

Samuel Scheidt

Geistliche Concerte
Sacred Concertos

Knut Schoch
I Sonatori



Samuel Scheidt

Geistliche Concerte
Sacred Concertos





Compositum a Johanne Schertl
in officio Schertl
in officio Schertl
in officio Schertl

In officio SAMVELIS SCHERTLI Musilioni principis
Hic ille est SAMVEL eiusque vultu cuncta gerens
SCHERTLIUS organici gloria princeps claris
O numeris natum licent quogue canere mentem
Pogajean licent sculptorē posse manus da
Nil tibi laude mirari potest eum quis publica Laudant
Scripta sat artificem nobile Laudat opus. Iacob Cogan

Samuel Scheidt
(1587-1654)

Geistliche Concerte

Sacred Concertos

I Sonatori

Knut Schoch *Tenor*

Christa Kittel *Violine*
(Joannes Georgius Thir, Wien 1763)

Ursula Bruckdorfer *Bassdulzian*
(Bernhard Junghänel)

Isolde Kittel-Zerer *Truhentorgel*
(Orgelmanufaktur Jürgen Lutz)

Haralt Martens *Violone*
(in G – nach einem Gemälde von D. Zampieri 1620, Hermann Bächle 2000)

- Samuel SCHEIDT (1587-1654)
- 1 Psalmus in die Nativitatis Christi** 1:50
 »Gelobet seist du, Jesu Christ« 1. Versus à 4 Voc., 2. Versus
Tabulatura nova II (1624), SSWV 135
- 2 Vom Himmel hoch, da komm ich her** 4:19
Geistliche Concerte III, Nos. 8+9 (1635) SSWV 290/291
- 3 Wie schön leuchtet der Morgenstern** 3:41
Geistliche Concerte I, No. 4 (1631), SSWV 185
- 4 Mit Fried und Freud ich fahr dahin** 4:02
Geistliche Concerte III, No. 16 (1635), SSWV 302
- Bartolomeo de SELMA Y SALAVERDE (ca. 1590 – ca. 1640)
- 5 Canzon XI a doi** Basso e Soprano 5:01
Canzoni Fantasie et Correnti (1638)
- Andreas HAMMERSCHMIDT (1611-1675)
- 6 Sei nun wieder zufrieden** 2:05
Musicalische Andachten (1638)
- Bartolomeo de SELMA Y SALAVERDE
- 7 »Vestiva i colli« passeggiato a doi** Basso e Soprano 3:42
- 8 »Vestiva i colli« passeggiato** Basso solo 4:07
Canzoni Fantasie et Correnti (1638)
- Melchior FRANCK (1580-1639)
- 9 Prediget von den Gerechten** 2:33
Paradisus musicus, No. 1 (1636)
- 10 Wenn ewer Sünd gleich blutroth ist** 3:14
Paradisus musicus, No. 3 (1636)
- Samuel SCHEIDT
- 11 Die Güte des Herren** 6:02
Liebliche Kraftblümelein (1635)

- Vinco JELIC (1596-1636)
- 12 Ricercar primo** 2:07
Parnassia militia (1622)
- Johann Erasmus KINDERMANN (1616-1655)
- 13 Die Güte des Herren** 2:04
Musicalische Friedens Seufftzer (1642)
- 14 Sonata a Violino Solo No. 3** 4:10
Canzoni Sonatae (1653)
- Samuel SCHEIDT
- 15 Da Jesus an dem Kreuze stund** 4:13
Geistliche Concerte II, No.15 (1634), SSWV 238
- 16 Cantio sacra Christ lag in Todesbanden** 1:38
 1. Versus, Coralis in Cantu
Tabulatura nova (1624), SSWV 131
- 17 Christ lag in Todesbanden** 3:23
Geistliche Concerte III, No.17 (1635), SWV 303
- Bartolomeo de SELMA Y SALAVERDE
- 18 Canzon XVI a doi** Basso e Soprano 3:17
Canzoni Fantasie et Correnti (1638)
- Thomas SELLE (1599-1663)
- 19 Gen Himmel zu dem Vater mein** 3:34
Opera omnia (1653), D3.03
- Samuel SCHEIDT
- 20 Komm, heiliger Geist** 3:51
Geistliche Concerte III, No.24 (1635), SSWV 311

Geistliche Konzerte: Samuel Scheidt und seine Zeit

Musik als Trost, Hoffnung und Friedensstifterin in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges

1627 – der seit knapp 10 Jahren Deutschland in Angst und Schrecken versetzende Krieg hatte längst auch die Stadt Halle erreicht, der Wallensteins Besatzungstruppen seit 1625 schwer zusetzten – schrieb der Hallenser Samuel Scheidt im Vorwort zum vierten Teil seiner *Ludi Musici*:

Der zutiefst beklagenswerte Anblick unseres Landes [...] und die große Häufung von Unglück mögen wahrlich alles andere empfehlen als die Darbietung mehrstimmiger Kompositionen [...]. Denn welchen Platz sollen liebliche Töne im Leben derer haben, deren Eingeweide die grausame Kriegsfurie nahezu ausgesogen hat? Aber meine Leidenschaft für das wahre Heiligtum der Harmonie sowie die Hoffnung, welche noch nicht völlig erloschen ist, haben mich nicht widerstehen lassen, dieses Werk anzugehen. Ist doch, was jedem willkommen, überaus lohnend gerade dann, wenn sich das Schicksal gegen uns wendet, und wenn die Trübsal überhand nimmt, bringt uns geistreiche Kunst größte Erquickung.

