

BACH LUTHER KANTATEN

CHORUS MUSICUS KÖLN
DAS NEUE ORCHESTER
CHRISTOPH SPERING

VOL. 1



Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 62

Kantate zum I. Advent (1724) · Cantata for 1st Sunday in Advent

| | |
|---|------|
| 1 [Chor]: Nun komm, der Heiden Heiland | 4.24 |
| 2 Arie: Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis (Tenor) | 5.32 |
| 3 Rezitativ: So geht aus Gottes Herrlich und Thron (Bass) | 0.46 |
| 4 Arie: Streite, siege, starker Held! (Bass) | 4.55 |
| 5 Rezitativ: Wir ehren diese Herrlichkeit (Sopran, Alt) | 0.40 |
| 6 Choral: Lob sei Gott, dem Vater, ton | 0.45 |

Sarah Wegener Sopran · **Benno Schachtner** Altus

Sebastian Kohlhepp Tenor · **Thomas E. Bauer** Bass

Schwingt freudig euch empor, BWV 36

Kantate zum I. Advent (1731) · Cantata for 1st Sunday in Advent

Teil 1

| | |
|--|------|
| 7 Chor: Schwingt freudig euch empor | 4.12 |
| 8 Choral (Duett): Nun komm, der Heiden Heiland (Sopran, Alt) | 3.29 |
| 9 Arie: Die Liebe zieht mit sanften Schritten (Tenor) | 5.45 |
| 10 Choral: Zwingt die Saiten in Cythara | 1.44 |

Teil 2

| | |
|--|------|
| 11 Arie: Willkommen, werter Schatz! (Bass) | 3.30 |
| 12 Choral: Der du bist dem Vater gleich (Tenor) | 1.34 |
| 13 Arie: Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen (Sopran) | 9.14 |
| 14 Choral: Lob sei Gott dem Vater, ton | 0.42 |

Lydia Teuscher Sopran · **Charlotte Quadt** Alt

Sebastian Kohlhepp Tenor · **Rafael Fingerlos** Bass

Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 91

Kantate zum I. Weihnachtstag (1724) · Cantata for 1st Day of Christmas

| | |
|---|------|
| 15 [Chor]: Gelobet seist du, Jesu Christ | 2.33 |
| 16 Rezitativ: Der Glanz der höchsten Herrlichkeit (Sopran) | 1.42 |
| 17 Arie: Gott, dem der Erdenkreis zu klein (Tenor) | 2.12 |
| 18 Rezitativ: O Christenheit! Wohlan (Bass) | 1.20 |
| 19 Arie/Duetto: Die Armut, so Gott auf sich nimmt (Sopran, Alt) | 7.05 |
| 20 Choral: Das hat er alles uns getan | 1.03 |

Lydia Teuscher Sopran · **Benno Schachtner** Altus

Daniel Johannsen Tenor · **Daniel Ochoa** Bass

CHORUS MUSICUS KÖLN
DAS NEUE ORCHESTER
CHRISTOPH SPERING

Recording: February 2–6, 2016 (BWV 62), April, 21–24 2015 (BWV 36), June 6–8, 2016 (BWV 91)

Melanchthon-Kirche Köln-Zollstock

Executive producer: Dr. Matthias Sträßner / Christoph Schmitz (Deutschlandfunk)

Recording producer, digital editing, mastering: Jens Schünemann

Recording engineers: Daniel Deitmann (BWV 36), Wolfgang Rixius (BWV 62),

Ernst Hartmann (BWV 91)

Recording assistants: Hans Meikis (BWV 36), Hendrik Manuk (BWV 62)

Total time: 63.31

Cover painting: Martin Luther (Painting by Lucas Cranach the Elder)

Design: Christine Schweitzer, Cologne (www.schweitzer-design.de)

Photos: Michael Niesemann (Spering),

anbo bildmanufaktur (Ensemble-Photos), Simon Wagner (Wegener), Saskia Prokasky (Quadt),

Anette Friedel (Johannsen), Marco Borggreve (Bauer), Frank Gebauer (Schachtner), Helmut

Schweighofer (Ochoa),

Jennifer Kranzlmüller (Fingerlos), Julia Wesely (Kohlhepp), musikforum & privat

Booklet editor: Dr. Norbert Bolín

© & © 2016 Deutschlandradio/Sony Music Entertainment Germany GmbH

A coproduction with Deutschlandfunk





Wir danken unseren Förderern / We would like to thank our sponsors

Bachhaus Eisenach | Evangelische Kirche im Rheinland | Evangelischer Kirchenverband Köln und Region
Evangelischer Kirchenkreis Köln Mitte | Evangelischer Kirchenkreis Köln Nord
Evangelischer Kirchenkreis Köln Rechtsrheinisch | Evangelischer Kirchenkreis Köln Süd

Mit Unterstützung von Evangelische Kirchengemeinde Mülheim am Rhein



Das Neue Orchester wird gefördert vom Ministerium
für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen





Sarah Wegener



Lydia Teuscher



Charlotte Quadt



Daniel Johannsen



Thomas E. Bauer



Benno Schachtner



David Ochoa



Daniel Fingerlos



Sebastian Kohlhepp

Kein Dogma

Die adäquate Darbietung seiner Figuralstücke war vor allem seit 1723 eine ständige Herausforderung für Bach. Denn anstelle von professionellen Hofmusikern, wie sie ihm noch in Weimar und Köthen zur Verfügung standen, hatte er in Leipzig mit einem heterogenen Ensemble von Stadtpfeifern, Kunstgeigern, Chorschülern, Studenten und sonstigen Adjuvanten auszukommen. An eine stabile Aufführungsqualität war schon deswegen kaum zu denken, weil die musikalischen Fähigkeiten der Alumni nicht gleichbleibend waren: Es gab bessere und schlechtere Sänger unter den Neuankömmlingen. Und gerade in der Zeit um 1729 hatte sich die Situation am Alumnat durch die Aufnahme von amüsischen Bewerbern wohl kritisch zugespitzt.

