

Telemann
and the
Leipzig Opera

Popular Arias
from the Collection
Musicalische Rüstkammer

Jan Kobow
United Continuo Ensemble



Enthält gegen Hundert, zum Theil sehr ausgezeichnete Stücke.

Die *Musicalische Rüst-Kammer*, Titelseite. Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Signatur: III. 5. 26

Coproduction with

Deutschlandradio Kultur

Executive producer (Deutschlandradio): Bettina-Carola Schmidt
Executive producer (MusiContact): Michael Sawall
Recording: Siemens-Villa, Berlin, August 2010
Recording producer & digital editing: Florian B. Schmidt
Recording engineer: Martin Eichberg
Recording technician: Johanna Vollus

Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Lindsay Chalmers-Gerbracht (English)
Sylvie Coquillat (français)
Cover photo: "Vatican Museo" zemdega, iStockphoto.com
© + © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD is manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Telemann and the Leipzig Opera

Popular Arias from the
Collection *Musicalische Rüst-Kammer* (1719)

Jan Kobow (tenor)

United Continuo Ensemble

Jörg Meder

viola da gamba, violone

Axel Wolf

theorbo

Dennis Götte

archlute, Baroque guitar

Bernward Jaime Rudolph

Baroque guitar

Zita Mikijanska

harpsichord

Margit Schultheiß

harp

Telemann and the Leipzig Opera

Popular Arias from the
Collection Musicalische Rüstkammer (1719)

1	anonym	Entrée (instrumental)	0'42	14	anonym	Menuet, Bourrée (instrumental)	1'44
2	Georg Philipp Telemann	Lass es geh'n, wie es geht	2'00	15	Melchior Hoffmann	Frische Blätter, grüne Zweige	3'08
3	anonym	Aria 3 (instrumental)	0'35	16	Melchior Hoffmann	Ach, komm und eile	1'13
4	anonym	Wer nicht mit der Welt viel vom Saufen hält	1'02	17	anonym	Menuet 7 (instrumental)	1'14
5	anonym	Menuett 4 (instrumental)	1'28	18	Reinhard Keiser	Ein Mägdlein und ein Orgelwerk	2'53
6	Reinhard Keiser	Mag ein Seufzer mich begleiten	3'12	19	G. Bononcini/G. Ph. Telemann	Adorata mia chiavetta / Angenehmster Zuckerstengel	3'22
7	anonym	Menuett 29 (instrumental)	2'00	20	Georg Philipp Telemann	Ei, wie wollt ich mich zulachen	2'49
8	Georg Philipp Telemann (?)	Ein Blick von deinen schönen Augen	1'47	21	Georg Philipp Telemann	Alle Tage Schöpfenbraten	1'27
9	Melchior Hoffmann	Ich will euch küssen, liebste Wangen	4'11	22	anonym	Menuet, Bourrée, Aria, Menuet da capo (instrumental)	2'52
10	anonym	Menuet 3 (instrumental)	0'50	23	anonym	Ihr Grillen, weicht, ihr Sorgen flieht	1'57
11	Georg Philipp Telemann	Heutzutage macht das Geld nur die Freunde in der Welt	1'22	24	Johann David Heinichen	Nun braucht's kein weiter Zeugnis nicht	3'15
12	Georg Philipp Telemann	Die Blumen deiner schönen Wangen	3'10	25	Georg Philipp Telemann	Harte Fesseln, strenge Ketten	2'02
13	Georg Philipp Telemann (?)	Zürne nicht, geliebte Seele	1'31	26	Georg Philipp Telemann	Der Himmel will, ich soll ein Ziel	3'07
				27	Georg Philipp Telemann	Ach, was für Qual und Schmerz	5'17
				28	Melchior Hoffmann	Schöne Mädgen bringen Schwäger	0'58
				29	Melchior Hoffmann	Wenn die Mütter erst erfahren	2'57
				30	nach André Campra	Aimable Vainqueur (instrumental)	1'38
				31	Melchior Hoffmann	Schlaf, Scandor, schlaf	1'59
				32	Georg Philipp Telemann	Nichts vergnügter's ist zu finden	1'38
				33	Georg Philipp Telemann	Kehre wieder, mein Vergnügen	4'15
				34	Johann David Heinichen	Menuet 5 (Schönster Engel, instrumental)	1'04
				35	Melchior Hoffmann	Aria 5, Verlaß mich nicht	3'11
				36	anonym	Aria 6, Wenn ich sterbe	1'19

Die Musicalische Rüstkammer Musik aus der verloren geglaubten Welt der Leipziger Barockopern

„Leipzigs erste Opernperiode war eine Zeit emsigen, frohen, jugendlich-begeisterten Schaffens gewesen; sie war erfüllt von Idealismus und ausgezeichnet durch manchen kecken künstlerischen Wurf. Man wird nie gering von ihr denken dürfen. Aber sie verging wie ein schöner Rausch, von dem nicht mehr als eine glückliche Erinnerung zurückbleibt.“

Mit diesen Worten beschloss Arnold Schering in seiner *Musikgeschichte der Stadt Leipzig* die Ausführungen über das erste Leipziger Opernhaus – ein Opernhaus, das im Jahr 1692 in einem Hinterhof am Leipziger Brühl errichtet wurde und das das erste bürgerliche Opernhaus Mitteldeutschlands, ja nach der Hamburger Gänsemarktkoper (seit 1678) das dritte überhaupt in Deutschland war. Dort wurde ausschließlich während der dreimal jährlich abgehaltenen Handelsmessen musiziert. War das Opernhaus anfänglich eine Unternehmung des Dresdner Kapellmeisters Nikolaus Adam Strungk gewesen, der für die Spielzeiten vor allem höfische Virtuosen verpflichtete, so verwandelte es sich nach Strungks Tod in ein junges, innovatives Unternehmen, das organisatorisch zwar von Strungks Nachkommen geführt, künstlerisch jedoch vom Potential der Leipziger Studenten getragen wurde. Der sächsische Kurfürst August der Starke bescheinigte ihm später, es sei „ein besonderes musicalisches Seminarium in unsern Landen“. Und in der Tat: Die ‚Absolventenliste‘ des Opernhauses liest sich wie das

Who is who der mitteldeutschen Barockmusik. Die Studenten Johann Friedrich Fasch, Christoph Graupner, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Georg Pisendel saßen hier im Orchestergraben; die Studiosi Georg Philipp Telemann und Johann David Heinichen griffen im Dienste des Hauses eifrig zur Komponierfeder. Und der junge Georg Friedrich Händel versäumte wohl kaum eine Gelegenheit, von Halle aus den Leipziger Produktionen seines Jugendfreundes Telemann zu lauschen. Lange Zeit glaubte die Forschung, dass das Opernhaus kaum musikalische Spuren hinterließ. Von den 74 Leipziger Barockopern, aufgeführt zwischen 1693 und 1720, haben sich zwar teilweise die Textbücher erhalten. Musikalien indes schienen, abgesehen von einer Handvoll Arien, überhaupt nicht mehr greifbar zu sein. Und so geriet Leipzigs Beitrag zur frühen deutschen Operngeschichte in Vergessenheit, zumal das Opernhaus bereits im Jahr 1720 – nach einem beispiellosen Bankrott – seine Pforten schließen musste.

