

A black and white portrait of Hans-Christoph Rademann, a man with grey hair and glasses, resting his chin on his hand in a thoughtful pose. The background is dark.

hänssler
CLASSIC

INTERNATIONALE
BACH
AKADEMIE
STUTT
GART

JOHANN SEBASTIAN BACH

THE FIRST CANTATA YEAR VOL.8

BWV 22, 23.2, 182, 31.2, 66.2

GAECHINGER CANTOREY // HANS-CHRISTOPH RADEMANN

VISION.BACH
Der erste Leipziger Kantatenjahrgang
aus Stuttgarter Sicht

Am 22. Mai 1723 traf Johann Sebastian Bach in Leipzig ein. Von der beschaulichen Residenz in Köthen wechselte er in die quirlige Messe- und Universitätsstadt, aus dem *Capellmeister* wurde nun, wie er es später formulieren wird, ein *Cantor*.

Eine gute Woche später, am 30. Mai 1723, führte Bach seine erste Kantate auf. Sonntag für Sonntag, Feiertag für Feiertag hatte der Thomaskantor, wechselweise in den Kirchen St. Nicolai und St. Thomas solche Stücke zu musizieren, ausgenommen die Fastenzeit vor Ostern und die Adventszeit. Zur Verfügung standen ihm die musikalischen unter den 55 Thomasschülern und acht von der Stadt bezahlte Instrumentalisten. Begabte Studenten füllten das Ensemble jeweils auf. Sie kamen zum Lernen oft von weit her, auch, um an der bedeutenden musikalischen Tradition Leipzigs teilzuhaben.

Bach komponierte die Kantaten selbst. Das gehörte nicht zu seinen Pflichten. Es zeigt aber die Leidenschaft und den Enthusiasmus, mit dem er seine neue Aufgabe anging. Von den bis zum Trinitatissonntag 1724 musizierten Kantaten sind rund sechzig erhalten: neben gänzlich neu kom-

ponierten Stücken stehen solche aus früheren Stationen Bachs, vor allem Mühlhausen und Weimar.

Die Internationale Bachakademie Stuttgart führte genau 300 Jahre danach alle diese Kantaten in chronologischer Reihenfolge auf. Die insgesamt 23 Konzerte haben in Stuttgart und Umgebung stattgefunden; die überarbeiteten Mitschnitte erscheinen in dieser CD-Serie beim Label Hänssler Classic. Die Zusammenstellung der Stücke richtet sich nach dem letzten Stand der Bach-Forschung, dokumentiert im neuen, 2022 erschienenen Bach-Werke-Verzeichnis BWV³.

Unter Leitung von Hans-Christoph Rademann musiziert das Ensemble der Bachakademie, die Gaechinger Cantorey. Sie umfasst in diesem Fall die Instrumentalisten sowie bis zu vier Vokalist:innen pro Stimme, unter ihnen die Solisten (detaillierte Angaben zu ihnen via QR-Code), allesamt Spezialisten ihres Fachs, wie es sich Bach für seine Praxis wünschte. Eine Vision, die sich erst heute in optimaler Form realisieren lässt. Bis heute will die Musik zur Andacht ermuntern, zum Nachdenken anregen und die Menschen erfreuen. Sie thematisiert Fragen des Glaubens und dient nicht zuletzt der Bewältigung besonderer Situationen des Lebens.



CD 1

Cantata BWV 22

01	Arioso, Coro (T, B) „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“	04:38
02	Aria (A) „Mein Jesu, ziehe mich nach dir“	04:12
03	Recitativo (B) „Mein Jesu, ziehe mich“	02:09
04	Aria (T) „Mein alles in allem“	02:45
05	Choral „Ertöt uns durch dein Güte“	02:07

Cantata BWV 23.2

06	Aria Duetto (S, A) „Du wahrer Gott und Davids Sohn“	06:27
07	Recitativo (T) „Ach! gehe nicht vorüber“	01:17
08	Coro „Aller Augen warten, Herr“	03:57
09	Choral „Christe, du Lamm Gottes“	04:16

Cantata BWV 182

10	Sonata	02:01
11	Coro „Himmelskönig, sei willkommen“	03:36
12	Recitativo (B) „Siehe, ich komme“	00:36
13	Aria (B) „Starkes Lieben“	02:36
14	Aria (A) „Leget euch dem Heiland unter“	07:48
15	Aria (T) „Jesu, lass durch Wohl und Weh“	03:18
16	Choral „Jesu, deine Passion“	03:16
17	Coro „So lasset uns gehen in Salem der Freuden“	03:49
Gesamtspielzeit / Total time:		59:09