Mit dem Vertrauen in die rettende Wirkung der Musik, in dem Martin Luthers Auffassung von Musik als „donum et creatura Dei“ („Gabe und Geschöpf Gottes“) anklingt, bringt Scheidt

eine Grundhaltung zum Ausdruck, die für viele Komponisten seiner Zeit Antrieb und Inspiration war. Sie mag dazu beigetragen haben, allen Erschütterungen, Entbehrungen und Bedrängnissen zum Trotz jene bemerkenswerten Schaffenskräfte zu entfalten, von der die auf der vorliegenden CD versammelten Werke ein-drucksvoll zeugen.

Im Mittelpunkt der Aufnahme steht **Samuel Scheidt** (1587-1654), dessen Lebensweg von den Ereignissen des Dreißigjährigen Krieges nachhaltig gezeichnet war. Die Flucht seines Brotherren, des in Halle residierenden Administrators von Magdeburg Christian Wilhelm, vor Wallensteins Truppen beendete nicht nur seine einträgliche Position als hochangesehener Hofkapellmeister, sondern zugleich seine erfolgreichste und produktivste Schaffensphase, in der er unter anderem seine dreibändige *Tabulatura Nova* (1624) herausgebracht hatte, die größte Sammlung gedruckter Orgelmusik des 17. Jahrhunderts. Eine ihm von der Stadt Halle angetragene Anstellung als *Director musices* währte – wahrscheinlich nicht zuletzt aufgrund kaiserlicher Rekatholisierungsbestrebungen – nur kurz; seit 1630 war Scheidt wiederum freischaffend und blieb es zeitlebens. Seine ab

1631 in mehreren Teilen erschienenen *Geistlichen Concerte* sowie die Sammlung mit dem trostverheißenden Titel *Liebliche Krafft-Blümelein* von 1635 mit kleinstbesetzten geistlichen Konzerten fielen in eine von wechselnden Besetzungsmächten und Hungersnöten geprägte Zeit, in der Scheidts finanzielle Ressourcen unaufhaltsam schrumpften; das Pestjahr 1636 nahm Scheidt vier seiner Kinder. Zwar setzte Scheidt seine Kompositions- und Publikationstätigkeit unablässig fort – mit Michael Praetorius und Heinrich Schütz gehörte er zu den wenigen Komponisten seiner Zeit, deren überliefertes Œuvre fast vollständig gedruckt vorliegt –, verlor aber bis zu seinem Lebensende sein gesamtes Vermögen und starb in großer Armut.

Den Zeitgenossen galt Scheidt als vielseitiger Komponist ersten Ranges, der in einem Atemzug mit Schütz und Johann Hermann Schein genannt wurde. Der Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts hingegen erschloss er sich zunächst vor allem als Instrumentalkomponist, der, ausgehend vom Stil seines Lehrers Jan P. Sweelinck, die Möglichkeiten kontrapunktisch-figurativer Stimmführung in neuartiger Weise auslotete. Einen Eindruck davon vermitteln auf der vorliegenden CD die Orgelwerke *Gelobet seist du, Jesu Christ* [1] und *Christ lag in Todesbanden* [16] aus der *Tabulatura Nova*. Beide beruhen gemäß den gottesdienstlichen Vorgaben für lutherische Organisten auf geistlichen Melodien als Cantus firmi: auf von Martin

Luther deutsch textierte Chorälen, die musikalisch partiell auf bekannte vorreformatorische Sequenzen zurückgehen („Grates nunc omnes“ und „Victimae paschali laudes“).

Dass Scheidt – im Unterschied etwa zu Schütz – auch einem Großteil seiner Vokalkompositionen bestehende Kirchenmelodien zugrunde legte, ist aufgrund der Bestimmung seiner Werke für ein städtisches Kirchenmusik-Publikum verständlich, dürfte einer unvoreingenommenen Würdigung des Vokalwerkes indessen lange Zeit im Wege gestanden haben: Die Bindung an präexistentes Melodiematerial und dessen motettisch-kontrapunktische Verarbeitung schienen der seinerzeit modernen, von Italien ausgehenden Art der musikalischen Textdarstellung grundsätzlich zu widersprechen und wurden ebenso als Ausdruck konservativer Rückwärtsgewandtheit missverstanden wie Scheidts Plädoyer für die Beachtung der „reinen Regeln“ des kontrapunktischen Satzes. Vor diesem Hintergrund stehen eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit Scheidts Vokalwerken und eine Neubewertung seiner ganz eigenen Musiksprache heute erst am Anfang. Dies betrifft besonders seine noch immer wenig bekannten geistlichen Konzerte, die im Zusammenwirken konzertierender Solostimmen mit Generalbass ihrerseits auf italienische Einflüsse verweisen und größtenteils noch um Jahre früher erschienen als etwa die *Kleinen Geistlichen Konzerte* von Schütz (gedruckt 1636 und 1639).