Durch neue Forschungen hat sich die Überlieferungssituation wesentlich verbessert. So manche anscheinend unwiderruflich verklungene barocke Leipziger Opernmusik ist eben doch noch vorhanden, wenn auch an entlegener Stelle und auf den ersten Blick oft nicht als solche erkennbar. Dies gilt im besonderen für die hier eingespielte Musik aus der sogenannten *Musicalischen Rüstkammer* – einem seit langem bekannten handschriftlichen

Büchlein, das in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig überliefert ist und folgenden Titel trägt:

„*Musicalische RüstKammer. I auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen I Arien, Menuetten, Sarabanden, Gigven I und Märschen, bestehend aus I allen Thonen. I 1719.*“

Das Buch umfasst 100 kleine anonyme Musikstücke, die meisten mit Texten versehen. Nirgendwo wird der Name eines Komponisten erwähnt, auch ist unklar, wo und von wem die Sammlung angelegt wurde. Bislang ging man davon aus, dass es sich bei dem Inhalt um eine bunte Ansammlung von Modetänzen des frühen 18. Jahrhunderts handele, wahrscheinlich französischer Ursprungs, denen ein eifriger Harfenspieler nach Gutdünken deutsche Verse unterlegt habe. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass die *Musicalische Rüstkammer* sehr viel mehr ist. Fast sämtliche enthaltenen Dichtungen kehren in den Libretti der Leipziger Barockopern wieder, und tatsächlich kann kein Zweifel bestehen: Die *Musicalische Rüstkammer* ist zuvorderst eine Anthologie der seinerzeit beliebtesten Leipziger Opernarien. Hier finden sich Auszüge aus den Opern des jungen Telemann – darunter seine ersten überlieferten Kompositionen –, ebenso ganz frühe Zeugnisse der Kompositionskunst von Stölzel, Heinichen und Melchior Hoffmann. Manches deutet darauf hin, dass die Zusammenstellung der *Musicalischen Rüstkammer* das Werk eines Leipziger Stadtpfeifers ist. Vielleicht legte er sich die Sammlung an, um als Alleinunterhalter bei Hochzeiten und anderen Feierlichkeiten aufwarten zu können, und transkribierte zu diesem Zweck

die Ohrwürmer des örtlichen Opernhauses für ein Harfeninstrument. Und auch wenn die Stücke bei diesem Vorgang teils vereinfacht, teils verändert und ihrer instrumentalen Vor- und Zwischenspiele beraubt wurden, erlauben die Transkriptionen es doch, die verloren geglaubte Musik der Leipziger Barockopern wieder hörbar zu machen. Die auf der vorliegenden CD ausgewählten Stücke aus der *Musicalischen Rüstkammer* bieten also die neuerlichen ‚Premieren‘ von gut zwei Dutzend wiederentdeckter Arien der Protagonisten des Opernhauses (darunter auch Werke, die anderweitig überliefert in ihren Originalfassungen erhalten blieben). Daneben erklingen weitere in der Sammlung enthaltene Lieder; kurzum: dasjenige, was die Leipziger just in den Jahren vor Johann Sebastian Bachs Ankunft auf den Gassen, in den Kaffeehäusern und in ihren Kammern zu singen pflegten.

Der Hauptkomponist des Leipziger Opernhauses war Georg Philipp Telemann. Er schuf laut eigener Aussage „etliche und zwanzig Opern“ für das Haus, zunächst während seiner Leipziger Studentenjahre (ab 1701), aber auch noch später; als er längst Kapellmeister in Eisenach (1709-1711) und Frankfurt (ab 1712) war. Gewiss verdankt sich sein kometenhafter Aufstieg nicht zuletzt der Tatsache, dass seine Musik schon früh für das Leipziger Opernhaus an sich stand und hier von einem breiten Publikum gehört wurde. Die *Musicalische Rüstkammer* gewährt Einblicke in die Klangwelt des jungen Telemann. Dabei stößt man auf Amüsantes, etwa auf die Arie des lustigen Schäfers Telon aus der Oper *Democritus* [11], komponiert bereits 1703,

oder auf die Adaption einer italienischen Arie des berühmten Bononcini, für die offenbar Telemann selbst einen deftigen deutschen Text schuf und dabei die Küsse der Geliebten nicht etwa – wie in der Vorlage – mit dem Duft von Veilchenwasser verglich, sondern mit dem Geschmack von Wurst und Sauerkraut [19]. Und dann ist da noch die Gleichnissarie des faulen Gottes Momus aus der Oper *Der unglückliche Alcmeon* (1711), in der Telemann den gar zu häufigen Genuss eines „Schöpßenbratens“, also eines Hammelbratens, mit ganz anderen fleischlichen Gelüsten vergleicht [21] – kein Wunder, dass solche Stücke schnell vom Opernhaus hinaus in die Studentenstuben und auf die Gassen gelangten und in Windeseile ins zeitgenössische Liedgut übergingen. Aber auch im dramatischen Fach hatte der junge Komponist Aufregendes zu bieten. Etwa in der Arie „Harte Fesseln, strenge Ketten“ [25] aus der Oper *Die syrische Unruhe* (1711), wo Telemann mit einer harmonischen Ungeheuerlichkeit aufwartet (Dominantseptakkord über Tonika-Fundament) – eine Idee, die seinen damaligen Musikerfreund, den Weimarer Hoforganisten Johann Sebastian Bach, so beeindruckt haben mag, dass dieser sie wenig später in der Eingangssarie seiner Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54 ebenfalls zum Programm erhob. Dem steht die Arie „Ach was für Qual und Schmerz“ [27] (wiederum aus *Alcmeon*) kaum nach, in der sich Telemanns später so gerühmte Genialität als Textdeklamator schon voll entfaltet präsentiert.

Aber auch die übrigen Leipziger Opernkomponisten schufen erstaunliche Musik. Melchior Hoffmann,

der Nachfolger Telemanns als Leiter des Collegium musicum und des Opernorchesters, sowie Musikdirektor der Neukirche (im Amt 1705-1715), bot seinem Publikum so manchen Ohrwurm. Aufsehen erregte die von ihm vertonte dreiteilige Oper *Die asiatische Banise*, uraufgeführt zur Michaelismesse 1712 an drei aufeinanderfolgenden Abenden – die Trilogie brachte es auf allein 121 Arien und setzte den gleichnamigen Bestseller-Roman Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausens (Erstausgabe Leipzig 1689) in Szene. Besondere Beliebtheit erlangten hieraus die Arien von Scandors, Diener des Prinzen Balacin, dem männlichen Protagonisten der Handlung – gleich mehrere Nummern des naiv daherplappernden Tölpels fanden Aufnahme in die *Musicalische Rüstkammer*. Wie es sich für einen Hanswurst gehört, ist Scandor natürlich permanent auf der Suche nach einem Weibchen, doch Erfolg will sich nicht recht einstellen, vor allem, weil er recht wählerisch ist. So vergleicht er in einer Arie kurz und knapp die Qualitäten der schönen und garstigen, jungen und alten, armen und reichen Frauenzimmer und zuletzt diejenigen der Jungfern und Witwen [28]. Einige Szenen später muss er sich dann auf ein Schäferstündchen mit einer ungeliebten Verehrerin seines Herren einlassen – und schlummert vor lauter Vorfreude zu den Klängen einer Musette ein [31].

Bleibe zuletzt die Frage zu beantworten, warum das Leipziger Opernhaus bereits im Jahr 1720 – und damit 18 Jahre vor der Hamburger Gänsemarktoper – seine Pforten schließen musste. An einem künstlerischen Scheitern lag dies gewiss nicht. Das

allein wirtschaftliche Scheitern wurde durch Streitigkeiten innerhalb der Strungk-Familie provoziert. Nachdem der Operngründer N.A. Strungk 1701 verstorben war, lag das Unternehmen in den Händen seiner fünf Töchter und ihrer – überwiegend als Musiker tätigen – Ehemänner: Ab 1709 spaltete sich die Familie in zwei unabhängig voneinander agierende Spielparteien, die sich gegenseitig das Leben schwer machten. Nicht enden wollende innerfamiliäre Gerichtsprozesse um das Präsentationsrecht auf der Opernbühne setzten nun ein. Ja, was sich in den Folgejahren in der Chefetage des Opernhauses abspielte, hätte reichlich Stoff für intrigentreiche barocke Opernlibretti geliefert. Da vermasselte man sich gegenseitig die Premieren – etwa als der Strungk-Schwiegersohn Samuel Ernst Döbricht zur Michaelismesse 1712 kurz vor der Premiere von Melchior Hoffmanns Oper *Echo und Narcissus* [15-16] das Opernhaus stürmte, um mit einer Axt das hölzerne Bühnenfundament kurz und klein zu schlagen. Opernkostüme und andere Requisiten wurden verschleppt und versteckt, heimlich schloss man Verträge oder schmiedete Allianzen mit Madam Siegfriedin, der Eigentümerin des Grundstückes, auf dem das Opernhaus stand – nur um der jeweils anderen Spielpartei den Zutritt zum Opernhaus aus immer zu verwehren. Und auch die Grundstückseigentümerin selbst mischte bei dem exzessiven Klageverhalten kräftig mit. In einem solchen Umfeld war kaum solides Wirtschaften möglich, und so standen an den Kassen alsbald die Anwälte der Gläubiger, um die eingekommenen Gelder sofort zu beschlagnahmen. 1719 wurde die Baufälligkeit des Gebäudes festgestellt. Die Opern-

