

BACH LUTHER KANTATEN

CHORUS MUSICUS KÖLN
DAS NEUE ORCHESTER
CHRISTOPH SPERING

VOL. 2



Christum wir sollen loben schon, BWV 121

Kantate zum 2. Weihnachtstag (1724)

Cantata for 2nd Day of Christmas

1 [Choral]: Christum wir sollen loben schon	4.12
2 Arie: O du von Gott erhöhte Kreatur (Tenor)	5.10
3 Rezitativ: Der Gnade unermesslich's Wesen (Alt)	1.05
4 Arie: Johannis freudenvolles Springen (Bass)	6.26
5 Rezitativ: Doch wie erblickt es dich in deiner Krippe? (Sopran)	0.54
6 Choral: Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt	1.17

Marie-Sophie Pollak Sopran · Mélodie Ruvio Alt

Benjamin Bruns Tenor · Thomas E. Bauer Bass

Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV 125

Kantate zum Fest Mariae Reinigung (1725)

Cantata for the Feast of Purification

7 [Choral]: Mit Fried und Freud ich fahr dahin	4.22
8 Arie: Ich will auch mit gebrochnen Augen (Alt)	5.58
9 Rezitativ (+ Choral): O Wunder, daß ein Herz (Bass)	1.41
10 Arie/Duett: Ein unbegreiflich Licht erfüllt	5.50
11 Rezitativ: O unerschöpfter Schatz der Güte (Alt)	0.36
12 Choral: Er ist das Heil und selig Licht	1.18

Sarah Wegener Sopran · Benno Schachtner Altus

Sebastian Kohlhepp Tenor · Thomas E. Bauer Bass

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit, BWV 14

Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphania (1735)

Cantata for the 4th Sunday after Epiphany

13 Chor: Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	6.29
14 Arie: Uns're Stärke heißt zu schwach (Sopran)	3.57
15 Rezitativ: Ja, hätt' es Gott nur zugegeben (Tenor)	0.40
16 Arie: Gott, bei Deinem starken Schützen (Bass)	3.36
17 Choral: Gott Lob und Dank (Tenor)	1.22

Lydia Teuscher Sopran · Benno Schachtner Altus

Daniel Johansen Tenor · Daniel Ochoa Bass

CHORUS MUSICUS KÖLN
DAS NEUE ORCHESTER
CHRISTOPH SPERING

Recording: February 2–6, 2016 (BWV 125), October, 8–12, 2015 (BWV 121), June 6–8, 2016 (BWV 14)

Melanchthon-Kirche Köln-Zollstock

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

Recording producer, digital editing, mastering: Jens Schünemann

Recording engineers: Daniel Deitmann (BWV 121), Wolfgang Rixius (BWV 125), Ernst Hartmann (BWV 14)

Recording assistant: Hendrik Manuk (BWV 125)

Total time: 55.15

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

Design: Christine Schweitzer, Cologne

Photos: Michael Niesemann (Spring); anbo bildmanufaktur (Ensemble-Photos); musikforum & privat

Booklet editor: Dr. Norbert Bolín

© & © 2016 Deutschlandradio/Sony Music Entertainment Germany GmbH





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





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 ab-

bildet, 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 wahrnehmungs-



psychologisch 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, wengleich 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.

Christum wir sollen loben schon, BWV 121

Der altkirchliche Hymnus *A solis ortus cardine*, der durch Martin Luther 1524 verdeutscht wurde, liefert die Grundlage für diese Choralkantate, die Johann Sebastian Bach zum 26. Dezember 1724 in Leipzig aufgeführt hat.

Der erste Teil der Kantate [Tracks 1–3] schildert das Wunder der Geburt, während der zweite Teil [Tracks 4–6] die Antwort des betenden Menschen, der sich zur Krippe wendet, beinhaltet.

Wie bei diesen altkirchlichen Melodien bei Bach zu erwarten, wird der Eingangschor als Choralmotette im damaligen *a cappella*-Stil vertont. (A *cappella* bedeutet in dieser Zeit, dass alle Stimmen sowohl von den Streichern als auch vom Posaunenquartett – bestehend aus Zink und drei Posaunen – verdoppelt werden).