Wie vielfältig die Techniken der Scheidt'schen Choralbearbeitung tatsächlich waren und mit welchen Mitteln ihm eine Verbindung von motettischer Stimmführung und subtiler Textvertonung gelang, verdeutlichen die Stücke [2] bis [4], [15], [17] und [20] aus den *Geistlichen Concerten I-III*. Aus der Fülle der Merkmale hervorgehoben sei an erster Stelle die Aufspaltung des Cantus-firmus-Materials in kurze und kürzeste motivische Abschnitte, durch deren Wiederholung, Sequenzierung, Variation, imitatorische Ausbreitung, Ornamentierung und Neukombination Scheidt den jeweiligen Text prononciert umsetzt und höchst eindringliche Wirkungen erzielt (vgl. etwa den emphatischen „Wie schön! Wie schön!“-Jubel in *Wie schön leuchtet der Morgenstern* [3] oder die melodische und rhythmisch extrem reiche Kolorierung von „das sei dir, Herr, zu Lob gesungen“ in *Komm, heiliger Geist* [20]). Selbst im Fall strenger motettischer Stimmführung, in der jede Stimme jede Choralzeile mindestens einmal in originaler Tonfolge vorträgt, werden aus der Ausgangsmelodie gewonnene neue motivische Wendungen eingefügt, die zur Intensivierung der Textaussage beitragen (in *Da Jesus an dem Kreuze stund* [15] etwa mit dem schmerzvoll klingenden chromatischen Abstieg zu den Worten „und ihm sein Leichnam ward verwundet“). Ein weiteres Charakteristikum ist die Inszenierung des Textes durch Kontrastwirkungen: durch kontrastierende Stimmen, stropfenweise wechselnde Besetzungen sowie die Gegen-

überstellung von polyphonen und homophonen Abschnitten, wie sie besonders auffällig in *Vom Himmel hoch, da komm ich her* [2] zum Einsatz kommen.

Am avanciertesten zeigt sich Scheidt indes in *Die Güte des Herren ist* [11] aus den *Lieblichen Krafft-Blümelein*, einer Sammlung von ausschließlich Cantus firmus-freien Konzerten für zwei Stimmen und Generalbass. Mit dem Wegfall einer Bindung an vorgegebene Melodien eröffnen sich Scheidt hier weitere Möglichkeiten einer intensiven Textumsetzung, die mit einer eng am Sprachgestus orientierten Melodiebildung, dem gezielten Einsatz von Dissonanzen, expressiven rezitativischen Abschnitten und rhetorischen Wendungen bzw. Madrigalisten (wie z.B. die melodische und rhythmische Gestaltung von „Weinen“ und „Freude“) durchaus Elemente der italienischen Monodie aufnehmen.

Der Komposition von „kleinen“, d.h. solistisch besetzten geistlichen Konzerten – im Unterschied zu großbesetzten, teilweise doppelchörigen Werken, wie sie Scheidt etwa in seinen *Concertus sacri* 1622 herausgebracht hatte – kam während des Dreißigjährigen Krieges noch eine zusätzliche Bedeutung zu: Als geringbesetzte Stücke hatten sie in einer Zeit, in der zahlreiche Hofkapellen, Stadtkapellen und Kantoreien unter erheblichen personellen und materiellen Einsparungen litten, höhere Chancen, gedruckt zu werden und Abnehmer zu finden.

Dass es sich bei den *Geistlichen Concerten* aber um kriegsbedingte Reduktionen ehemals großer besetzter Werke handelte, wie es in der Scheidt-Forschung lange Zeit erwogen wurde, erscheint angesichts ihrer stimmigen Gesamtstruktur kaum überzeugend. Scheidts in seinen *Geistlichen Concerten I* und *II* an potentielle Verleger gerichtetes Angebot, er könnte jederzeit auch vielstimmige Fassungen zur Verfügung stellen – „als nemlich mit 8. 12. Stimmen / zwey / drey / vier Choren / mit Symphonien, vnd allerley Instrumenten / auch viel Tabulaturen auff der Orgel zu gebrauchen“ –, spricht eher für grundsätzlich variable Aufführungspraktiken und Erweiterungsmöglichkeiten, wie sie von Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum* beschrieben werden, und den Versuch, seinen Kompositionen zusätzliche Absatzmärkte zu erschließen, als dafür, in der publizierten Besetzungsform eine von äußeren Gegebenheiten erzwungene „Notlösung“ zu sehen.

Der in Coburg tätige **Melchior Franck** (1580-1639) teilte mit Scheidt wie auch mit vielen seiner Kollegen nicht nur das Schicksal von existentieller Not und persönlichem Leid – im Zuge der Belagerungen und Plünderungen in und um Coburg waren seine Frau und seine Tochter verstorben und er selbst nach dem Tod seines Dienstherrn in seinem Amt erheblich eingeschränkt –, sondern auch den festen Glauben an die „edle Musica“ als bestes „remedium zu[r] Vertreibung schwerer Anfechtungen

und melancholischer Gedanken“ (Vorrede zu *Paradisus Musicus, Geistliches Musicalisches Lustgärtlein*, Nürnberg/Coburg 1636). Programatisch vertonte Franck in den geringstimmig besetzten Konzerten seines *Paradisus Musicus* Bibelverse aus dem Buch des heilsversprechenden Propheten Jesaja (Jes 3,10-11 in *Prediget von den Gerechten* [9] und Jes 1,18 in *Wenn ewer Sünd gleich blutroth ist* [10]). Schon die durch beständige Wiederholung und homophone Gestaltung geradezu beschwörend wirkende Vertonung des Aufrufs „Prediget, prediget...“ zu Beginn von [9], der den gerecht Lebenden Erlösung verheißt, zeugt von der Intensität seines Verhältnisses zur Textgrundlage.

