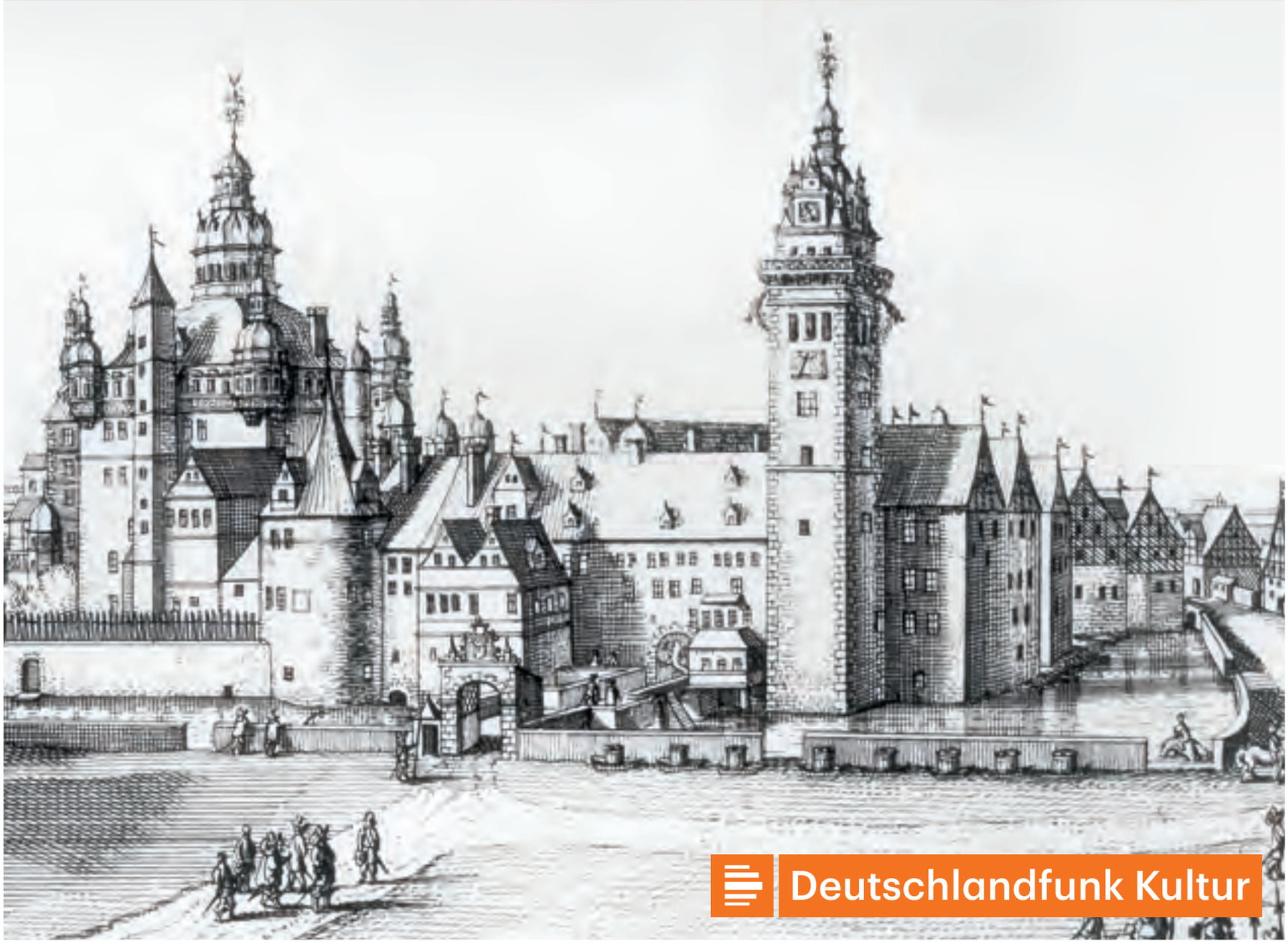
cpo

Musik aus Schloss Wolfenbüttel

Michael Praetorius
Heinrich Schütz
Sacred Works

WESER-RENAISSANCE · MANFRED CORDES



Deutschlandfunk Kultur



Heinrich Schütz

MUSIK AUS SCHLOSS WOLFENBÜTTEL VI

Michael Prætorius (1571/72–1621)
Heinrich Schütz (1585–1672)
Sacred Works in Parallel Settings

	Michael Prætorius	
1	**Ach mein Herre, straf mich doch nicht (Ps. 6)** à 17 in Echo, Polyhymnia III 1619, Nr. 37	8'55
	Heinrich Schütz	
2	**Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn (Ps. 6)** à 8 Psalmen Davids 1619, Nr. 3, SWV 24	4'28
3	**Das ist mir lieb (Ps. 116)** à 5 Sammlung Großmann 1623, SWV 51	12'11
	Michael Prætorius	
4	**Das ist mir lieb (Ps. 116)** à 10 Sammlung Großmann 1623	14'34
5	**Aus tiefer Not schrei ich zu dir (nach Ps. 130)** à 8 Musae Sioniae 1605, Nr. 9	4'46
	Heinrich Schütz	
6	**Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir (Ps. 130)** à 8 Psalmen Davids 1619, Nr. 4, SWV 25	3'42
	Michael Prætorius	
7	**Nun lob mein Seel den Herren** à 3 & 4 Polyhymnia III 1619, Nr. 2	3'02

Heinrich Schütz

8 **Nun lob mein Seel den Herren** à 18 — 7'43
Psalmen Davids 1619, Nr. 20, SWV 41

9 **Verleih uns Frieden gnädiglich** à 5 — 3'56
Geistliche Chormusik 1648, Nr. 4/5, SWV 372/373

Michael Prætorius

10 **Verleih uns Frieden gnädiglich** à 17 — 3'32
Polyhymnia III 1619, Nr. 29

T.T. 67'30



WESER-RENAISSANCE Bremen
Manfred Cordes

WESER-RENAISSANCE Bremen
Jessica Jans, Sopran
Magdalena Podkoscielna, Sopran
Erika Tandiono, Sopran
David Erler, Alt
Stefan Kunath, Alt
Mirko Ludwig, Tenor
Hans Jörg Mammel, Tenor
Sebastian Myrus, Bass
Dominik Wörner, Bass

Veronika Skuplik, Violine
Maria Carrasco Gil, Violine
Anja Engelbert, Viola da gamba
Alma Stoye, Viola da gamba
Duane Thomas Fields, Viola da gamba
Christian Heim, Viola da gamba
Gebhard David, Zink
Frithjof Smith, Zink
Martin Bolterauer, Zink
Simen Van Mechelen, Posaune
Alexandra Mikheeva, Posaune
Tural Ismaylov, Posaune
Simon Linèe, Chitarrone
Sara Johnson Huidobro, Orgelcontinuo

Veranstalter:

KULTURSTADT WOLFENBÜTTEL E.V.

in Kooperation mit:

Ev.-luth. Kirchengemeinde
St. Marien und St. Trinitatis
in Wolfenbüttel

MICHAEL PRÆTORIUS
COLLEGIUM E.V.
WOLFENBÜTTEL

Wir danken den Förderern dieses Projektes:

Volksbank eG
Wolfenbüttel
www.volksbank-mit-herz.de

VR
Stiftung
VR-Stiftung der Volksbanken und Raiffeisenbanken in Norddeutschland

SBK Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz



WESER-RENAISSANCE Bremen (© Foppe Schut)

Ruhm und Ehre durch Musik

Geht man der Frage nach, warum sich die Residenzstadt Wolfenbüttel in der Spätrenaissance beginnend zu einem norddeutschen Zentrum der Musikkultur entwickelt hat, so liegt eine der möglichen Antworten in dem Selbstverständnis der hier herrschenden Welfen, die sich als den imperialen Familien Europas zugehörig empfanden. Allerdings war das Erreichen der Kaiserwürde durch Otto IV im frühen 13. Jahrhundert eine Episode geblieben, so dass sich die Welfen in der frühen Neuzeit in harter Konkurrenz zu den aufstrebenden und machtbewussten Dynastien der Häuser Habsburg, Hohenzollern und Wettin sahen.