Cantata BWV 31.2

01	Sonata	02:30
02	Coro „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“	03:36
03	Recitativo (B) „Erwünschter Tag! Sei, Seele, wieder froh!“	02:04
04	Aria (B) „Fürst des Lebens! Starker Streiter“	02:57
05	Recitativo (T) „So stehe denn, du gottergebne Seele“	01:09
06	Aria (T) „Adam muss in uns verwesen“	02:01
07	Recitativo (S) „Weil dann das Haupt sein Glied“	00:54
08	Aria (S) „Letzte Stunde, brich herein“	05:23
09	Choral „So fahr ich hin zu Jesu Christ“	01:05

Cantata BWV 66.2

10	Coro „Erfreut euch, ihr Herzen“	09:10
11	Recitativo (B) „Es bricht das Grab“	00:35
12	Aria (B) „Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen“	06:31
13	Recitativo (A, T) „Bei Jesu Leben freudig sein“	04:09
14	Aria (A, T) „Ich furchte zwar des Grabes Finsternissen“	07:48
15	Choral „Alleluja! Alleluja! Alleluja!“	00:49
Gesamtspielzeit / Total time:		50:56

„Jesus nahm zu sich die Zwölfe“

BWV 22

Kantate zum Sonntag Estomihi

1. Arioso (T, B); Coro(T) *Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:*(B) *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem, und es
wird alles vollendet werden, das geschrieben ist
von des Menschen Sohn.*(Coro) *Sie aber vernahmen der keines und wussten
nicht, was das gesaget war.***2. Aria (A)**

Mein Jesu, ziehe mich nach dir,

Ich bin bereit, ich will von hier

Und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehn.

Wohl mir, wenn ich die Wichtigkeit

Von dieser Leid- und Sterbenszeit

Zu meinem Troste kann durchgehends wohl
verstehn!**3. Recitativo (B)**

Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen,

Denn Fleisch und Blut verstehet ganz und gar,

Nebst deinen Jüngern nicht, was das gesaget
war.

Es sehnt sich nach der Welt und nach dem

größten Haufen;

Sie wollen beiderseits, wenn du verkläret bist,

Zwar eine feste Burg auf Tabors Berge bauen;
Hingegen Golgatha, so voller Leiden ist,
In deiner Niedrigkeit mit keinem Auge schauen.
Ach! kreuzige bei mir in der verderbten Brust
Zuvörderst diese Welt und die verbotne Lust,
So werd ich, was du sagst, vollkommen wohl
verstehen
Und nach Jerusalem mit tausend Freuden
gehen.

4. Aria (T)

Mein alles in allem, mein ewiges Gut,

Verbessere das Herze, verändere den Mut;

Schlag alles darnieder,

Was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!

Doch wenn ich nun geistlich ertötet da bin,

So ziehe mich nach dir in Friede dahin!

5. Choral

**Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad;
Den alten Menschen kränke,
Dass der neu' leben mag
Wohl hie auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begehren
Und Gdanken habn zu dir.**

„Du wahrer Gott und Davids Sohn“

BWV 23.2

Kantate zum Sonntag Estomihi

1. **Aria Duetto** (S, A)

Du wahrer Gott und Davids Sohn,
Der du von Ewigkeit in der Entfernung schon
Mein Herzeleid und meine Leibespein
Umständlich angesehen, erbarm dich mein!
Und lass durch deine Wunderhand,
Die so viel Böses abgewandt,
Mir gleichfalls Hilf und Trost geschehen.

2. **Recitativo** (T)

Ach! gehe nicht vorüber;
Du, aller Menschen Heil,
Bist ja erschienen,
Die Kranken und nicht die Gesunden zu
bedienen.
Drum nehm ich ebenfalls an deiner Allmacht
teil;
Ich sehe dich auf diesen Wegen,
Worauf man
Mich hat wollen legen,
Auch in der Blindheit an.
Ich fasse mich
Und lasse dich
Nicht ohne deinen Segen.

3. **Coro**

Aller Augen warten, Herr,
Du allmächtger Gott, auf dich,
Und die meinen sonderlich.
Gib denselben Kraft und Licht,
Lass sie nicht
Immerdar in Finsternissen!
Künftig soll dein Wink allein
Der geliebte Mittelpunkt
Aller ihrer Werke sein,
Bis du sie einst durch den Tod
Wiederum gedenkst zu schließen.

