlich zu Herzen gehend ist der sensible Rezitativstil der Nr. 2 als Klage eines Gerechten, der selbst weder richtet noch verdammt, und trotzdem kein Erbarmen findet. Trübe Affektbe-reiche verkörpert die mit *Molto Adagio* überschriebene zweite Arie, die mit ihren absteigenden Tonleitern über einem pausenddurchwirkten Bass im finsternen c-Moll wie ein Begräbnisstück daherkommt. Die Singstimme durchlebt mit ihren Exklamationen, unvorbereiteten Dissonanzen und ergreifenden Seufzern echte Verzweiflung, während der zögernde Beginn des B-Teils das Verzagen zum Stilmittel erhebt – passend zu einem Text, in dem Lehms bei den Worten „die Seele selber blutet mir“ an den Rand des barocken Sprachvermögens geht.

Das folgende Rezitativ bringt den Wandel durch Selbstermutigung und Vertrauen auf Gottes erneuerte Zusage, die alles in anderem Licht erscheinen lässt. Graupners abrupter Schluss erweist sich als entschlossene Wendung, die über die neue Dominante D-Dur ein überschwängliches Konzertieren ermöglicht. Dabei setzt Graupner in der Arie „*Himmliche Stunden und selige Zeiten*“ harmonische Stabilität gezielt zum Ausdruck gewonnener moralischer Gewissheit ein – es ist ein freudiger „Lebenslauf“, der sich

nun als beschwingte Koloratur über einfachsten Kadenzformeln Bahn bricht. Die wohlklingende Führung beider Violinen verstärkt das Gefühl der Erleichterung, das die so ernst begonnene Musik nun allenthalben durchzieht.

Der nur wenig später zum 2. Advent 1711 komponierten **Kantate „Furcht und Zagen“** liegt ebenfalls ein Lehms'sches Libretto zugrunde. Sie hebt zunächst in ähnlichem Duktus an, legt den Akzent aber auf die Imitation eines engschrittigen Intervalls zwischen Violine I, Continuo und Singstimme. Graupner setzt in diesem ausgedünnten Linienspiel perfekt ein adventliches Bibelwort um, das weniger von manifester Angst als banger Erwartung und scheuem Zögern handelt.

Durch den überlangen Orgelpunkt G wird das folgende Rezitativ um die Dimension der Ewigkeit erweitert, an der sich alles Singen und Dichten im Zeichen der Ankunft Christi messen lassen muss. Folgerichtig geht der Satz in ein *Adagio-Arioso* über, dass über tremolierenden Achteln als einschmeichelnde Einladung zur Umkehr daherkommt und den Akt der Reue als demütigen Kniefall in weiten Abwärtssprüngen zeichnet. Mit einem weiteren Rezitativ und der Wiederholung der Eingangsarie entsteht eine symmetrische fünfteilige Form, in deren Zentrum das Sakrament der Buße und damit die Gott im Herzen gebührende Bereitung und Tugendwahl steht. Der mehrfach wechselnde Gestus und die Verweise auf das baldige Er-

scheinen des Heilands rücken den Satz in die Nähe einer auskomponierten Fastenwache.

Ein kurzes Rezitativ leitet dann in einen jener Choräle mit eigenständiger Begleitung, für die Graupner bekannt geworden ist. Die Liedmelodie wird dabei von arbeitsamen Streicherfiguren umrahmt, in denen man vielleicht das tätige Opfer und „Keltertreten“ des Heilands sehen mag.

Wie oft in deutschen Concerti und Sonaten der Zeit ist der Schluss-Satz mit seinen Klangkontrasten und Tempowechseln der gewichtigste. Über einer laufenden Bassbewegung exponiert Graupner einen markanten Quartsprung, der durch eine engschrittige Sequenz etwas vor-schnell abgebrochen wird, dann jedoch als gesungene Devisen „Verstoße doch dein Erbeitel nicht“ große Einprägsamkeit entfaltet. Das Wirken der göttlichen „Gnade“ wird hingegen in einer verschachtelten Sechzehntelbewegung dargestellt. Der auf eine trugschlüssig verlängerte Kadenz folgende pastorale Mittelteil vermittelt im ruhigen Dreiertakt einen Vorgesmack der kommenden Weihnachtsfreude.

Eine andere Textanordnung hat Lehms in der **Kantate „Ach Gott und Herr“** gewählt, die mit einer Strophe des Bußliedes von Johann Major (1613) beginnt, dieses dann jedoch in einer freien Paraphrase radikal subjektiviert. Der in seinem Charakter eigentümlich schwebende Eingangschoral lässt zunächst die getupften Stütztöne des Orchesters sowie die wehmütig-

beschwingte Violinstimme reizvoll mit der ele-
gischen Liedmelodie der Oboe kontrastieren.
Der folgende Sopraneinsatz verleiht dem Satz
Züge einer Choralpartita, wobei die Violine als
konzertierender Partner der Cantus firmus-Stim-
me von der Oboe abgelöst wird.