Direkte Kontakte unter den auf der CD vereinten Komponisten sind bisher nicht nachgewiesen. Angesichts der weiten Verbreitung der Werke Scheidts und Francks ist jedoch wahrscheinlich, dass die eine oder andere ihrer Sammlungen geistlicher Konzerte dem zunächst im sächsischen Freiberg, ab 1639 in Francks Geburtsstadt Zittau amtierenden **Andreas Hamerschmidt** (1611-1675), dem Nürnberger **Johann Erasmus Kindermann** (1616-1655) oder dem ab 1641 in Hamburg wirkenden mutmaßlichen Johann Hermann Schein-Schüler **Thomas Selle** (1599-1663) bekannt war, vielleicht sogar zur Komposition eigener Werke im konzertierenden Stil Anstoß gegeben haben mag. In der Verknüpfung von Elementen traditioneller Vokalpolyphonie mit modernen Stilmerkmalen ex-

pressiver Textumsetzung stehen die geistlichen Konzerte letzterer dem Werk Scheidts in jedem Fall nahe. Besonders instruktiv ist hier die Gegenüberstellung von Kindermanns *Die Güte des Herren ist* [13] mit der Vertonung des in den Anfangsversen übereinstimmenden Textes aus den Klageliedern des Jeremias von Scheidt [11], die auf eine Reihe von Gemeinsamkeiten führt (vgl. den vom Sprachgestus bestimmten Rhythmus oder den Einsatz von Chromatik und homophoner Deklamation an übereinstimmenden Stellen), zugleich aber auch auf Unterschiede und je eigene Personalstile verweist.

Mit den Klageliedern des Jeremias um das gefallene Jerusalem griff Kindermann in seinen 1642 in Nürnberg gedruckten *Musicalischen Friedens Seufftzern* – wie zuvor Scheidt – auf einen ein-

schlägigen Text zurück, der schon im Mittelalter als Symbol für von Krieg und Zerstörung verursachtes Leid herangezogen wurde. Im Vorwort macht Kindermann seine Bezugnahme auf die gegenwärtige Lage – auf den „von so vielen Jahren her / mit Auffopfferung vieler millionen Seelen geführten Christen=Krieg“ – explizit und gibt an, wo er sich die Aufführung seiner Kompositionen vorstellt: „bey anstellung unterschiedener Reichs-Convent, Deputation, Kriegs, und anderer, diesen Edlen so lang begehrtten Frieden zu erlangen, angestellten Täggen“. Der Glaube an die seelenheilende Wirkung von Musik verdichtet sich hier zu einer ganz konkreten Funktionsbestimmung: Musik als Katalysator eines glücklichen Ausgangs von Friedensverhandlungen – eine Vision, die sechs Jahre später endlich Realität werden sollte.

Gundela Bobeth



Sacred concerts: Samuel Scheidt and his time

Music as solace, hope and peace-giver at the time of the Thirty Years' War

In 1627 – the war, which had been gallowing and terrifying Germany for nearly ten years, had long since reached the city of Halle, to which Wallenstein's occupying troops had been giving a hard time since 1625 – wrote Samuel Scheidt, native of Halle, in the preface to the fourth part of his *Ludi Musici*:

The profoundly deplorable sight of our country [...] and the great accumulation of misfortunes may truly call for anything but the performance of polyphonic compositions [...]. For what place shall pleasant tones have in the lives of those whose entrails have been virtually sucked dry by the gruesome fury of war? But owing to my passion for the true sanctuary of harmony, as well as the hope, which has not yet fully waned, I could not resist beginning this work. Being welcome to all, it is after all eminently rewarding, particularly when fate turns against us and when affliction prevails, that spirited art should bring us the greatest of regalement.

With his confidence in the salutary effect of music, in which Martin Luther's conception of music as a "donum et creatura Dei" (gift and creature of God) resonates, Scheidt expresses

a fundamental attitude that drove and inspired many composers of his time. In spite of all the trauma, deprivation and hardship, this very attitude may have contributed to the development of the remarkable creative powers, as impositively testified by the works on the present CD.

Samuel Scheidt (1587-1654), whose life was sustainably marked by the events of the Thirty Years' War, is the main focus of the recording. The flight of his employer, the administrator of Magdeburg Christian Wilhelm, who lived in Halle before Wallenstein's troops, not only terminated his profitable position as a highly regarded court music director but also his most successful and productive period of creativity in which he also published his three-part *Tabulatura Nova* (1624), the largest collection of printed organ music in the 17th century. An appointment as *Director musices* by the city of Halle lasted only briefly, probably not least because of imperial endeavours at recatholization; from 1630, Scheidt was once again free-lancing and remained so for the rest of his life. His *Geistliche Concerte* (Sacred concerts), published in several parts from 1631 onwards, as well as the collection bearing the comforting

title of *Liebliche Krafft-Blümelein* (Sweet Floret of Vigour) from 1635, with sacred concerts for only one or few solo voices and basso continuo, fell in a period marked by changing occupiers and famines in which Scheidt's financial resources shrank inexorably; the plague year 1636 took four of Scheidt's children. Although Scheidt unabatingly pursued his compositional and publication activities – along with Michael Praetorius and Heinrich Schütz, he was one of the few composers of his time whose surviving oeuvre is almost completely available in printed form – he lost all his fortune over the course of his lifetime and died in great poverty.