Europaweite Anerkennung durch Schaffung kultureller Höhepunkte zu erlangen, wurde so ein Instrument welfischer Herrschaftsideologie, um fehlende Macht und nur geringe territoriale Bedeutung wirkungsvoll zu kompensieren. Diese Möglichkeiten überzeugend zu nutzen, erlaubte insbesondere eine gewisse naturgegebene Affinität zur Kunst und Kultur, durch die sich bedeutende Welfenherrscher in Wolfenbüttel mit ihrer Gattin auszeichneten, so namentlich Julius mit Hedwig, Heinrich Julius mit Elisabeth, August der Jüngere mit Sophie Elisabeth und Anton Ulrich mit Elisabeth Juliane, so dass sich die Residenzstadt zu einem Musenhof entwickelte.

Schon mit dem Regierungsantritt von Herzog Julius im Jahre 1568 beginnt somit der Ausbau der Residenzstadt Wolfenbüttel zu einem Zentrum kultureller Aktivitäten, die sich auf die Förderung der Musik, des Theaters, der Literatur und der Malerei beziehen.

Die Gründung der Hofkapelle, die Etablierung des ersten stehenden Theaters auf dem Gebiet des Heiligen Reiches, der Aufbau der Büchersammlung und der Rotunde, die Errichtung des Opernhauses sowie der Schlossanlagen in Salzdahlum und die Anlage weitreichender Kunst- und Antikensammlungen markieren von Herzog Julius bis zu Herzog Anton Ulrich wesentliche Stationen dieses Aufbaus des überregional bedeutenden Kulturzentrums Wolfenbüttel.

Bezogen auf die Musiktradition Wolfenbüttels ist nun wesentlich, dass durch Herzog Julius, der mit seinem Regierungsantritt 1568 die Reformation vollzog, eine direkte Hinwendung nach Kursachsen erfolgte, so dass seit dieser Zeit ein intensiver Austausch auch auf musikalischem Gebiet zwischen den mitteldeutschen Musikzentren und Wolfenbüttel bestand, der unter anderem durch Namen wie Michael Praetorius und Heinrich Schütz charakterisiert ist. In Wolfenbüttel entstand, begünstigt durch diese Kontakte, in der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ein norddeutsches Zentrum der evangelisch geprägten Musikkultur, das seine eindrucksvolle Ergänzung durch den Bau der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis erfuhr.

Das wesentliche Merkmal dieser auf Luther zurückgehenden Musikkultur war nun der Gesichtspunkt der göttlichen Inspiration in der Musik und der unmittelbare Zugang des Einzelnen zu Gott durch die Musik, die der Vermittlung keines Geistlichen bedarf. Dies richtete sich in Bezug auf die katholische Kirche auf liturgischem Gebiet gegen die als ausgelaugt und hohl empfundene scholastische Lehrmethode, die sich auf Aristoteles berief, sowie die musikalische Ausgestaltung des katholischen Gottesdienstes. Denn durch den bevorzugten Einbau der Musik in die exakten naturwissenschaftlich geprägten Wissenschaften und die aus dem Quadrivium der „septem artes liberales“ (Astronomie, Geometrie, Mathematik, Musik) abgeleitete Nähe zur Mathematik war die Musik als konstruierbare und berechenbare Kunst erschienen, die sich in engen nachprüfbaren Regeln bewegen müsse.

Demgegenüber betonte Luther ihre Nähe zur Theologie, der sie eng verbunden sei und ordnete sie dem Trivium Grammatik, Rhetorik und Dialektik zu. Neben dem allgemeinen Priestertum jedes Gläubigen und der Übertragung der Bibel ins Deutsche trat als drittes Konstitutivum des reformierten Glaubens die Neuausrichtung der Kirchenmusik, die unter anderem durch den Gemeindegesang charakterisiert war und in die Schaffung der großen Oratorien einmündete, die unmittelbar aus der Heiligen Schrift inspiriert zu sein scheinen. Die musikalische Vertiefung in den Glauben und der unmittelbare musikalische Ausdruck des Erlöstseins durch den Glauben: Dies macht den Kernbestand der Musik der Reformation aus, die zu Höhepunkten der europäischen Musikgeschichte in den Zentren der Reformation in Sachsen, Thüringen und auch Wolfenbüttel führte.

Musik zur Ehre Gottes, um durch Musik die Nähe Gottes zu spüren. Vielleicht, so möchte ich in den Raum stellen, stand dagegen, jedenfalls in den ersten Jahrzehnten nach Einführung der Reformation unter Julius und Heinrich Julius, der Gesichtspunkt fürstlicher Repräsentation durch die 1587 neu gegründete Hofkantorei erst an zweiter Stelle. Je weiter wir uns dann, nach der verheerenden Zäsur des Dreißigjährigen Krieges, der Epoche des Absolutismus nähern, desto mehr tritt der Wille des Monarchen nach Macht- und Herrscherdemonstration auch im Musikleben hervor. Am auffälligsten wohl bei Anton Ulrich, der vor dem Hintergrund seiner Rivalität mit den Welfen in Hannover Opernhäuser in Wolfenbüttel und Braunschweig sowie eine weitere Spielstätte in Form des Schlosses Salzdahlum errichten ließ, um durch Tanz- und Opernaufführungen zu glänzen.

Über 250 Jahre Musikgeschichte in Wolfenbüttel, die nachhaltige überregionale Spuren hinterlassen hat. Ich wünsche Ihnen viel Freude beim Anhören der wundervollen Werke dieser wichtigen Kapitel der musikgeschichtlichen Entwicklung unserer ehemaligen Residenzstadt Wolfenbüttel.

Wolfenbüttel, im Oktober 2016
Prof. Dr. Christoph Helm
Vorsitzender Kulturstadt Wolfenbüttel e.V.

GIPFELTREFFEN

Man kommt nicht sofort auf den Gedanken, den großen Dresdner Komponisten Heinrich Schütz unter die Kapellmeister am Wolfenbütteler Hof zu zählen, und doch war er dort offiziell von 1655 bis zumindest 1666 als „Capellmeister von Haus aus“ verpflichtet. Seine Tätigkeit bestand weitgehend darin, den Hof beim Aufbau der um diese Zeit darniederliegenden Hofkapelle zu unterstützen, was ein besonderes Anliegen der kulturbeflissenen Herzogin Sophie Elisabeth war. Diese stand mit Schütz in herzlicher Verbindung, wie dem Briefwechsel zwischen den beiden zu entnehmen ist. Sie sandte Schütz ihre Kompositionen zur Begutachtung und erhielt aus Dresden mehrere Empfehlungen zur Verpflichtung von Musikern (u.a. Johann Jacob Loewe als Kapellmeister), zum Erwerb von Instrumenten etc.

Michael Praetorius allerdings war um diese Zeit längst gestorben und so fällt der Blick auf eine andere Periode, die die Höfe in Wolfenbüttel und Dresden in musikalischer Hinsicht miteinander verband: Es handelt sich um die Jahre 1614–1621, in denen Praetorius dem Dresdner Hof als „Capellmeister von Haus aus“ verpflichtet war. Hier war man nach dem Ableben von Hans Leo Haßler (1612) und aufgrund der gesundheitlichen Probleme des alternden Kapellmeisters Rogier

Michael auf der dringenden Suche nach einem qualifizierten Nachfolger. Zunächst bemühte man sich um Michael Praetorius, der schon gelegentlich bei festlichen Anlässen ausgeholfen hatte, dessen Dienstherr in Wolfenbüttel ihn jedoch nicht freigab. In der Folge gelang es, Heinrich Schütz an den Dresdner Hof zu binden, man behielt jedoch Praetorius „in der Hinterhand". So wird es sicher Gelegenheit zur Zusammenarbeit und zum fachlichen Austausch zwischen beiden Musikern gekommen sein, die wie keine anderen Persönlichkeiten die deutsche Musikwelt zu Beginn der Barockzeit prägten.