Leider existieren nur wenige authentische Zeugnisse über Bachs Besetzungspraxis. Bach hat sich zu dieser Frage nur in zwei Dokumenten konkret geäußert, so in seiner berühmten Denkschrift *Kurtzer, iedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* von 1730. Für die Aufführung von figuralen „Kirchen Stücken“ (und nur darum – also um die Hauptmusik und nicht etwa um Motetten – ging es ihm in dieser Schrift) würden demnach 4 bis 8 Concertisten und 8 Ripienisten als Sänger gebraucht. Ob diese Besetzung immer erreicht wurde, ist aufgrund der spärlichen Aktenlage nicht zu sagen. Der Umstand, dass zumeist nur ein Exemplar der ausgeschriebenen Vokalstimmen überliefert ist, wurde von einigen Musikwissenschaftlern dahingehend gedeutet, dass Bach in Leipzig überwiegend mit einem Vokalchor von vier Sängern musiziert habe. Freilich sind dieser Hypothese mehrere Argumente entgegenzuhalten: Anscheinend hat Bach nur in solchen Fällen Zweitstimmen angefertigt oder ausschreiben lassen, wo er diese für zwingend notwendig hielt. Andererseits waren für ihn solche zusätzlichen Arbeiten viel zu zeitraubend und eine Kostenfrage im Hinblick auf den vermehrten Papierbedarf. Außerdem ergaben sich durch das Ausschreiben von Dubletten neue Fehler, die von ihm in mühevoller Revisionsarbeit hätten korrigiert werden müssen. Letztlich sind die Originalstimmen wohl bewusst so weiträumig und großformatig geschrieben, damit sie mühelos von zwei oder drei hinter einem Pult stehenden Sängern zu lesen sind. Das gemeinsame Singen hinter fest installierten, etwa 2,30 Meter langen Pulten ist in mehreren Leipziger Dokumenten

belegt. Tatsächlich bot diese Aufstellung hinreichend Platz für mehrere neben, beziehungsweise hintereinander stehende jugendliche Sänger.

Bachs Angaben zur Vokalstimmenbesetzung von 1730 werden durch eine Choraufstellung aus den Jahren 1744/1745 und durch weitere Quellen – zumindest in der Tendenz – bestätigt. Zur ‚stillen Reserve‘ seines Ensembles gehörten neben den Leipziger Studenten (zumeist ehemaligen Thomasschülern) auch die Söhne und Privatschüler, Gesellen und Adjunkten der Leipziger Stadtpfeifer sowie gelegentlich auch externe Schüler der Schola Thomana. Leider sind solche zusätzlichen Kräfte zahlenmäßig schwer erfassbar, da ihre Mitwirkung nur zufällig in den Ratsakten erwähnt wird. Wahrscheinlich wurden sie aus dem Erlös vom Verkauf der Kirchenmusiktexte finanziell entschädigt. Gegenüber dem Leipziger Rat konnten sie hingegen keine Vergütungsansprüche geltend machen. Nach Aussage des Thomasschulrektors Johann Mathias Gesner hat Bach „30 oder gar 40 Musizierende“ (Sänger und Instrumentalisten) dirigiert (wobei 30 Ausführende wohl die Normalbesetzung an gewöhnlichen Sonn- und Feiertagen war, 40 sich nur an hohen Kirchenfesten oder zur alljährlichen Passionsaufführung einfanden).

Die Frage, wie Bach im Einzelnen musizierte, muss aber weitgehend offen bleiben. Für endgültige Aussagen ist die Quellenbasis zu schmal und mit neuen und spektakulären Dokumentenfunden zu Bachs Aufführungspraxis ist wohl eher nicht zu rechnen. In der mitunter hitzig geführten Besetzungsdiskussion sollten daher keine Dogmen aufgestellt werden.

© Andreas Glöckner, 2016

Bachs Kantatenwelt (ist) ein Kosmos

Vielfältig und reich an Formen sind die etwa 200 Kirchenkantaten, die Bach, beginnend an seinen ersten Wirkungsstätten und dann in den Jahren 1723 bis nach 1740, komponiert und aufgeführt hat. Diese Kantaten, jede ein eigenes Kleinod, faszinieren in der Verdichtung und Überhöhung von Sprache und Musik zu theologischen Exegesen. Die Beschäftigung Johann Sebastian Bachs mit den schon damals antiquierten Chorälen auf der Basis von Luthers Texten hat zur Komposition von dreizehn Kantaten geführt. Dabei werden zwar die gesamten Textvorlagen Luthers in Betracht gezogen, aber nur die Eingangs- und Schluss-Strophe – von gewissen Ausnahmen abgesehen – mit dem wörtlichen Luther-Text ausgeführt, während die mittleren Strophen von bis heute unbekanntem Autoren verdichtet wurden. Einzelne Choralmelodien sind musikalisch kunstvoll in den Binnensätzen zitiert.