Das h-Moll-Accompagnato bringt den abrupten
Wandel in eine schroffe Selbstanklage.
Graupner entwirft dafür eine emotionale Sze-
ne, die der Affektdarstellung und Textausdeu-
tung eine große Bühne bietet. Das refrainartig
eingesetzte „Was hab ich doch getan“ wirkt
dabei wie ein der barocken Dramengestik ent-
lehntes verzweifelter Händeringen. Auch die
folgende Arie wird durch das Schweigen des
Continuo, die zitternde Streicherbegleitung und
die expressive Oboenkantilene als existen-
tieller Gefühlsausdruck wahrgenommen. In
diesen aparten Klangteppich ist eine reichhal-
tig dekorierte Singstimme eingewoben, deren
noble Klage von rumpelnden Bassmotiven un-
terbrochen wird, die wie das Klirren der Ketten
in einer Gefängnisarie anmuten. Einschließlich
eines eingeschobenen Rezitativs, das mit der
Arie motivisch geschickt verbunden ist, entwirft
Graupner einen grandiosen Auftritt, der von sei-
ner szenischen Begabung Zeugnis ablegt. Die
nicht nur von zeitgenössischen Theologen un-
terstellte Herkunft der barocken Kirchenkantate
aus dem Geist der frühdeutschen Oper bestä-
tigt sich dabei ebenso wie die auch für Bachs
Weimarer Kirchenmusik prägende Inspiration

durch Satztypen aus dem Bereich des Concerto.
Das Rezitativ „Doch Seele, geh zurücke“ fun-
giert dann als emotionaler Umschlag und sen-
sibles Gebet, das im Gegenzug für das umfas-
sende Sündenbekenntnis dem barmherzigen
Vatergott Worte der Vergebung in den Mund
legt. Dies setzt ein gelöstes Konzertieren frei, in
dem sich Solooboe, Singstimme und blockhafte
Streicher tänzerisch die Bälle zuwerfen, bevor
in einem triolengeprägten Mittelteil das „süße
Lachen“ des durch die Buße geläuterten „Trauer-
herzens“ aufblitzt.

Nach Lehms' frühem Tod entwickelte sich
Graupners Schwager Johann Conrad Lich-
tenberg zu dessen bevorzugtem Librettisten.
Die zum 2. Weihnachtstag 1719 entstande-
ne **Kantate „Ich bleibe Gott getreu“** beginnt
mit einem gemütlichen *Siciliano*, wie es wohl
nur im entspannten B-Dur stehen kann. Die
gesungene Devise verkörpert freudige Ent-
schlossenheit; zu den sprechenden Liegetö-
nen auf „ich bleibe“ erklingt eine federnde Vi-
olinbewegung. Die Eintrübung des Mittelteils
erklärt sich aus der Evangelienlesung zum Tag
des Erzmärtyrers Stephanus (26. Dezember).
Graupners Komposition leitet damit in sen-
sibler Weise von der Weihnachtsfreude zur
Nachfolgethematik und Sterbebereitung über.

Das folgende Rezitativ schließt daran mit der
Rede von Gefährdungen und satanischen
Fallstricken an, bevor ein markanter Oktav-

aufstieg („allein getrost“) den Akt der Selbst-
ermutigung illustriert. Die über alle Feinde
triumphierende Arie Nr. 2 gibt sich dement-
sprechend als spöttisches Tanzmodell über
Trommelbässen, wobei der tröstliche Jesus-
name durch seine hohe Lage und die häufi-
gen Wiederholungen besondere Prominenz
bekommt. Während zwei weitere Rezitative
durch ihre Schlichtheit Raum für eine elegan-
te Ausführung nach Maßgabe der vielfach be-
zeugten barocken Praxis bieten, schlägt eine
darin eingeschobene Arienminiatur erneut
den Bogen zu Stephanus' Tod. Als entrückte
Meditation über den zugleich Tod wie Heil
bringenden „Marterstein“ angelegt, lassen
die tremolierenden Achtel die Glocken einer
seligen Sterbeszene läuten. Laufende Bässe,
eine energisch vorgetragene Devise und die
gesunde Ausgangstonart B-Dur führen die
Kantate dann zu einem entschlossenen Ende,
das sogar Momente der jenseitstrunkenen Ver-
zückung bereithält.

Werke wie dieses lassen es als Schutzbehauptung
erscheinen, sollte Graupner sich tatsächlich – wie
im Nachruf von 1781 reklamiert – „die Kirchenmu-
sik so hoch, ehrwürdig und heilig“ gedacht haben,
„daß er sie von dem Opern- und Kammerstil him-
melweit unterschied“. Vielmehr erweist sich sein
„Körnigter Kirchenstil“, der zugleich das Herz wie
den verständigen Geist der Zuhörer anspricht, als
effiziente Synthese von opernmäßiger Dramatik,
andächtigem Ernst und spieltechnischer Eleganz.

Selbst in Graupners **Ouverture c-Moll GWV 413**
von 1724 spielen programmatisch eingesetzte Af-
fekte eine bedeutende Rolle. Das kurze zweitei-
lige *Tombeau* – in der Tradition des 17. Jahrhun-
derts ein musikalisches „Grabmal“ mit persön-
lichen Zügen – arbeitet mit einem auskomponier-
ten Trauerläuten der sukzessiv einsetzenden und
zu spannungsvollen Akkorden aufgeschichteten
Streicher. Es verkörpert dabei trotz der zagenden
Pausen weniger die schockartige Erkenntnis des
Verlusts, sondern entwickelt lichte Züge eines ed-
len Angedenkens.

Anselm Hartinger



Miriam Feuersinger

“Edification and Enjoyment” Christoph Graupner’s Operatic Cantata Style

I.

The ubiquitous presence of the Bach cantatas in posthumous reception and present-day performance practice easily obscures the fact that the Central German church music of the Baroque distinguished itself through a preponderantly different appearance. Bach’s aspiration to develop all the combinatorial possibilities and his quite problematic equalisation of orchestral compactness and vocal lines rather represent a special case that, not by chance, came into conflict with new ideals of comprehensibility and definitude.