Durch die Gegenüberstellung textgleicher Kompositionen (sog. Parallelvertonungen) von Michael Praetorius (1571/72 – 1621) und Heinrich Schütz (1585 – 1672) möchte diese CD Stilvergleiche dieser beiden „Heroen der Musikgeschichte" ermöglichen. Das ist insofern besonders reizvoll, als in die Schaffensperiode beider Komponisten der von Italien ausgehende stilistische Umbruch zu Beginn des 17. Jahrhunderts fällt und es aufschlussreich zu beobachten ist, auf welche Weise die neuen Entwicklungen das Oeuvre beider Meister beeinflusst haben. Dabei sind die textgleichen Werke beider Komponisten nicht eben zahlreich, was damit zusammenhängt, dass Praetorius sich in besonders starkem Maße der Bearbeitung protestantischer Kirchenlieder zuwandte, eine Gattung, die Schütz entweder wenig interessierte, oder die zu bedienen seine Position am Dresdner Hof keinen Anlass bot.

Ach mein HErre, straff mich doch nicht – Ach Herr, straff mich nicht in deinem Zorn (Psalm 6)

Praetorius' Komposition über den ersten Bußpsalm erscheint als 37. Werk innerhalb der Sammlung POLYHYMNIA Caduceatrix & Panegyrica. Darinnen Solennische Friedt- und Frewden-Concert: Inmassen dieselbe … bey Kayser: König: Chur: und Fürstlichen zusammen Kunfften … angeordnet, und wurde 1619 in Wolfenbüttel gedruckt. Diese Zusammenstellung zumeist prächtig besetzter Werke war Teil eines groß angelegten Opus musicum, das Praetorius zwar im 3. Teil seines bedeutenden Theoriewerks SYNTAGMA MUSICUM (ebenfalls 1619 gedruckt) detailliert beschreibt, das jedoch aufgrund seines frühen Todes unvollendet blieb. Am Beginn der POLYHYMNIA-Sammlung steht ein ausführliches Vorwort, in dem Praetorius akribisch auf alle Aufführungsdetails eingeht. Diese als „Ordinantz" bezeichneten Anweisungen werden zu jedem einzelnen Werk nochmals im Generalbass-Stimmbuch konkretisiert, sodass wirklich nichts dem Zufall überlassen bleibt. Als erster Widmungsträger der Sammlung erscheint dabei merkwürdigerweise nicht Praetorius' Wolfenbütteler Dienstherr, sondern der sächsische Kurfürst Johann Georg. Das lässt darauf schließen, dass Praetorius mit dieser Sammlung weniger „seine" Wolfenbütteler Hofkapelle im Blick hatte, sondern insbesondere an diejenige des Dresdner Hof dachte, wo man über eine weitaus bessere personelle Ausstattung verfügte und überhaupt in der Lage war, Werke in der von ihm beschriebenen Maximalbesetzung aufzuführen. Um aber auch kleineren Kapellen die Möglichkeit zur Realisation seiner Werke zu geben, hat Praetorius ein kluges System erdacht. Die Basis (fast) aller Werke der Sammlung bildet eine kleine Anzahl von vokalen „Principal-Stimmen" und dem Generalbass. Diese können dann – je nach Personalbestand und Gelegenheit – in einer Art „Baukastensystem" durch Instrumente und weitere Capellchöre ergänzt werden. So trägt der 6. Psalm im Titel den Zusatz à. 3. 4. 6. 7. 9. 10. 11. 13. in Echo, lässt also zahlreiche Aufführungsmöglichkeiten zu und kann durch weitere gedruckte Stimmen sogar auf 17 Stimmen erweitert

werden. Den substantiellen Kern der Komposition bilden dabei drei Sopranstimmen, die z.T. echomäßig geführt und mit solch modernen Verzierungen notiert sind, wie Praetorius sie aus italienischen Musikalien kannte, die er eifrig sammelte und rezipierte. Mit lento-presto-Effekten und einem im Vorwort explizit geforderten expressiven Ausführung des Wortes „zerrissen" öffnet sich in diesem Werk die Tür zur barocken Affektdarstellung ganz weit. Man kann Praetorius, der niemals selbst in Italien war, damit als den eigentlichen und ersten „Importeur" des neuen Stils im Norden bezeichnen.

Schütz dagegen hielt sich bekanntlich zweimal in Italien auf. Seine Sammlung PSALMEN DAVIDS, zeitgleich 1619 erschienen und ebenfalls dem sächsischen Kurfürsten gewidmet, spiegelt Schütz' ersten Aufenthalt (1609–1612) in Venedig wider. In der Widmung spricht er von „Teutschen Psalmen auff italienische Manier" und bezieht sich dabei auf seinen „in aller Welt hochberühmten Praeceptor" Giovanni Gabrieli. Schütz annektiert den opulenten mehrchörigen Stil, wie er ihn auf den Emporen an San Marco kennengelernt hatte. Die Kompositionen der Sammlung sind – bis auf die als Motette oder Concert bezeichneten Werke am Ende der Sammlung – fast ausschließlich homophon gehalten, was natürlich weniger die Aufbruchstimmung der Florentiner Camerata und der aufkommenden Monodie widerspiegelt, als die in der Serenissima gepflegte Klangpracht. Die beiden Vokalchöre werden in einigen Fällen verstärkt durch hinzutretende instrumentale „Capellae", die aber auch – so Schütz im Vorwort – ausgelassen werden können. Darüber hinaus weist Schütz darauf hin, dass „verständigen Capellmeistern, nach Gelegenheit einer jeden Capell und Qualiteten der Personen, dieselben anzuordnen, frey stehet", verfährt damit also großzügiger als sein Wolfenbütteler Kollege. Dagegen ist von einer möglichen Reduzierung der Stimmenzahl und der damit einhergehenden Anpassung an evtl. gegebene kleinere Verhältnisse hier nicht die Rede.

Das ist mir lieb (Psalm 116)

Beide Kompositionen sind der sog. Großmannschen Sammlung entnommen, die den Titel „Angst der Hellen und Friede der Seelen" trägt. Diese enthält 16 Kompositionen über den 116. Psalm (Lutherscher Zählung), die der sächsische Hofbeamten Burckhard Großmann anlässlich seiner „wunderlichen Errettung" im Jahr 1616 bei ihm bekannten Meistern in Auftrag gegeben hatte, darunter bekannte Namen wie Melchior Franck, Johann Hermann Schein, Christoph Demantius und eben unsere beiden „Heroen", aber auch unbedeutendere oder heute unbekannte Komponisten. Die Sammlung erschien 1623 im Druck und enthält – das war der Wunsch des Auftraggebers – ausschließlich fünfstimmige Motetten ohne Generalbass.

Schütz hält sich genau an diese Vorgabe und liefert ein Werk, das in seiner diffizilen Stimmführung und komplexen Rhythmik eher einem geistlichen Madrigal ähnelt, dessen Differenziertheit und Plastizität man durch eine Aufführung mit nur fünf Vokalsolisten sicher am ehesten entsprechen kann. Das äußerst differenziert gestaltete Werk ist sicher Frucht der kompositorischen Ausbildung, die Schütz bei Giovanni Gabrieli in Venedig genossen hat.

Praetorius hingegen zieht (optional) fünf Streichinstrumente hinzu, die an genau bezeichneten Stellen die Vokalstimmen verdoppeln, oder auch allein (z.B. in einleitenden Sinfonien) zum Einsatz kommen können. Sie bieten für die vorliegende Einspielung einen willkommenen klanglichen Wechsel. Praetorius unterlässt es auch hier nicht, seiner Komposition detaillierte Aufführungsanweisungen beizugeben, die Großmann auch

abdrucken lässt, weil er vermutet, dass der Komponist, der „kurtz darauff selig verstorben vnd in die Himlische Capell transferirt worden/ das vermuthlich er nach solcher Composition keine Noten mehr auffgesetzet."

Also hat Großmann „zu seinem seeligen ewiglobwürdigen Gedächtniß/ vnd zu schuldiger Dankbarkeit/ dieses seines letzten Willens Valete vnd Schwanengesangs hierbey nicht vergessen."