In ihrer Formenvielfalt werfen diese Kantaten bis zum heutigen Tag auch für die Interpreten Fragen auf, deren Lösung wir uns behutsam annähern wollen:

*Keine Norm – immer lebendig,
aber nie willkürlich*

1. Besetzungsstärke

Im Jahr 1730 formulierte Johann Sebastian Bach seinen *Höchstnötigen Entwurff ... Mindestanforderungen zur Ausführung einer wohl bestellten Kirchenmusik*. Man muss davon ausgehen, dass Bach in Leipzig deshalb die dort angegebene Besetzung fordert, weil sie die Relationen zwischen Chor und Orchester vorgibt. So scheint es geboten, seine Werke – basierend auf den geforderten Besetzungsstärken – zu interpretieren (vgl. den Beitrag *Kein Dogma* von Dr. Andreas Glöckner in diesem Booklet).

2. Orgel

Johann Sebastian Bach war nicht nur von seiner Ausbildung, sondern auch von seinem Selbstverständnis her in erster Linie Organist. Unsere Orgel, die in

etwa die Dimension des vorhandenen Brustwerkes zu Bachs Leipziger Zeit abbildet, steht im Mittelpunkt und greift stärker in das Spielgeschehen ein als in vergleichbaren Einspielungen. Ihr Klang wird häufig vom verdoppelnden Klang des Cembalos aufgefächert und belebt. Allerdings gab es auch hier keine Norm, und deswegen werden einige Kantaten nur mit der im Mittelpunkt stehenden Orgel und ohne Cembalo musiziert.

3. Secco-Recitative

Die von Nikolaus Harnoncourt Ende der 1970er Jahre mit Recht am Beispiel der abweichenden Notation in Partitur und Stimmen der *Matthäus-Passion* aufgeworfene Frage, ob Secco-Recitative mit langen oder kurzen Bass-Tönen auszuführen seien, hat zu einer interpretatorischen Gegenbewegung geführt, die in ihrer Differenzierung des Bass-Fundamentes genauso pauschal vorging, wie es die Vorgänger getan und die bis dahin alle Bass-Töne pauschal lang und durchgehalten gespielt hatten. Davon ausgehend, dass der bezifferte Bass im Generalbass-Zeitalter die Grundlage aller Musik ist, muss man zuerst einmal alle Differenzierungen, die auf heutigen Probenabsprachen beruhen, zurückstellen. Um auch hier das Normative zu umgehen, führen wir, wie es die Quellen nahelegen – bis heute liegt noch keine Auswertung aller Quellen zur Generalbass-Praxis der Zeit vor – in dieser Aufnahme die Secco-Recitative in einer Kantate entweder durchgehend kurz oder durchgehend lang aus, aber eben nicht differenziert im Sinne von musikalischen Kabinettstückchen, sondern eines breiten, tragfähigen ‚Fundamentos‘. Auch erscheint es schlüssig, dass Bach in der Regel das eine Oktave tiefer klingende 16-Fuß-Fundament mit (Kontra)-Basso bevorzugte.

4. Temporelationen

Diese Einspielung macht sich auf die Suche nach den schlüssigen, von Johann Sebastian Bach intendierten Tempi. Letztlich ausgehend von der mittelalterlichen Tempo-Theorie, um zwischen Chören und Arien einer Kantate stimmige Temporelationen herzustellen, ergibt sich meist Sinnhaftigkeit und Geschlossenheit durch die Anwendung eines durchgehenden Pulsschlages, der sich in einem

Tempofeld von einigen Metronomschlägen bewegt. Denn wahrnehmungspsychologisch ist erwiesen, dass der Mensch eine solche Abweichung gar nicht wahrnimmt.

5. Choräle

Es erscheint mir absolut sinnhaft, die schlichten vierstimmigen Kantionalsätze vollkommen undramatisch und entkoppelt von einer biblischen Handlung zu musizieren. Sie sind und bleiben Ausdruck und Reflexion des gläubigen Christen, wenngleich wir für Leipzig davon ausgehen müssen, dass die Gemeinde nicht aktiv beteiligt war, sondern hörend Anteil nahm. Die Fermaten an den Zeilenschlüssen der Choräle sind Ruhepunkte zum ‚Innehalten‘ und zum ‚Bedenken des Textes‘, wie es Theoretiker formulierten.

Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 62

Unser erstes Album eröffnet die zum Ersten Advent 1724 (d.i. 3. Dezember 1724) komponierte Kantate BWV 62, die möglicherweise 1736 in Leipzig als zweite Komposition zum Choral *Nun komm der Heiden Heiland* wiederaufgeführt wurde.

Sie ist mit zwei Oboen, Streichern und Basso continuo besetzt und wird mit einem prächtigen tänzerischen Eingangschor im $\frac{6}{4}$ -Takt eröffnet, der die Choralmelodie zuerst im Instrumental-Bass andeutet. Zwei Arien [Track 2 und Track 4] erfordern äußerst virtuose Solisten. Die Tempi der Arien ergeben sich aus dem Grundpuls, der schon den Eingangschor durchzieht. Die virtuose Bass-Arie *Streite, siege, starker Held* [Track 4] erklingt im Unisono – also einstimmig in allen Instrumentalstimmen – und exponiert eine stark besetzte Continuo-Gruppe mit deutlich hörbarer Orgel. Das davor stehende Secco-Rezitativ [Track 3] ist bewusst mit langen Akkorden ausgeführt. Der Solo-Sopran hat lediglich ein kurzes, lyrisch duettierendes Rezitativ zusammen mit dem Alt [Track 5], das den schlichten Schluss-Choral einleitet [Track 6].