Scheidt was regarded by his contemporaries as a versatile first-class composer who was named on equal ground with Schütz and Johann Hermann Schein. On the other hand, he gained recognition in the nineteenth and twentieth centuries first and foremost as an instrumental composer who, in the style of his teacher Jan P. Sweelinck, explored the possibilities of counterpoint figurative vocal performance in a new way. The organ pieces *Gelobet seist du, Jesu Christ* [1] and *Christ lag in Todesbanden* [16] relay an impression thereof on the present CD. Both are based on sacred melodies as per the guidelines for church services for Lutheran organists as *cantus firmi*: Martin Luther's German-language chorales, which are musically partly based on known pre-Reformation sequences (“Grates nunc omnes” and “Victimae paschali laudes”).

The fact that Scheidt – as opposed to Schütz, for instance – also based a large part of his vocal compositions on existing church melodies, is understandable by virtue of the dedication of his works to an urban audience of church music. This may have stood in the way of an unbiased evaluation of his vocal work: the connection to pre-existing melodic material and its motetic-contrapuntal treatment seemed to fundamentally contradict the modern, Italian-style musical text presentation and were also misunderstood as an expression of conservative backwardness, much like Scheidt's plea for observing the “pure rules” of counterpoint. Against this backdrop, a contemporary confrontation with Scheidt's vocal works and a re-evaluation of his very own musical language are merely in their initial phase. This is particularly true of his still less-known sacred concerts, which point towards Italian influence in their interaction between solo voices and basso continuo, and which for the most part were published yet a few years earlier than Schütz's *Kleine Geistliche Konzerte* (printed in 1636 and 1639).

The diversity of Scheidt's chant adaptation techniques and the means by which a combination of motetic writing and subtle text setting was possible is illustrated by the works [2] to [4], [15], [17] and [20] from the *Geistliche Concerte I–III*. What is particularly relevant here is the splitting of the cantus-firmus material into short and shortest motif sections, of which the rep-

etition, sequencing, variation, imitatory propagation, ornamentation and recombination the respective text is highlighted in a pronounced manner and achieves a highly penetrating effect (see, for instance, the emphatic cheer “Wie schön! Wie schön!” in *Wie schön leuchtet der Morgenstern* [3] or the melodic and rhythmically extremely rich coloring of “das sei dir, Herr, zu Lob gesungen” in *Komm, heiliger Geist* [20]). Even in the case of strict motetic writing, in which each voice recites each choral line at least once in its original sequence, new motif phrases derived from the original melody are inserted which contribute to intensify the text excerpt (in *Da Jesus an dem Kreuze stund*) [15] for instance with the painful sounding chromatic descent to the words “und ihm sein Leichnam ward verwundet [and his corpse was wounded]”). Another characteristic feature is the staging of the text by means of contrasting effects: contrasting voices, changing instrumentation in a staggered pattern, as well as the contrasting of polyphonic and homophonic segments, as is the particularly striking case in *Vom Himmel hoch, da komm ich her* [2]. Meanwhile, Scheidt demonstrates his most advanced side in *Die Güte des Herren ist* [11] from the *Liebliche Kraft-Blümelein*, a collection of concerts free of cantus firmus, for two voices and basso continuo. With the discontinuation of the bond to predefined melodies, Scheidt opens up further possibilities for an intensive setting of the text, with a melody formation that

is closely linked to the speech gesture, the targeted use of dissonances, expressive recitative sections and rhetorical turns or madrigalisms (such as the melodic and rhythmic design of “weeping” and “joy”) certainly incorporate elements of the Italian monody.

The composition of “small”, i.e. sacred concerts for solo voices – as opposed to large-scale, partially double-choral works such as those Scheidt had published in his *Concertus sacri* in 1622 – gained further importance during the Thirty Years’ War: as works of music requiring but little personnel in a time when court orchestras, city orchestras and chantries suffered from considerable personnel and material austerity, they had higher chances of being printed and finding customers.

The fact that the *Geistliche Concerten* were, however, war-induced reductions of formerly larger works, as had long been contemplated in researching Scheidt, seems hardly convincing in view of their coherent overall structure. Scheidt’s offer to potential editors in *Geistlichen Concerten I* and *II* that he could supply polyphonic versions at any time – “to use namely with 8 or 12 voices / two / three / four choirs / with symphonies, and all kinds of instruments / and also many tablatures on the organ” – speaks indeed for fundamentally variable performance practices and possibilities for extensions, as described by Michael Praetorius in his *Syntagma musicum*, and for the attempt to make his compositions available to additional

sales markets, rather than to see in the published version a compromise brought about by external constraints.

Melchior Franck (1580-1639), who was active in Coburg, shared not only the fate of existential need and personal suffering with Scheidt and many of his colleagues – over the course of the sieges and looting in and around Coburg, his wife and daughter had died and he was left with little means to hold his office after his employer's death – but also the firm belief in the “noble musica” as the best “remedy for the expulsion of severe temptations and melancholic thoughts” (preface to *Paradisus Musicus, Geistliches Musicalisches Lustgärtlein*, Nürnberg/Coburg 1636). In the sacred concertos for few solo voices of his collection *Paradisus Musicus*, Franck programmatically set Bible verses from the book of the salutary prophet Isaiah into music (Isa 3,10-11 in *Prediget von den Gerechten* [9] and Isa 1,18 in *Wenn ewer Sünd gleich blutroth ist* [10]). Through constant repetition and homophone composition, the virtually conjuring musical setting of the exhortation “Prediget, prediget...” at the beginning of [9], which promises salvation to the righteous, testifies to the intensity of its relation to the textual foundation.

