

BACH LUTHER KANTATEN

CHORUS MUSICUS KÖLN
DAS NEUE ORCHESTER
CHRISTOPH SPERING

VOL. 3



Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort, BWV 126

Kantate zum Sonntag Sexagesimae (1725) · Cantata for Sexagesimae

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | <i>Chor</i> : Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort | 2.56 |
| 2 | <i>Arie</i> : Sende deine Macht von oben (<i>Tenor</i>) | 4.07 |
| 3 | <i>Choral & Rezitativ</i> : Der Menschen Gunst und Macht –
Gott Heiliger Geist, du Tröster wert (<i>Alt, Tenor</i>) | 2.07 |
| 4 | <i>Arie</i> : Stürze zu Boden, schwülstige Stolze! (<i>Bass</i>) | 5.02 |
| 5 | <i>Rezitativ</i> : So wird dein Wort und Wahrheit offenbar (<i>Sopran</i>) | 0.47 |
| 6 | <i>Choral</i> : Verleih uns Frieden gnädiglich | 2.17 |

Lydia Teuscher Sopran · **Charlotte Quadt** Alt

Sebastian Kohlhepp Tenor · **Rafael Fingerlos** Bass

Christ lag in Todes Banden, BWV 4

Kantate zum I. Osterfesttag (1707/08) · Cantata for Easter Sunday

- | | | |
|----|---|------|
| 7 | Sinfonia | 1.16 |
| 8 | <i>Chor (Versus 1)</i> : Christ lag in Todesbanden | 4.10 |
| 9 | <i>Versus 2</i> : Den Tod niemand zwingen kunnt (<i>Sopran, Alt</i>) | 2.23 |
| 10 | <i>Versus 3</i> : Jesus Christus, Gottes Sohn (<i>Tenor</i>) | 1.57 |
| 11 | <i>Chor (Versus 4)</i> : Es war ein wunderlicher Krieg | 2.22 |
| 12 | <i>Versus 5</i> : Hier ist das rechte Osterlamm (<i>Bass</i>) | 2.57 |
| 13 | <i>Versus 6</i> : So feiern wir das hohe Fest (<i>Sopran, Tenor</i>) | 1.56 |
| 14 | <i>Chor (Versus 7)</i> : Wir essen und leben wohl | 1.34 |

Marie-Sophie Pollak Sopran · **Mélodie Ruvio** Alt

Benjamin Bruns Tenor · **Thomas E. Bauer** Bass

Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2

Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis (1724)

Cantata for the 2nd Sunday after Trinity

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | <i>Choral</i> : Ach Gott, vom Himmel sieh darein | 4.22 |
| 16 | <i>Rezitativ</i> : Sie lehren eitel falsche List (<i>Tenor</i>) | 0.59 |
| 17 | <i>Arie</i> : Tilg, o Gott, die Lehren (<i>Tenor</i>) | 2.51 |
| 18 | <i>Rezitativ</i> : Die Armen sind verstört (<i>Bass</i>) | 1.18 |
| 19 | <i>Arie</i> : Durchs Feuer wird das Silber rein (<i>Tenor</i>) | 5.39 |
| 20 | <i>Choral</i> : Das wollst du, Gott, bewahren rein | 1.11 |

Christ unser Herr zum Jordan kam, BWV 7

Kantate zum Johannisfest (1724) · Cantata for the Feast of St John the Baptist

- | | | |
|----|--|------|
| 21 | <i>Choral</i> : Christ unser Herr zum Jordan kam | 5.58 |
| 22 | <i>Arie</i> : Merkt und hört, ihr Menschenkinder (<i>Bass</i>) | 3.53 |
| 23 | <i>Rezitativ</i> : Dies hat Gott klar mit Worten und mit Bildern dargetan (<i>Tenor</i>) | 0.59 |
| 24 | <i>Arie</i> : Des Vaters Stimme ließ sich hören (<i>Tenor</i>) | 3.59 |
| 25 | <i>Rezitativ</i> : Als Jesus dort nach seinen Leiden (<i>Bass</i>) | 0.47 |
| 26 | <i>Arie</i> : Menschen, glaubt doch dieser Gnade (<i>Alt</i>) | 2.29 |
| 27 | <i>Choral</i> : Das Aug allein das Wasser sieht | 1.27 |

Sarah Wegener Sopran (BWV 2 & 7) · **Benno Schachtner** Altus (BWV 2 & 7)

Sebastian Kohlhepp Tenor (BWV 2 & 7) · **Thomas E. Bauer** Bass (BWV 2 & 7)

CHORUS MUSICUS KÖLN

DAS NEUE ORCHESTER

CHRISTOPH SPERING

Recording: February 2–6, 2016 (BWV 2 & 7), October, 08–12, 2015 (BWV 4), April 21–24, 2015 (BWV 126)

Melanchthon-Kirche Köln-Zollstock

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

Recording producer, digital editing, mastering: Jens Schünemann

Recording engineer: Daniel Deitmann (BWV 126, 4), Wolfgang Rixius (BWV 2, 7)

Recording assistants: Hans Meikis (BWV 126), Hendrik Manuk (BWV 2, 7)

Total time: 72:23

A coproduction with Deutschlandfunk

© & © 2016 Deutschlandradio/Sony Music Entertainment Germany GmbH

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

Design: Christine Schweitzer, Cologne

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

Booklet editor: Dr. Norbert Bolín





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 höchstnöthiger 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 Chorstellung 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.

Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort, BWV 126

Diese zum 4. Februar 1726 komponierte Choralkantate ist textlich sehr heterogen. Neben dem bekannten Luther-Lied liegen noch Zusatzstrophen von Justus Jonas und Johann Walter zugrunde. Dem Normal-Instrumentarium von zwei Oboen, Streichern und Basso continuo wird im Eingangschor und im Schluss-Choral noch eine einzeln stehende Trompete hinzugefügt. Die Verwendung einer Trompete in D in einem Moll-Stück erzeugt eine gewisse Sprödigkeit, die sicherlich dem Grundaffekt der gesamten Kantate geschuldet ist [Track 1].

Die darauffolgende Arie *Sende deine Macht von oben* für zwei Oboen und Tenor [Track 2] ist eine der virtuosesten Tenor-Arien von Bach überhaupt. Erscheint das Anfangstempo zunächst durchaus entspannt, so kann man spätestens in der Mitte der Arie bei den virtuoseren Koloraturen spüren, dass ein schnelleres Tempo gar nicht möglich ist.

Ein weiteres Extrem finden wir in der Arie Nr. 4 [Track 4], die sich auf den Text *Stürze zu Boden* in extremen Höhen und Tiefen bewegt. Die Arie ist als Continuo-Arie mit allen vorhandenen Instrumenten (Violoncello, Fagott und Kontrabass) und einer Orgel besetzt, die auf Prinzipal 4'-Basis registriert wurde.

Das vorangestellte Rezitativ für Alt und Tenor *Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen* [Track 3] bietet abwechselnd mit rezitativischen Teilen die Choralstrophe *Gott Heilger Geist, du Tröster wert*, die zwischen den beiden Stimmen wandert; ein besonders kunstvoller und berührender Abschnitt. Der Schluss-Choral *Verleih uns Frieden gnädiglich* [Track 6], der sozusagen das *Da pacem* Martin Luthers mit Johann Walters Zusatzstrophe *Gib unserm Fürsten und aller Obrigkeit* darstellt, ist, wenn man ihn im langsamen Puls der Arien ausführt und mit den innehaltenden Fermaten ausschwingen lässt, fast genauso dimensioniert wie der Eingangschor.

Christ lag in Todes Banden, BWV 4

BWV 4 ist vielleicht die reinste Luther-Kantate, denn Bachs Vertonung übernimmt die aus dem 17. Jahrhundert überlieferte Technik von Choralvariationen durch alle Verse. So ist es ziemlich wahrscheinlich, dass diese Kantate eine der ersten, wenn nicht sogar die allererste Kantate überhaupt ist, die Johann Sebastian Bach komponiert hat. Interessanterweise hat er der Kantate in Leipzig zur Auf-

führung im Jahr 1725 noch drei Posaunen hinzugefügt, die allerdings die Singstimmen dublieren und wahrscheinlich verstärken sollten.

Mit dieser Interpretation der Kantate begeben mich bewusst auf ein spekulatives Feld, denn es ist zwar aufgrund der Stimmumfänge davon auszugehen, dass die Kantate im damaligen Kirchenton – also einen Ganzton höher, als wir heute in der historischen Aufführungspraxis der Barockmusik musizieren – gespielt wurde, aber es gibt eine Überlieferung aus der ersten Leipziger Zeit – dort noch ohne Schluss-Choral – die nur mit Streichern besetzt ist, so dass ich nun auf Bachs wahrscheinlich frühe Aufführungsbedingungen spekuliere und das Werk mit einfach besetzten Streichern und Sängern im hohen Kirchenton (465') musiziere. Ich bediene mich also des Stimmtons aus der Entstehungszeit der Kantate und lasse die erst in Leipzig zur Verstärkung hinzugefügten Posaunen weg. Im Übrigen glaube ich nicht, dass die Posaunen hinzugefügt wurden, um das Werk sozusagen „aufzupeppen“ oder zu heroisieren, denn es handelt sich um ein sehr intimes, wunderbar durchsichtig komponiertes Choralkonzert.

Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2

Die Nachdichtung des 12. Psalmes durch Martin Luther liegt diesem Choral zugrunde, der wörtlich in den Rahmensätzen erklingt und zeilenweise in einigen Sätzen zitiert wird. Der einleitende Choralchor im alten Stil [Track 15], d.h. mit dublierenden Instrumenten, weist eine Besonderheit im Instrumentarium auf, denn er verwendet eine Diskant-Posaune, was in Bachs Werken sehr selten vorkommt. Für diese Aufnahme haben wir extra ein solches Instrument, das anders als das oftmals üblicherweise besetzte Cornett klingt, nachbauen lassen und verwendet.

Das folgende Rezitativ *Sie lehren eitel falsche List* [Track 16] wird mit kurzen Basso continuo- Akkorden ausgeführt und leitet die Arie mit Solo-Violine mit Altus *Tilg, o Gott, die Lehren* [Track 17] ein.

Das nächste Rezitativ *Die Armen sind verstört* [Track 18] ist wiederum ein Accompagnato und wandelt sich im achten Takt zum Arioso. Hervorgehoben hat Bach in diesem Rezitativ die Anfangs-, Mittel- und Schluss-Zeile, die alle wörtlich aus der vierten Choralstrophe der Luther-Dichtung zitiert sind. In der Tenorarie *Durchs Feuer wird das Silber rein* [Track 19] verdoppeln die Oboen die Streicher-

stimmen. Der schlichte Choral *Das wollst du, Gott, bewahren rein* [Track 20] beschließt die Kantate in demselben Puls, der durch das gesamte Werk hindurch spürbar ist.

Christ unser Herr zum Jordan kam, BWV 7

Luthers Tauflied *Christ unser Herr zum Jordan kam* wurde von Bach zum 24. Juni 1724 vertont. Der großartige Eingangschor des Werkes ist formal ein Violinkonzert, bei dem der Cantus firmus im Tenor liegt. Lassen Sie mich spekulieren, dass Bach vielleicht dem Besuch eines bedeutenden Geigers in der Stadt Rechnung getragen hat, denn nicht nur das Violinkonzert im Eingangschor ist besonders virtuos. Interessanterweise hat der Kopist auch das große Solo im Eingangschor [Track 21] in die zweite Violinstimme mitkopiert, obwohl es als sicher gelten muss, dass dieses Solo nicht mit zwei Unisono geführten Violinen gespielt worden ist. Ein Beispiel aus der realen Aufführungspraxis der damaligen Zeit, in der der Kopist wertvolle Zeit damit verschwendete, etwas Unnötiges zu kopieren. Bei der folgenden Arie für Bass mit Continuo-Begleitung *Merkt und hört ihr Menschenkinder* [Track 22] wurde das Tempo aus dem Eingangschor entwickelt und die Orgel zum Mittelpunkt des Ensembles erhoben. Das folgende Secco-Rezitativ [Track 23] ist kurz ausgeführt, aber – wie fast immer – mit 16-füßigem Fundament, also auch Kontrabass. In der Tenor-Arie *Des Vaters Stimme ließ sich hören* [Take 24] mit Tanzcharakter konzertieren gleich zwei Violinen. Das streicherbegleitete Accompagnato *Als Jesus dort nach seinen Leiden* [Track 25] beginnt mit kurzen Akkorden und nutzt den Taufbefehl zu einem wunderschönen gesanglichen Arioso. Die Alt-Arie *Menschen glaubt doch diese Gnade* [Track 26] ist in ihrem Aufbau besonders ungewöhnlich, denn sie beginnt mit einem Ritornell und ist somit ein Konzert zwischen der beginnenden Alt-Stimme und dem antwortenden Orchester.

© 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.

Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort, BWV 126

First performed on 4 February 1725, this chorale cantata has an remarkably heterogeneous text, for in addition to Luther’s well-known hymn it contains additional strophes by Justus Jonas and Johann Walter. It is scored for the normal resources of two oboes, strings and continuo, except that in the opening chorus and concluding chorale there is an additional part for a single trumpet. The use of a trumpet in D in a cantata that is in a minor key results in a certain austerity that is undoubtedly responsible for the underlying affect of the cantata as a whole (Track 1).

The following aria, *Sende deine Macht* (Track 2), for tenor, two oboes and continuo is one of the most virtuosic tenor arias that Bach ever composed. Its initial tempo appears relaxed, but by the middle of the aria, with its virtuoso coloratura writing, one senses that a quicker tempo is no longer possible.

A further extreme is found in the bass aria, *Stürze zu Boden* (Track 4), the wide-ranging intervals of which explore the extremes of the singer’s compass. It is a continuo aria drawing on all the available continuo instruments (cello, bassoon and double bass), together with an organ with a 4′-Prinzipal as its foundation stop.

The preceding recitative for alto and tenor, *Der Menschen Gunst* (Track 3), combines the chorale melody from *Gott heiliger Geist* in such a way that the recitative passages are sung by the two soloists in alternation, with the chorale lines set as a duet for both voices. The result is a particularly elaborate and yet affecting movement. The concluding chorale, *Verleih uns Frieden gnädiglich* (Track 6), could be described as Luther’s *Dona nobis pacem*. It is combined with

Johann Walter’s additional strophe *Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit*. If performed with the same slow pulse as the arias and if the fermatas are sustained and allowed to resonate, then this final movement is almost exactly as long as the opening chorus.