Schwingt freudig euch empor, BWV 36

Die zweite Kantate *Schwingt freudig euch empor* BWV 36, deren beide Teile vor und nach der Predigt musiziert wurden, existiert in mindestens einer weltlichen Vorlage und zwei geistlichen Fassungen. Wir musizieren die spätere Fassung, in

der die tief liegende Stimme der Oboe d'amore im Eingang zur Verstärkung verdoppelt wurde [Track 7]. Der Choral *Nun komm der Heiden Heiland* erscheint zweimal, zum Einen im Duett stark verziert [Take 8] und zum Anderen im Choral *Der du bist dem Vater gleich* [Track 12], der hier im schnellen $\frac{3}{4}$ -Takt steht und mit *molt'Allegro* überschrieben ist. Deutlich wird die Orgel zum gleichberechtigten Partner erhoben. Die wunderbare Arie im $\frac{12}{8}$ -Takt *Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen* [Track 13] ist ein besonderer Ruhepunkt, dessen langsames Tempo mit dem Puls des *molt'Allegro* im vorangegangenen Choral korrespondiert. Interessanterweise hat diese konzertante Kantate kein Rezitativ; jeder zweite Satz ist ein Choral [Tracks 8, 10, 12, 14]. Die Kantate wird beschlossen durch die einfache vierstimmige Choralstrophe des Luther-Liebblingschorals von Johann Sebastian Bach.

Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 91

Die letzte Kantate unseres Albums mit Lutherkantaten, *Gelobet seist Du, Jesu Christ* BWV 91, ist zum 1. Weihnachtstag 1724 komponiert. Der hoch virtuose Eingangschor für zwei konzertierende Hörner, ist deutlich von Bach mit ♩ vorgeschrieben, also in Halben gedacht. Im ersten Moment erscheint das Tempo fast aberwitzig schnell, aber interessanterweise ist es für die Hornisten leichter als in einem langsameren Tempo zu musizieren. Wir stehen immer wieder staunend davor, wie virtuos die Instrumentalisten Bachs gewesen sein müssen [Track 15].

Der zweite Satz der Kantate, *Der Glanz der höchsten Herrlichkeit* [Track 16], ein Rezitativ mit eingefügten Choralzeilen, mit bewusst lang ausgehaltenen Akkorden musiziert, wird, um die Choralzeilen nicht zu verunklaren, in der Continuo-Besetzung um das Fagott reduziert, wenn der Choral erklingt.

Die folgende Tenor-Arie *Gott, dem der Erdenkreis zu klein* [Track 17] im $\frac{3}{4}$ -Takt erhält eine seltene Farbmischung durch drei Oboi ordinaire. Das Bass-Rezitativ *O Christenheit! Wohlan* [Track 18] ist im letzten Drittel mit Adagio bezeichnet und verlangt das halbe Tempo. Der abschließende Choral *Das hat er alles uns getan* [Track 20] ist einer der wenigen Choräle, in dem obligate Hörner und Pauken dem Choral eine neue Dimension verleihen.

© 2016 Christoph Sperring/Norbert Bolín

No Dogma

More especially after 1723 an adequate performance of his figural works was a constant challenge for Bach, for instead of professional court musicians of the kind that he had had at his disposal in Weimar and Cöthen, he found himself in Leipzig having to deal with a heterogenous ensemble of musicians employed by the city (both “town pipers” and “art fiddlers”), pupils from St. Thomas’s choir and university students, as well as various substitutes. It was hard, therefore, to think that every performance might come up to the same consistently high standard since the choristers’ musical abilities were never the same: among the new pupils, some were better than others. By around 1729 the situation must have become critical since some of the applicants who were being accepted at the choir school were wholly unmusical.

Unfortunately there is little authentic evidence of Bach’s working practices in terms of his singers and instrumentalists. He expressed his thoughts on the subject in only two documents, most notably in his *Short but Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music* of August 1730. For the performance of figural “church music” (and the memorandum deals solely with such pieces, in other words, with the *Hauptmusik* – principal music – rather than with motets) between four and eight concertists and at least eight ripienists were required to sing these works. The lack of surviving documentation makes it impossible to say if these demands were consistently met. The fact that generally only a single copy of each of the vocal parts has come down to us has led a number of musicologists to conclude that in Leipzig Bach almost always used a choir made up of only four singers. Several arguments may be adduced to refute this hypothesis. It appears, for example, that Bach prepared a second copy or arranged for a copyist to prepare such a copy only in those cases where he believed that these extra copies were vital. On the other hand, such additional tasks were far too time-consuming, quite apart from the question of the expense incurred by the extra sheets of paper. Moreover, preparing duplicate copies invariably led to additional mistakes that then had to be corrected by Bach himself in the course of a laborious revision process. In the final analysis the original parts are deliberately written in a large hand on large sheets of paper, enabling two or three singers standing at the

same music stand to read them without difficulty. Several surviving documents from Leipzig at this period indicate that singers sang from music stands that were fixed to the floor and approximately 7’ 6” (2.3m) wide, an arrangement that allowed several young singers to stand alongside or behind each other and still have sufficient room.