Das eigentlich in D-Dur stehende Rezitativ *Der Gnade unermesslich's Wesen* [Track 3] endet im vorletzten Takt in einer kühnen Rückung von Cis-Dur nach C-Dur, was bei Bach tonartensymbolisch für die Menschwerdung Gottes steht (vergleiche den Choral im *Weihnachts-Oratorium: Er ist auf Erden kommen arm* BWV 248, I/7).

Im Mittelpunkt der Kantate steht eine virtuose Bass-Arie *Johannis freudenvolles Springen* [Track 4], die Bezug auf das Springen des ungeborenen Johannes im Mutterleibe (Joh 1,44) nimmt. Ein zweites Secco-Rezitativ mit Sopran *Doch wie erblickt es dich in deiner Krippe?* [Track 5] ist wiederum ein Indiz dafür, dass Bach sehr deutlich zwischen ausnotierten Seufzern, dissonanten Appoggiaturen oder Accaciatoren und weiblichen beziehungsweise männlichen Schlüssen ohne Appogiatur differenziert. Der schlichte und wörtliche Schluss-Choral [Track 6] in E dorisch endet in einer phrygischen Kadenz. Entscheidend für die Aufführungspraxis der Kantate könnte sein, dass Chor, Arien und Schluss-Choral in den Relationen eines Tempofeldes stehen und die Secco-Rezitative hier kurz aufgeführt wurden. Ich habe im gesamten Werk die Doppelbesetzung mit Orgel und Cembalo gewählt und die Orgel durchaus in verschiedenen Registrierungen eingesetzt.

Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV 125

Die Kantate BWV 125 *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* entstammt auch dem Choralkantaten-Jahrgang und wurde am 2. Februar 1725 aufgeführt.

In der etwas ungewöhnlichen, aber umfangreichen Besetzung mit Traversflöte, Oboe d'amore und Streichern haben wir als Tasteninstrument nur die Orgel verwendet, wobei man davon ausgehen kann, dass in Leipzig auch zwei Tasteninstrumente gespielt haben könnten.

In der Interpretationsgeschichte dieser Kantate fällt auf, dass die zweite Arie, die sich ohne Rezitativ an den Chor anschließt, die Arie im $\frac{3}{4}$ -Takt, vom Altus gesungen, *Ich will auch mit gebrochenen Augen* [Track 8], immer in einem viel zu langsamen Tempo erklingt. Sie ist mit der Aufführungsangabe *legato per tutto e senza accomp[agnamento]* bezeichnet; obwohl sie vom Kopisten in die Orgelstimme übertragen wurde, ist sie anscheinend ohne Tasteninstrument nur mit Violoncello und Kontrabass aufgeführt worden. Nach einem Bass-Rezitativ *accompagnato* für Streicher und Bass *O Wunder, daß ein Herz* [Track 9] folgt das Duetto für Tenor und Bass und zwei konzertierende Violinen *Ein unbegreiflich Licht erfüllt* [Track 10]. Das Secco-Rezitativ für Altus, *O unerschöpfter Schatz der Güte* [Track 11], wird bewusst mit langen Continuo- Akkorden ausgeführt. Der Puls im schlichten Schluss-Choral *Er ist das Heil und selig Licht* [Track 12] ist etwas langsamer als der Eingangschor, aber grundsätzlich lässt sich in der gesamten Kantate ein fast durchgängiger Puls verfolgen.

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit, BWV 14

Diese Kantate stellt in gewisser Weise eine Besonderheit im Bach'schen Schaffen dar, da sie einerseits sehr spät (wenige Wochen nach der Komposition des *Weihnachts-Oratoriums* BWV 248) im Jahr 1735 komponiert wurde, und andererseits alle Stimmen von Johann Sebastian Bach persönlich ausgeschrieben wurden. Als Choralkantate würde man sie eigentlich im Kantatenjahrgang 1724/1725 vermuten, aber da es in diesem Jahr keinen 4. Sonntag nach Epiphania gab, und dieser Text zu diesem Sonntag gehört, hat er den zugrunde liegenden Choral Martin Luthers, eine Nachdichtung des 124. Psalms, erst zehn Jahre später, nämlich 1735 vertont.