Auß tieffer not schrey ich zu dir (nach Psalm 130) – Auss der tieffe ruff ich Herr zu dir (Psalm 130)

Der 1605 erstmals veröffentlichte erste Band der Sammlung MUSAE SIONIAE des Michael Praetorius enthält 21 achtstimmig-doppelchörige Motetten über „die fürnehmste Herrn Lutheri und anderer Teutsche Psalmen". In seiner Widmungsvorrede erklärt der Komponist, dass er „die Melodey derselben / so vil müglich / der gestalt in acht genommen / daß die Zuhörer nicht allein die Orgel / und andere Instrument / sondern auch den Text selbst hören / mit singen / und ihre Andacht darbey haben können." Praetorius setzt also die – in diesem Fall vielleicht eher stillere – Beteiligung der Gemeinde voraus, ein Gedanke, der Schütz sicher ferner lag. In der Tat gibt es in dem polyphonen Gewebe kaum eine Wendung, die nicht die Choralmelodie erkennen oder zumindest erahnen lässt.

Heinrich Schütz' Komposition ist erneut seinen PSALMEN DAVIDS entnommen. Der Psalmtext wird weitestgehend syllabisch deklamiert. Die beiden Chöre wechseln sich ab und finden nur an wenigen markanten Stellen zu einem homophonen Tutti zusammen. In seinem Vorwort zur Sammlung spricht Schütz vom „stilo recitativo", der sich „wegen menge der Wort ohne vielfältige repetitiones" am besten zur Komposition von Psalmen eigne. Beim Vortrag solle man sich „im Tact ja nicht ubereylen / sondern dergestalt das mittel halten (soll), damit die Wort von den Sängern verständlich recitiert und vernommen werden mögen."

Nun lob mein Seel den Herren

Praetorius' Vertonung dieses Liedes ist abermals der Sammlung POLYHYMNIA von 1619 entnommen. Es ist eines der wenigen geringstimmigen Werke und für zwei Sopranstimmen und Bass eingerichtet. Jedoch kann, wie der Komponist in seiner „Ordinantz" mitteilt, an den mit „Tutti" gekennzeichneten Stellen ein zusätzlicher Capellchor eingesetzt werden, was in der vorliegenden Einspielung durch ein Bläserensemble realisiert wird. In der Komposition wird jede Choralzeile zunächst konzertierend imitatorisch behandelt, bevor diese im Tutti im Dreiermetrum erklingt.

Den gleichen Wechsel von imitatorischen und choralhaften Teilen verwendet Schütz in seiner ungleich prächtigeren Vertonung aus den PSALMEN DAVIDS. Zu einem als Chorus I bezeichneten Favoritchor tritt zunächst ein vokaler Chorus II, der jedoch nur in den choralführenden Tutti-Passagen eingesetzt wird. Dabei sind – nach Schütz' Vorwort – „die Cori favoriti … auffs beste und lieblichste anzustellen / dahingegen die Capellen zum starcken Gethön und zur Pracht eingeführet werden." Zusätzlich installiert Schütz zwei fünfstimmige Instrumentalkapellen, sodass ein 18-stimmiges Werk entsteht, das Schütz – wohl wegen seines liedhaften Charakters – mit dem Wort „Canzone" überschreibt.

Verleih uns Frieden gnädiglich

Schütz' bekannte Vertonung erschien 1648 in seiner Sammlung GEISTLICHE CHOR-MUSIC und bildet wohl

eines der heute populärsten Werke des Dresdner Meisters. Entstanden in den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges spiegelt es eindrücklich die Friedenssehnsucht einer von Kriegsgräuel und Not geplagten Generation. Die seit den frühen Wittenberger Veröffentlichungen (Klugsches Gesangbuch v. 1529) sehr verbreitete Liedmelodie wird in dem Werk in einzelnen Imitationsabschnitten zitiert, häufig paraphrasiert oder zergliedert. Anstelle eines cantus firmus integriert Schütz sparsam wortausdeutende Elemente wie Battaglia-ähnliche Tonrepetitionen bei „der für uns könnte streiten" oder eine ruhige Tripla-Bewegung bei „ein geruhig und stilles Leben".

Praetorius hingegen stellt die Liedmelodie eindeutig ins Zentrum seiner Vertonung. Er lässt die erste Liedzeile zunächst von einer unbegleiteten Sopranstimme vortragen, bevor das vierchörige Tutti in seiner 17-stimmigen Klangpracht einfällt. Die Melodie erklingt dabei dominant und in langen Notenwerten in allen vier Oberstimmen zugleich. Der Meister aus Wolfenbüttel setzt die Choralbearbeitung zu „Verleih uns Frieden gnädiglich" als zweiten Teil an sein Werk „Erhalt uns Herr bei deinem Wort", ein lutherisches Kampflied, dessen drastischer Ursprungstext im modernen Gesangbuch deutlich abgemildert wurde. Die Kombination dieser beiden Melodien erscheint zum ersten Mal bereits 1566 bei Johann Walter und erklingt in der Regel zum Abschluss des Gottesdienstes.

Manfred Cordes

WESER–RENAISSANCE Bremen

Das Ensemble WESER-RENAISSANCE Bremen gehört zu den international renommierten Ensembles für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt der Arbeit steht das Repertoire zwischen Josquin Desprez und Dieterich Buxtehude.

Mit immer wieder neuen Entdeckungen musikalischer Schätze ist das Ensemble gern gesehener Gast auf den bedeutenden Festivals für Alte Musik und hat eine beeindruckende Anzahl von CD – Einspielungen vorgelegt, die von der Fachwelt enthusiastisch aufgenommen wurden.

Die Besetzung des Ensembles ist sehr variabel und allein auf die optimale Darstellung des jeweiligen Repertoires ausgerichtet. Neben international gefragten Gesangssolisten werden hochspezialisierte Instrumentalisten für die Originalinstrumente der jeweiligen Epoche verpflichtet. Ziel ist die lebendige und zugleich musikologisch einwandfreie Wiedergabe der Werke aus Renaissance und Frühbarock.

Im 25. Jahr seines Bestehens blickt WESER-RENAISSANCE auf eine stolze Zahl ausgewählter Konzert- und CD-Programme, internationaler Einladungen und prominenter Auftritte zurück.

Manfred Cordes

Manfred Cordes studierte Schul- und Kirchenmusik, Klassische Philologie und Gesangspädagogik in Hannover und Berlin. Nach dem Studium folgte eine Gastdozentur für Musiktheorie in Groningen (Niederlande). Seit 1985 in Bremen, übernahm Cordes das Vokalensemble des Forums Alte Musik Bremen und begann mit ihm eine umfangreiche Konzerttätigkeit. Durch noch weitergehende Spezialisierung auf das Repertoire des

16. und 17. Jahrhunderts sowie durch das Hinzuziehen historischer Instrumente wurde 1993 das Ensemble WESER–RENAISSANCE BREMEN gebildet.

Cordes versteht sich als Mittler zwischen Musikwissenschaft und musikalischer Praxis und war 1986 an der Gründung der Akademie für Alte Musik Bremen beteiligt. 1991 wurde er promoviert mit einer Arbeit über den Zusammenhang von Tonart und Affekt in der Musik der Renaissance und 1994 als Professor (Musiktheorie, Kontrapunkt und Ensemble) an die Hochschule für Künste Bremen berufen. Dort leitete er als Dekan von 1996 bis 2005 den Fachbereich Musik den Fachbereich Musik und war von 2007 bis 2012 Rektor der Hochschule.

Er engagiert sich in der Institutsleitung des Arp-Schnitger-Instituts für Orgel und Orgelbau und ist Gründer und künstlerischer Leiter des Europäischen Hanse-Ensembles, das sich insbesondere der Förderung des musikalischen Nachwuchses widmet.

Through music to fame and honour

Beginning in the late Renaissance, Wolfenbüttel emerged as a centre of musical culture in northern Germany. How did this come about? One plausible answer lies in the self-image of its rulers, the House of Welf, who made this city their residential capital and saw themselves as one of Europe's imperial dynasties. But the passing of the imperial crown to Otto IV in the early 13th century remained an historical episode. After that, the Welfs faced fierce competition in the early modern age from the power-hungry emerging dynasties of Habsburg, Hohenzollern and Wettin.