Bach’s figures for the number of singers that he wanted in 1730 are confirmed, at least in essence, by a list of choir members from 1744/45 and also by other documentary sources. Among the singers on whom Bach could call in an emergency were not only students in the city – generally former choristers from St Thomas’s – but also his sons and private pupils, apprentices and assistants of the town pipers and, on occasion, even day pupils at the Schola Thomana. Unfortunately, it is difficult to calculate the extra resources available on these occasions since their involvement is mentioned only by chance in the city council’s records. Presumably they were paid for out of the proceeds of the sale of the librettos for sacred works as they were unable to claim compensation from the council. According to the rector of St Thomas’s School, Johann Matthias Gesner, Bach conducted “thirty or even forty musicians”, a number that includes both singers and instrumentalists. Thirty performers will have been the norm on ordinary Sundays and on feast days, while forty will have been involved only on high feasts and for the annual Passion.

But the question as to exactly how Bach performed his music must for the most part remain unanswered. The evidence is too slender for us to make any definitive pronouncements, and it is unlikely that any new and spectacular documents will come to light that might tell us more about Bach’s performing practice. In short, it would be wrong to be dogmatic in the debate over the forces that Bach used, a debate that has occasionally generated a good deal of heat.

Andreas Glöckner, 2016

The World of Bach's Cantatas

Bach wrote and performed some 200 church cantatas in the course of his life. A number date from the years of his earliest appointments, although the bulk were composed in Leipzig between 1723 and the early 1740s. They reflect an unprecedented variety of forms, but each is a miniature jewel. Particularly fascinating is the way in which words and music acquire a greater concentration and transcendence in terms of theological exegesis. Thirteen of these cantatas are the direct result of Bach's interest in Lutheran chorales, which were already considered antiquated at this date. Although Bach weighed Luther's words in their entirety, it is striking that with few exceptions only the first and last strophes were set using Luther's original words, while the remaining verses were penned by writers who have rarely been identified. Individual chorale melodies are quoted in the inner movements in musically elaborate ways.

In terms of their formal variety, these cantatas continue to throw up questions for their performers for which we have sought a number of tentative solutions:

No norm – always living but never arbitrary

1. Number of performers

In his *Short but Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music* of 1730 Bach set out his minimal demands for performing “well-appointed church music” in Leipzig. We must assume that if he demanded the forces specified here, it is because they define the relationship between choir and orchestra. And so it seems advisable to interpret his works in this way – based on the resources demanded here. (See also Andreas Glöckner's essay in the present booklet.)

2. Organ

Bach was first and foremost an organist – not only in terms of his training but also in the way in which he saw himself as a musician. Our own organ is more or less the size of the *Brustwerk* available to Bach in his years in Leipzig and is quite literally central to our performances, making a far greater contribution than is the case with comparable recordings. It is often doubled by the harpsichord,

lending its sonorities greater diversity and spirit. Here, too, however, there is no norm, with the result that some of the cantatas are performed only with a centrally positioned organ and without a harpsichord.

3. Secco-Recitative

In the late 1970s Nikolaus Harnoncourt drew attention to the divergent notation found in the full score and parts of the *St Matthew Passion* and rightly raised the question as to whether the secco recitatives should be performed with long or short note-values in the bass. This led to an interpretative countermovement that adopted an approach to the bass line as sweeping as that of its predecessors who without distinction had preferred long note-values in the bass. We ourselves have set out from the premise that in the age of the continuo the figured bass is the basis of all music and so we began by ignoring the subtle differences that nowadays rest on lengthy discussions during rehearsals. Even today there is still no detailed account of the sources relating to the continuo praxis of Bach's day, but these sources have prompted our decision to perform the secco recitatives in the present recording either consistently long or consistently short within a single cantata. In other words, we do not attempt to draw any subtle distinctions in the spirit of musical showpieces but of a broad *fondamento* capable of supporting the musical argument. It also seems significant that as a rule Bach preferred the 16-foot tone with (contra)-bass, sounding an octave lower.

4. Tempo relations

This recording sets out to find the logically convincing tempi that Bach himself intended. Our ultimate starting point is the medieval theory of tempo and is designed to produce meaningful tempo relations between the choruses and arias within a single cantata. Sense and unity are generally achieved by means of a consistent pulse that operates within a field of tempi defined by a small number of metronome beats. Psychologists who have studied human perception have demonstrated that audiences are simply not aware of such deviations.

5. Chorales

It seems to me to make total sense to perform the simple four-part cantional movements in a completely undramatic way divorced from any Biblical action. They are an expression and a reflection on the part of a Christian believer even if, in the case of Leipzig, we must assume that the congregation was not actively involved but merely listened to the chorales while these were being sung by the choir. The fermatas at the end of each line of the chorales are points of repose when the congregation can “pause and reflect on the words”, a point spelled out by contemporary writers on music theory.

Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 62

Our first album begins with Cantata 62, *Nun komm, der Heiden Heiland*, which was written for the First Sunday in Advent – 3 December – in 1724. It may have been revived in Leipzig in 1736 as part of a service that included the chorale *Nun komm, der Heiden Heiland*. Scored for two oboes, strings and continuo, it begins with magnificent dance-like chorus in $\frac{6}{4}$ -time in which the opening melodic line of the chorale melody is first heard in the continuo. Two arias (Tracks 2 and 4) demand extremely virtuosic vocal soloists. The tempi of these arias emerge from the basic pulse that already permeates the opening chorus. The virtuoso bass aria, *Streite, siege, starker Held* (Track 4), is accompanied by all the string instruments in unison. Here the large continuo group includes a clearly audible organ. The preceding secco recitative (Track 3) is deliberately accompanied by sustained chords. The soprano soloist appears only in the brief accompanied recitative for soprano and alto (Track 5) that ushers in the simple final chorale (Track 6).