Direct contacts among the composers on the CD have not yet been ascertained. In view of the widespread use of the works of Scheidt and Franck, however, it is probable that one

other of their collections of sacred concerts was known to **Andreas Hammerschmidt** (1611-1675), who first worked in Freiberg in Saxony and from 1639 in Franck's birthplace of Zittau, to **Johann Erasmus Kindermann** (1616 -1655) or to the presumed pupil of **Johann Hermann Schein**, Thomas Selle (1599-1663), who had been active in Hamburg from 1641 onwards; indeed, the works of Scheidt and Franck might even have given some impulse to the composition of own works in concerto style. Regarding the combination of elements of traditional vocal polyphony with modern stylistic features of expressive transcription, the religious concerts of the latter are close to Scheidt's work at any rate. Particularly instructive is a comparison of Kindermann's *Die Güte des Herren ist* [13] with Scheidt's setting of the same text (from the laments of Jeremiah [11]), which leads to a series of similarities (cf. the rhythm based on speech attitudes or the use of chromaticism and homophonic declamation at corresponding points), but also points to differences and their own respective personal styles.

With the complaints of Jeremiah about the fallen Jerusalem in his *Musicalischen Friedens Seufftzern*, which were printed in Nuremberg in 1642, Kindermann, much like Scheidt, made recourse to a pertinent text, which was already used in the Middle Ages as a symbol of suffering caused by war and destruction. In his preface, Kindermann explicitly makes reference

to the present situation – “the Christians’ war, with the sacrifice of the many millions of souls who carried it out so many years ago” – and signals where he envisions the performance of his composition: “In the case of various upcoming Reich conventions, deputations, wars, and others meetings, in order to obtain the noble,

long-awaited peace.” The belief in the soul-healing effects of music condenses here into a very concretely determined function: music as a catalyst of a happy outcome of peace negotiations – a vision, which would finally become reality six years later.

Gundela Bobeth



2 Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär,
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.

Euch ist ein Kindlein heut geborn,
von einer Jungfrau auserkorn,
ein Kindelein so zart und fein,
das soll eur Freud und Wonne sein.

Er bringt euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit',
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.

3 Wie schön leuchtet der Morgenstern
voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
die süße Wurzel Jesse.

Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam,
hast mir mein Herz besessen.

Lieblich,
freundlich,
schön und herrlich,
groß und ehrlich,
reich von Gaben,
hoch und sehr prächtig erhaben.

4 Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gottes Willen.
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille,
wie Gott mir verheißen hat,
der Tod ist mein Schlaf worden.

From heaven above, I come.
I bring you good new tidings,
Of glad tidings I bring so many,
Whereof I want to sing and say:

To you a small child is born today
of a chosen Virgin;
A little child so tender and fine,
should be your joy and bliss.

He brings you all blessings,
that God the Father has ready,
(so) that you with us in heaven
should live, now and forever.

How beautifully the morning star shines,
full of grace and truth from the Lord,
the sweet branch of Jesse!

You, the Son of David from the root of Jacob,
my King and my bridegroom,
have possessed my heart;

loving,
friendly,
beautiful and glorious,
great and noble,
rich with gifts,
exalted and most magnificently sublime.

With peace and joy I depart
in God's will,
My heart and mind are comforted,
calm, and quiet.
As God had promised me:
death has become my sleep.

6 Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,
denn der Herr tut dir gut.
Sei nun wieder zufrieden, meine Seele;
denn du hast meine Seele aus dem Tode gerettet,
meine Augen von Tränen,
meinen Fuß vom Gleiten.
Alleluja.

9 Prediget von den Gerechten,
daß sie es gut haben,
denn sie werden die Frucht ihrer Werk essen.
Weh aber den Gottlosen,
denn sie sind boshaftig,
und es wird ihnen vergolten werden,
wie sie verdienen.

10 Wenn euer Sünd gleich blutrot ist,
soll sie doch schneeweiß werden,
und wenn sie gleich ist wie Rosin Farb,
soll sie doch wie Wolle werden.

11 Die Güte des Herren ist,
daß wir nicht gar aus sind;
seine Barmherzigkeit hat noch kein Ende,
sondern sie ist alle Morgen neu,
und seine Treu ist groß.
Der Herr verstößet nicht ewiglich,
sondern er betrübet wohl,
und erbarmet sich wieder
nach seiner großen Güte;
denn er nicht von Herzen
die Menschen plaget und betrübet.

Return unto thy rest, O my soul;
for the Lord hath dealt bountifully with thee.
Return unto thy rest, O my soul;
for thou hast delivered my soul from death,
mine eyes from tears,
and my feet from falling.
Hallelujah.

Say ye to the righteous,
that it shall be well with him:
for they shall eat the fruit of their doings.
Woe unto the wicked!
it shall be ill with him:
for the reward of his hands
shall be given him.

Though your sins be as scarlet,
they shall be as white as snow;
though they be red like crimson,
they shall be as wool.

It is of the Lord' mercies
that we are not consumed,
because his compassions fail not.
They are new every morning:
great is thy faithfulness.
For the Lord will not cast off for ever:
But though he cause grief,
yet will he have compassion
according to the multitude of his mercies.
For he doth not afflict willingly
nor grieve the children of men.

Denn er ist genädig, barmherzig,
geduldig und von großer Güte
und reuet ihn bald der Strafe.
Den Abend lang währet das Weinen,
aber des Morgens die Freude.

for he is gracious and merciful,
slow to anger, and of great kindness,
and repenteth him of the evil.
weeping may endure for a night,
but joy cometh in the morning.