Attaining European-wide recognition by creating masterpieces of culture thus became a tool in the Welfs' ideology of rulership. It effectively compensated for their absence of power and the small size of their domains. The convincing exploitation of this potential was rendered possible by a certain innate affinity for art and culture that distinguished the leading Welfian rulers and their consorts in Wolfenbüttel: Julius and Hedwig, Heinrich Julius and Elisabeth, August the Younger and Sophie Elisabeth, Anton Ulrich and Elisabeth Juliane. As a result, their residential capital became a court of the muses.

Beginning with Duke Julius's ascent to the throne in 1568, Wolfenbüttel expanded to become a hub of cultural activity committed to the advancement of music, theatre, literature and painting. The founding of the court chapel, the establishment of the first standing theatre in the Holy Roman Empire, the creation of the book collection and the Rotunda, the construction of the opera house and the palace grounds in Salzdahlum, the gathering of wide-ranging collections of art and antiquities: all these were important way-stations in Wolfenbüttel's rise to a leading nationwide centre of

culture between the reigns of Duke Julius and Duke Anton Ulrich.

The key development in Wolfenbüttel's musical tradition occurred when Duke Julius, who introduced Protestantism at his ascent to power in 1568, turned directly to the Court of Saxony. This resulted in an intensive musical exchange between Wolfenbüttel and the centres of music in Central Germany, an exchange involving such towering figures as Michael Praetorius and Heinrich Schütz. Owing to these contacts, Wolfenbüttel became, at the turn of the 16th to the 17th century, a hub of Lutheran musical culture in northern Germany, impressively enhanced by the construction of its Main Church of the Blessed Virgin Mary.

The town's musical culture thus sprang from Luther. Its defining feature was the aspect of divine inspiration in music and the direct access of the individual to God through music, without the intercession of the clergy. With regard to the Catholic Church, this brought about liturgical changes directed against Aristotelian Scholasticism, which was now thought hollow and depleted, and against the musical accompaniment of the Catholic Rite. In Catholicism, music tended to be numbered among the exact sciences and was seen as closely related to mathematics – a view derived from the *quadrivium* of the 'seven liberal arts' (astronomy, geometry, mathematics, music). Music was regarded as an art form amenable to construction and calculation, and it had to proceed in accordance with narrowly verifiable rules.

In contrast, Luther emphasised music's proximity to theology, with which it was closely associated, and assigned it to the *trivium* of grammar, rhetoric and dialectics. The third key component of the Reformation, in addition to the extension of the priesthood to all believers and the translation of the Bible into German, was the realignment of church music, which was now characterised by, among other things, congregational singing. This eventually brought forth the creation of the great oratorios seemingly inspired directly from the Holy Writ. Musical immersion in faith and the direct musical expression of redemption through faith: these formed the core of music in the Age of Reformation, and they led to triumphs of European musical history in the Protestant capitals of Saxony, Thuringia and – Wolfenbüttel.

Music thus resounded to the glory of God with the aim of sensing God's presence through music. Perhaps, I would suggest, it even took precedence over the aspect of princely pomp and display that accompanied the foundation of the court chapel in 1587. This was at any rate the case in the early decades following the introduction of Protestantism under Julius and Heinrich Julius. The closer we come to the Age of Absolutism – after the devastating interlude of the Thirty Years' War – the more clearly the monarchs' urge for displays of power and dominance found expression in music. This was most strikingly the case with Anton Ulrich, who, in rivalry with the Welfs in Hanover, had opera houses erected in Wolfenbüttel and Brunswick and constructed another venue in Salzdahlum Palace. All of them excelled in productions of ballet and opera.

Wolfenbüttel's 250-year music history left lasting marks well beyond its own borders. I wish you much pleasure in listening to the wonderful works from this major chapter in the music history of our former residential capital: Wolfenbüttel.

Wolfenbüttel, October 2016
Prof. Dr. Christoph Helm
Chairman, Kulturstadt Wolfenbüttel e.V.
Translated by J. Bradford Robinson

SUMMIT MEETING

One wouldn't normally think of numbering the great Dresden composer Heinrich Schütz among the chapel-masters of the Wolfenbüttel court. And yet from 1655 until at least 1666 he was officially engaged there as *Capellmeister von Haus aus* (non-resident director of music). His duties largely consisted in helping to rebuild the dilapidated court chapel, this being a special concern of the culturally-minded Duchess Sophie Elisabeth. She maintained cordial relations with Schütz, as we know from their correspondence, sending him her compositions for assessment and receiving from Dresden recommendations regarding the hiring of musicians (including Johann Jacob Loewe as chapel-master), the purchase of instruments and similar matters.

Michael Praetorius had, of course, passed away long before then, and our attention thus falls on a different period that witnessed a musical connection between the courts of Wolfenbüttel and Dresden. This refers to the years between 1614 and 1621, when Praetorius was engaged at the Dresden court as non-resident director of music. Following the death of Hans Leo Hassler (1612), and owing to the stricken health of the aging chapel-master Rogier Michael, the court urgently sought a qualified successor. At first its efforts were directed toward Praetorius, who had occasionally helped out on festive occasions, but his Wolfenbüttel employer refused to let him go. In the end, the court managed to retain Schütz while keeping Praetorius as a „backup". Thus there were surely opportunities for collaboration and shop-talk between these two musicians, who were second to none in their impact on German music at the onset of the Baroque era.

By comparing „parallel settings" (i.e. pieces based on the same text) by Michael Praetorius (1571/72 – 1621) and Heinrich Schütz (1585 – 1672), our CD seeks to enable stylistic comparisons between these two „music-historical titans". This is particularly enticing in that the stylistic upheaval that proceeded from Italy in the early 17th century coincided with the creative lifespans of both composers, and it is revealing to see how the new developments affected their respective oeuvres. That said, their parallel settings are not exactly numerous, the reason being that Praetorius was especially intent on setting Protestant church hymns – a genre in which Schütz either had scant interest or for which his position at the Dresden court gave him no opportunity to cultivate.

Ach mein HErre, straff mich doch nicht – Ach Herr, straff nicht night in deinem Zorn (Psalm 6)

Praetorius's setting of the first Penitential Psalm appears as no. 37 in his collection *POLYHYMNIA Caduceatrix & Panegyrica. Darinnen Solennische Friedt- und Frewden-Concert: Inmassen dieselbe … bey Kayser: König: Chur: und Fürstlichen zusammen Kunfften,* printed in Wolfenbüttel in 1619. This compilation of mostly lavishly scored works was part of a large-scale *opus musicum* that he minutely described in Part III of his major theoretical work *SYNTAGMA MUSICUM* (likewise printed in 1619), but which was left unfinished at his untimely death. *POLYHYMNIA* opens with an extensive preface in which Praetorius meticulously elaborates every detail related to performance. These instructions, referred to as *Ordinantz*, are made more specific for each work in the continuo partbook, so that literally nothing is left to chance. Oddly, the collection's initial dedicatee was not Praetorius's employer in Wolfenbüttel but Johan Georg, the Elector of Saxony. This suggests that what he had in

mind with this collection was less „his“ court chapel in Wolfenbüttel than the Dresden court chapel, which was far better staffed and thus capable of performing works with the maximum forces he describes. But in order to allow his works to be played by smaller chapels, he lit on a clever ploy: almost every work in the collection is based on a few „principal“ vocal parts and basso continuo. Depending on the number of musicians and the occasion involved, these parts can be augmented with instruments and other chapel choirs in a sort of „building block“ system. The title of Psalm 6, for example, has the addendum „*à. 3. 4. 6. 7. 9. 10. 11. 13. in Echo*“, thereby permitting many performance options. Additional printed parts even allow it to be expanded to 17 voices. The substantive heart of the piece is formed by three soprano voices, partly designed for echo effects and notated with modern embellishments of the sort that Praetorius knew from Italian music, which he zealously collected and assimilated. This piece, with its *lento-presto* effects and expressive delivery on the word „*zerrissen*“ (torn), explicitly called for in the preface, throws open the gateway to the Baroque depiction of affects. Though he never set foot in Italy, Praetorius may thus be called the first legitimate „importer“ of the new style in northern Europe.