aufführungen waren damit Geschichte, weil niemand das Geld für die notwendigen Reparaturen aufbringen wollte – auch nicht Johann Sebastian Bach, der drei Jahre zu spät an die Pleiße kam, als dass er noch die letzten Bühnentöne hören oder gar im Dienste des Hauses zur Komponierfeder greifen hätte können. 1729 wurde das Opernhaus in ein Waisenhaus verwandelt, gegen Ende des Jahrhunderts zum Zuchthaus umfunktioniert und schließlich in den 1830er Jahren abgetragen. Was blieb, war die Erinnerung an eine Bühne, die trotz der organisatorischen Defizite mit ambitionierten und innovativen Produktionen aufwartete. Und so ist es gewiss keine zufällige Formulierung, wenn der Frankfurter Musikliebhaber Conrad Zacharias von Offenbach nach einem Besuch der Hamburger Gänsemarktoper im Februar 1710 seinem Tagebuch anvertraute, die Musik sei „viel schwächer und schlechter [...] als in Leipzig“ gewesen – gespielt wurde immerhin Reinhard Keisers *Arsinoe*. Der berühmte Johann Joachim Quantz behauptet in seiner Flötenschule (1752) sogar:

„Die in Hamburg und Leipzig [...] ziemlich lange in blühendem Zustande gewesenen Opern, und die berühmten Componisten, welche [...] für dieselben gearbeitet haben, haben zu dem Grade des guten Geschmacks, in welchem die Musik in Deutschland gegenwärtig steht, gute Vorbereitungen gemacht.“

Michael Maul

Ausführliche Informationen zur Leipziger Barockoper bietet das Buch von Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg: Rombach, 2009.

The Musicalische Rüstammer Music from the long lost world of Baroque opera in Leipzig

“Leipzig’s operatic history began with a period of industrious and joyful activity tinged by youthful enthusiasm, suffused with idealism and characterised by certain audacious artistic creations. We will never be able to think ill of this period, but it swept past in great exhilaration, leaving behind no more than happy memories.”

These were the words of Arnold Schering in his musical history of Leipzig [*Musikgeschichte der Stadt Leipzig*] on the subject of the first opera house in the city which was built in a back courtyard in the street Brühl in 1692. This was in fact the first opera house created for the bourgeoisie in Central Germany and following the Hamburg Opera House Gänsemarkt (dating back to 1678) only the third opera house to be built throughout the whole of Germany. Musical performances in the opera house in Leipzig were limited to three short phases each year to accompany the trade fairs held in the city. Initially, the opera house was supervised by the Kapellmeister Nikolaus Adam Strungk from Dresden who chiefly employed virtuoso court musicians for performances, but after Strungk’s death, the opera house was transformed into a young and innovative enterprise which continued to be organised by Strungk’s descendents, but was artistically in the hands of Leipzig’s great student potential. The opera house was subsequently described by the Elector of Saxony, August the Strong as “a special musical seminarium in our

land”. And indeed, the ‘alumni list’ of musicians employed in the opera house reads like a *Who’s who* of the Central German Baroque. The students Johann Friedrich Fasch, Christoph Graupner, Gottfried Heinrich Stölzel and Johann Georg Pisendel all took their place in the orchestra pit, the students Georg Philipp Telemann and Johann David Heinichen penned many compositions which were performed in the house and the young Georg Frideric Handel seldom missed an opportunity to travel from nearby Halle to experience productions in Leipzig by the friend of his youth, Telemann.

For a long time, musicologists believed that the opera house had left behind few musical traces. A certain proportion of the text scripts survived out of the 74 Baroque operas performed in Leipzig between 1693 und 1720, but musical evidence appeared to be limited to a handful of arias. This had the result that Leipzig’s contribution to the earliest period of German operatic history soon sank into oblivion, only to be exacerbated by the fact that the opera house had been forced to close down as early as 1720 following a spectacular case of bankruptcy.

New research has however substantially improved the situation regarding source material; it has been established that certain Baroque operatic works originating in Leipzig which appeared to have sunk without trace have survived after all, albeit in remote locations and sometimes not immediately

recognisable as such. This particularly applies to the music on this recording originating from the so-called *Musicalische Rüstammer* (Musical Inventory) – a long-familiar manuscript volume which has survived in the musical library of the city of Leipzig with the full title (English translation):

“Musical Inventory. I for the harp containing all sorts of handsome and merry I Arias, Minuets, Sarabandes, Giges I and Marches, in I all keys. I 1719.”

The volume includes 100 anonymous short pieces of music, most of which are accompanied by texts. There is no mention whatsoever of the composers of these works and no clue to reveal where this collection was put together or the identity of the compiler. Up until now, it was assumed that this volume contained a collection of various fashionable dances dating back to the early eighteenth century, probably of French origin, to which German verses had been added by an assiduous harpist according to his own whims. A closer study however reveals that the collection of pieces contained in the *Musicalische Rüstammer* are of considerably greater value: almost all texts can be found in the libretti of the Baroque operas performed in Leipzig, and there can be no doubt that the *Musicalische Rüstammer* is in actual fact an anthology of the most popular operatic arias of the time in the city. It contains excerpts from operas by the youthful Telemann – including his first surviving compositions – and also early examples of the compositional skills of Stölzel, Heinichen und Melchior Hoffmann. Certain aspects suggest that the *Musicalische Rüstammer* was created by a city wait in Leipzig who perhaps com-

pleted this volume to provide material for use at weddings and other celebrations, transcribing the latest hits from the local opera house for the harp. And despite the fact that some of the pieces were simplified or altered in this transcription process and lost their instrumental introductions and interludes, these transcriptions nevertheless permit us to hear the presumed long lost music of the Leipzig Baroque operas once more. The selection of music chosen from the *Musikalische Rüstammer* for this CD therefore provides the opportunity of a renewed ‘premiere’ of around two dozen rediscovered arias penned by the protagonists of the opera house (including works which have also survived in their original form in other sources). These arias are supplemented by other songs contained in the collection, providing an impression of what the citizens of Leipzig were singing on the street, in coffee houses and at home just prior to Johann Sebastian Bach’s arrival in the city.

Georg Philipp Telemann was the chief composer of the Leipzig opera house. According to his own report, he created “a good two dozen operas” for the theatre, initially during his student days in Leipzig (from 1707) and also in subsequent years following his appointments as court musical director in Eisenach (1709-1711) and Frankfurt (from 1712). The fact that his music was associated with the Leipzig opera house and was heard by a wide public at such an early stage was surely a contributory factor for his meteoric rise to fame. The *Musicalische Rüstammer* permits an insight into the tonal world of the young Telemann and reveals a

number of diverting pieces such as the aria sung by the merry shepherd Telon from the opera *Democritus* [11], composed as early as 1703, and the adaptation of an Italian aria by the famed Bononcini for which Telemann created a ribald text in which the lover's kisses are not compared with the scent of violets as in the original, but instead with the taste of sausage and sauerkraut [19]. This is complemented by the "comparison aria" sung by the lazy god Momus from the opera *Der unglückliche Alcmeon* (1711) in which Telemann compares the over-frequent indulgence of a "Schöpsenbraten" (i.e. roast mutton) with the enjoyment of other types of fleshly desires [21]. It is therefore no surprise that these pieces swiftly attained popularity beyond the confines of the opera house at student gatherings and on the street and were soon adopted as part of the popular contemporary song repertoire. The young Telemann did however also produce sensationally dramatic operas as exemplified by the aria "Harte Fesseln, strenge Ketten" [Hard fetters, heavy chains] [25] from the opera *Die syrische Unruh* (1711) in which the composer came up with the audacious harmonic idea of a dominant seventh over a tonic bass line, a feature which appeared to have made such an impression on his musical friend Johann Sebastian Bach, at that time court organist in Weimar; that he also incorporated this striking feature shortly later in the opening aria of his Cantata "Widerstehe doch der Sünde" BWV 54. This is equally matched by the aria "Ach was für Qual und Schmerz" [27] (also from *Alcmeon*) which already displays Telemann's subsequently famed gift for text declamation in its fully developed form.