Schwingt freudig euch empor, BWV 36

The second cantata in the present release is Cantata 36, *Schwingt freudig euch empor*. Its two halves would have been performed before and after the sermon. It exists in at least three versions, one secular, the other two sacred. We have recorded the later version in which the low voice of the oboe d’amore in the opening chorus has been doubled in order to reinforce the musical line (Track 7). The chorale *Nun komm, der Heiden Heiland* is heard twice, first in a highly orna-

mented version in the form of a duet (Track 8), then in the chorale *Der du bist dem Vater gleich* (Track 12), which is set here to a quick $\frac{3}{4}$ metre and headed *molt’Allegro*. The organ is clearly raised to the level of an equal partner. The wonderful aria in $\frac{12}{8}$ -time, *Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen* (Track 13), provides the work with a special point of repose, its slow tempo proportionate to the pulse of the *molt’Allegro* in the preceding chorale. Interestingly, this concertante cantata does not include a recitative, every other movement being a chorale (Tracks 8, 10, 12 and 14). It ends with a simple four-part strophe from Bach’s favourite Lutheran chorale.

Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 91

The final cantata in the present set of Lutheran cantatas, *Gelobet seist du, Jesu Christ* BWV 91, was written for Christmas Day 1724. The highly virtuosic opening chorus contains parts for two concertante horns and, clearly marked *alla breve*, is intended to be conducted in minims. At first the tempo seems almost insanely fast, but, interestingly, it is easier for the horn players to perform it at this speed than at a slower tempo. We are amazed yet again at just how virtuosic Bach’s instrumentalists must have been (Track 15).

The second movement, *Der Glanz der höchsten Herrlichkeit* (Track 16), is a recitative interpolated with statements of the four lines of the chorale, the chords being deliberately sustained. In order not to muddy the lines of the chorale, we have removed the bassoon from the continuo group.

The following tenor aria, *Gott, dem der Erden Kreis zu klein* (Track 17), is in $\frac{3}{4}$ -time and acquires its unusual colouring from its use of three oboes. The final third of the bass recitative *O Christenheit!* (Track 18) is marked “Adagio” and demands to be taken half as slowly. The final chorale, *Das hat er alles uns getan* (Track 20), is one of the few chorales in which obbligato horns and timpani invest the chorale with a new dimension.

Christoph Spering/Norbert Bolín, 2016
Translations: Stewart Spencer

Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 62

- 1 **1. [Chor] SATB – Cor, Ob I, II, Str, Bc**
**Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Des sich wundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.**
- 2 **2. Arie Tenor – Ob I, II, Str, Bc**
Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:
Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.
Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,
Hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,
O Wunder! die Keuschheit wird gar nicht beflecket.
- 3 **3. Rezitativ Bass – Bc**
So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron
Sein eingeborner Sohn.
Der Held aus Juda bricht herein,
Den Weg mit Freudigkeit zu laufen
Und uns Gefallne zu erkaufen.
O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!
- 4 **4. Arie Bass – Bc & Str in 8va**
Streite, siege, starker Held!
Sei vor uns im Fleische kräftig!
Sei geschäftig,
Das Vermögen in uns Schwachen
Stark zu machen!
- 5 **5. Rezitativ Sopran, Alt – Str, Bc**
Wir ehren diese Herrlichkeit
Und nahen nun zu deiner Krippen
Und preisen mit erfreuten Lippen,
Was du uns zubereit';
Die Dunkelheit verstört' uns nicht
Und sahen dein unendlich Licht.
- 6 **6. Choral SATB – Bc (+Instr)**
**Lob sei Gott, dem Vater, ton,
Lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,
Immer und in Ewigkeit!**

1. **[Chorus]**
**Now come, the gentiles' Savior,
As the Virgin's child revealed,
At whom marvels all the world,
That God him this birth ordained.**
2. **Aria tenor**
Admire, all ye people, this mystery's grandeur:
The highest of rulers appears to the world.
Here are all the treasures of heaven discovered,
Here for us a manna divine is ordained,
O wonder! Virginitiy bideth unblemished.
3. **Recitative bass**
Now comes from God's great majesty and throne
His one begotten Son.
The man from Judah now appears
To run his course with gladness
And us the fallen bring redemption.
O splendid light, O sign of grace most wonderful!
4. **Aria bass**
Fight victorious, hero strong!
Show for us in flesh thy power!
Ever striving
Our own power, now so feeble,
Strong to temper.
5. **Recitative soprano, alto**
We honor this great majesty
And venture nigh now to thy cradle
And praise thee now with lips of gladness
For what thou us hast brought;
For darkness did not trouble us
When we beheld thy lasting light.
6. **Chorale**
**Praise to God, the Father, be,
Praise to God, his only Son,
Praise to God, the Holy Ghost,
Always and eternally!**