In contrast Schütz, as is well known, visited Italy twice. His collection *PSALMEN DAVIDS*, likewise published in 1619 with a dedication to the Elector of Saxony, bears witness to his first stay in Venice (1609–12). In the dedication he speaks of „German psalms in the Italian manner“ and refers to his „universally famed preceptor“ Giovanni Gabrieli. Here Schütz adopts the lavish polychoral style that he had heard from the lofts and galleries of St Mark’s. The pieces in the collection, apart from those at the end referred to as motets or sacred concertos, are almost exclusively homophonic in texture – a reflection less of the breakaway mood of the Florentine Camerata and the emergence of monody than of the sonic splendor cultivated at the Serenissima. In some instances the two vocal choirs are reinforced with additional instrumental *capellae*, which, however, may be omitted, as Schütz states in his preface. He also points out that „experienced chapel-masters are at liberty to assign them to each chapel according to the occasion and the qualities of the persons involved“. In other words, he is thus more flexible than his Wolfenbüttel colleague. On the other hand, he says nothing about reducing the number of parts and adapting the works for smaller resources.

Das ist mir lieb (Psalm 116)

Both these pieces are taken from the so-called Großmann Collection, which bears the title *Angst der Hellen und Friede der Seelen* (Fear of Damnation and Peace of the Soul). It contains 16 settings of Psalm 116 (in Luther’s numeration) that the Saxon court official Burckhard Großmann commissioned from well-known composers to commemorate his „miraculous salvation“ in 1616. Among the composers are not only such well-known masters as Melchior Frank, Johann Hermann Schein, Christoph Demantius and, of course, our two „titans“, but less significant or even forgotten figures. The collection, which appeared in print in 1623, consists exclusively of five-part motets without thoroughbass, as Großmann had specifically requested.

Schütz painstakingly adhered to this stipulation, providing a work that more closely resembles a sacred madrigal in its intricate part-writing and complex rhythms. Its sophistication and fluidity is surely best rendered in a performance with five solo vocalists. This supremely rarified piece is doubtless the fruit of the compositional

training he received from Giovanni Gabrieli in Venice.

Praetorius, in contrast, adds five (optional) string instruments that double the vocal parts in precisely indicated passages or may even be employed separately, e.g. in introductory *sinfonie*. They offer a welcome change of sound on our recording. Nor does Praetorius neglect to add detailed performance instructions, which Grossmann included in his print, suspecting that the composer, who „passed away blissfully a short while later and ascended to the Heavenly Choir, presumably would not have written a single note after such a composition". In so doing, Großmann „did not forget the master's final will in this farewell and swan-song, to his blessed and eternally praiseworthy memory, and in reverent gratitude".

Auß tieffer not schrey ich zu dir (after Psalm 130) – Auss der tieffe ruff ich Herr zu dir (Psalm 130)

The first volume of Praetorius's collection *MUSAE SIONIAE*, initially published in 1605, contains 21 eight-part double-chorus motets on „German psalms by the most distinguished Herr Luther and others'. In his dedicatory preface he proclaims that he „paid such close attention to the melody of these psalms, to the greatest possible extent, that listeners will be able to hear not only the organ and other instruments, but also the words themselves, and can sing along with them and partake of their devotion". In short, Praetorius presupposes the (perhaps rather quiet) participation of the congregation – an idea surely alien to Schütz. Indeed, there is scarcely a turn of phrase in the polyphonic texture that does not reveal or at least suggest the tune of the chorale.

Once again Schütz's composition stems from his *PSALMEN DAVIDS*. For the most part, the words of the psalm are set syllable by syllable. The two choruses sing antiphonally; only in a few striking passages are they united in a homophonic tutti. In his preface to the collection Schütz speaks of the „*stilo recitativo*", which, „owing to the amount of words", is best suited for the setting of psalms „without multiple repetitions". In performance, he continues, one should „not rush the tempo, but exercise moderation, so that the words may be clearly recited by the singers, and clearly perceived".

Nun lob mein Seel den Herren

Praetorius's setting of this hymn is again taken from his collection *POLYHYMNIA* of 1619. It is one of the few works with a small number of parts, being set for two soprano voices and bass. However, as the composer states in his *Ordinantz*, the passages marked „Tutti" may employ an additional chapel choir, as we have done on our recording in the form of a wind ensemble. In this piece every line of the hymn is first treated *concertante* in imitation before resounding in a triple-metre tutti.

Schütz employs the same alternation of imitative and hymn-like textures in his incomparably more lavish setting from the *PSALMEN DAVIDS*. A *Favoritchor* (marked „Chorus I") is initially joined by a vocal Chorus II, which, however, only appears in tutti passages containing the chorale. To quote Schütz's preface, „the *cori favoriti* … are used for the finest and loveliest effects, whereas the *capellae* are introduced for strength and majesty of sound". Schütz also inserts two five-part instrumental choirs, resulting in a work of 18 parts that he heads with the word „Canzone", probably because of its melodious character.

Verleih uns Frieden gnädiglich

Schütz's well-known setting, published in 1648 in his collection *GEISTLICHE CHOR-MUSIC*, is probably one of his most popular works altogether. Written during the Thirty Years' War, it urgently reflects the longing for peace felt by a generation racked by atrocities and deprivation. The hymn tune had become very widely disseminated ever since its early publications in Wittenberg (*Klugsches Gesangbuch*, 1529). In this piece it is quoted in isolated sections of imitation, frequently paraphrased or subdivided. Instead of a cantus firmus, Schütz judiciously integrates elements that illuminate the words, such as *battaglia*-like repeated notes at „der für uns könnte streiten", or a tranquil triple metre at „ein geruhig und stilles leben".

Praetorius, in contrast, places the hymn tune clearly at the heart of his setting. At first he has its opening line declaimed by an unaccompanied soprano, after which the four choirs of the tutti enter in a splendid 17-part texture. The melody, stated simultaneously in long notes by all four upper parts, remains predominant. The Wolfenbüttel master uses his setting of *Verleih uns Frieden gnädiglich* as the second section of his work *Erhalt uns Herr bei deinem Wort*, a martial hymn by Luther whose dramatic original text is considerably toned down in the modern hymnal. The combination of these two melodies dates back to Johann Walter as early as 1566 and is generally heard at the end of the church service.

Manfred Cordes

The WESER-RENAISSANCE Bremen

The WESER-RENAISSANCE Ensemble numbers among the renowned ensembles specializing in the music of the sixteenth and seventeenth centuries. The repertoire from Josquin Desprez to Dieterich Buxtehude forms the focus of its work.

The ensemble regularly makes new discoveries bringing hidden musical treasures to light. Its work has made it a welcome guest at prestigious early music festivals and is documented by an impressive number of CD recordings that have met with an enthusiastic response in the music press.

The makeup of WESER-RENAISSANCE is highly variable and geared solely toward the optimal presentation of the particular repertoire. The ensemble calls on internationally sought-after vocal soloists and on highly specialized instrumentalists to perform on the original instruments from the particular epoch. Its goal is the vibrant and musicologically flawless presentation of works from the Renaissance and Early Baroque.

Manfred Cordes

Manfred Cordes studied music education, sacred music, classical philology, and voice teaching in Hanover and Berlin. After his studies he served as a visiting instructor in music theory in Groningen in the Netherlands. In Bremen since 1985, Cordes took charge of the vocal ensemble of the Bremen Early Music Forum and began extensive concertizing with it.

More extensive specialization in the repertoire of the sixteenth and seventeenth centuries and the incorporation of historical instruments led in 1993 to the founding of the Weser-Renaissance Bremen, an ensemble that has gone on to become a regular guest at the leading European early music festivals. The handsome number of CDs presented by Manfred Cordes and his ensemble have met with enthusiastic acclaim in the music world.

Cordes regards himself as a mediator between musicology and musical performance and was involved in the founding of the Bremen Academy of Early Music in 1986. He received his doctorate in 1991 with a dissertation on the connection between key and affect in the music of the Renaissance and was appointed to a professorship (music theory, counterpoint, and ensemble) at the Bremen College of the Arts in 1994. He served as dean of the music faculty there from 1996 to 2005 and was the artistic director of the Heinrich Schutz International Festival in Bremen in 2003. Since 2007 until 2012 he was the college's president.