Telemann's composer colleagues in Leipzig were however equally capable of producing stunning works. Melchior Hoffmann, Telemann's successor as director of both the Collegium musicum and the opera orchestra and additionally musical director of the Neukirche [New Church] (1705-1715), also provided his public with a number of catchy tunes. He created a great sensation with his three-part opera *Die asiatische Banise*, premiered on three consecutive evenings during the Michaelmas trade fair in 1712 – the trilogy is a setting of the best-selling novel by Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen (first edition: Leipzig 1689) containing a spectacular total of 121 arias. The arias sung by Scandor, Prince Balacin's servant, the male protagonist of the plot, gained particular popularity and several of these movements were included in the *Musicalische Rüstkammer*. Scandor as the proverbial buffoon is naturally on an eternal search for a female partner; but success does not come easily, particularly as he is somewhat choosy. In one of the arias, he makes a brief comparison of the qualities of women pretty and plain, young and old, poor and rich and lastly virgins and widows [28]. A few scenes later, he is forced to endure an amorous tête à tête with one of his master's unloved followers – and in his state of anticipation is lulled to sleep by the strains of a Musette [31].

The question must finally be addressed as to the reasons for the early demise of the Leipzig Opera House which was forced to close its doors in 1720 – 17 years before the Hamburg Opera

House Gänsemarkt. Artistic shortcomings were certainly not a contributory factor: the economic downfall was actually precipitated by disputes within the Strungk family. Following the death of the founder of the opera house, N.A. Strungk, in 1701, the business was inherited by his five daughters and their husbands who were for the most part professional musicians. From 1709, the family became divided into two opposing factions who made each others' lives difficult and a never-ending series of internecine legal disputes on the presentation rights of the opera ensued. Indeed, the events surrounding the direction of the opera house in the following years would have presented excellent material for a Baroque opera libretto brimming with intrigue and machinations. The opposing factions even went as far as to disrupt evening performances – for example when the Strungk son-in-law Samuel Ernst Döbricht stormed the opera house just prior to the first performance of Melchior Hoffmann's opera *Echo und Narcissus* [15-16] during the Michaelmas trade fair in 1712 and took an axe to the wooden foundations of the stage. Stage costumes and properties were stolen and hidden, secret contracts were drawn up with Madam Siegfriedin, the owner of the land on which the opera house was built to bar entrance to the theatre to the opposing family faction for an unlimited period; even the owner of the land ultimately became intensively involved in the excessive series of legal disputes. This situation was naturally an impediment to the economic stability of the opera house and soon the lawyers of the creditors were lining up at the box office to seize the takings from the

sale of tickets. Then in 1719, the decrepit state of the opera house building was finally established and this brought the operatic performances to a final end as no party was able to provide funds for the necessary repairs – not even Johann Sebastian Bach who came to the city on the river Pleiße three years too late to have experienced the final notes of performances or maybe also to have composed works for the company. In 1729, the opera house was transformed into an orphanage, redesigned at the end of the century to house a prison and ultimately dismantled during the 1830s. All that remained were the memories of a stage which was able to offer ambitious and innovative productions despite its organisational deficits. It is therefore no coincidence that the Frankfurt music-lover Conrad Zacharias von Uffenbach wrote an entry in his diary following a visit to the Hamburg Opera House Gänsemarkt in the February of 1710, remarking that the music was "much weaker and poorer [...] than in Leipzig" – the work performed was no less than Reinhard Keiser's *Arsinoe*. The renowned Johann Joachim Quantz even went as far to state in his treatise on the flute (1752):

"The Hamburg and Leipzig [...] opera houses which blossomed over a longer period and the famous composers who [...] produced works for these houses have rendered good preparatory services to the level of good taste currently observed in music in Germany."

Michael Maul

Detailed information on Baroque opera in Leipzig can be found in the book by Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg: Rombach, 2009.

Die Musicalische Rüstammer Musique de l'univers cru disparu des opéras baroques de Leipzig

« La première période d'opéra de Leipzig fut une période de création fourmillante, joyeuse, portée par un élan juvénile, emplie d'idéalisme et caractérisée par mainte trouvaille artistique audacieuse. Il ne faudra jamais la tenir en peu d'estime. Mais elle s'évanouit comme un beau rêve enivrante dont il ne reste plus qu'un souvenir heureux. »

Arnold Schering conclut par ces mots dans sa *Musikgeschichte der Stadt Leipzig* son exposé sur le tout premier opéra de Leipzig – un opéra construit en l'an 1692 dans une arrière-cour la rue de Brühl à Leipzig, le premier opéra bourgeois de l'Allemagne centrale et même le troisième opéra de toute l'Allemagne après l'opéra « Am Gänsemarkt » de Hambourg (depuis 1678). On n'y jouait que pendant les foires commerciales qui avaient lieu trois fois par an. Alors que l'opéra avait été au départ une entreprise du maître de chapelle de Dresde Nikolaus Adam Strungk qui engageait surtout des virtuoses de cour pour les saisons, il se transforma à la mort de Strungk en une entreprise jeune et innovante dont l'organisation était certes entre les mains des héritiers de Strungk mais qui fut porté sur le plan artistique par le potentiel des étudiants de Leipzig. L'électeur de Saxe Auguste le Fort le qualifia plus tard de « *seminarium musical* particulier de notre pays ». Et en effet : la 'liste des diplômés' de l'opéra se lit comme le *Who is who* de la musique baroque du centre de l'Allemagne. Les étudiants Johann Frie-

drich Fasch, Christoph Graupner, Gottfried Heinrich Stölzel et Johann Georg Pisendel sont dans la fosse d'orchestre ; les studiosi Georg Philipp Telemann et Johann David Heinichen prennent la plume et composent avec zèle pour l'opéra. Et le jeune Georg Friedrich Haendel ne perd bien sûr pas une occasion à partir de sa ville de Halle de prêter l'oreille aux productions de son ami de jeunesse Telemann à Leipzig.

La recherche a longtemps cru que l'opéra n'avait pratiquement pas laissé de traces musicales. Des 74 opéras baroques de Leipzig, représentés entre 1693 et 1720, les livrets ont été certes conservés en partie. À l'exception d'une poignée d'arias, les partitions semblaient par contre ne plus être accessibles du tout. Et c'est ainsi que la contribution de Leipzig aux débuts de l'histoire de l'opéra en Allemagne tomba dans l'oubli, d'autant que la maison avait dû fermer ses portes dès l'an 1720 après une faillite sans précédent.

Des recherches récentes ont permis d'améliorer considérablement la situation des sources. Un certain nombre de musique baroque de l'opéra de Leipzig crue éteinte à jamais existe donc bel et bien, même si elle l'est isolément et bien souvent pas identifiable en tant que telle au premier coup d'œil. Cela vaut notamment pour la musique ici enregistrée de la dite *Musicalische Rüstammer* [Chambre d'armes musicale] – un petit livre manuscrit connu depuis longtemps, conservé à

la Bibliothèque musicale de la ville de Leipzig et portant le titre suivant :

„*Musicalische RüstKammer. I auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen I Arien, Menuetten, Sarabanden, Gigen I und Märschen, bestehend aus I allen Thonen. I 1719.*“

[Chambre d'armes musicale, sur la harpe comprenant de nombreux airs, menuets, sarabandes, giges et marches beaux et amusants dans toutes les tonalités. 1719]