The extensive cantata oeuvre of Christoph Graupner, only parts of which have been apprehended until now, is audibly orientated towards a different goal: to promote devotion through emotional clarity, thus gratifying the connoisseur without making undue demands on amateurs. Graupner’s music aims to grab hold of the listener without losing intellectual elegance and the composure which is a courtly public’s due. His credo of the utmost possible “Simplicität”, laid down in the preface to the Darmstadt Chorale Book in 1728, must not be misunderstood, however: Graupner’s cantatas speak a comprehensible, but thoroughly elevated and markedly intellectual language. Unlike the sovereign, easily grasped Telemann

and the often ingeniously plain Stölzel, Graupner prefers a refined elaboration with a hidden, deeper meaning that is not always easily accessible and audibly reckons with an informed interpreter. When we read in a 1781 Darmstadt testimonial about Graupner that he “linked art with nature, splendour with simplicity, charm with beauty” and thus “brought about ... edification and enjoyment”, then these were compliments from the eighteenth-century point of view to which a Sebastian Bach, for example, could hardly lay claim.

The basis of Graupner’s oeuvre remains the compositional craftsmanship that the composer was able to acquire; he was born in Kirchberg, West Saxony in 1683, was an alumnus of St. Thomas’s Choir as well as a pupil of the cantors Schelle and Kuhnau. Graupner’s feeling for dramatic effects and effective portrayal of emotions, as well as his precise timing, however, also indicate experience as a stage musician (harpsichordist) and operatic composer. Alongside his approximately ten verifiable Hamburg and Darmstadt operas, contacts with members of the operatic scene in Leipzig – such as his later assistant *kapellmeister* and bass soloist Gottfried Grünewald – must have been significant.

Graupner's cantatas of the initial Darmstadt years embody the favourable environment of this time as it has been reconstructed through the research of Friedrich Noack, Vernon Wickers, Guido Erdmann, Joanne Cobb Biermann, Oswald Bill and Michael Maul, amongst others. The court orchestra, later affected by the de facto bankruptcy of Landgrave Ernst Ludwig, enjoyed its peak level during this period, both quantitatively and qualitatively. At the same time, the court librarian Georg Christian Lehms (1684-1717) was ready to serve as an articulate librettist who was well-versed in the literature of operas and cantatas; his texts, expressive and imaginative in equal measure, were also an audible inspiration for Bach and Telemann. Moreover, in the soprano Johanna Elisabeth Döbricht, the court had engaged a renowned "cantatrice" in 1711 who, thanks to her stage experience, may also be considered the ideal interpreter of the sacred soprano cantatas recorded here.

II. The opening aria of the cantata "**Angst und Jammer**" (Fear and Misery), in a serious G minor, generates a *lamento* model in its melancholic triple metre with a marked ascending motion and chromatic descent of a fourth. Into the densely contrapuntal string texture, the soprano immediately enters with a sustained tone, like a faraway oboe, repeated at a great height and thus intensified to an extreme level. The movement is dominated by extended chains of sighs

and harsh leaps on the words "Qual" (torture) and "Lebenslauf" (course of life) before the various motifs are linked together in a recapitulation introduced with great mastery.

The sensitive recitative style of No. 2 similarly moves the heart; it is the lament of a righteous man who himself neither judges nor condemns, but nonetheless finds no mercy. The second aria, headed *Molto Adagio*, embodies bleak emotional realms; its exterior manner is that of a funeral piece in a dark C minor, with its descending scales placed above a bass interwoven with rests. The vocalist experiences genuine desperation with her exclamations, unprepared dissonances and gripping sighs, whilst the hesitant beginning of the B section elevates despondency to a stylistic device – fittingly to a text in which Lehms goes to the extreme limits of the baroque capacity for language with the words "die Seele selber blutet mir" (my soul itself bleeds).

The following recitative, through self-encouragement and trust in God's renewed approval, brings the transformation that allows everything to appear in a different light. Graupner's abrupt ending proves to be a decisive turning point, enabling the musicians to play exuberantly above the new dominant D major. In doing this, Graupner specifically uses harmonic stability in order to express moral certainty in the aria "Himmlische Stunden und selige Zeiten" (Heavenly Hours and Blessed Times) – it is a

joyful "course of life" now appearing above the simplest cadential formulas as a buoyant coloratura. The composer's euphonious control of both violins reinforces the feeling of relief now everywhere permeating this music that had begun so earnestly.

The cantata "**Furcht und Zagen**" (Dread and Apprehension), composed just slightly later for the second Sunday of Advent, 1711, is also based on a libretto by Lehms. It starts out in a similarly characteristic style, but emphasises the imitation of a narrow interval between violin I, continuo and the solo voice. Graupner perfectly applies a Biblical quotation pertaining to Advent in this thinned-out play of lines; it has more to do with anxious anticipation and timid hesitation than with manifest fear.

Through the overlong pedal point on G, the ensuing recitative is extended by the dimension of eternity, against which all singing and poetry must be measured in the light of Christ's arrival. The movement consistently merges into an *Adagio-Arioso* which takes its course above tremolo quavers as an enticing invitation to change one's ways whilst depicting the act of repentance as a submissive genuflection in wide downward leaps. A symmetrical, five-part form is created with another recitative and the repetition of the opening aria, at the centre of which stands the Sacrament of Penance together with the preparation and selection of virtues in one's heart befitting God. The repeat-

edly changing gesture and the reference to the immanent appearance of the Saviour shifts this movement into the proximity of a through-composed fasting vigil.

A brief recitative then leads into one of those chorales with its own accompaniment for which Graupner became known. The lied melody is framed by industrious string figures in which one might see the Saviour's active sacrifice and treading in the winepress.