In dem wörtlich übernommenen Eingangschor *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* [Track 13] wird die Archaik durch die Komposition einer Gegenfuge gesteigert,

d.h. jede Choralzeile wird exponiert, aber in der Umkehrung eine aufsteigende Linie mit einer absteigenden Linie beantwortet.

Diese vierstimmige, komplizierte Fuge, die Zeile für Zeile neu ansetzt, wird verklammert durch die Luther'sche Chormelodie, die in den beiden Oboen und dem Horn unisono erklingt.

Zu den Besonderheiten der Kantate gehört das Instrument, das in der Sopran-Arie *Uns're Stärke heißt zu schwach* [Track 14] gefordert wird. Im Autograph ist die Stimme mit *Corne. par force*, aber auch mehrfach mit *Tromba* bezeichnet, so dass immer noch nicht als geklärt gelten kann, welches Instrument tatsächlich gemeint ist. Im derzeitigen Musikbetrieb gibt es Niemanden, der ein Horn in G im geforderten Tempo spielen könnte; von daher haben wir diese Partie – wie bisher üblich – auch mit einer Trompete besetzt. Das rasche Tempo der Arie erschließt sich aus dem Puls des langsamen Eingangschores und macht damit einen vollkommen schlüssigen Eindruck.

Das nun folgende Rezitativo secco *Ja, hätt' es Gott nur zugegeben* [Track 15] und auch die Arie für Bass *Gott, bei deinem starken Schützen* [Track 16] sind zwar in den Stimmen zur Kantate vorhanden, aber mit dem Verweis *Organo tacet* versehen. Ich wage deshalb – vollkommen untypisch für die Aufführungspraxis der Barockmusik, aber angelehnt an die Arie Nr. 2, *Ich will auch mit gebrochenen Augen* aus der vorangegangenen Kantate BWV 125 [Track 8] – die beiden Vokalsätze ohne Tasteninstrument aufzuführen; eine hörensweite Variante.

© Christoph Spring/Norbert Bolín, 2016

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.

Christum wir sollen loben schon, BWV 121

The early Christian Latin hymn *A solis ortus cardine* was translated into German by Luther in 1524 and provides the basis for the present chorale cantata, which was first performed in Leipzig on 26 December 1724.

The first part (Tracks 1–3) describes the miracle of Christ’s birth, while the second part portrays Man’s response as he turns in prayer to the manger. As we have learnt to expect from Bach’s use of early church melodies, the opening chorus is set as a chorale fantasia in the a cappella style of the time. (At this period the term indicates that all the voices are doubled by the strings and by a cornett and three trombones.)

The recitative in D major, *Der Gnade unermesslichen Wesen* (Track 3), culminates in its penultimate bar with a bold shift from C sharp major to C major, its symbolism representing God’s incarnation as Man. (A similar symbolism is found in the chorale *Er ist auf Erden kommen arm* at the end of Part One of the *Christmas Oratorio* BWV 248.)

Central to the present cantata is the virtuoso bass aria, *Johannis freudenvolles Springen* (Track 4), which refers to the unborn John the Baptist leaping for joy in his mother’s womb (Luke 1:44). A second secco recitative for the soprano soloist, *Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?* (Track 5), is further evidence of Bach’s clear distinction between sighs that are fully notated, dissonant appoggiaturas or acciaccaturas and feminine or masculine endings without an appoggiatura. The simple and literal final chorale (Track 6) in E Dorian cadences on F sharp-Phrygian. Of decisive importance for the performance of this cantata might be

the fact that chorus, arias and final chorale are all related within the same tempo field and that the secco recitatives are performed with short note-values. Throughout the cantata I have chosen to use both organ and harpsichord and to deploy the organ in a variety of registrations.

Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV 125

BWV 125 is another chorale cantata dating from Bach’s second annual cycle of Leipzig cantatas and was performed for the first time on 2 February 1725.

It is scored, somewhat exceptionally, for flute, oboe d’amore, strings and continuo. As for the keyboard instrument, we have used only an organ, although we may assume that in Leipzig two keyboard instruments could have been used.

One striking feature of the performing history of BWV 125 is the fact that the first aria, which follows on from the opening chorus without a recitative and is in 3/4-time (Track 8), is always taken too slowly. Entrusted to the alto soloist, this aria, *Ich will auch mit gebrochnen Augen*, is headed *Ligato per tutto e senza accompagn[amento]*. Even though the copyist added this marking to the organ part, the aria was presumably performed with cello and double bass alone and with no keyboard instrument. An accompanied recitative for the bass soloist and strings, *O Wunder, daß ein Herz* (Track 9), is followed by a duet for tenor and bass, with two concertante violins, *Ein unbegreiflich Licht erfüllt* (Track 10). The secco recitative for alto, *O unerschöpfter Schatz der Güte* (Track 11), is deliberately performed with sustained chords in the continuo. The pulse in the simple final chorale, *Er ist das Heil und selig Licht* (Track 12), is somewhat slower than in the opening chorus, but basically it is still possible to trace the same almost continuous pulse throughout the entire cantata.

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BWV 14

To a certain extent the present cantata represents an exception in Bach’s output. Not only is it a relatively late work, having been written only a few weeks after the *Christmas Oratorio* BWV 248 in 1735, but it is also notable for the fact that Bach wrote out all of the parts himself. It, too, is a chorale cantata, and so we might expect it to have been written for the 1724/25 annual cycle of cantatas. But there was no Fourth Sunday after Epiphany in this particular year, and since

the text of BWV 14 belongs to this particular Sunday, it was not until ten years later, in 1735, that Bach set Luther's German paraphrase of Psalm CXXIV.

The opening chorus (Track 13) is taken over word for word from Luther's hymn, its archaic tone heightened by the introduction of a counter-fugue. In other words, the first answer in the exposition is the inversion of the subject and an ascending line is answered with a descending one. This complex four-part fugue begins afresh with each line of the hymn and is held together by Luther's chorale melody, which is heard in unison in the two oboes and horn.

Among the unusual features of this cantata is the instrument used in the soprano aria *Unsre Stärke heißt zu schwach* (Track 14). According to the autograph score, it is a *Corne. par force* but it is also repeatedly described as a *tromba*, so that it is unclear what instrument is actually meant. There is currently no one who can play a horn in G at the required tempo, which is why we have used a trumpet here, a solution that has generally been adopted in the past. The quick tempo emerges from the pulse of the slow opening chorus and in that way makes a perfectly logical impression. The following secco recitative, *Ja, hätt es Gott nur zugegeben* (Track 15), and the bass aria, *Gott, bei deinem starken Schützen* (Track 16), have both survived in the cantata's set of parts, but both are headed *Organo tacet*. I have therefore taken the liberty of performing these two vocal movements without a keyboard instrument, an alternative that is undoubtedly worth hearing and which, however untypical of Baroque performance practice, is inspired by the aria *Ich will auch mit gebrochenen Augen* (Track 8) in the preceding cantata, BWV 125.

Christoph Spering/Norbert Bolín, 2016
Translations: Stewart Spencer



Christum wir sollen loben schon, BWV 121

- 1 **1. [Choral]** *Cor/Ob d'am/Viol I col Soprano, Tromb I/Viol II coll' Alto, Tromb II/Vla col Tenore, Tromb III col Basso, Bc*

**Christum wir sollen loben schon,
der reinen Magd Marien Sohn,
so weit die liebe Sonne leucht
und an aller Welt Ende reicht.**

- 2 **2. Arie Tenor** – *Ob d'am, Bc*

O du von Gott erhöhte Kreatur,
begreife nicht, nein, nein, bewundre nur:
Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben.
Wie groß ist doch der Schöpfer aller Dinge,
und wie bist du verachtet und geringe,
um dich dadurch zu retten vom Verderben.