Le livre rassemble 100 petites pièces musicales anonymes dotées de textes pour la plupart. Le nom d'un compositeur n'y est mentionné nulle part, on ne sait même pas exactement où et par qui le recueil a été constitué. On supposait jusqu'à présent qu'il s'agissait d'une collection variée de danses à la mode du début du 18^{ème} siècle, probablement d'origine française qu'un harpiste zélé avait pourvu à son gré de vers allemands. Mais à y regarder de plus près, on remarque que la *Musicalische Rüstammer* est bien plus que cela. Presque tous les textes poétiques qu'elle contient se retrouvent dans les livrets des opéras baroques de Leipzig et il ne peut y avoir de doute en effet : la *Musicalische Rüstammer* est en premier lieu une anthologie des airs d'opéra de Leipzig les plus populaires en leur temps. On y trouve des extraits des opéras du jeune Telemann – dont ses premières compositions conservées –, au même titre que des tout premiers témoignages de l'art de composition de Stölzel, Heinichen et Melchior Hoffmann. Tout porte à croire que l'élaboration de la *Musicalische Rüstammer* est

l'œuvre d'un musicien municipal de Leipzig. Peut-être agença-t-il cette collection afin de pouvoir animer à lui seul les mariages et autres festivités et transcrivit dans ce but les succès de l'opéra local pour la harpe. Et même si dans ce procédé, les morceaux ont été soit simplifiés, soit modifiés soit privés de leurs préludes et interludes instrumentaux, les transcriptions permettent pourtant de réentendre la musique crue perdue des opéras baroques de Leipzig. Les morceaux choisis sur ce CD de la *Musicalischen Rüstammer* offrent ainsi les nouvelles 'premières' de deux bonnes douzaines d'arias redécouvertes des protagonistes de l'opéra (dont aussi des œuvres conservées ailleurs dans leurs versions originales). Et on y entend aussi les autres chansons contenues dans ce recueil : en bref tout ce que les habitants de Leipzig avaient l'habitude de chanter dans les rues, dans les cafés et chez eux dans les années précédant l'arrivée de Johann Sebastian Bach dans la ville.

Le compositeur majeur de l'opéra de Leipzig fut Georg Philipp Telemann. Selon ses propres dires, il écrivit pour la maison « plus de vingt opéras », tout d'abord pendant ses années d'études à Leipzig (à partir de 1701), mais aussi plus tard alors qu'il était depuis longtemps maître de chapelle à Eisenach (1709-1711) et Francfort (à partir de 1712). Son ascension fulgurante est certainement due aussi au fait que sa musique représenta très tôt l'opéra de Leipzig, entendue ici par un large public. La *Musicalische Rüstammer* donne un aperçu de l'univers sonore du jeune Telemann.

On y trouve des choses amusantes comme l'air du joyeux berger Télon de l'opéra *Democritus* [11], composé dès 1703, ou encore l'adaptation d'un air italien du célèbre Bononcini, pour lequel Telemann écrivit manifestement lui-même un texte allemand corsé, comparant les baisers de la bien-aimée non pas – comme dans le modèle – au parfum de l'eau de violette mais au goût de la saucisse et de la choucroute [19]. Sans oublier l'air métaphorique du dieu paresseux Momus de l'opéra *Der unglückliche Alcmeon* (1711), où Telemann compare le plaisir par trop fréquent d'un « gigot de mouton » à de tout autres plaisirs charnels [21] – rien d'étonnant donc à ce que de tels morceaux aient rapidement quitté la scène lyrique pour se propager dans les chambres d'étudiants et dans les rues, entrant aussitôt dans le répertoire de chansons de l'époque. Mais le jeune compositeur a aussi son mot à dire dans le registre dramatique. Par exemple dans l'aria « Harte Fesseln, strenge Ketten » [25] de l'opéra *Die syrische Unruh* (1711), où Telemann nous sert une audace harmonique (accord de septième de dominante par-dessus le fondement de la tonique) – une idée qui semble avoir impressionné à tel point son ami musical d'alors, l'organiste de la cour de Weimar Johann Sebastian Bach, que ce dernier l'érigea également en programme peu de temps après dans l'air introductif de sa cantate « Widerstehe doch der Sünde » BWV 54. L'aria « Ach was für Qual und Schmerz » [27] (elle aussi d'*Alcmeon*) n'a rien à lui envier et Telemann y déploie déjà dans toute sa splendeur son génie plus tard si célèbre de déclamateur de texte.

Mais les autres compositeurs lyriques de Leipzig écrivirent eux aussi de la musique étonnante. Melchior Hoffmann, successeur de Telemann à la direction du Collegium musicum et de l'orchestre de l'opéra ainsi que directeur musical de la Neukirche (en service de 1705 à 1715), offre mainte renge à son public. *Die asiatische Banise*, son opéra en trois parties créé lors de la foire de saint Michel en 1712 au cours de trois soirées successives – connaît un succès considérable : la trilogie comportait à elle seule 121 arias et mettait en scène le roman à succès homonyme de Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen (première édition Leipzig 1689). En furent particulièrement appréciées les arias de Scandor, serviteur du prince Balacin, le protagoniste masculin de l'histoire – si bien que plusieurs numéros du balourd naïf et bavard furent aussitôt repris dans la *Musicalische Rüst-kammer*. Comme il se doit pour un rôle comique, Scandor est bien sûr sans cesse en quête d'une femme, toutefois sans grand succès car il est très exigeant. Il compare ainsi lapidairement dans un air les qualités des belles et des laides, des jeunes et des vieilles, des pauvres et des riches et enfin celles des vierges et des veuves [28]. Quelques scènes plus tard, il doit accepter un rendez-vous galant avec une admiratrice indésirable de son maître – et emplir d'une joie anticipée, il s'endort aux sons d'une musette [31].

Il reste à répondre à la question de savoir pourquoi l'opéra de Leipzig dut fermer ses portes dès 1720 – donc 18 ans avant l'opéra « Am Gänsemarkt » de Hambourg. Un échec artistique n'en est certaine-

ment pas la cause. L'échec purement économique fut provoqué par des disputes au sein de la famille Strungk. À la mort du fondateur de l'opéra N.A. Strungk en 1701, l'entreprise était entre les mains de ses cinq filles et leurs époux – musiciens pour la plupart. À partir de 1709, la famille se scinda en deux camps agissant indépendamment l'un de l'autre et se rendant la vie difficile mutuellement. Des procès interminables entre les membres de la famille ayant pour enjeu le droit de présentation sur la scène d'opéra sont engagés. Ce qui se joue au cours des années suivantes au sein de la direction de l'opéra offrirait abondamment matière à des livrets d'opéra baroque noués d'intrigues. On se gâche mutuellement les premières – par exemple lorsque le gendre de Strungk Samuel Ernst Döbricht se précipite dans l'opéra pour la foire de saint Michel en 1712 peu avant la première de l'opéra de Melchior Hoffmann *Echo und Narcissus* [15-16] et détruit le fondement en bois de la scène à coups de hache. Costumes et accessoires disparaissent et sont cachés, on conclut secrètement des contrats ou forge des alliances avec madame Siegfriedin, la propriétaire du terrain sur lequel est bâti l'opéra – simplement pour interdire à jamais à l'autre camp l'accès à l'opéra. Et la propriétaire du terrain est elle aussi au cœur de la bataille, faisant se succéder les plaintes. Dans un tel contexte, impossible de faire des affaires et bientôt, les avocats des créanciers frappent à la

porte pour saisir aussitôt l'argent gagné. En 1719, on constate la vétusté du bâtiment. Les représentations d'opéra sont ainsi de l'histoire ancienne car personne ne veut investir dans les réparations nécessaires – pas même Johann Sebastian Bach, qui arrive trois ans trop tard sur les rives de la Pleiße pour avoir encore pu entendre les derniers accords de l'opéra voire même composer pour lui. En 1729, la maison est transformée en orphelinat, remaniée vers la fin du siècle en maison de correction et enfin détruite dans les années 1830. Ce qui reste est le souvenir d'une scène qui en dépit des lacunes de l'organisation a su offrir des productions ambitieuses et innovantes. Et la formulation n'est sûrement pas fortuite lorsque le mélomane de Francfort Conrad Zacharias von Uffenbach confie à son journal après s'être rendu à l'opéra « Am Gänsemarkt » de Hambourg en février 1710 que la musique y était « beaucoup plus faible et mauvaise [...] qu'à Leipzig » alors qu'on y jouait quand même *Arsinoe* de Reinhard Keiser. Le célèbre Johann Joachim Quantz affirme même dans sa méthode de flûte (1752) :

« Les opéras longtemps prospères de Hambourg et Leipzig [...] et les compositeurs célèbres qui [...] ont travaillé pour eux ont posé les bases du niveau de bon goût qui caractérise la musique aujourd'hui en Allemagne. »