As is found frequently in German concertos and sonatas of the period, the final movement is the weightiest, with its contrasting sounds and changes of tempo. Above a running bass line, Graupner exposes a striking leap of a fourth that is interrupted somewhat prematurely by a sequence of narrow intervals, but then develops great memorability as a sung motto "Verstosse doch dein Erbteil nicht" (But do not violate your inheritance). The effect of divine "*Gnade*" (grace), on the other hand, is represented in an interlaced semiquaver motion. The pastoral middle section, following an extended deceptive cadence, imparts a foretaste of the coming Christmas joy in its calm triple metre.

Lehms chose a different textual arrangement in the cantata "**Ach Gott und Herr**" (Oh, God and Lord); it begins with a verse of the plaintive song of repentance by Johann Major (1613) and then radically subjectifies it in a free paraphrase. The opening chorale, of a strangely floating, suspended character, at first attrac-

tively contrasts the flecked supporting tones of the orchestra and the melancholy yet buoyant violin part with the oboe's elegiac melody. The following soprano entrance lends the movements traits of a chorale partita, whereby the violin is relieved by the oboe as a *concertante* partner of the cantus firmus part.

The B-minor *accompagnato* brings an abrupt transformation into a harsh self-accusation. For this, Graupner designs an emotional scene that offers a grand stage to the representation of emotions and interpretation of the text. "Was hab ich doch getan" (What have I done), applied in the manner of a refrain, has the effect here of a desperate wringing of hands borrowed from the gestures of baroque drama. The following aria, too, is perceived as an existential expression of feeling through the silence of the continuo, the trembling string accompaniment and the expressive oboe cantilena. A richly decorated vocal part is interwoven into this striking sound texture; its noble lament is interrupted by rumbling bass motifs which have the effect of the jangling of chains in a prison aria. Including an skilfully inserted recitative motivically linked to the aria, Graupner designs a grandiose entrance that offers eloquent testimony to his theatrical talent. The origins of the baroque church cantata in the spirit of early German opera, insinuated not only by contemporary theologians, is confirmed here, as is the inspira-

tion through movement types of the concerto that also strongly influenced Bach's Weimar church music.

The recitative "Doch Seele, geh zurücke" (Soul, do go back) then functions as an emotional change and sensitive prayer that puts words of forgiveness into the mouth of the merciful God the Father in exchange for the complete confession of sins. This releases an easygoing *concertante* section in which the solo oboe, voice and strings throw the ball to each other in a dancelike fashion before the "sweet laughter" of the "lamenting heart" purified by the atonement flares up in a middle section marked by triplets.

After Lehms's early death, Graupner's brother-in-law Johann Conrad Lichtenberg developed into the composer's preferred librettist. The cantata "*Ich bleibe Gott getreu*" (I Remain Faithful to God), composed for the second day of Christmas 1719, begins with a pleasant *Siciliano*, as can probably only be written in the relaxed key of B-flat major. The sung motto embodies cheerful decisiveness; a feather-like movement in the violin sounds together with the *parlando* sustained notes of "ich bleibe". The darkening of the middle section can be explained by the Gospel reading on the day of the arch-martyr St. Stephan (26 December). Thus Graupner's composition sensitively leads us from the joy of Christmas to the issues of succession and preparation for dying.

The following recitative continues with the discourse concerning hazards and satanic snares before a striking octave ascension ("allein getrost" – solely confidant) illustrates the act of self-encouragement. Aria No 2, triumphant over all enemies, accordingly presents itself as a derisive dance-model above percussive basses, with the comforting name of Jesus receiving special prominence through its high register and frequent repetitions. Whilst two further recitatives, through their simplicity, offer scope for an elegant execution in accordance with well-documented baroque practice, a miniature aria inserted within it forms another bridge to the death of St. Stephan. Designed as an enraptured meditation on the "stone of torment" that brings both death and salvation, the tremolo quavers played by the bells intone a blissful death scene. Continuous bass lines, an energetically rendered motto and the healthy original key of B-flat major bring the cantata to a decisive conclusion, even holding in readiness moments steeped in the delights of the hereafter.

If Graupner actually considered - as claimed in the obituary of 1781 – "church music [to be] so high, honourable and holy that he made an enormous distinction between it and the operatic and chamber styles", then works like this appear to be a self-serving assertion. Far more, his "pithy, robust church style", appealing to both the heart and the reasonable mind of listeners, proves itself to be an efficient synthesis of operatic drama, devout solemnity and the elegance of its musical technique.

Programmatic effects even play a significant role in Graupner's *Overture in C minor GWV 413* of 1724. The brief, two-part *tombeau* – a musical "monument"... with personal traits in the tradition of the 17th century – works with a meticulously composed funereal ringing of the successive entrances of the strings, forming layers resulting in chords full of tension and excitement. Despite its hesitant rests, it does not so much embody the shocking realisation of loss as develop bright characteristics of noble, lofty remembrance.

Anselm Hartinger



« Édification et plaisir » les cantates aux accents d'opéra de Christoph Graupner

I.

L'omniprésence des cantates de Bach dans la réception posthume et la pratique d'exécution actuelle cache quelque peu le fait que la musique d'église baroque dans le centre de l'Allemagne présentait des traits bien différents dans l'ensemble. On pourrait même dire que l'ambition de Bach de sonder les limites de toutes les possibilités combinatoires et sa mise au même niveau tout à fait problématique de la densité orchestrale et de la ligne vocale est un cas particulier qui ne se heurta pas par hasard après 1730 aux nouveaux idéaux de la compréhension et de la clarté.