Schwingt freudig euch empor, BWV 36

- Erster Teil
- 7 **1. Chor** *Ob d'am I/II all'unisono, Viol I/II, Vla, Continuo*
Schwingt freudig euch empor
[und dringt] zu den erhab'nen Sternen,
Ihr Zungen, die ihr itzt in Zion fröhlich seid!
Doch, haltet ein! Der Schall darf sich nicht weit entfernen,
es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.
- 8 **2. Choral (Duett) Sopran, Alt**
Ob d'am I col Soprano, Oboe d'amore II coll' Alto, Bc
**Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
des sich wundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.**
- 9 **3. Arie Tenor – Oboe d'amore solo, Bc**
Die Liebe zieht mit sanften Schritten
sein Treugeliebtes allgemach.
Gleichwie es eine Braut entzückt,
wenn sie den Bräutigam erblicket,
so folgt ein Herz auch Jesu nach.
- 10 **4. Choral** *Ob d'am I e Viol I col Soprano, Ob d'am II e Viol II coll' Alto, Vla col Tenore, Bc*
**Zwingt die Saiten in Cythara
und lasst die süße Musica
ganz freudenreich erschallen,
dass ich möge mit Jesulein,
dem wunderschönen Bräut'gam mein,
in steter Liebe wallen!
Singet, springet, jubilieret,
triumphieret, dankt dem Herren!
Groß ist der König der Ehren.**
- Zweiter Teil
- 11 **5. Arie Bass – Viol I/II, Vla, Bc**
Willkommen, werter Schatz!
Die Lieb' und Glaube machet Platz
vor dich in meinem Herzen rein,
zieh bei mir ein!
- 12 **6. Choral Tenor – Ob d'am I/II, Bc**
**Der du bist dem Vater gleich,
führ' hinaus den Sieg im Fleisch,
dass dein ewig Gott'sgewalt
in uns das krank Fleisch enthalt.**

- First Part
1. **Chorus**
Soar joyfully aloft
amidst the stary grandeur,
Ye voices, ye who now in Zion gladly dwell!
No, wait awhile! Your sound shall not have far to travel,
To you draws nigh himself the Lord of majesty.
2. **Chorale (duet) soprano, alto**
**Come now, the nations' Savior,
As the Virgin's child made known,
At this marvels all the world,
That God this birth gave to him.**
3. **Aria tenor**
Now love doth draw with gentle paces
Its true beloved'd more and more
Like as it brings the bride enchantment
When she the bridegroom near beholdeth,
E'en so the heart doth Jesus seek.
4. **Chorale**
**Raise the viols in Cythera
And let now charming Musica
With joy and gladness echo,
That I may with my Jesus-child,
With this exquisite groom of mine,
In constant love e'er journey.
Sing now, Dance now,
Jubilation cry triumphant, thank the Lord now!
Great is the king of all honor.**
- Second Part
5. **Aria bass**
O welcome, dearest love!
My love and faith prepare a place
For thee within my heart that's pure,
Come dwell in me!
6. **Choral tenor**
**Thou who art the Father like,
Lead the conquest o'er the flesh,
That thy God's eternal pow'r
May by our sick flesh be held.**

13 **7. Arie Sopran** – *Viol solo con sordino, Bc*
Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
wird Gottes Majestät verehrt.
Denn schallet nur der Geist darbei,
so ist ihm solches ein Geschrei,
das er im Himmel selber hört.

14 **8. Choral** *Ob d'am I e Viol I col Soprano, Ob d'am II e Viol II coll' Alto, Vla col Tenore, Bc*
**Lob sei Gott, dem Vater, g'ton,
Lob sei Gott, sein'm eingen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heil'gen Geist,
immer und in Ewigkeit!**

Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 91

15 **1. [Choral] SATB** – *Cor I/II, Timp, Ob I–III, Str, Bc*
**Gelobet seist du, Jesu Christ,
Daß du Mensch geboren bist
Von einer Jungfrau, das ist wahr,
Des freuet sich der Engel Schar.
Kyrie eleis!**

16 **2. Rezitativ [& Choral] Sopran** – *Bc*
Der Glanz der höchsten Herrlichkeit,
Das Ebenbild von Gottes Wesen,
Hat in bestimmter Zeit
Sich einen Wohnplatz auserlesen.
Des ewgen Vaters einigs Kind,
Das ewge Licht von Licht geboren,
Itzt man in der Krippe findt.
O Menschen, schauet an,
Was hier der Liebe Kraft getan!
In unser armes Fleisch und Blut,
(Und war denn dieses nicht verflucht,
verdamm't, verloren?)
Verkleidet sich das ewge Gut.
So wird es ja zum Segen auserkoren.

17 **3. Arie Tenor** – *Ob I–III, Bc*
Gott, dem der Erden Kreis zu klein,
Den weder Welt noch Himmel fassen,
Will in der engen Krippe sein.
Erscheinet uns dies ewge Licht,
So wird hinfüro Gott uns nicht
Als dieses Lichtes Kinder hassen.

7. Arie soprano
E'en with our muted, feeble voices
Is God's great majesty adored.
For sound nought but our soul alone,
This is to him a mighty shout,
Which he in heav'n itself doth hear.

8. Chorale
**Praise to God, the Father, be,
Praise to God, his only Son,
Praise to God, the Holy Ghost,
Ever and eternally!**

1. [Chorale]
**All glory to thee, Jesus Christ,
For thou man today wast born,
Born of a virgin, that is sure,
Thus joyful is the angel host.
Kyrie eleis!**

2. Recitative [& chorale] soprano
The light of highest majesty,
The image of God's very being,
Hath, when the time was full,
Himself a dwelling found and chosen.
Th'eternal Father's only child
Th'eternal light of light begotten,
Who now in the crib is found.
Ye mortals, now behold
What here the pow'r of love hath done!
Within our wretched flesh and blood,
(And was this flesh then not accursed,
condemned, and fallen?)
Doth veil itself eternal good.
Yet is it, yea, for grace and blessing chosen.

3. Aria tenor
God, for whom earth's orb is too small,
Whom neither world nor heaven limits,
Would in the narrow crib now lie.
Revealed to us this lasting light,
Thus henceforth will us God not hate,
For of this light we are the children.