Christ lag in Todes Banden, BWV 4

BWV 4 is perhaps the purest of Bach’s Lutheran cantatas since his setting uses the 17th-century technique of chorale variation in every line. As a result it is fairly likely that this cantata is one of the first that Bach wrote, possibly even his very first contribution to the medium. Interestingly, he added three trombones when he revived it in Leipzig in 1725, although they merely double the vocal lines and were presumably intended to reinforce them.

My own interpretation of this work is, I admit, one that takes us into the realm of speculation. The compass of the voices would seem to indicate that it was performed using the *Chorton* of Bach’s day, a whole tone higher than we use today when performing Baroque music according to the findings of historically informed performance practice, but there is a tradition dating back to Bach’s early Leipzig period, when it was performed without a concluding chorale and scored for four voices and a five-part instrumental ensemble of strings. In short, I am speculating about the conditions in which Bach probably performed this cantata and I am performing it with these reduced forces at a high *Chorton* of $a' = 465$. In other words, I use the tuning from the time of the work’s composition and omit the trombones that were added in Leipzig in order to reinforce the vocal lines. In any case, I do not believe that the trombones were added to sex up the piece or to add a more heroic note to it, for we are dealing here with a very intimate, wonderfully translucent chorale cantata.

Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2

BWV 2 uses the first and last strophe of Luther’s hymn of the same name, which in turn is a paraphrase of Psalm XII. A number of other lines from the hymn are quoted in some of the inner movements. The introductory chorus (Track 15) is in the *stile antico*, with the instruments doubling the vocal lines. It is scored for unusual forces that include a soprano trombone, an instrument relatively uncommon in

Bach's output. For the present recording we had an instrument specially built. It sounds different from the cornett that is often used in performances of this work.

The recitative that follows on from the opening movement, *Sie lehren eitel falsche List* (Track 16), is accompanied by short chords in the continuo and introduces the alto aria with solo violin, *Tilg, o Gott, die Lehren* (Track 17).

The following recitative, *Die Armen sind verstört* (Track 18), is again accompanied, transmuting into an arioso in bar 8. In this movement Bach has stressed the first, the central and the final lines that are taken over word for word from the fourth verse of Luther's chorale. In the tenor aria *Durchs Feuer wird das Silber rein* (Track 19) the oboes double the strings. The cantata ends with a simple chorale, *Das wollst du, Gott, bewahren rein* (Track 20), that maintains the same pulse as the one that can be sensed throughout the cantata as a whole.

Christ unser Herr zum Jordan kam, BWV 7

Luther's baptismal hymn *Christ unser Herr zum Jordan kam* was set by Bach in 1724 and first performed on the feast of John the Baptist, 24 June. Formally speaking, the magnificent opening chorus is a violin concerto with the cantus firmus in the tenor. If I may be allowed to speculate, it is possible that Bach was taking account of a visit to Leipzig by a leading violinist, since not only is the writing for the solo violin especially virtuosic in the opening chorus, but the copyist also copied the great solo passage from the opening chorus (Track 21) into the second violin part, even though we can be certain that this solo was not played by two violins performing in unison. This is an example of the actual performing practice of this period, when the copyist wasted valuable time on copying out a passage that was unnecessary. For the following bass aria with continuo accompaniment, *Merkt und hört, ihr Menschenkinder* (Track 22), I have based my tempo on that of the opening chorus and treated the organ as central to the ensemble. The following secco recitative (Track 23) is performed using short note-values, but with a 16' foundation, in other words, with the double bass. The tenor aria, *Des Vaters Stimme ließ sich hören* (Track 24), is dancelike in character and has no fewer than two concertante violins. The following recitative, *Als Jesus dort nach seinen Leiden* (Track 25), is accompanied by strings alone and begins with short chords, before using Christ's instruction to his disciples to go out into the world



and baptise all nations as the excuse for a beautiful *cantabile arioso*. The alto aria *Menschen, glaubt doch dieser Gnade* (Track 26) is especially unusual in terms of its design, for it begins with a ritornello and is therefore a concerto between the alto voice that begins the movement and the orchestra that replies to it.

Christoph Spring/Norbert Bolín, 2016
Translations: Stewart Spencer

Erhalt uns Herr bei Deinem Wort, BWV 126

1. **Chor SATB** – *Trb, Ob I/II, Viol I/II, Vla, Bc*
**Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort,
 und steur' des Papsts und Türken Mord,
 die Jesum Christum, deinen Sohn,
 stürzen wollen von seinem Thron.**

2. **Arie Tenor** – *Ob I/II, Bc*
 Sende deine Macht von oben,
 Herr der Herren, starker Gott!
 Deine Kirche zu erfreuen
 und der Feinde bitterm Spott
 augenblicklich zu zerstreuen.