Michael Maul



Das **United Continuo Ensemble** um den Gambisten und Violonisten Jörg Meder wurde 1995 gegründet, ist spezialisiert auf Basso-Continuo-Instrumente und arbeitet mit Sängern, Tänzern, Schauspielern sowie mit weiteren Instrumentalisten zusammen. Das Repertoire besteht aus Konzertprogrammen mit Musik des 16.-18. Jahrhunderts, Musiktheater- und Opernproduktionen. Das Ensemble war bereits bei bedeutenden Festivals in Deutschland, Frankreich, Griechenland, Litauen, Polen Mexiko und den USA zu Gast und hat sich als Ensemble einen besonderen Namen gemacht: „Es sind Fachleute auf Continuo-Instrumenten ... Sie liefern die passende Grundierung für so gut wie jede Gattung des Barocks und sind blendend aufeinander eingespielt: dienstbare Continuo-Geister, die man rufen kann und dann gewiss nicht mehr loswerden will ...“ (*Concerto*, Magazin für Alte Musik)

Ein weiterer wichtiger Bestandteil der inhaltlichen Arbeit des *United Continuo Ensemble* ist das Cross-over; die Kombination historisch informierter Interpretationen mit modernen, experimentellen Aspekten in enger Zusammenarbeit mit Jazzmusikern, Flamencomusikern oder zeitgenössischen Tänzern. So realisierte das *United Continuo Ensemble* etwa die Tanztheaterproduktion „O Ewigkeit, du Donnerwort“ zur EXPO 2000. Das Programm „Fiesta Española“ – Flamenco und spanische Musik des 16./17. Jhd. erschien 2005 als CD und erhielt internationale Preise. Weitere CDs des *United Continuo Ensembles* sind: „Musicalische Exequien“ mit dem *Knabenchor Hannover*, „Chiaccona“ Lautenkompositionen von A. Piccinini mit Axel Wolf, „Ich habe mein Liebgen im Garten gesehen“ mit Jan Kobow. Im Februar 2011 entstand außerdem eine CD mit Kompositionen von Andrea Falconieri mit Jan van Elsacker. Mit der vorliegenden Aufnahme ist – in enger Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftler Dr. Michael Maul – das *United Continuo Ensemble* erstmalig bei *Pan Classics* vertreten.

www.united-continuo-service.de

Jörg Meder · viola da gamba / Bassgamba (7-saitig: nach Nicolas Bertrand, Martin Weghaus, 1998)
violone (8', 6-saitig: anonym um 1700, Restaurierung Tilman Muthesius, 1980/2010)

Axel Wolf · theorbo / Theorbe (Günter Mark nach Tiefenbrucker; 2000)

Dennis Götze · archlute / Erzlaute (Lars Jönsson, 2004), Baroque guitar / Barockgitarre (L. Jönsson, 1994)

Bernward Jaime Rudolph · Baroque guitar / Barockgitarre (Hendrik Hasenfuss, 1993)

Zita Mikijanska · harpsichord / Cembalo (Christian Fuchs, 1994)

Margit Schultheiß · harp / Harfe (Arpa Doppia, Simon Capp, 1993)

Der Tenor **Jan Kobow** wurde in Berlin geboren und studierte zunächst Orgel an der Pariser Schola Cantorum, Kirchenmusik in Hannover, anschließend Gesang an der Musikhochschule Hamburg. Er gewann 1998 den 1. Preis beim 11. Internationalen Bachwettbewerb Leipzig. Jan Kobow arbeitet international mit bedeutenden Dirigenten. Als Opernsänger gastierte er u.a. bei den *Musikfestspielen Sanssoucis*, beim *Boston Early Music Festival*, am *Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel* und im *Lincoln Center New York*. Er fühlt sich außerdem sehr dem Liedgesang verbunden. Der *American Record Guide* etwa schreibt 2008 über seine Einspielung von Schuberts Schwanengesang: „Diese Aufnahme ist ein Wunderwerk ... Möchten Sie diese Lieder von einem Tenor hören, werden Sie es äußerst schwer haben, eine zufriedenstellendere Aufnahme zu finden.“ Er gab Rezitale u.a. in der *Cité de la Musique Paris* mit Jérôme Hantai, in Tokyo mit Kaori Muraji, mit Christoph Hammer im *Muziekcentrum De Bijloke* sowie beim *Musikfest Stuttgart*. Jan Kobows Zusammenarbeit mit dem *United Continuo Ensemble* begann bereits 1993 während ihres gemeinsamen Studiums und setzte sich daraufhin mit verschiedenen Konzertprogrammen fort. Seit 2002 gestalten sie gemeinsam die jährlichen Wandelkonzerte im Schloss Seehaus im Rahmen des Fränkischen Sommers. Im Jahr 2006 entstand ihre CD mit Arien von Johann Krieger; sie wurde in Frankreich mit dem Diapason 5 ausgezeichnet. 2008 sang Jan Kobow die Partien Momus, Le ruisseau und Lycurgue bei der Opernproduktion des *United Continuo Ensemble* und der *Compagnie Opéra Baroque* „Les Fêtes d'Hébé“ von Jean-Philippe Rameau im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth.



1 **Entrée** (instrumental)

2 **Lass es geh'n, wie es geht**

MR, Nr. 2; aus der Oper „Mario“, Leipzig 1709, Musik und wohl auch Text: Georg Philipp Telemann

Lass es geh'n, wie es geht,
ob es gleich ein bisschen Mäuse setzt,
wer das Spiel recht versteht,
der gewinnt zuletzt.

Triffst der Wunsch nicht heute ein,
kann es doch wohl morgen sein,
dass die Karte beim Labeth
sich verdreht.

Lass es geh'n, wie es geht.

Lass es geh'n, wie es geht
und dem lieben Glücke nur getraut,
endlich wird man noch erhöht
und erlangt die Braut
Denn es fügt sich oft geschwind,
dass der ungezog'ne Wind,
wenn der Ochs' am Berge steht,
lieblich weht.

Lass es geh'n, wie es geht.

3 **Aria 3** (instrumental)

4 **Wer nicht mit der Welt viel vom Saufen hält**

MR, Nr. 74; Anonymus

Wer nicht mit der Welt
viel vom Saufen hält,
den sieht man
nicht einmal recht rückwärts an.
Nach dem Saufen muss man fluchen,
schwadronieren, Händel suchen.
Wer dies kann, ist ein rechter Biedermann.

Play your cards as they come,
Whether it brings you lolly or not;
Whoever gets the hang of the game
Will win through in the end.

If your wish does not come true today,
Maybe tomorrow will bring better luck
And the right card will turn up
At Labeth.

Play your cards as they come.

Play your cards as they come.
And trust your luck;
Ultimately you'll play your cards right
And win the bride.
For it is often true
That the rude wind blows sweetest
When you're at your wit's end.
Play your cards as they come.

He who scorns the
Universal love of booze,
Wouldn't be given
A second glance.
Once you've been on the booze, you must swear,
And swagger around, looking for trouble.
He who masters this shows he's a real man.

5 Menuett 4 (instrumental)

6 Mag ein Seufzer mich begleiten

MR, Nr. 29; aus der Oper „Hercules und Hebe“, Hamburg 1699;

Musik: Reinhard Keiser; Text zu Str. 1: Christian Heinrich Postel, Str. 2ff. später hinzugedichtet

Mag ein Seufzer mich begleiten,
wenn ich sterb' an deiner Seiten
ist mir auch im Grabe wohl.
Lass mir deinen Mund versprechen,
wenn die matten Augen brechen,
dass ich dein auch sterben soll.

Lass auf deinen Schwanenklippen,
auf dem Scharlach deiner Lippen
nicht mein Schiff zugrunde geh'n.
Lass mich mit verliebtem Winde
segeln, so kann ich geschwinde
den verlangten Hafen seh'n.

Mag dein Herze mich versüßen,
so will ich geduldig schließen
und erkalten in der Brunst.
Deinen Mund einmal zu küssen,
soll mir meinen Tod versüßen,
sterb' ich nur in deiner Gunst.

Let a sigh accompany me
When I die at your side,
Feeling comfortable in my grave.
Let your lips promise me
When my dulled eyes are dimmed
That I will die as yours.

Do not let my ship go aground
On your swan-like cliffs
And the scarlet of your lips.
Let me sail with the winds of love,
So I might soon attain
The harbour of my desire.