He is an active member of the executive board of the Arp-Schnitger-Institut für Orgel und Orgelbau and the founder and artistic director of the European Hanse Ensemble, which focuses its work in particular on the support of young musicians.

[1] Psalm 6
(Text bei Michael Prætorius)

Ach, mein Herre, mein Herre,
straf mich doch nicht in deinem Zorn,
und züchtige mich nicht in deinem Grimm.
Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach,
heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken.

Ach du Herr wie so lange?
Wende dich, Herr, und errette meine Seele,
hilf mir, um deiner Güte willen,
denn im Tode gedenket man dein nicht,
wer will dir in der Höllen danken?

Ich bin so müde von Seufzen,
ich schwemme mein Bette die ganze Nacht,
und netze mit meinen Tränen mein Lager;
meine Gestalt ist verfallen vor Trauern,
denn ich allenthalben geängstiget werde.

Weichet von mir, alle Übeltäter,
denn der Herr höret mein Weinen,
der Herr höret mein Flehen,
mein Gebet nimmt der Herr an,
es müssen alle meine Feinde zuschanden werden,
und sehr erschrecken, und sich zurücke kehren,
und zuschanden werden plötzlich.

[2] Psalm 6
(Text bei Heinrich Schütz)

Ach Herr, ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn
und züchtige mich nicht in deinem Grimme.
Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach;
heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken,

[1] Psalm 6
(Text in Michael Prætorius)

Ah, my Lord, my Lord,
rebuke me not in your anger,
and chasten me not in your wrath.
Lord, be gracious to me, for I am weak;
heal me, Lord, for my bones are vexed.

Ah, you Lord, how so long?
Turn, Lord, and deliver my soul,
help me for your kindness's sake,
for in death there is no remembrance of you –
who will thank you in hell?

I am so weary of sighing;
I flood my bed the whole night
and water my couch with my tears;
my bodily frame wastes away for grief,
for I am made to fear on all sides.

Depart from me, all you evildoers,
for the Lord hears my weeping,
the Lord hears my supplication,
the Lord receives my prayer;
all my enemies must be put to shame
and sorely vexed; they shall turn back
and be put to shame suddenly.

[2] Psalm 6
(Text in Heinrich Schütz)

Ah Lord, ah Lord, rebuke me not in your anger,
and chasten me not in your wrath.
Lord, be gracious to me, for I am weak;
heal me, Lord, for my bones are vexed,

und meine Seele ist sehr erschrocken.

Ach du Herr, wie lang!
Wende dich, Herr, und errette meine Seele,
hilf mir um deiner Güte willen.
Denn im Tode gedenket man dein nicht;
wer will dir in der Hölle danken?

Ich bin so müde von Seufzen.
Ich schwemme mein Bett die ganze Nacht
und netze mit meinen Tränen mein Lager.
Meine Gestalt ist verfallen von Trauern
und ist alt worden,
denn ich allenthalben geängstet werde.

Weichet von mir, alle Übeltäter,
denn der Herr hört mein Weinen,
der Herr hört mein Flehen,
mein Gebet nimmt der Herr an.
Es müssen alle meine Feinde zu Schanden werden
und sehr erschrecken, sich zurücke kehren
und zu Schanden werden plötzlich.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem heilgen Geiste,
wie es war im Anfang jetzt und immerdar,
und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

[3] Psalm 116 – Dank und Gelübde eines Erretteten
(Textfassung bei Schütz)

Prima parte
Das ist mir lieb, dass der Herr
mein Stimm und Flehen höret,
dass er sein Ohre zu mir neiget;
darum will ich ihn mein Leben lang anrufen.

and my soul is sorely vexed.

Ah, you Lord, how long!
Turn, Lord, and deliver my soul,
help me for your kindness's sake.
For in death there is no remembrance of you;
who will thank you in hell?

I am so weary of sighing.
I flood my bed the whole night
and water my couch with my tears.
My bodily frame wastes away for grief
and has become old,
for I am made to fear on all sides.

Depart from me, all you evildoers,
for the Lord hears my weeping,
the Lord hears my supplication,
the Lord receives my prayer.
All my enemies must be put to shame
and sorely vexed; they shall turn back
and be put to shame suddenly.

Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit,
as it was in the beginning, is now, and ever shall be,
and from eternity to eternity. Amen.

[3] Psalm 116 – Thanks and Vow of a Saved Man
(Text version in Schütz)

Prima parte
It is dear to me that the Lord
hears my voice and my supplication,
that he inclines his ear to me;
therefore I will call on him my whole life long.

Seconda parte
Stricke des Todes hatten mich umfangen,
und Angst der Höllen hatten mich troffen;
ich kam in Jammer und Not.
Aber ich rief an den Namen des Herren:
O Herr, errette meine Seele!

Terza parte
Der Herr ist gnädig und gerecht,
und unser Gott ist barmherzig.
Der Herr behütet die Einfältigen;
wenn ich unterliege, so hilft er mir.

Quarta parte
Sei nun wieder zufrieden, meine Seele;
denn der Herr tut dir Guts.
Denn du hast meine Seele aus dem Tode gerissen,
mein Auge von den Tränen, meinen Fuß vom Gleiten.
Ich will wandeln vor dem Herrn
im Lande der Lebendigen.
Ich glaube, darum rede ich;
ich werde aber sehr geplagt.
Ich sprach in meinem Zagen:
Alle Menschen sind Lügner.
Wie soll ich dem Herrn vergelten alle sein Wohltat,
die er mir tut?

Quinta parte
Ich will den heilsamen Kelch nehmen
und des Herren Namen predigen.
Ich will mein Gelübde dem Herren bezahlen
vor allem seinem Volk.
Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten
vor dem Herrn.
O Herr, ich bin dein Knecht, deiner Magd Sohn.
Du hast meine Bande zerrissen.

Seconda parte
The snares of death had encompassed me,
and the fear of hell had gripped me:
I came into distress and misery.
But I called on the name of the Lord:
O Lord, deliver my soul!

Terza parte
The Lord is gracious and righteous,
and our God is merciful.
The Lord protects the simple;
when I am brought low, he helps me.

Quarta parte
Now do be content again, my soul,
for the Lord does good things for you.
For you have delivered my soul from death,
my eyes from tears, my foot from slipping.
I will walk before the Lord
in the land of the living.
I believe, therefore I speak;
but I am very much afflicted.
I said in my uncertainty:
All men are liars.
How shall I pay the Lord for all the good
that he has done for me?

Quinta parte
I will lift up the cup of salvation
and proclaim the name of the Lord.
I will pay my vow to the Lord in the presence
of all his people.
The death of his holy ones is highly valued
before the Lord.
O Lord, I am your servant, your handmaid's son.
You have loosed my bonds.

Dir will ich Dank opfern
und des Herren Namen predigen.
Ich will meine Gelübde dem Herren bezahlen
vor allem seinem Volk,

Ultima parte
in den Höfen am Haus des Herren, in dir Jerusalem, Halleluja!

[4] Psalm 116 – Dank und Gelübde eines Erretteten
(Textfassung bei Prætorius)

Sinfonia
Das ist mir lieb, dass der HERR
meine Stimme und mein Flehen höret.
Dass er sein Ohre zu mir neiget.
Darum will ich mein Leben lang ihn anrufen.
Stricke des Todes hatten mich umfangen,
und Angste der Hellen hatten mich getroffen.
Ich kam in Jammer und Not.
Aber ich rief an den Namen des HERREN:
O HERR, errette meine Seele!
Der HERR ist gnädig und gerecht,
und unser Gott ist barmherzig.
Der HERR behütet die Einfältigen;
wenn ich unterliege, so hilft er mir.
Sei nun wieder zufrieden, meine Seele.
Denn du hast meine Seele aus dem Tode gerissen,
meine Augen von den Tränen, meinen Fuß vom Gleiten.
Ich will wandeln vor dem HERREN
im Lande der Lebendigen.

Sinfonia
Ich gläube, darum red ich;
ich werde aber sehr geplaget.
Ich sprach in meinem Zagen:

I will sacrifice to you in thanksgiving
and proclaim the name of the Lord.
I will pay my vow to the Lord in the presence
of all his people,

Ultima parte
in the courts of the house of the Lord, in you, Jerusalem, hallelujah!