Les cantates de Christoph Graupner, très nombreuses et dont l'étude n'a été qu'esquissée jusqu'à présent, aspirent clairement à un autre but : encourager la piété par la précision émotionnelle, satisfaire les connaisseurs sans toutefois exiger trop des amateurs. La musique de Graupner veut émouvoir sans renoncer à l'élégance intellectuelle et à la contenance due à un public de cour. Mais il ne faudrait pas se méprendre sur son credo de la plus grande « simplicité » possible consigné dans la préface au Livre de choral de Darmstadt de 1728 : les cantates de Graupner parlent une langue certes compréhensible mais toujours élevée et clairement intellectuelle. Contrairement à la limpi-

dité souveraine d'un Telemann et à la simplicité souvent géniale de Stölzel, Graupner préfère une élaboration subtile et ambiguë qui n'est pas toujours facile d'accès et qui compte perceptiblement sur l'interprète chevronné. Lorsqu'un article commémoratif de Darmstadt dit en 1781 en parlant de Graupner qu'il a lié « l'art à la nature, la splendeur à la simplicité, le charme à la beauté » et donc « provoqué l'édification et le plaisir », il s'agit là dans l'optique du 18^e siècle de compliments auxquels ne pouvait pas prétendre un Sébastien Bach par exemple.

Le fondement de sa création reste le métier stylistique dont Graupner, né en 1683 à Kirchberg en Saxe occidentale, fait l'apprentissage en tant qu'élève du chœur de Saint-Thomas et élève des chefs de chœur Schelle et Kuhnau. Le goût de Graupner pour les effets dramatiques et la description efficace des émotions ainsi que son sens précis du rythme indiquent cependant qu'il possédait en plus des expériences de musicien de scène (claveciniste) et de compositeur d'opéra pour lesquelles, hormis ses quelques dix opéras attestés à Hambourg et Darmstadt, ses relations à la scène lyrique de Leipzig – par exemple avec son futur maître de chapelle adjoint et basse soliste Gottfried Grünewald – devraient aussi avoir été primordiales.

Les premières cantates de Graupner à Darmstadt reflètent le contexte favorable de cette époque, comme l'ont reconstitué les recherches de Friedrich Noack, Vernon Wickers, Guido Erdmann, Joanne Cobb Biermann, Oswald Bill et Michael Maul entre autres. La chapelle de la cour, affectée plus tard par la faillite publique réelle du landgrave Ernst Ludwig, connaît à cette époque une apogée quantitative et qualitative. En même temps, elle dispose de la personne du bibliothécaire de la cour Georg Christian Lehms (1684-1717) d'un librettiste éloquent, spécialiste des textes d'opéra et de cantate et dont les créations à la fois expressives et imaginatives inspirèrent visiblement aussi Bach et Telemann. Avec le soprano Johanna Elisabeth Döbricht, la cour avait en outre engagé en 1711 une « cantatrice » renommée, pouvant être considérée grâce à son expérience de la scène comme l'interprète idéale des cantates sacrées pour soprano enregistrées ici.

II.

Le premier air d'ouverture dans la grave sonorité de sol mineur de la **cantate « Angst und Jammer »** est un modèle de lamento sur une mesure à trois temps pondérée au mouvement ascendant marquant et à la descente chromatique en quarts. Telle une lointaine sonorité de hautbois, le soprano se mêle au dense jeu contrapuntique des cordes sur un ton tenu repris très haut et donc intensifié à l'extrême. Le mouvement est dominé par de vastes enchaînements de soupirs

et des sauts abrupts sur « Qual » [tourment] et « Lebenslauf » [cours de la vie] avant que les différents motifs ne soient reliés dans une reprise introduite de main de maître.

Le sensible style récitatif du n° 2 va lui aussi droit au cœur, plainte d'un juste qui ne juge ni ne condamne lui-même mais qui cependant ne trouve pas de miséricorde. Le second air intitulé *Molto Adagio* décrit de sombres sphères émotionnelles et progresse comme un chant funèbre avec ses gammes descendantes par-dessus une basse trouée de pauses dans la ténébreuse tonalité de do mineur. La voix traverse les affres du désespoir avec ses exclamations, ses dissonances imprévues et ses soupirs touchants, tandis que le début hésitant de la partie B élève le découragement en un moyen stylistique – en parfait accord avec un texte dans lequel Lehms va aux limites de l'éloquence baroque par les mots « die Seele selber blutet mir » [jusqu'à mon âme qui saigne].

Le récitatif suivant opère un changement par un sursaut de courage et la confiance dans la promesse renouvelée de Dieu qui fait tout apparaître sous un jour nouveau. La conclusion abrupte de Graupner se révèle être un tournant décisif qui permet un jeu concertant débordant par-dessus la nouvelle dominante en ré majeur. Ici, dans l'air « Himmlische Stunden und selige Zeiten » [des heures célestes et temps béats], Graupner a sciemment recours à la stabilité

harmonique pour exprimer la certitude morale acquise – un « Lebenslauf » [cours de la vie] joyeux qui se fraye désormais son chemin en coloratures légères par-dessus les formules cadenciées les plus simples. La conduite harmonieuse des deux violons renforce l'impression de soulagement qui baigne désormais la musique tout d'abord si grave.

La **cantate « Furcht und Zagen »** composée peu après pour le 2e dimanche de l'aveugle 1711 repose elle aussi sur un livret de Lehms. Elle commence dans une expression similaire tout en mettant l'accent sur l'imitation d'un intervalle étroit entre violon I, continuo et voix. Dans ce jeu de lignes réduit, Graupner traduit à la perfection une parole biblique de l'aveugle qui traite moins de la peur manifeste que de l'attente anxieuse et de l'indécision timorée.