18 4. Rezitativ Bass – *Str, Bc*
O Christenheit!
Wohlan, so mache dich bereit,
Bei dir den Schöpfer zu empfangen.
Der große Gottessohn
Kömmt als ein Gast zu dir gegangen.
Ach, laß dein Herz durch diese Liebe rühren;
Er kömmt zu dir, um dich vor seinen Thron
Durch dieses Jammertal zu führen.

19 5. Arie Sopran, Alt – *V I+II, Bc*
Die Armut, so Gott auf sich nimmt,
Hat uns ein ewig Heil bestimmt,
Den Überfluß an Himmelsschätzen.
Sein menschlich Wesen machet euch
Den Engelsherrlichkeiten gleich,
Euch zu der Engel Chor zu setzen.

20 6. Choral SATB – *Cor I, II, Timp, Bc (+Hbl, Str)*
**Das hat er alles uns getan,
Sein groß Lieb zu zeigen an;
Des freu sich alle Christenheit
Und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrieleis!**

4. Recitative bass
O Christian world,
Now rise and get thyself prepared
To thee thy maker now to welcome.
The mighty Son of God
Comes as a guest to thee descended.
Ah, let thy heart by this his love be smitten;
He comes to thee, that he before his throne
Through this deep vale of tears may lead thee.

5. Aria soprano, alto
The weakness which God hath assumed
On us eternal health bestowed,
The richest store of heaven's treasures.
His mortal nature maketh you
The angels' glory now to share,
You to the angels' choir appointeth.

6. Chorale
**All this he hath for us achieved,
His great love to manifest;
Rejoice then all Christianity
And thank him for this evermore.
Kyrie eleis!**

Engl. translations: © Z. Philip Ambrose
© Z. Philip Ambrose, translator, Web publication:
<http://www.uvm.edu/~classics/faculty/bach>

CHORUS MUSICUS KÖLN

BWV 62

Sopran/soprano: Sarah Wegener | Sabine Laubach
Elisa Rabanus | Ingeborg Schilling
Alt/alto: Benno Schachtner | Natalie Hüskens
Nils Stefan / Angelika Wied
Tenor: Sebastian Kohlhepp | Bruno Michalke
Daniel Tilch | Niek van Den Dool
Bass: Thomas E. Bauer | Andrey Akhmetov
Karsten Lehl | Christian Walter

BWV 36

Sopran/soprano: Lydia Teuscher | Kerstin Heller
Sabine Laubach | Merle Bader
Alt/alto: Charlotte Quadt | Barbara Gepp
Angelika Wied | Nils Stefan
Tenor: Sebastian Kohlhepp | Thomas Jakobs
Daniel Tilch | Niek van Den Dool
Bass: Rafel Fingerlos | Karsten Lehl | Andreas Post
Lorenz Rommelspacher

BWV 91

Sopran/soprano: Lydia Teuscher | Sabine Laubach
Elisa Rabanus | Merle Bader
Alt/alto: Benno Schachtner | Natalie Hüskens
Nils Stefan | Angelika Wied
Tenor: Daniel Johansen | Bruno Michalke
Niek van Den Dool | Daniel Tilch
Bass: Daniel Ochoa | Johannes Hill | Karsten Lehl
Christian Walter

DAS NEUE ORCHESTER

BWV 62

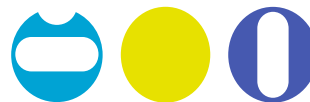
Soli/solos: Chouchane Siranossian (*Violine I*)
Rüdiger Lotter (*Violine II*)
Violine/violin I: Chouchane Siranossian
(Konzertmeisterin/concert master),
Christof Boerner, Katja Grüttner
Violine/violin II: Almut Frenzel-Riehl,
Christian Friedrich, Frauke Heiwolt
Viola: Christian Goosses
Violoncello: Davit Melkonyan
Kontrabass/contra-bass: Timo Hoppe
Oboe: Michael Niesemann & Marie-Therese Reith
Fagott/bassoon: Alexander Golde
Horn: Olivier Picon
Orgel/organ: Andreas Gilger

BWV 36

Oboe: Markus Deuter, Barbara Nusko-Urthaler
Violine/violin I: Anton Steck
(Konzertmeister & Solo/concert master & solo)
Christof Boerner, Anita Köferle
Violine/violin II: Alexander Pilchen,
Christian Friedrich, Horst-Peter Steffen
Viola: Christian Goosses, Johannes Platz
Violoncello: Patrick Sepec
Kontrabass/contra-bass: Timo Hoppe
Orgel/organ: Christian Rieger

BWV 91

Violine/violin I: Brian Dean (Konzertmeister &
Solo/concert master & solo), Frauke Heiwolt,
Monica Waisman,
Violine/violin II: Florian Deuter,
Christian Friedrich, Katja Grüttner
Viola: Christian Goosses
Violoncello: Patrick Sepec
Kontrabass/contra-bass: Timo Hoppe
Oboe: Marcus Deuter, Marie-Therese Reith,
Julia Belitz
Fagott/bassoon: Alexander Golde
Horn: Olivier Picon, Jörg Schulteß
Pauken/timpani: Martin Piechotta
Orgel/organ: Andreas Gilger
Cembalo/harpsichord: Michael Borgstede



CHORUS MUSICUS KÖLN | CHRISTOPH SPERING | DAS NEUE ORCHESTER

www.musikforum-koeln.de

G010003604806D

deutsche
harmonia
mundi