If your heart will sweeten my breast,
I will be glad to conclude
And grow cold in your heat.
One kiss on your lips
Will sweeten my death
And let me die in your affection.

7 Menuett 29 (instrumental)

8 Ein Blick von deinen schönen Augen

MR, Nr. 68; aus der Oper „Die königliche Schäferin Margenis“, Leipzig 1715; Musik und Text: Georg Philipp Telemann?

Ein Blick von deinen schönen Augen
ist meiner Seelen Panacée.
Die Welt wird mir ein Paradies,
ja selbst das Sterben zuckersüß,
wenn ich nach euren Strahlen seh'.

A glance from your beauteous eyes
Is panacea for my soul.
My world is transformed into Paradise,
And even death is sugar-coated
When I gaze upon your orbs.

9 Ich will euch küssen, liebste Wangen

MR, Nr. 41; aus der Oper „Rhea Sylvia“, Leipzig 1714; Musik: Melchior Hoffmann; Text: Johann Ulrich König

Ich will euch küssen, liebste Wangen,
doch ohne Schmerz kann's nicht gescheh'n.
Mein Herze war bereits verschrieben
und darf den schönen Mund nicht lieben,
nach welchem meine Seufzer geh'n.

Ich will euch lieben, schönste Augen,
doch ohne Seufzen kann ich nicht.
Ich werde mich mit vielen Tränen
nach dem verlor'nen Labsal sehnen,
so lange, bis das Herze bricht.

I will kiss you, dearest cheeks,
But cannot do this without pain.
My heart was already promised otherwise
And must not love the fairest lips
To which my sighs are directed.

I will love you, fairest eyes,
But cannot do so without many sighs.
I will shed copious tears
In longing for the relinquished feast,
So long until my heart is broken.

10 Menuett 3 (instrumental)

11 Heutzutage macht das Geld nur die Freunde in der Welt

MR, Nr. 62; aus der Oper „Der lachende Democritus“, Leipzig 1704;

Musik: Georg Philipp Telemann; Text: Christine Dorothea Lachs geb. Strungk

Heutzutage macht das Geld
nur die Freunde in der Welt,
denn solange das Brätgen schmecket
und das Geld im Beutel stecket,
solang man noch Wein und Bier
guten Freunden setzt für;
solang heißt es: Monseigneur,
votre tres humble serviteur.

Nowadays it is only money
Which makes friends in the world.
For as long as the roast joint is tasty
And there's money in the purse,
As long as we are able to set
Wine and beer in front of our guests,
The motto will remain: Monseigneur;
Votre tres humble serviteur.

12 Die Blumen deiner schönen Wangen

MR, Nr. 27; aus der Oper „Der unglückliche Alceon“, Leipzig 1711; Musik und wohl auch Text: Georg Philipp Telemann

Die Blumen deiner schönen Wangen
verändert mir kein Sturm der Zeit.
Sie sollen unaufhörlich prangen
in lieblichster Vollkommenheit.
Die Lüste, welche mich bedienen,

The blooms of your fair cheeks
Will never be ravaged by the storms of time.
Let them shine on forever
In sweet perfection.
The lusts which overcome me

sind stets zu deinem Dienst bestimmt.
So kann dein Wohlsein immer grünen,
das jetzt den schönen Anfang nimmt.

Are all intended for your service.
Thus your verdant well-being, new unfurled,
Never more will fade.

13 Zürne nicht, geliebte Seele

MR, Nr. 58; aus der Oper „Der gestürzte Epopeus“, Leipzig 1715; Musik: Georg Philipp Telemann?; Text: Johann Ulrich König

Zürne nicht, geliebte Seele,
zürne nicht, wenn ich dir zuviel getan.
Deine Pein geht mir zu Herzen,
doch du musst die Qual verschmerzen,
weil ich dir nicht helfen kann.

Rage not, beloved soul,
Rage not if I have overstepped the mark.
Your pain touches my heart,
But you must endure the agony,
As I cannot aid you.

14 Menuet, Bourée (instrumental)

15 Frische Blätter, grüne Zweige

MR, Nr. 53; aus der Oper „Echo und Narcissus“, Leipzig 1712; Musik: Melchior Hoffmann; Text: nach Friedrich Christian Bressand

Frische Blätter, grüne Zweige,
die ihr kühlen Schatten macht,
ihr umarmet euch zur Neige
und vertauschet eure Pracht.
Ach, was hilft mich eure Zier;
die euch zieret, ist nicht hier.

Fresh leaves and verdant branches
Who spread their cool shadows over me;
Existing in an infinite embrace,
Exchanging all their glory.
Alas, your splendour is in vain,
She who is your adornment is not here.

Euch alleine darf ich klagen,
dass ich unglücklich bin,
denn ihr selber es zu sagen
ist mein blöder Mund zu kühn.
Wenn ihr aber Echo seht,
ach, so saget ihr, wie's mir geht.

To you alone I can lament
Of the intense misfortune I am suffering,
As my stupid mouth is too proud
To tell her this myself.
But if you ever spy Echo,
Please tell her of my state.

16 Ach, komm und eile

MR, Nr. 40; aus der Oper „Echo und Narcissus“, Leipzig 1712; Musik: Melchior Hoffmann; Text: nach Friedrich Christian Bressand

Ach, komm und eile,
erscheine bald,
mein Aufenthalt.

Oh do come quickly
And appear soon,
My sweet beloved.

Verfliegt als Pfeile,
ihr Stunden, fliegt,
dass nicht verweile,
was mich vergnügt.

Fly past like arrows,
You hours, fly past,
So that I must not wait too long
For my pleasure.

17 Menuet 7 (instrumental)

18 Ein Mägdlein und ein Orgelwerk

aus der Oper „Der geliebte Adonis“, Hamburg 1697; Musik: Reinhard Keiser; Text: Christian Heinrich Postel

Ein Mägdgen und ein Orgelwerk,
nachdem ich's mit Verstand bemerk,
die gleichen sich in vielem,
denn beide muss man mit Bedacht,
wie schon von Alters her gebracht,
befingern und bespielen.

A wench and a pipe organ,
As I have established through my studies,
Are similar in many aspects;
Both must be handled with great care,
As known from time immemorial,
When fingering and playing.

Ein glatt Clavier von Helfenbein,
das muss bei allen beiden sein,
ein gut Pedal ingleichen.
Die Windlad' ist der Grund zum Spiel,
dazu ein wohl verseh'n Ventil,
dadurch kein Wind kann streichen.

A smooth keyboard of ivory
Is indispensable for both,
And also a good set of pedals.
The wind chest provides the basis of playing
Together with a well-functioning valve
Which prevents any wind from escaping.

Von Pfeifen gibt es mancherlei:
Mixtur; Posaun', Gedackt, Schalmei,
mit Flöten und mit Schnarren.
Die eine klingt nur wenn man will,
die and're brummt ohn' Maß und Ziel
und machen beide Narren.

The pipes are of many sorts:
Mixture, trombone, stopped, reed pipe
And with flutes and with rattles.
Some only sound when they feel like it,
Others drone on inanely without end
And make fools of both.

Das Heulen, gut' und bösen Wind,
Mi contra fa, die falsche Quint',
Register, Klappen, Türen,
und was nach beidem Handwerk schmeckt,
wo Vorwitz sonst die Nas' hinsteckt,
die mag ich nicht studieren.

The howling of good and bad wind,
Mi against fa and then false fifths,
Registers, keys and doors;
And of anything savouring of nimble handiwork
Into which impudence pokes his nose,
The less said the better.

19 Adorata mia chiavetta / Angenehmster Zuckerstengel

italienische Fassung aus der Oper „Mario fuggitivo“, Wien 1708; Musik: Giovanni Bononcini; Text: Silvio Stampiglia;
deutsche Textfassung nach dem Textbuch der Oper „Mario“, Leipzig 1709, Text: wohl Georg Philipp Telemann

Adorata mia chiavetta	Angenehmster Zuckerstengel,	Dearest sugar candy,
Tu saresti una sposetta	Ausbund aller schönen Engel,	the paragon of all angels,
A proposito per me.	dich erwähl' ich mir zur Braut.	It is you I choose to be my bride.
Io t'ho scritte due parole	Ach, wie will ich dich umfassen	Ah, how I wish to encircle you
Con inchiostro	und belecken,	and lick you,
Fatto d'acqua di viole,	ja, ein Kuss von deinen Wangen	and a kiss from your cheeks
E ti mostro	soll mir schmecken	should taste to me
L'amor mio, e la mia fè.	als wie Wurst und Sauerkraut.	Like sausage and sauerkraut.