13 Die Güte des Herren ist,
daß wir nicht gar aus sind;
seine Barmherzigkeit hat noch kein Ende,
sondern sie ist alle Morgen neu,
währet immer für und für,
denn deine Treue ist sehr groß.
Der Herr ist mein Teil, spricht meine Seele;
darum will ich auf ihn hoffen.

It is of the Lord' mercies
that we are not consumed,
because his compassions fail not.
They are new every morning,
endure for ever and ever,
because great is thy faithfulness.
The Lord is my portion, saith my soul;
therefore will I hope in him.

15 Da Jesus an dem Kreuze stund,
und ihm sein Leichnam ward verwundet
so gar mit bitterm Schmerzen,
die sieben Wort, die Jesus sprach,
die betracht in deinem Herzen.

While Jesus was on the Cross
and his body was wounded
with bitter pains,
contemplate in your heart
the seven words that Jesus spoke.

17 Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd gegeben,
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und dankbar sein
und singen Alleluja.

Christ lay in death's bonds
given over for our sins,
He has risen again
and brought us life;
therefore we should be joyful,
praise God and be thankful to Him
and sing Hallelujah!

19 Gen Himmel zu dem Vater mein

fahr ich aus diesem Leben.
Da will ich sein der Meister dein;
den Geist will ich dir geben,
der dich in Trübnis trösten soll
und lehren mich erkennen wohl
und in der Wahrheit leiten.

Was ich getan hab und gelehrt,
das solstu tun und lehren,
damit das Reich Gotts wird gemehrt
zu Lob und seinen Ehren.
Und hüt dich vor der Menschen G'satz,
davon verdirbt der edle Schatz.
Das laß ich dir zu Letzte.

20 Komm, heiliger Geist

(nach dem Hymnus „Veni creator spiritus“)

Komm, heiliger Geist, Herre Gott,
erfüll mit deiner Gnaden Gut
deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn,
dein brünstig Lieb entzünd in ihn'.
O Herr, durch deines Lichtes Glanz
zu dem Glauben versammelt hast
das Volk aus aller Welt Zungen.
Das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
Alleluja.

To heaven, to my Father
I depart from this life.
There I shall be your master,
and give you the spirit
that shall console you in distress,
and teach you to recognize me
and lead you to truth.

What I have done and taught,
you shall also do and teach;
so that God's kingdom will grow
to his praise and glory.
And beware of the law of man,
for the precious treasure is corrupted by it.
This I leave you as a token of farewell.

Come, Holy Spirit, Lord God,
fill with the goodness of your grace
the heart, spirit and mind of your believers,
kindle in them your ardent love!
O Lord, through the splendour of your light
you have gathered in faith
people from all the tongues of the world;
so that in your praise Lord, may there be sung
Halleluja!

Das Ensemble **ISONATORI** besteht aus fünf Spezialisten der so genannten Alte-Musik-Szene, die solistisch und in zahlreichen renommierten Barockensembles (z.B. *Freiburger Barockorchester* und *L'Arpa festante*) tätig sind und sich zusammen gefunden haben, um auch Musik abseits des „Mainstream“ wieder zum Klingen zu bringen. Der Schwerpunkt des Ensembles liegt auf der Musik des Frühbarock, da die Instrumente des Ensembles in dieser Epoche ihre erste Blüte erleben und Besetzungen nach historischem Vorbild flexibel handhabbar sind. Die über viele Jahre eingespielte Zusammenarbeit in der Besetzung Violine / Tenor / Dulzian / Violone und Orgel bzw. Cembalo (oder auch in rein instrumentaler Formation) mit der daraus resultierenden Erfahrung und einem stetig wachsenden Repertoire führte die fünf Musiker/innen zu Konzerten und Festivals in ganz Deutschland sowie dem angrenzenden Ausland und schließt auch Aufnahmen für Funk und CD ein. Von der Kritik immer wieder herausgestellt wird die vitale Frische, Textimmanenz, eindruckliche Vortragsdichte und die Perfektion der Aufführungen.

Der Hamburger Tenor **Knut Schoch** erhielt seine erste musikalische Prägung im Knabenchor St. Michaelis, studierte an der Musikhochschule Hamburg bei Wilfried Jochens, nimmt bis heute weiterführenden Unterricht, so seit 2005 bei Margreet Honig. Preisträger war er u.a. 1999 beim Wettbewerb in Brügge.

Als Solist ist er auf bedeutenden Podien zu hören und ist gefragter Gast bei renommierten Festivals. Er wirkte an vielen Radio- und Fernsehproduktionen mit und ist auf über 100 CDs zu hören. Seit vielen Jahren unterrichtet er am Hamburger Konservatorium, inzwischen auch als Leiter der Internationalen Studienjahre; zudem lehrte er von 1999-2002 als Professor an der Hamburger Musikhochschule, 2008-2014 an der Hochschule für Künste Bremen, war Gastdozent u.a. an Universitäten in Japan, Hong Kong und Australien und gibt weltweit Gesangskurse.

www.knut-schoch.de

Christa Kittel setzte sich schon während ihres Violinstudiums in Würzburg (bei C. von der Goltz), Freiburg (bei R. Kußmaul) und Düsseldorf (bei H. Thoene) intensiv mit der Barockvioline auseinander und besuchte Meisterkurse bei I. Seifert, S. Kuijken und R. Goebel. Sie ist Mitglied im *Freiburger Barockorchester* und reist mit diesem Ensemble für Konzerte durch die ganze Welt. Außerdem wirkte sie in zahlreichen CD- und Rundfunkproduktionen mit.