Le récitatif suivant prend les dimensions de l'éternité par la pédale prolongée sur sol, éternité à laquelle doit se mesurer tout ce qui est chanté et dit sous le signe de l'avènement du Christ. En conséquence, le mouvement évolue vers un *Adagio-Arioso* qui se profile par-dessus des croches en trémolo en invite caressante à se convertir et dessine l'agenouillement humble de l'acte de contrition dans de vastes sauts descendants. Avec un autre récitatif et la répétition de l'air d'entrée naît une forme symétrique en cinq parties ; en son centre trône le sacrement de la pénitence et donc la préparation et le choix de la vertu que chaque cœur doit à

Dieu. L'expression plusieurs fois changeante et les renvois à l'avènement prochain du Sauveur rapprochent le mouvement d'une veille de carême composée dans les moindres détails.

Un bref récitatif assure alors la transition à l'un de ces chorals à l'accompagnement autonome typiques de Graupner. La mélodie du chant est ici sertie de figures de cordes zélées dans lesquelles on pourrait peut-être voir le sacrifice actif et le « foulement au pressoir » du Sauveur. Comme souvent dans les concerti et sonates allemands de l'époque, c'est le mouvement de conclusion qui a le plus de poids avec ses contrastes sonores et ses changements de tempo. Par-dessus un mouvement de basse courant, Graupner expose un marquant saut de quarts, interrompu un peu précipitamment par une séquence aux intervalles étroits pour déployer cependant une grande acuité avec la devise chantée « Verstosse doch dein Erbteil nicht » [ne rejette pas ta part d'héritage]. L'action de la « Grâce » divine est par contre illustrée dans un mouvement imbriqué de doubles croches. La partie centrale pastorale succédant à une cadence prolongée interrompue donne dans la paisible mesure à trois temps un avant-goût de la joie de Noël imminente.

Dans la **cantate « Ach Gott und Herr »**, Lehms choisit une autre disposition du texte qui commence par une strophe du cantique de pénitence de Johann Major (1613) mais il le subjectivise radicalement dans une libre paraphrase. Le cho-

ral d'entrée au caractère curieusement en suspens fait tout d'abord contraster avec beaucoup de charme les notes de soutien mouchetées de l'orchestre et la partie de violon aux élans nostalgiques avec la mélodie élégiaque du hautbois. L'entrée consécutive du soprano confère au mouvement les traits d'une partita chorale, tandis que le hautbois se substitue au violon comme partenaire concertant de la partie de cantus firmus.

L'accompagnato en si mineur apporte un changement abrupt dans une rude autoaccusation. Graupner conçoit pour cela une scène chargée d'émotion où peuvent se déployer l'illustration des sentiments et l'interprétation du texte. Le « Was hab ich doch getan » [Qu'ai-je donc fait] utilisé comme un refrain a ici les accents désespérés de la gestuelle dramatique baroque. L'air suivant est lui aussi perçu comme une expression affective existentielle à travers le silence du continuo, l'accompagnement tremblant des cordes et la cantilène expressive des hautbois. Une partie chantée richement ornementée est tissée dans cette originale trame sonore dont la noble plainte est interrompue par des motifs cahotants de la basse qui évoquent le cliquètement des chaînes dans un air de cachot. Incluant encore un récitatif habilement relié à l'air par son motif, Graupner ébauche une entrée en scène grandiose qui témoigne de son don théâtral. La supposition que les théologiens contemporains ne sont pas seuls à faire selon laquelle la cantate d'église baroque

procède de l'esprit de l'opéra allemand naissant se confirme ici tout autant que l'idée de l'inspiration due à des types stylistiques issus du concerto dont la musique sacrée de Bach à Weimar porte aussi l'empreinte. Le récitatif « Doch Seele, geh zurücke » [Si, mon âme, recule] fait ensuite office d'enveloppe émotionnelle et de prière sensible qui met dans la bouche du Père miséricordieux des paroles de pardon faisant contrepoids à la confession des péchés. Cela donne libre cours à un jeu concertant dans lequel hautbois solo, voix et bloc des cordes se renvoient la balle comme dans une danse avant que ne perce dans une partie médiane baignée de triolets le « süße Lachen » [doux rire] du « Trauerherzens » [cœur endeuillé] clarifié par la pénitence.

Après la mort prématurée de Lehms, c'est Johann Conrad Lichtenberg, beau-frère de Graupner qui sera son librettiste préféré. La **cantate « Ich bleibe Gott getreu »** écrite pour la Saint-Étienne 1719 s'ouvre sur une *Sicilienne* dont le caractère aimable ne saurait être mieux traduit que par la tonalité détendue de si bémol majeur. La devise chantée incarne une détermination joyeuse ; un mouvement souple des violons accompagne les notes tenues éloquentes sur « *ich bleibe* » [je reste]. L'assombrissement de la partie médiane s'explique à partir de la lecture de l'évangile pour le jour du premier martyr Étienne (26 décembre). La composition de Graupner fait ainsi passer avec sensibilité de

la joie de Noël à la thématique suivante et à la préparation à la mort.