3. **Choral & Rezitativ** *Alt, Tenor* – *Bc*
Alt Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen,
 wenn du nicht willst das arme Häuflein schützen,
Beide **Gott Heilger Geist, du Tröster wert,**
Tenor Du weißt, dass die verfolgte Gottesstadt
 den ärgsten Feind nur in sich selber hat
 durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder.

Beide **Gib dein'm Volk einerlei Sinn auf Erd,**
Alt dass wir, an Christi Leibe Glieder,
 im Glauben eins, im Leben einig sei'n.
Beide **Steh bei uns in der letzten Not!**
Tenor Es bricht alsdann der letzte Feind herein
 und will den Trost von unsern Herzen trennen;
 doch lass dich da als unsern Helfer kennen.
Beide **G'leit uns ins Leben aus dem Tod!**

4. **Arie Bass** – *Bc*
 Stürze zu Boden, schwülstige Stolze!
 Mache zunichte, was sie erdacht!
 Lass sie den Abgrund plötzlich verschlingen,
 wehre dem Toben feindlicher Macht,
 lass ihr Verlangen nimmer gelingen!

5. **Rezitativ Tenor** – *Bc*
 So wird dein Wort und Wahrheit offenbar
 und stellet sich im höchsten Glanze dar,
 dass du vor deine Kirche wachst,
 dass du des heiligen Wortes Lehren
 zum Segen fruchtbar machst;
 und willst du dich als Helfer zu uns kehren,
 so wird uns denn in Frieden
 des Segens Überfluss beschieden.

1. **Chorus**
**Maintain us, Lord, within thy word,
 And fend off murd'rous Pope and Turk,
 Who Jesus Christ, thy very Son,
 Strive to bring down from his throne.**

2. **Aria tenor**
 Send down thy great strength from heaven,
 Prince of princes, mighty God,
 This thy church to fill with gladness
 And the foe's most bitter scorn
 In an instant far to scatter!

3. **Chorale & Recitativo** *alto, tenor*
alto All human will and might will little help us,
 If thou wouldst not protect thy wretched people,
both **God, Holy Ghost, dear comforter;**
tenor Thou see'st that this tormented city of God
 The worst of foes but in itself doth have
 Through the great danger posed by untrue brothers.

both **Thy people make of one mind on earth,**
alto That we, the members of Christ's body,
 In faith agree, in life united be.
both **Stand by us in extremity!**
tenor Although e'en now the final foe break in
 And seek thy comfort from our hearts to sever,
 Yet in that moment show thyself our helper.
both **Lead us to life and free from death!**

4. **Aria bass**
 Crash down in ruin, arrogant bombast!
 Hurl to destruction what it conceives!
 Let the abyss now quickly devour them,
 Fend off the raging of the foe's might,
 Let their desires ne'er find satisfaction.

5. **Recitativo tenor**
 Thus will thy word and truth be manifest
 And set themselves in highest glory forth,
 Since thou dost for thy church keep watch,
 Since thou thy holy Gospel's teachings
 To prosp'rous fruit dost bring;
 And if thou dost as helper seek our presence,
 To us will then in peacetime
 Abundant blessing be apportioned.

6. **Choral SATB** – *Trbe Ob I/II e Viol I col S,*
Viol II coll' A, Vla col T, Bc
**Verleih uns Frieden gnädiglich,
 Herr Gott, zu unsern Zeiten;
 es ist doch ja kein andrer nicht,
 der für uns könnte streiten,
 denn du, unser Gott, alleine.**

**Gib unsern Fürst'n und aller Obrigkeit
 Fried' und gut Regiment,
 dass wir unter ihnen
 ein geruh'g und stilles Leben führen mögen
 in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
 Amen.**

Christ lag in Todes Banden, BWV 4

7. **1. Sinfonia** *Viol I/II, Vla I/II, Bc*

8. **2. Chor SATB** – *Viol I/II, Vla I/II, Corn col Soprano,*
Tromb I coll' Alto, Tromb II col Tenore, Tromb III col Bc
**Christ lag in Todesbanden
 für unsre Sünd gegeben,
 er ist wieder erstanden
 und hat uns bracht das Leben;
 des wir sollen fröhlich sein,
 Gott loben und ihm dankbar sein
 und singen halleluja,
 Halleluja!**

9. **3. Versus 2 Sopran, Alt** – *Corn col Soprano,*
Tromb I coll' Alto, Bc
**Den Tod niemand zwingen kunnt
 bei allen Menschenkindern,
 das macht' alles unsre Sünd,
 kein Unschuld war zu finden.
 Davon kam der Tod so bald
 und nahm über uns Gewalt,
 hielt uns in seinem Reich gefangen.
 Halleluja!**