[4] Psalm 116 – Thanks and Vow of a Saved Man
(Text version in Prætorius)

Sinfonia
It is dear to me that the LORD
hears my voice and my supplication.
That he inclines his ear to me.
Therefore I will call on him my whole life long.
The snares of death had encompassed me,
and the fear of hell had gripped me:
I came into distress and misery.
But I called on the name of the LORD:
O LORD, deliver my soul!
The LORD is gracious and righteous,
and our God is merciful.
The LORD protects the simple;
when I am brought low, he helps me.
Now do be content again, my soul.
For you have delivered my soul from death,
my eyes from tears, my foot from slipping.
I will walk before the Lord
in the land of the living.

Sinfonia
I believe, therefore I speak;
but I am very much afflicted.
I said in my uncertainty:

Alle Menschen sind Lügener.
Wie soll ich dem HERREN vergelten
alle seine Wohltat, die er an mir tut?
Ich will den heilsamen Kelch nehmen
und des HERREN Namen predigen.
Ich will mein Gelübde dem HERREN bezahlen
vor allem seiner Volk.

Sinfonia
Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten
vor dem HERREN.
O HERR, ich bin dein Knecht;
ich bin dein Knecht, deiner Magd Sohn.
Du hast meine Bande zerrissen.
Dir will ich Dank opfern
und des HERREN Namen predigen.
Ich will meine Gelübde dem HERREN
bezahlen vor allem seiner Volk,
in den Höfen am Hause des HERREN,
in dir Jerusalem. Halleluja!

[5] Psalm 130
Choral – Aus tiefer Not schrei ich zu dir
Text: Martin Luther nach Psalm 130
(Text von Prætorius vertont)
Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott erhöre mein Rufen.
Dein gnädig Ohr neig her zu mir
und meiner Bitt sie öffne,
denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht hat getan,
wer kann Herr vor dir bleiben?

All men are liars.
How shall I pay the LORD
for all the good that he has done for me?
I will lift up the cup of salvation
and proclaim the name of the LORD.
I will pay my vow to the LORD in the presence
of all his people.

Sinfonia
The death of his holy ones is highly valued
before the LORD.
O LORD, I am your servant;
I am your servant, your handmaid's son.
You have loosed my bonds.
I will sacrifice to you in thanksgiving
and proclaim the name of the LORD.
I will pay my vow to the LORD
in the presence of his people,
in the courts of the house of the LORD,
in you, Jerusalem. Hallelujah!

[5] Psalm 130
Chorale – Out of deep distress I cry to you
Text: Martin Luther, after Psalm 130
(Text set by Prætorius)
Out of deep distress I cry to you,
Lord God, hear my shouts.
Incline your gracious ears to me
and open them to my supplication,
for if you take notice
of what sin and iniquity have done,
who, Lord, can stand before you?

[6] Psalm 130 – Aus tiefer Not
(Text von Schütz vertont)
Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir,
Herr, höre meine Stimme,
lass deine Ohren merken
auf die Stimme meines Flehens.
So du willst, Herr, Sünde zurechnen,
Herr, wer wird bestehen?
Denn bei dir ist die Vergebung,
dass man dich fürchte.
Ich harre des Herren, meine Seele harret,
und ich hoffe auf sein Wort.
Meine Seele wartet auf den Herren
von einer Morgenwache bis zur andern.
Israel, hoffe auf den Herren,
denn bei dem Herren ist die Gnade
und viel Erlösung bei ihm.
Und er wird Israel erlösen
aus allen seinen Sünden.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem heilgen Geiste,
wie es war im Anfang jetzt und immerdar,
und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

[7] & [8] Psalm 103 Nun lob, mein Seel, den Herren
Text: Johann Gramann (1487-1541)
»Der 103. Psalm in Gesangsweis«

Nun lob, mein Seel, den Herren,
was in mir ist, den Namen sein,
sein Wohltat tut er mehren,
vergiss es nicht, o Herze mein.
Hat dir dein Sünd vergeben
und heilt dein Schwachheit groß,
errett dein armes Leben,

[6] Psalm 130 – Out of the depths
(Text set by Schütz)
Out of the depths I cry, Lord, to you,
Lord, hear my voice;
have your ears attend
to the voice of my supplication.
If you want, Lord, to count sin,
Lord, who will stand?
For with you there is forgiveness,
that you may be feared.
I wait for the Lord, my soul waits,
and I hope in your word.
My soul waits for the Lord
from one morning watch to the next.
Israel, hope in the Lord,
for with the Lord there is mercy,
and with him there is plenteous redemption.
And he will redeem Israel
from all its iniquities.

Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit,
as it was in the beginning, is now, and ever shall be,
and from eternity to eternity. Amen.

[7] & [8] Psalm 103 Now praise, my soul, the Lord
Text: Johann Gramann (1487-1541)
»The 103th Psalm in Song Style«

Now praise, my soul, the Lord,
all that is in me, his name;
he increases his blessings,
do not forget it, O my heart.
He has forgiven your sins
and heals your great weakness,
saves your poor life,

nimmt dich in seinen Schoß,
mit reichem Trost beschüttet,
verjüngt, dem Adler gleich,
der König schafft Recht,
behütet, die leiden in seinem Reich.

[9] & [10] Verleih uns Frieden gnädiglich
Text: Martin Luther

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten,
es ist doch ja kein ander nicht,
der für uns könnte streiten,
denn du, unser (Herr) Gott alleine.

Gib unsern Herren (Fürsten) und aller Obrigkeit
Fried und gut Regiment, dass wir unter ihnen
ein gerüglichs und stilles Leben führen mögen,
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit. Amen.

takes you into his bosom,
showers you with rich consolation,
makes you young like the eagle;
the king executes righteousness,
protects those who suffer in his kingdom.

[9] & [10] Graciously grant us peace
Text: Martin Luther

Graciously grant us peace,
Lord God, in our times,
for there is no other
who can fight for us
but you, our (Lord) God alone.

Grant our lords (rulers) and all authorities
peace and good government that we, under them,
may lead a quiet and tranquil life
in all godliness and respectability. Amen.



Manfred Cordes

cpo *555 503–2*

MUSIK AUS SCHLOSS WOLFENBÜTTEL VI

cpo

MUSIK AUS SCHLOSS WOLFENBÜTTEL VI

Michael Praetorius (1571 – 1621)

Heinrich Schütz (1585 – 1672)

Sacred Works in Parallel Settings

Michael Praetorius: Ach mein Herre, straf mich doch nicht (Ps. 6);
Das ist mir lieb (Ps. 116); Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Ps. 130);
Nun lob mein Seel den Herren; Verleih uns Frieden gnädiglich
Heinrich Schütz: Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn (Ps. 6);
Das ist mir lieb (Ps. 116); Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir (Ps. 130);
Nun lob mein Seel den Herren; Verleih uns Frieden gnädiglich

T.T.: 67'54

WESER-RENAISSANCE Bremen
Manfred Cordes

Deutschlandfunk Kultur

KULTURSTADT WOLFENBÜTTEL E.V.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Marien und St. Trinitatis in Wolfenbüttel

MICHAEL PRÆTORIUS COLLEGIUM E.V. WOLFENBÜTTEL

Volksbank eG Wolfenbüttel
www.volksbank-mit-Herz.de

VR Stiftung

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

SBK Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz

cpo 555 503–2
Co-Production: ***cpo***/Deutschlandfunk Kultur
Veranstalter: Kulturstadt Wolfenbüttel e.V.
Stiftskirche Bassum, July 3–5, 2021
Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Uwe Walter
Recording Engineer: Aki Matusch
Executive Producer: Burkhard Schmilgun/Bettina C. Schmidt
Cover Painting: Schlosskapelle Merian
© Cover Photo: Kulturstadt Wolfenbüttel e.V.; Design: Lothar Bruweleit
cpo, Lübecker Str. 9, D–49124 Georgsmarienhütte
℗ 2022 – Deutschlandradio – Made in Germany

DDD

LC 8492

7 61203 55032 6

cpo 555 503-2 Praetorius · Schütz · Sacred Works · WESER-RENAISSANCE · Cordes