Le récitatif suivant enchaîne avec le discours sur les périls et les pièges de Satan, avant qu'une élévation d'octave marquante (« allein getrost ») n'illustre l'acte de la reprise de soi. L'air n° 2 triomphant sur tous les ennemis se présente en conséquence comme un modèle de danse moqueur par-dessus les basses Murky, le nom consolateur de Jésus étant particulièrement mis en valeur par le registre aigu et les fréquentes répétitions. Tandis que la simplicité des deux autres récitatifs donne de l'espace à une exécution élégante conforme à la pratique baroque attestée à maintes reprises, un air miniature intercalé fait à nouveau le lien à la mort d'Étienne. Agencées comme une méditation éthérée sur la « pierre du martyr » à la fois mort et salut, les croches en trémolo font sonner le glas d'une scène de mort bienheureuse. Basses courantes, une devise affirmée avec énergie et la saine tonalité initiale de si bémol majeur conduisent la cantate à une conclusion décidée qui contient même des moments d'un ravissement baigné d'au-delà.

Des œuvres de cette trempe font quelque peu douter du fait que Graupner ait vraiment considéré – comme s'en réclame l'article nécrologique de 1781 – « la musique d'église si élevée, si révérende et si sainte qu'il la mettait à une distance infinie du style d'opéra et de chambre ». Au contraire, son « robuste style sacré » qui touche à la fois le cœur et l'intellect des auditeurs, se révèle être une synthèse efficiente de style dramatique d'opéra, de gravité pieuse et de technique de jeu élégante.

Dans l'***Ouverture en ut mineur GWV 413*** de 1724 aussi, les sentiments sont au cœur du programme et jouent un rôle significatif. Le court *Tombeau* en deux parties – dans la tradition musicale du tombeau aux traits personnalisés au XVIII^e siècle – travaille avec un tintement funèbre entièrement composé des cordes qui entrent successivement et se superposent en accords chargés de tension. En dépit des pauses hésitantes, il n'incarne pas ici la prise de conscience brutale de la perte mais développe les traits lumineux d'une noble mémoire.

Anselm Hartinger



Peter Barczy



David Blunden

Julian Behr



Matthias Jäggi, Daniel Rosin



Angst und Jammer

Cantata a V Voce sola, 2 Violin, Viol./Violono e Continuo

Domin IV p. Trinit. 1711

Text: Georg Christian Lehms (1684-1717)

1 Arie

Angst und Jammer, Qual und Trübsal
sind mein ganzer Lebenslauf.
Von vergnügten Freudentagen
kann ich wenig sagen;
doch von tausend herber Pein
kann das Herz ein Zeuge sein.
Denn es schreibt täglich auf,
dass mein ganzer Lebenslauf:
Angst und Jammer, Qual und Trübsal.

ein Klagelied erheben,
dass mir nur Qual und Pein
dafür zur Dankbarkeit geschenkt sein.

3 Arie

Mein Elend drückt mich fast zu Boden
und stellt mir lauter Marter für.
Der Schmerz besteht in solchen Wunden,
die nicht allein der Leib empfunden,
die Seele selber blutet mir.

2 Rezitativ

Barmherzigkeit, Barmherzigkeit,
wo bist du doch zu finden
wenn Jammer, Ach und Leid
mein Herz mit Kummerseilen binden?
Kein Mensch lässt sich mein Ach zu Herzen gehen
und mich ganz trostlos stehen.
Dies ist die Angst, so mir die Seele bricht –
ich richte nicht, verdamme auch nicht
und muss doch beides leiden.
Dies ist die Jammernacht,
so mir mein Herz Egypten gleiche macht,
darinnen Licht und Trost von meiner Seite scheiden.
Vergeben und auch Geben
spürt Freund und Feind an mir,
und dennoch muss ich hier

4 Rezitativ

Doch, blinde Grausamkeit,
du wirst noch selbst in diese Grube fallen,
so du mir zugehast.
Hilfst du mir nicht und stillst mein Leid,
so lebt der alte Gott
und macht den mir erwiesenen Spott
durch seine starke Hand zunichte.
Wenn ich auf Den mein Herz errichte,
schenkt er mir eine Panacée,
die mein erregtes Weh
durch ihre Kraft entkräftet,
die Jammertränen stillt
und mich mit Freud und Ruh erfüllt.
Nun zeigt mein Lebenslauf
ganz einen andern Inhalt auf.

5 Arie

Himmlische Stunden und seelige Zeiten
sind mein ganzer Lebenslauf.
Von betrübten Jammertagen
kann ich wenig sagen,

aber von vernügter Lust
zeigt diese frohe Brust
und schreibt jetzt täglich auf,
dass mein ganzer Lebenslauf:
Himmlische Stunden und seelige Zeiten.

Furcht und Zagen

Cantata a 5 Voce sola, 2 Violin, Viola e Continuo

Dn. 2. Adv. 1711

Text: Georg Christian Lehms (1684-1717)

7 Arie

Furcht und Zagen
will anitzt die Seele nagen,
da des Herren Tag erscheint.

8 Rezitativ

Die Zeit ist da, bereitet euch, ihr harte Sinnen,
ihr könnt anitzt das Leben oder auch den Tod gewinnen,
denn euch ist beides nah.
Gott stellt sich plötzlich ein
und will der ganzen Welt ein höchst gerechter
Richter sein.

Arioso

Ach, bereue deine Sünden,
so kannst du das Leben finden
und Gott bleibt dein wahrer Freund.

Rezitativ

Durch Reu' und Glauben kannst du für Gott bestehn
und mit dem selbigen in seinen Himmel gehn.
Doch wo du diese Zeit verachst und seinen
heissen Zorn verlachst,
musst du noch ferner klagen
und also sagen:

9 Arie da capo

Furcht und Zagen
will anitzt die Seele nagen,
da des Herren Tag erscheint.

10 Rezitativ

Ich will mich auch deswegen
zu deinen Füßen legen;
nimm mich in Demut an
und gönne, dass ich doch
dein Antlitz sehen kann.