20 Ei, wie wollt ich mich zulachen

aus der Oper „Mario,“ Leipzig 1709; Musik und wohl auch Text: Georg Philipp Telemann

Ei, wie wollt ich mich zulachen,	Ah, my happiness would hold no bounds
wenn ich sollte Hochzeit machen.	If I were to be married.
Denkt doch, wie es muss erquicken,	Just think how my pulse would race
wenn man Brust an Brust kann drücken,	When breast is pressed
wenn ein Kuss die Losung bleibet,	against breast,
wenn man sich die Zeit vertreibet	A kiss is the motto of the day
mit den angenehmsten Sachen.	And time is passed in pursuit
	Of the sweetest things.

21 Alle Tage Schöpsenbraten

MR, Nr. 43; aus der Oper „Der unglückliche Alcmeon“, Leipzig 1711; Musik und wohl auch Text: Georg Philipp Telemann

Alle Tage Schöpsenbraten,	Roast mutton day after day:
ob er noch so delikat,	Would it still be so tasty
wird man ihn doch endlich satt.	When the appetite is sated?
Ach, so muss es Männern schmecken,	This must be the case with men
welche mit der größten Qual	Who with the greatest anguish
heute, morgen, allemal	Today, tomorrow and evermore
ihre Weiber müssen lecken,	Are forced to lick their women:
o, wie ist dem wohl geraten,	Oh, how fortunate is the man
der noch keins am Halse hat.	Without a wench hung round his neck.

22 Menuet, Bourée, Aria, Menuet da capo (instrumental)

23 Ihr Grillen, weicht, ihr Sorgen, flieht

MR, Nr. 11; Anonymus

Ihr Grillen, weicht, ihr Sorgen, flieht,
weil Glück und Hoffnung wieder blüht,
ich mag von eurer Pein hinfort kein Sklave sein.
Ein leichter Sinn schlägt alles hin,
was Sorg und Gram vermehrt.
Wer das nicht kann,
ist so ein Mann, der in das Grab gehört.

Away quaint thoughts, take flight you sorrows,
As luck and hope will bloom anew:
I will no longer be a slave of your torment.
Happiness will banish all
That multiplies sorrow and affliction.
Whichever man is not capable of this
Already has a foot in the grave.

24 Nun brauch'ts kein weiter Zeugnis nicht

MR, Nr. 78; aus der Oper „Die getreue Schäferin Daphne“, Leipzig 1710; Musik: Johann David Heinichen?; Text: Erdmann Neumeister

Nun brauch'ts kein weiter Zeugnis nicht,
dass du mich treulich liebst,
und dass du mir, mein schönstes Licht,
dein ganzes Herze gibst.
Was du mir gibst, das geb' ich Dir;
mein ganzes Herz ist dein,
die Liebe zwischen mir und dir
soll unauslöschlich sein.

I need no further proof
That you love me truly,
And that you, my fair radiant one,
Will give me your whole heart.
What you give me, I will give you too,
My heart belongs only to you:
The love between you and me
Will be unquenchable.

So bleib ich dein, so bleibst du mein,
so mögen immer hin
die Leute falsch und neidisch sein,
weil uns der Hauptgewinn
im Lieben doch nicht fehlen kann,
wer weiß denn, ob nicht nun
die liebe Stunde bald heran,
wo wir recht schöne tun.

You are mine and I am yours,
And even though
All folks are false and jealous
Because we have won the ultimate prize
Which will never be absent from our love;
Who knows if perhaps
The hour could soon be approaching
In which we devote ourselves to pleasanter things.

25 Harte Fesseln, strenge Ketten

aus der Oper „Die syrische Unruh, Leipzig“ 1711; Musik: Georg Philipp Telemann; Text: Barthold Feind

Harte Fesseln, strenge Ketten,
ihr seid Bande meiner Treu.

Hard fetters, heavy chains,
You are the bands of my loyalty.

Euer Rasseln,
euer Prasseln
zeigt, dass ich beständig sei.

Your rattling,
Your clattering,
Show that I am constant.

26 Der Himmel will, ich soll ein Ziel

MR, Nr. 51; aus der Oper „Mario,“ Leipzig 1709; Musik: G. Ph. Telemann; Text: Str. 1 wohl Telemann, Str. 2 wohl Georg Christian Lehms

Der Himmel will, ich soll ein Ziel
des unbarmherzigen Glücks beständig bleiben,
doch werd ich mir Geduld dafür
zur Panacée verschreiben.
Drum auf, mein Herz, vergiss den Schmerz,
der deine Brust in tausend Sorgen setzt.
Wer weiss, ob nicht ein Tag anbricht,
der dich nach Wunsch ergötzet.

Mein Schicksal spricht: Verzage nicht,
und doch muss sich mein Geist beständig quälen.
Es saget mir von Glücke für
und will mich doch entseelen.
Mein Anker bricht, mein Hoffungslicht
verwandelt sich in traurige Kometen.
O herber Schluss, ein hartes Muss
will mich fast ganz ertöten.

It is heaven's will that I remain
A target of unrelenting bad luck
But I will prescribe myself
Patience as a panacea.
And so, my heart, forget the pain
Which has pierced my breast with a thousand cares.
Who knows, perhaps a day will dawn
Which will fill my heart with delight.

My fate addresses me: do not despair;
And yet my soul remains tormented.
It promises me good fortune,
But demands my soul in return.
My anchor breaks, my light of hope
Is turned to cheerless comets.
Oh, bitter end, unhappy fate
Intends to do away with me.

27 Ach, was für Qual und Schmerz

aus der Oper „Der unglückliche Alceon“, Leipzig 1711; Musik und wohl auch Text: Georg Philipp Telemann

Ach, was für Qual und Schmerz
bringt Amor dieser Seelen!
Soll ich den einen lassen?
Soll ich den andern hassen?
Sprich, zweifelhaftes Herz,
was soll ich doch erwählen?

Alas, what torment and pain
Cupid inflicts on these souls!
Should I forsake the one,
Only to hate the other?
Speak, despondent heart:
What should I now decide?

28 Schöne Mädgen bringen Schwäger

MR, Nr. 56 aus der Opern-Trilogie „Die asiatische Banise“, Leipzig 1712; Musik: Melchior Hoffmann;
Text: vielleicht Christine Dorothea Lachs geb. Strungk

Schöne Mädgen bringen Schwäger,
garst'ge werden nur verlacht,
junge machen Hörner-Träger;
alte brummen Tag und Nacht,
reiche wollen nur befehlen,
arme legen sich auf's stehlen,
Jungfern machen müd und matt,
Witwen, ach! da hab ich's satt.

Comely maids bring in sons-in-law,
Disagreeable ones are taunted,
Young ones give their husbands horns
Old ones grumble night and day;
Rich ones always want to call the tune,
Poor ones resort to theft;
Virgins make men dull and weary,
But widows are the last resort!

29 Wenn die Mütter erst erfahren

MR, Nr. 82 aus der Opern-Trilogie „Die asiatische Banise“

Wenn die Mütter erst erfahren,
dass sich ihre Töchter paaren,
ach, so ist es wunderschön.
Größer Lust kann nicht entstehen,
als wenn sie die Töchter sehen
in das Hochzeitbette geh'n.

When mothers hear the news
That their daughters are pairing up,
What happy day!
There can be no greater pleasure
Than when they see their daughters
Entering the bridal bed.

30 Aimable Vainqueur (instrumental)

31 Schlaf, Scandor, schlaf,

aus der Opern-Trilogie „Die asiatische Banise“

Schlaf, Scandor, schlaf,
schlaf auf diesem Bettgestelle
heute noch als Junggeselle.
Bricht der Morgen wieder an,
bist du schon ein Ehemann.
Schlaf, Scandor, schlaf.

Sleep, Scandor, sleep,
Sleep on this bedstead
While still a bachelor
At the next break of dawn,
You will already be a husband:
Sleep, Scandor, sleep.