4. **Choral**

**Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser!
Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser!
Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Gib uns dein' Frieden. Amen.**

„Himmelskönig, sei willkommen“

BWV 182

Kantate zum Fest Mariae Verkündigung

1. **Sonata**

2. **Coro**

Himmelskönig, sei willkommen,
Lass auch uns dein Zion sein!
Komm herein,
Du hast uns das Herz genommen.

3. **Recitativo** (B)

*Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben;
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.*

4. **Aria** (B)

Starkes Lieben,
Das dich, großer Gottessohn,
Von dem Thron
Deiner Herrlichkeit getrieben,
Starkes Lieben,
Dass du dich zum Heil der Welt
Als ein Opfer fargestellt,
Dass du dich mit Blut verschrieben.

5. **Aria** (A)

Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid!
Tragt ein unbeflecktes Kleid
Eures Glaubens ihm entgegen,

Leib und Leben und Vermögen
Sei dem König itzt geweiht.

6. **Aria** (T)

Jesu, lass durch Wohl und Weh
Mich auch mit dir ziehen!
Schreit die Welt nur "Kreuzige!"
So lass mich nicht fliehen,
Herr, Herr, von deinem Kreuzpanier,
Kron und Palmen find ich hier.

7. **Choral**

**Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt,
Uns deswegen schenke.**

8. **Coro**

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,
Begleitet den König in Lieben und Leiden,
Er gehet voran
Und öffnet die Bahn.

„Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“

BWV 31.2

Kantate zum 1. Ostertag

1. Sonata**2. Coro**

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert
 Und was sie trägt in ihrem Schoß!
 Der Schöpfer lebt! der Höchste triumphiert
 Und ist von Todesbanden los.
 Der sich das Grab zur Ruh erlesen,
 Der Heiligste kann nicht verwesen!

3. Recitativo (B)

Erwünschter Tag! sei, Seele, wieder froh!
 Das A und O,
 Der erst und auch der letzte,
 Den unsre schwere Schuld in Todeskerker
 setzte,
 Ist nun gerissen aus der Not!
 Der Herr war tot,
 Und sieh, er lebet wieder;
 Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder.
 Der Herr hat in der Hand
 Des Todes und der Höllen Schlüssel!
 Der sein Gewand
 Blutrot bespritzt in seinem bitterm Leiden,
 Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

4. Aria (B)

Fürst des Lebens, starker Streiter,
 Hochgelobter Gottessohn!
 Hebet dich des Kreuzes Leiter
 Auf den höchsten Ehrenthron?
 Wird, was dich zuvor gebunden,
 Nun dein Schmuck und Edelstein?
 Müssen deine Purpurwunden
 Deiner Klarheit Strahlen sein?

5. Recitativo (T)

So stehe dann, du gottergebne Seele,
 Mit Christo geistlich auf!
 Tritt an den neuen Lebenslauf!
 Auf! von den toten Werken!
 Lass, dass dein Heiland in dir lebt,
 An deinem Leben merken!
 Der Weinstock, der jetzt blüht,
 Trägt keine tote Reben!
 Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!
 Ein Christe flieht
 Ganz eilend von dem Grabel
 Er läßt den Stein,
 Er läßt das Tuch der Sünden
 Dahinten
 Und will mit Christo lebend sein.

6. Aria (T)

Adam muss in uns verwesen,
 Soll der neue Mensch genesen,
 Der nach Gott geschaffen ist.

Du musst geistlich auferstehen
 Und aus Sündengräbern gehen,
 Wenn du Christi Gliedmaß bist.

7. Recitativo (S)

Weil dann das Haupt sein Glied
 Natürlich nach sich zieht,
 So kann mich nichts von Jesu scheiden.
 Muss ich mit Christo leiden,
 So werd ich auch nach dieser Zeit
 Mit Christo wieder auferstehen
 Zur Ehr und Herrlichkeit
 Und Gott in meinem Fleische sehen.

8. Aria (S)

Letzte Stunde, brich herein,
 Mir die Augen zuzudrücken!
 Lass mich Jesu Freudenschein
 Und sein helles Licht erblicken,
 Lass mich Engeln ähnlich sein!
 Letzte Stunde, brich herein!

9. Choral

**So fahr ich hin zu Jesu Christ,
 Mein' Arm tu ich ausstrecken;
 So schlaf ich ein und ruhe fein,
 Kein Mensch kann mich aufwecken,
 Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,
 Der wird die Himmelstür auf tun,
 Mich führn zum ewgen Leben.**

„Erfreut euch, ihr Herzen“

BWV 66.2

Kantate zum 2. Ostertag

1. Coro

Erfreut euch, ihr Herzen,
 Entweicht, ihr Schmerzen,
 Es lebet der Heiland und herrschet in euch.
 Ihr könnt verjagen
 Das Trauern, das Fürchten, das ängstliche
 Zagen,
 Der Heiland erquicket sein geistliches Reich.