10. **4. Versus 3 Tenor** – *Viol I/II, Bc*
**Jesus Christus, Gottes Sohn,
 an unser Statt ist kommen
 und hat die Sünde weggetan,
 damit dem Tod genommen
 all sein Recht und sein Gewalt,
 da bleibet nichts denn Tod's Gestalt,
 den Stach'l hat er verloren.
 Halleluja!**

6. **Chorale**

**Grant to us peace most graciously,
 Lord God, in our own season;
 For there is surely no one else
 Who for us could do battle
 Than thou who our God art only.**

**Give to our lords and all authority
 Peace and good governance,
 So that we beneath them
 A most calm and quiet life may lead forever
 In godliest devotion and honesty.
 Amen.**

1. **Sinfonia**

2. **Chorus**

**Christ lay to death in bondage,
 For all our sin was given;
 He is once more arisen
 And hath us brought true life now;
 For this shall we joyful be,
 God giving praise and gratitude
 And singing hallelujah.
 Hallelujah!**

3. **Versus 2 soprano, alto**

**That death no one could subdue
 Amongst all mankind's children;
 This was all caused by our sin,
 No innocence was found then.
 From this came, then, death so quick
 And seized power over us,
 Held us in his realm as captives.
 Hallelujah!**

4. **Versus 3 tenor**

**Jesus Christ is God's own Son,
 To our abode he cometh
 And hath all sin now set aside,
 Whereby from death is taken
 All his rule and all his might;
 Here bideth nought but death's mere form,
 His sting hath fully perished.
 Hallelujah!**

- 11 5. Chor (Versus 4) SATB – Bc
 Es war ein wunderlicher Krieg,
 da Tod und Leben rungen,
 das Leben da behielt den Sieg,
 es hat den Tod verschlungen.
 Die Schrift hat verkündigt das,
 wie ein Tod den andern fraß,
 ein Spott aus dem Tod ist worden.
 Halleluja!
- 12 6. Versus 5 Bass – Viol I/II, Vla I/II, Bc
 Hier ist das rechte Osterlamm,
 Davon Gott hat geboten,
 Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
 In heißer Lieb gebraten,
 Das Blut zeichnet unsre Tür,
 Das hält der Glaub dem Tode für,
 Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
 Halleluja!
- 13 7. Choral SATB – Bc (+Instr)
 So feiern wir das hohe Fest
 mit Herzensfreud und Wonne,
 das uns der Herre scheinen lässt,
 er ist selber die Sonne,
 der durch seiner Gnade Glanz
 erleuchtet unsre Herzen ganz,
 der Sünden Nacht ist verschwunden.
 Halleluja!
- 14 8. Versus 7 SATB – Viol I/II e Corn col Soprano,
 Vla I e Tromb I coll' Alto, Vla II e Tromb II col Tenore,
 Tromb III col Basso, Bc
 Wir essen und leben wohl
 in rechten Osterfladen,
 der alte Sauerteig nicht soll
 sein bei dem Wort der Gnaden,
 Christus will die Koste sein
 und speisen die Seel' allein,
 der Glaub' will keins andern leben.
 Halleluja!

4. Chorus (Versus 4)
 It was an awesome thing that strife,
 When death and life did wrestle;
 And life did the vict'ry win,
 For it hath death devoured.
 The Scripture foretold it so,
 How one death the other ate;
 To scorn has now death been given.
 Hallelujah!
6. Versus 5 bass
 Here is the spotless Easter lamb,
 Whereof God hath commanded;
 It is high on the cross's branch
 In ardent love now burning;
 The blood signeth now our door,
 Our faith doth it to death display,
 The strangler can now no more harm us.
 Hallelujah!
7. Choral
 So let us keep the great high feast
 With heartfelt joy and pleasure,
 Which us the Lord makes manifest;
 He is himself the sunlight,
 And through his own shining grace
 He filleth all our hearts with light;
 The sin-filled night now hath vanished.
 Hallelujah!
8. Versus 7
 We eat now and live indeed
 On this true bread of Easter;
 The ancient leaven shall not
 Bide with the word of favor;
 Christ would be our sustenance
 And nourish the soul alone,
 For faith would on none other live.
 Hallelujah!

Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2

- 15 1. [Choral] SATB – (+ Trbne I–IV, Ob I, II, Str), Bc
 Ach Gott, vom Himmel sieh darein
 Und laß dich doch erbarmen!
 Wie wenig sind der Heiligen dein,
 Verlassen sind wir Armen;
 Dein Wort man nicht läßt haben wahr,
 Der Glaub ist auch verloschen gar
 Bei allen Menschenkindern.
- 16 2. Rezitativ Tenor – Bc
 Sie lehren eitel falsche List,
 Was wider Gott und seine Wahrheit ist;
 Und was der eignen Witz erdenket,
 – O Jammer! der die Kirche schmerzlich kränket –,
 Das muß anstatt der Bibel stehn.
 Der eine wählet dies, der andre das,
 Die törichte Vernunft ist ihr Kompaß;
 Sie gleichen denen Totengräbern,
 Die, ob sie zwar von außen schön,
 Nur Stank und Moder in sich fassen
 Und lauter Unflat sehen lassen.
- 17 3. Arie Alt – V I solo, Bc
 Tilg, o Gott, die Lehren,
 So dein Wort verkehren!
 Wehre doch der Ketzerei
 Und allen Rottengeistern;
 Denn sie sprechen ohne Scheu:
 Trotz dem, der uns will meistern!
- 18 4. Rezitativ Bass – Str, Bc
 Die Armen sind verstört,
 Ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen
 Bei soviel Kreuz und Not,
 Wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,
 Dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.
 Darum spricht Gott: Ich muß ihr Helfer sein!
 Ich hab ihr Flehn erhört,
 Der Hilfe Morgenrot,
 Der reinen Wahrheit heller Sonnenschein
 Soll sie mit neuer Kraft,
 Die Trost und Leben schafft,
 Erquickten und erfreun.
 Ich will mich ihrer Not erbarmen,
 Mein heilsam Wort
 Soll sein die Kraft der Armen.
1. [Chorale]
 Ah God, from heaven look on us
 And grant us yet thy mercy!
 How few are found thy saints to be,
 Forsaken are we wretches;
 Thy word is not upheld as true,
 And faith is also now quite dead
 Among all mankind's children.
2. Recitative tenor
 They teach a vain and false deceit,
 Which is to God and all his truth opposed;
 And what the willful mind conceiveth,
 – O sorrow which the church so sorely vexeth –
 That must usurp the Bible's place.
 The one now chooseth this, the other that,
 And reason's foolishness is their full scope.
 They are just like the tombs of dead men,
 Which, though they may be outward fair,
 Mere stench and mould contain within them
 And all uncleanness show when opened
3. Aria alto
 God, blot out all teachings
 Which thy word pervert now!
 Check, indeed, all heresy
 And all the rabble spirits;
 For they speak out free of dread
 Gainst him who seeks to rule us!
4. Recitative bass
 The wretched are confused,
 Their sighing "Ah," their anxious mourning
 Amidst such cross and woe,
 Through which the foe to godly souls deal torture,
 Doth now the gracious ear of God Almighty reach.
 To this saith God: I must their helper be!
 I have their weeping heard,
 Salvation's rosy morn,
 The purest truth's own radiant sunshine bright
 Shall them with newfound strength,
 The source of life and hope,
 Refreshen and make glad.
 I will take pity on their suffering,
 My healing word
 shall strength be to the wretched.

19 **5. Aria Tenor** – *V I + Ob I+II, V II, Va, Bc*
Durchs Feuer wird das Silber rein,
Durchs Kreuz das Wort bewährt erfunden.
Drum soll ein Christ zu allen Stunden
Im Kreuz und Not geduldig sein.

20 **6. Choral SATB** – *Bc (+Instr)*
Das wollst du, Gott, bewahren rein
Für diesem arg'n Geschlechte;
Und laß uns dir befohlen sein,
Daß sichs in uns nicht flechte.
Der gottlos Hauf sich umher findt,
Wo solche lose Leute sind
In deinem Volk erhaben.

Christ unser Herr zum Jordan kam, BWV 7

21 **1. [Choral] SATB** – *Ob d'am I, II, V conc I/II, Str, Bc*
Christ unser Herr zum Jordan kam
Nach seines Vaters Willen,
Von Sankt Johans die Taufe nahm,
Sein Werk und Amt zu erfüllen;
Da wollt er stiften uns ein Bad,
Zu waschen uns von Sünden,
Ersäufen auch den bitteren Tod
Durch sein selbst Blut und Wunden;
Es galt ein neues Leben.

22 **2. Aria Bass** – *Bc*
Merkt und hört, ihr Menschenkinder,
Was Gott selbst die Taufe heißt!
Es muß zwar hier Wasser sein,
Doch schlecht Wasser nicht allein.
Gottes Wort und Gottes Geist
Tauft und reiniget die Sünder.

23 **3. Rezitativ Tenor** – *Bc*
Dies hat Gott klar
Mit Worten und mit Bildern dargetan,
Am Jordan ließ der Vater offenbar
Die Stimme bei der Taufe Christi hören;
Er sprach: Dies ist mein lieber Sohn,
An diesem hab ich Wohlgefallen,
Er ist vom hohen Himmelsthron
Der Welt zugut
In niedriger Gestalt gekommen

5. Aria tenor
The fire doth make the silver pure,
The cross the word's great truth revealeth.
Therefore a Christian must unceasing
His cross and woe with patience bear.

6. Chorale
That wouldst thou, God, untainted keep
Before this wicked people;
And us into thy care commend,
Lest it in us be twisted.
The godless crowd doth us surround,
In whom such wanton people are
Within thy folk exalted.