Ursula Bruckdorfer begegnete 1977 auf einem Kurs u.a. mit Max van Egmond das erste Mal barocker Aufführungspraxis. Dies beeinflusste ihren musikalischen Werdegang wesentlich. Zunächst aber absolvierte sie ihr Fagottstudium bei Prof. Klaus Thunemann in Hannover.

Anschließend widmete sie sich ganz den historischen Fagotten. Als langjähriges Mitglied des Barockorchesters *L'Arpa Festante* nutzt sie inzwischen ein vielfältiges Instrumentarium. Daneben unterrichtet sie an der Berufsfachschule für Musik in Dinkelsbühl und an der Nürnberger Musikhochschule.

Isolde Kittel-Zerer studierte Kirchenmusik in Stuttgart (Orgel bei Jon Laukvik) und München, legte das Konzertexamen für Orgel in Wien bei Michael Radulescu ab und war Preisträgerin der Orgelwettbewerbe Brügge (1985) und Innsbruck (1986).

Sie übt eine rege Tätigkeit als Organistin und Cembalistin aus, solistisch und in Ensembles, u.a. mit *I Sonatori*, Mitgliedern der *Hamburger Philharmoniker* (im Rahmen der Philharmonischen Kammerkonzerte) und *Ensemble Schi-rokko*.

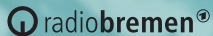
An der Hamburger Musikhochschule hat sie einen Lehrauftrag für Cembalo und Kammermusik mit Basso continuo und leitet das Vokalensemble des Studios für Alte Musik.

Haralt Martens ist Gründungsmitglied des Barockorchesters *L'Arpa festante*. Er beschäftigt sich eingehend mit Fragen der historischen „Violone“- , „Basso“ - und Kontrabassbesetzung und verwendet verschiedene Instrumente in den unterschiedlichsten Größen und Stimmungen.

The **I Sonatori** Ensemble consists of five specialists of the so-called ancient music scene who perform in solo as well as with numerous renowned baroque ensembles (e.g. *Freiburger Barockorchester* and *L'Arpa festante*) and have come together in order to let off-mainstream music resound once more.

The ensemble's main focus is the music of the early Baroque, a time when the instruments used by the ensemble were in their heyday, as orchestrations can readily be adapted according to historical models. The well-attuned cooperation between the instruments, attained over the course of many years of harmonizing the violin, the tenor, the dulcian, the violone and the organ or the harpsichord, as the case may be (or even in purely instrumental form), and the resulting experience and constantly growing repertoire have led the five musicians to concerts and festivals all over Germany, to its neighbouring countries, and finally to recording studios for radio and CD. On every occasion, critics have highlighted the vital freshness, the immanence of the text, the impressive complexity and the perfection of the performances.

A coproduction with Radio Bremen



Executive producer: Renate Wolter-SeEVERS (Radio Bremen) · Joachim Berenbold (note 1 music)

Recording: 1-3 August 2016, Sendesaal Bremen (Germany)

Recording producer & digital editing: Renate Wolter-SeEVERS

Recording engineer: Siegbert Ernst

Editor & layout: Joachim Berenbold

Cover picture: "Samuel Scheidt" based on an engraving of 1626 by 'Ioach. Caesar'

Artist photos: Lichtblick Katja Bruhn (digipack), Knut Schoch (booklet)

Translations: Jason Ortmann (English)

© + © 2017 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured by Promese - Made in The Netherlands

Samuel Scheidt

Geistliche Concerte

Sacred Concertos

Samuel Scheidt (1587-1654)

Gelobet seist du, Jesu Christ (per organo) · Vom Himmel hoch, da komm ich her ·
Wie schön leuchtet der Morgenstern · Mit Fried und Freud ich fahr dahin ·
Die Güte des Herren · Da Jesus an dem Kreuze stund · Cantio sacra »Christ lag in
Todesbanden« (per organo) · Christ lag in Todesbanden · Komm, heiliger Geist

Melchior Franck (1580-1639)

Prediget von den Gerechten · Wenn ewer Sünd gleich blutroth ist

Johann Erasmus Kindermann (1616-1655)

Die Güte des Herren · Sonata No. 3 (a violino solo)

Andreas Hammerschmidt (1611-1675)

Sei nun wieder zufrieden

Thomas Selle (1599-1663) Gen Himmel zu dem Vater mein

Bartolomeo de Selma y Salaverde (ca. 1590 – ca. 1640)

Canzon XI a doi · »Vestiva i colli« passeggiato a doi ·
»Vestiva i colli« passeggiato basso solo · Canzon XVI a doi

Vinco Jelic (1596-1636) Ricercar primo

I Sonatori

Knut Schoch *tenor*

Christa Kittel *violin* · **Ursula Bruckdorfer** *bass dulcian*

Isolde Kittel-Zerer *organ* · **Haralt Martens** *violone*

CHR 77411



Coproduction with

 radiobremen®

Total Time:
69:03



www.christophorus-records.de

Essay:
Deutsch · English

Made in
The Netherlands

DDD

LC 00612

ISRC

note 1  music

© + © 2017
note 1 music gmbh
Heidelberg, Germany