2. Recitativo (B)

Es bricht das Grab und damit unsre Not,
 Der Mund verkündigt Gottes Taten,
 Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod
 Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.

3. Aria (B)

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen
 Vor sein Erbarmen und ewige Treu.
 Jesus erscheinet, uns Friede zu geben,
 Jesus beruft uns, mit ihm zu leben,
 Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.

4. Recitativo; Arioso (Furcht [A], Hoffnung [T])

(T) Bei Jesu Leben freudig sein
 Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.
 Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen
 Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,

Ist wahrer Christen Eigentum.
Doch weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,
So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,
Mein Heiland ruft mir kräftig zu:
"Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,
Mein Auferstehn ist euer Trost."
Mein Mund will zwar ein Opfer geben,
Mein Heiland, doch wie klein,
Wie wenig, wie so gar geringe
Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,
Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied
bringe.
(T, A) Mein/Kein Auge sieht den Heiland
auferweckt,
Es hält ihn nicht/noch der Tod in Banden.
(T) Wie, darf noch Furcht in einer Brust ent-
stehn?
(A) Lässt wohl das Grab die Toten aus?
(T) Wenn Gott in einem Grabe lieget,
So halten Grab und Tod ihn nicht.
(A) Ach Gott! der du den Tod besieget,
Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,
Ich glaube, aber hilf mir Schwachen,
Du kannst mich stärker machen;
Besiege mich und meinen Zweifelmüt,
Der Gott, der Wunder tut,
Hat meinen Geist durch Trostes Kraft gestärket,
Dass er den auferstandnen Jesum merket.

5. **Aria** (Furcht [A], Hoffnung [T])

(A, T) Ich fürchte zwar/nicht des Grabes
Finsternissen
Und klagete/hoffete mein Heil sei nun/
nicht entrissen.
(à 2) Nun ist mein Herze voller Trost,
Und wenn sich auch ein Feind erbost,
Will ich in Gott zu siegen wissen.

6. **Choral**

Alleluja! Alleluja! Alleluja!
Des solln wir alle froh sein,
Christus will unser Trost sein.
Kyrie eleis!

Im Februar 1724 wird Bach zurückgeschaut ha-
ben. War es jetzt wirklich erst ein Jahr her, dass
er sich um das Amt in Leipzig beworben hatte?
War es nicht wie im Flug vergangen? Wie hatte
sich inzwischen der Notenschrank mit neu kom-
ponierten Stücken für den Gottesdienst gefüllt!
Partituren und Stimmen von über 40 Kantaten
hatte er dorthin sortiert, dazu weitere liturgische
Stücke, vielleicht noch mehr, die die Zeiten nicht
überdauert haben... Nach Pause war Bach aber
nicht. Vor ihm auf dem Schreibtisch lag vermut-
lich schon das Papier, auf dem er seine erste
große Passionsvertonung notieren wollte, nach

dem Evangelisten Johannes, aufzuführen am Kar-
freitag, 7. April 1724 in der Thomaskirche, wie er
noch glaubte; sie fand dann kurzfristig, aber nach
der Ordnung regulär in St. Nikolai statt. Ärgern
würde er sich über die zusätzlichen Kosten, die
der korrigierte Druck des Textheftes hervorrief.

Am Sonntag Estomihi (20. Februar 1724) ließ Bach,
wie am Vorsonntag Sexagesimae, zwei Kantaten
im gleichen Gottesdienst musizieren. Er griff zu-
rück auf die beiden Stücke, die er im Jahr zuvor
für seine Probe in Leipzig vorbereitet und aufge-
führt hatte. Probe hieß damals ja nicht nur, die
Gottesdienstbesucher und den Rat der Stadt mit
einem neuen musikalischen Stil zu konfrontieren.
Vielmehr musste der Bewerber damals auch mit
den ihm unbekannten Knaben und Musikern in
kürzester Frist die neuen Werke einstudieren. Da
lag es nahe, die Aufführung zu wiederholen und
sich damit die Arbeit etwas zu erleichtern.