11 Choral

O Jesu, hilf zur selben Zeit
von wegen deiner Wunden,
dass ich im Buch der Seligkeit
werd eingezeichnet funden.
Daran ich denn auch zweifle nicht,
denn du hast ja den Feind gerich't
und meine Schuld bezahlet.

Rezitativ

Ich hoff' es wird geschehn,
dich ewig anzusehn.

12 Arie

Verstosse doch dein Erbteil nicht
und lass mich deine Gnade finden.
Du bleibst mein Gott, dem ganz allein
Herz, Geist und Mund gewidmet sein.
Ich habe meine Zuversicht
ganz sehnsuchtsvoll auf dich gerich't.
Lass doch mein Hoffen nicht vergehen!

Ich bleibe Gott getreu

Cantata a 2 Violin Viol Canto Solo e Continuo

Fer. 2. Nat. 1719

Text: Johann Conrad Lichtenberg (1689-1751)

13 Arie

Ich bleibe Gott getreu.
Lass Welt und Satan toben
und meinen Glauben proben;
ich werde drum nicht scheu.
Will mich ihr Grimm verderben,
und kommts mit mir zum Sterben,
so steh ich fest dabei:
Ich bleibe Gott getreu.

14 Rezitativ

Es geht so in der Welt:
Wo sich des Glaubens Eifer reget,

so bald wird Satans Schul bewegt,
dass sie ihm Garn und Netze stellt.
Und wann Betrug und List
vergebens ist,
muss Macht und Wüten ihn bestürmen.
Allein getrost!
Ob Satan schnaubt, ob sich die Welt erbost,
wer uns den Glauben gibt, der kann ihn auch
beschrmen.

15 Arie

Tobt, ihr Feinde, immerfort:
Jesus ist mein Schutz und Hort.

Wenn mich dieser Fels beschützt,
bleibt mein Glaube unverletzt;
obgleich Satan an mich setzt
und mit Höllenpfeilen blitzet,
bleibt mein Geist doch unerschreckt,
denn ich weiß wohl, wer mich deckt.

16 Rezitativ

So kann der Geist der Frommen siegen,
ob durch die Wut der Welt
gleich Leib und Leben fällt.
Des Glaubens feste Ruh
kann sie im Tod erwünscht vergnügen.
Doch wehe dir, du toller Haufe du!
Du lachest zwar dazu,
allein dort wird sich's anders drehen;
sie gehn zu Gott, du wirst zur Hölle gehen.

Ach Gott und Herr

Cantata a 6 Voce sola, Hautb, 2 Violini, Viola e Continuo

Domin. 3 post Trinitatis 1711

Text: Georg Christian Lehms (1684-1717)

20 Choral

Ach Gott und Herr,
wie groß und schwer
sind mein' begang'ne Sünden.
Da ist Niemand,

der helfen kann
in dieser Welt zu finden.

21 Rezitativ

O Gott, was hab ich doch getan?

17 Arie

Martersteine, die allhier
unsren Scheitel tödlich drücken,
werden unsre Ehrenkron
dort als Diamanten schmücken.

18 Rezitativ

Mein Herz, so freue dich,
die Marterkrone hier zu tragen;
die Zeiten ändern sich
sogleich nach diesen Leidenstagen.
Mein Glaube siehet allbereit
das schöne Glück der frohen Ewigkeit.

19 Arie

Muss ich gleich um Jesu leiden,
dennoch bet ich auch mit Freuden
ihn, den Heiland, sterbend an.
Nimm, o Herr, an meinem Ende
meinen Geist in deine Hände,
da ihn nichts betrüben kann.

Die Erde siehet mich mit Augen voller Ekel an.
Der Himmel lasset sich mit Blitz und Donner
hören,
ja selbst mein Herz will meine Qual vermehren.

O Gott, was hab ich doch getan?
Die Brut der Sünden
lässet mich kein Trostwort finden.
Der Geist wird matt und schwach,
und ein betränktes Ach
will mir auf dieser Babelserden
ein Trauerecho werden:

O Gott, was hab ich doch getan?
Die Seele fühlet Höllenpein:
Gott ist nicht weiter mein.
O Donnerwort, o Herzensschlag,
o Sündenangst, o Jammertag!
Wie werd ich doch bestehn?
Ich kann vor Schmerz nicht weiter sprechen,
die Worte sind gebrochen, und ich muß vergehn.

22 Arie

Seufzt und weint, ihr matten Augen,
Herz und Seele brich entzwei.

23 Rezitativ

Ich fühle Pein bei meinen Sündenflammen,
und Gott will mich verdammen.

Ach, ich muss mit tausend Klagen
unter diesen Seufzern sagen,
daß ich nun verloren sei.

Verloren? ja, o Zentner Wort,
das mir das ganze Herz durchbort.

24 Arie da capo

Seufzt und weint, ihr matten Augen,
Herz und Seele brich entzwei.

25 Rezitativ

Doch Seele, geh zurücke,
gedenk an Gottes Vaterblicke,
wirf dich vor dessen Majestät und sprich:
Ach Vater, Vater, nimm mich doch zu Gnaden an!
Ich bitte dich um die durchgrabnen Füße,
die ich in heil'ger Andacht küsse.
Vergib, was ich getan, so wird sein Herze brechen
und Er dir diesen Trost versprechen:

26 Arie

Stelle dich zufrieden, angefochtne Seele,
Jesus wird in dieser Pein
auch dein liebster Tröster sein.
Er wird dir ein süßes Lachen
in dem Trauerherzen machen,
darum trau auf ihn allein!

www.miriam-feuersinger.info
www.capricornus.ch