- 3 **3. Rezitativ Alt** – *Bc*

Der Gnade unermesslich's Wesen
hat sich den Himmel nicht
zur Wohnstatt auserlesen,
weil keine Grenze sie umschließt.
Was Wunder, dass allhie Verstand und Witz gebricht,
ein solch Geheimnis zu ergründen,
wenn sie sich in ein keusches Herze gießt.
Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren,
um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu kehren.

- 4 **4. Arie Bass** – *Viol I/II, Vla, Bc*

Johannis freudvolles Springen
erkannte dich, mein Jesu, schon.
Nun da ein Glaubensarm dich hält,
so will mein Herze von der Welt
zu deiner Krippe brünstig dringen.

- 5 **5. Rezitativ Sopran** – *Bc*

Doch wie erblickt es dich in deiner Krippe?
Es seufzt mein Herz: mit bebender
und fast geschlossener Lippe
bringt es sein dankend Opfer dar.
Gott, der so unermesslich war,
nimmt Knechtsgestalt und Armut an.
Und weil er dieses uns zugutgetan,
so lasset mit der Engel Chören
ein jauchzend Lob- und Danklied hören!

1. [Choral]

**To Christ we should sing praises now,
The spotless maid Maria's Son,
As far as our dear sun gives light
And out to all the world doth reach.**

2. Arie tenor

O thou whom God created and extolled,
With reason not, no, no, with wonder see:
God would through flesh the flesh's health accomplish.
Though great is he, the maker of all nature,
And though thou art despised and unworthy,
That thou by this be rescued from corruption.

3. Recitative alto

The nature of unbounded favor
Hath chosen heaven not
To be its only dwelling,
For it no limits can contain.
Why wonder that in this all sense and reason fail
So great a mystery to fathom,
When grace into a virgin heart is poured?
God chooseth him this body pure to make a temple for his honor,
That to mankind he might in awe-inspiring form be
present.

4. Arie bass

Then John's own glad and joyful leaping
Acknowledged thee, my Jesus, first.
Now while an arm of faith holds thee,
So would my heart escape this world
And to thy cradle press with fervor.

5. Recitative soprano

But how doth it regard thee in thy cradle?
My heart doth sigh: with trembling
and almost unopened lips now
It brings its grateful sacrifice.
God, who all limits did transcend,
Bore servile form and poverty.
And since he did this for our benefit,
Thus raise now with the choirs of angels
Triumphant sounds of thankful singing!

- 6 **6. Choral SATB** – *Cor/Ob d'am/Viol I col Soprano,
Tromb I/Viol II coll' Alto, Tromb II/Vla
col Tenore, Tromb III, Bc*

**Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geboren von der reinen Magd,
samt Vater und dem Heiligen Geist
von nun an bis in Ewigkeit.**

Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV 125

- 7 **1. [Choral]** *S + Cor, ATB – Fltr, Ob, Str, Bc*

**Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen;
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille;
Wie Gott mir verheißen hat,
Der Tod ist mein Schlaf worden.**

- 8 **2. Arie Alt, Fltr, Ob d'am, Bc**

Ich will auch mit gebrochenen Augen
Nach dir, mein treuer Heiland, sehn.
Wengleich des Leibes Bau zerfällt,
Doch fällt mein Herz und Hoffen nicht.
Mein Jesus sieht auf mich im Sterben
Und lasset mir kein Leid geschehn.

- 9 **3. Rezitativ [+Choral]** *Bass – Str, Bc*

O Wunder, daß ein Herz
Vor der dem Fleisch verhaßten Gruft
Und gar des Todes Schmerz
Sich nicht entsetzet!
**Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
Der treue Heiland,**
Der auf dem Sterbebette schon
Mit Himmelssüßigkeit den Geist ergötzet,
Den du mich, Herr, hast sehen lan,
Da in erfüllter Zeit
Ein Glaubensarm das Heil des Herrn umfinge;
Und machst bekannt
Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller Dinge,
Daß er sei das Leben und Heil,
Der Menschen Trost und Teil,
Ihr Retter vom Verderben
Im Tod und auch im Sterben.