1. [Chorale]
Christ did our Lord to Jordan come,
His Father's will fulfilling,
And from Saint John baptism took,
His work and charge to accomplish;
Here would he found for us a bath
To wash us clean from error,
To drown as well our bitter death
In his own blood and anguish;
A life restored it gave us.

2. Aria bass
Mark and hear, O mankind's children,
What God did baptism call.
True, there must be water here,
But mere water not alone.
God's word and Holy Ghost
Bathes and purifies the sinners.

Recitative tenor
This hath God shown
In words and in examples clear to all;
At Jordan's bank the Father plainly let
His voice resound while Christ was being baptized;
He said: This is my own dear Son,
In whom I have now found great pleasure;
He is from heaven's lofty throne
To help the world

Und hat das Fleisch und Blut
Der Menschenkinder angenommen;
Den nehmet nun als euren Heiland an
Und höret seine teuren Lehren!

24 **4. Aria Tenor** – *V conc I, II, Bc*
Des Vaters Stimme ließ sich hören,
Der Sohn, der uns mit Blut erkaufft,
Ward als ein wahrer Mensch getauft.
Der Geist erschien im Bild der Tauben,
Damit wir ohne Zweifel glauben,
Es habe die Dreifaltigkeit
Uns selbst die Taufe zubereit'.

25 **5. Rezitativ Bass** – *Str + V conc I, II; Bc*
Als Jesus dort nach seinen Leiden
Und nach dem Auferstehn
Aus dieser Welt zum Vater wollte gehn,
Sprach er zu seinen Jüngern:
Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden,
Wer glaubet und getauft wird auf Erden,
Der soll gerecht und selig werden.

26 **6. Aria Alt** – *Str + Hbl + V conc I, II; Bc*
Menschen, glaubt doch dieser Gnade,
Daß ihr nicht in Sünden sterbt,
Noch im Höllenpflu verderbt!
Menschenwerk und -heiligkeit
Gilt vor Gott zu keiner Zeit.
Sünden sind uns angeboren,
Wir sind von Natur verloren;
Glaub und Taufe macht sie rein,
Daß sie nicht verdammlich sein.

27 **7. Choral SATB** – *Bc (+Instr)*
Das Aug allein das Wasser sieht,
Wie Menschen Wasser gießen,
Der Glaub allein die Kraft versteht
Des Blutes Jesu Christi,
Und ist für ihm ein rote Flut
Von Christi Blut gefärbet,
Die allen Schaden heilet gut
Von Adam her geeret,
Auch von uns selbst begangen.

In meek and humble form descended
And hath the flesh and blood
Of mankind's children to him taken;
Him take ye now as your Redeemer true
And listen to his precious teaching!

4. Aria tenor
The Father's voice itself resounded,
The Son, who us with blood did buy,
Was as a very man baptized.
The Spirit came, a dove appearing,
So that our faith would never doubt that
It was the Holy Trinity
Which gave baptism unto us.

5. Recitative bass
When Jesus there endured his passion
And had been raised again,
And from this world would to his Father go,
Spake he to his disciples:
Go forth to all the world and preach to all the gentiles,
He who believes and is baptized on earth now
Shall then be justified and blessed.

6. Aria alto
Mankind, trust now in this mercy,
That ye not in error die,
Nor in hell's foul pit decay!
Human works and sanctity
Never count before God's throne.
Sins are ours innately given,
We are lost by our own nature;
Faith and baptism make them clean
That they not perdition bring.

7. Chorale
The eye alone the water sees,
As men pour out the water,
But faith alone the pow'r perceives
Christ Jesus' blood hath given;
For faith there is a sea of red
By Christ's own blood now colored,
Which all transgressions healeth well
Which Adam hath bequeathed us
And by ourselves committed.

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

CHORUS MUSICUS KÖLN

BWV 126

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 Rommelpacher

BWV 4

Sopran/soprano: Marie-Sophie Pollak
Alt/alto: Mélodie Ruvio
Tenor: Benjamin Bruns
Bass: Thomas E. Bauer

BWV 2, 7

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



CHORUS MUSICUS KÖLN | CHRISTOPH SPERING | DAS NEUE ORCHESTER

DAS NEUE ORCHESTER

BWV 126

Trompete/trumpet: Hans-Martin Rux
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 4

Violine/violin I: Elisabeth Weber
Violine/violin II: Almut Frenzel
Viola: Christian Goosses, Valentin Holub
Violoncello: David Melkonyan
Kontrabass/double-bass: Timo Hoppe
Orgel/organ: Wiebke Weidanz

BWV 2, 7

Violine/violin I: Chouchane Siranossian (Konzert-
meisterin/concert master), Christof Boerner,
Katja Grüttner (*Soli:* 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

www.musikforum-koeln.de

G0100036048089

deutsche
harmonia
mundi

Johann Sebastian Bach
Gemälde von
Elias Gottlob Haussmann