6. Chorale

**Laud, praise, and thanks to thee be giv'n,
Christ, now born of the spotless maid,
With Father and the Holy Ghost
From now until eternity.**

1. [Chorale]

**In peace and joy do I depart,
As God doth will it;
Consoled am I in mind and heart,
Calm and quiet;
As God me his promise gave,
My death is to sleep altered.**

2. Arie alto

I would e'en with my broken vision
To thee, my faithful Savior, look.
When once my body's form shall break,
Yet shall my heart and hope not fall.
My Jesus cares for me in dying
And shall let me no grief attend.

3. Recitative [+Chorale]

O wonder, that one's heart
Before the flesh's hated tomb
and even death's distress
Should not be frightened!
**This Christ hath done, God's own true son,
The faithful Savior,**
Who o'er my dying bed now stands
With heaven's sweet repose my soul to comfort,
Whom thou, O Lord, hast let me see,
When at the final hour an arm of faith
shall grasp the Lord's salvation;
Thou hast revealed
Of the Almighty God, creator of all nature,
That he salvation is and life,
Of men the hope and share,
Their Savior from corruption
In death as well in dying.

10 4. Arie/Duett *Tenor, Bass – V I, II, Bc*
Ein unbegreiflich Licht erfüllt
Den ganzen Kreis der Erden.
Es schallet kräftig fort und fort
Ein höchst erwünscht Verheißungswort:
Wer glaubt, soll selig werden.

11 5. Rezitativ *Alt – Bc*
O unerschöpfter Schatz der Güte,
So sich uns Menschen aufgetan:
Es wird der Welt,
So Zorn und Fluch auf sich geladen,
Ein Stuhl der Gnaden
Und Siegeszeichen aufgestellt,
Und jedes gläubige Gemüte
Wird in sein Gnadenreich geladen.

12 6. Choral *SATB – Bc (+Instr)*
**Er ist das Heil und selge Licht
Für die Heiden,
Zu erleuchten, die dich kennen nicht,
Und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.**

4. Aria/duet *tenor, bass*
A great mysterious light hath filled
the orb of all the earth now.
There echoes strongly on and on
A word of promise most desired:
In faith shall all be blessed.

5. Recitative *alto*
O unexhausted store of kindness,
Which to us mortals is revealed:
one day the world,
Which wrath's curse on itself hath summoned,
A throne of mercy
And sign of triumph shall receive,
And ev'ry faithful heart and spirit
Shall to his realm of grace be summoned.

6. Chorale
**He is that grace and blessed light,
Which the nations
Shall illumine, all who know thee not,
And shall nurture;
To Israel, thy people,
The praise, laud, joy and gladness.**

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit, BWV 14

- 13 1. [Choral]** *SATB – Cor, Ob I/II, Str, Bc*
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
So soll Israel sagen,
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
Wir hätten müssen verzagen,
Die so ein armes Häuflein sind,
Veracht' von so viel Menschenkind,
Die an uns setzen alle.
- 14 2. Arie** *Sopran – Trp Str, Bc*
Unsre Stärke heißt zu schwach,
Unserm Feind zu widerstehen.
Stünd uns nicht der Höchste bei,
Würd uns ihre Tyrannei
Bald bis an das Leben gehen.
- 15 3. Rezitativ** *Tenor – Bc*
Ja, hätt es Gott nur zugegeben,
Wir wären längst nicht mehr am Leben,
Sie rissen uns aus Rachgier hin,
So zornig ist auf uns ihr Sinn.
Es hätt uns ihre Wut
Wie eine wilde Flut
Und als beschäumte Wasser überschwemmet,
Und niemand hätte die Gewalt gehemmet.
- 16 4. Arie** *Bass – Ob I/II, Bc*
Gott, bei deinem starken Schützen
Sind wir vor den Feinden frei.
Wenn sie sich als wilde Wellen
Uns aus Grimm entgegenstellen,
Stehn uns deine Hände bei.
- 17 5. Choral** *SATB – Cor, Ob I/II, Str, Bc*
Gott Lob und Dank, der nicht zugab,
Daß ihr Schlund uns möcht fangen.
Wie ein Vogel des Stricks kömmt ab,
Ist unsre Seel entgangen:
Strick ist entzwei, und wir sind frei;
Des Herren Name steht uns bei,
Des Gottes Himmels und Erden.

- 1. [Chorale]**
Were God not with us all this time,
Then let Israel say it:
Were God not with us all this time,
We would have surely lost courage,
For such a tiny band we are,
Despised by so much of mankind,
They all oppose us ever.
- 2. Aria** *soprano*
Our own strength is called too weak,
That our foe we bid defiance.
Stood by us the Highest not,
Surely would their tyranny
Soon our very being threaten.
- 3. Recitative** *tenor*
Yea, if then God had but allowed it,
We long no more were with the living,
Their vengeance would have ravished us,
Such wrath for us do they intend.
For they had in their rage
Like as a rampant flood
Within its foaming waters spilled upon us,
And no one could have all their might resisted.
- 4. Aria** *bass*
God, through thine own strong protection
Are we from our foes set free.
When they come as raging waters
In their hate to rise against us,
With us yet thy hands will be.
- 5. Chorale**
God praise and thanks, who did not let
Their savage jaws devour us.
As a bird from its snare comes free,
So is our soul delivered:
The snare's in twain, and we are free;
The Lord's own name doth stand with us,
The God of earth and of heaven.

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

CHORUS MUSICUS KÖLN

BWV 121

Sopran/soprano: Marie-Sophie Pollak | Birgit Wegemann | Elisa Rabanus | Ingeborg Schilling
Alt/alto: Mélodie Ruvio | Natalie Hüskens
Christian Rohrbach | Andra Isabel Wildgrube
Tenor: Benjamin Bruns | Niek van Den Dool
Sören Richter | Joachim Streckfuß
Bass: Thomas E. Bauer | Karsten Lehl
Christian Walter | Richard Logiewa

BWV 125

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 14

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

DAS NEUE ORCHESTER

BWV 121

Oboe: Michael Niesemann, Marie-Therese Reith
Violine/violin I: Elisabeth Weber
(Konzertmeisterin & concert master),
Christof Boerner, Katja Grüttner
Violine/violin II: Almut Frenzel, Frauke Heiwolt,
Christine Wasgindt
Viola: Christian Goosses, Valentin Holub
Violoncello: David Melkonyan
Kontrabass/double-bass: Timo Hoppe
Zink/cornett: Martin Lubenow
Posaune/trombone: Raphael Vang, Alexander Brungert,
Bernhard Rainer, Uwe Haase
Orgel/organ: Wiebke Weidanz
Cembalo/harpsichord: Andreas Gilger

BWV 125

Violine/violin I: Chouchane Siranossian
(Konzertmeister/ concert master),
Christof Boerner, Katja Grüttner
Soli/solos: Chouchane Siranossian (*Violine I*)
Rüdiger Lotter (*Violine II*)
Violine/violin II: Almut Frenzel-Riehl,
Christian Friedrich, Frauke Heiwolt
Viola: Christian Goosses · *Violoncello:* Davit Melkonyan
Kontrabass/double-bass: Timo Hoppe
Flöte/flute: Annie La Flamme
Oboe: Michael Niesemann & Marie-Therese Reith
Fagott/bassoon: Alexander Golde
Horn: Olivier Picon · *Zink/cornett:* Anna Schall
Posaune/trombone: Alexander Brungert &
Michael Scheuermann & Uwe Haase
Orgel/organ: Andreas Gilger

BWV 14

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
Trompete/trumpet: Hans-Martin Rux
Pauken/timpani: Martin Piechotta
Orgel/organ: Andreas Gilger
Cembalo/harpsichord: Michael Borgstede



G010003604807B

deutsche
harmonia
mundi

Johann Sebastian Bach
Gemälde von
Elias Gottlob Haussmann