CD 1

„Jesus nahm zu sich die Zwölfe“

Kantate zum Sonntag Estomihi BWV 22

Besetzung Soli (S, A, T, B), Chor, Oboe, Violine I/
II, Viola, Violoncello, Basso continuo

Entstehung zum 7. Februar 1723. WA: 20. Februar
1724 (Originaltextdruck)

Text Dichter unbekannt. Satz 1: Lk 18, 31 u. 34.
Satz 5: Strophe 5 aus „Herr Christ, der einig Gotts
Sohn“ (Elisabeth Creutziger, 1524)

Von dieser Kantate besitzen wir zwei Partituren:
autograph, von Bachs Hand also, und abschrift-
lich von Johann Andreas Kuhnau. Bachs Schüler
schreibt neben der Sonntags-Zuweisung ein NB:
„Dies ist das Probestück in Leipzig“. Die Frage,
warum das Stück im Singular genannt wird und
nicht „eines der Probestücke“ heißt, ob also wirk-
lich – wie bei der Wiederaufführung am gleichen
Sonntag des Folgejahres 1724 – beide Kantaten
(BWV 22 und 23) musiziert wurden, hat die Bach-
forschung lange und letztlich mit Argumenten
zugunsten der Doppelaufführung diskutiert. Der
theologische Gedankengang des Textes ist ein-
fach: die Solostimmen Alt, Bass und Tenor wün-
schen, Jesus nachzufolgen, zum Trost, zur Freude
und zum ewigen Frieden. Zeittypisch wird die

Welt als „verbotne Lust“ gegeißelt und die „Entsagung des Fleisches“ gepriesen. Der Weg vom alten zum neuen Menschen weist nach Golgatha, den Ort des Leidens.

Bachs Musik scheint sich, das wird das „Markenzeichen“ seiner Kantatenkunst werden, an bestimmten Worten und Gesten der Rezitative und Arien zu orientieren: dem bittenden Charakter im Oboen-Solo der Alt-Arie Nr. 2 und der in Tanz sich äußernden Freude in der Tenor-Arie Nr. 4; hier kommt ihm sicher seine Köthener Erfahrung zugute. Ausdrucksvoll zeichnet er im zentralen, streicherbegleiteten Bass-Rezitativ die Bilder des Textes nach, während er im Eingangssatz eine kleine Szene für Evangelist, Jesus und den Chor der Jünger entwirft. Die Gelegenheit, nach langer Abstinenz endlich wieder einen Choral vertonen zu können, scheint Bachs visionäre Phantasie vollends zu befeuern: Was alles kann man aus diesen einfachen Melodien machen! Hier baut Bach den vierstimmig gesetzten Choral in einen gefälligen, ja: ohrwurmartigen Streichersatz ein; weitere Lösungen wird er in den kommenden Monaten und Jahren anbieten. Verzichten musste er diesmal allerdings auf eine lobende Erwähnung in der Presse (1723: *Hamburger Relationscourier*). Ob Bach überhaupt Zeitung las, wissen wir nicht. Und auch nicht, ob ihm auffiel, dass er mit der Choralstrophe Elisabeth Creutzigers einer der starken Frauen der Reformationszeit Eingang in

seine Musik verschaffte; auf ihr Lied „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ wird er in seinem Chorkantatenjahrgang (BWV 96) und noch zwei weitere Male zurückkommen.

„Du wahrer Gott und Davids Sohn“

Kantate zum Sonntag Estomihi BWV 23.2

Besetzung Soli (S, A, T, B), Chor, Tromba, Oboe d'amore I/II, Violine I/II, Viola, Violoncello, Basso continuo

Entstehung zum 7. Februar 1723. WA: 20. Februar 1724

Text Dichter unbekannt. Satz 4: „Agnus Dei“ deutsch (Braunschweig, 1528)

Als der Rat der Stadt Leipzig mit dem Köthener Hofkapellmeister wegen seiner Bewerbung in der Messestadt in Kontakt trat, wird er ihm zwei Texte übergeben haben. Diese sollte Bach komponieren, um das Ergebnis am 7. Februar in Leipzig aufzuführen. Auch Christoph Graupner hatte bei seiner Kantoratsprobe im Januar 1723 zwei Kantaten mitzubringen. Bach kam bekanntlich nur ins Spiel, weil Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt seinem Kapellmeister die Freigabe verweigerte.

Beide Texte beziehen sich auf die Evangelienlesung des Tages (Luk. 18, 31-43): Jesus und die Apostel begeben sich nach Jerusalem; auf dem Weg dorthin begegnen sie einem blinden Bettler, der Jesus um Heilung bittet und erhört wird. In der vorliegenden Kantate tragen Sopran und Alt im Duett sogleich, ohne jede instrumentale Einleitung, jedoch sekundiert von zwei ineinander verschlungenen Oboen, die Worte des Bittstellers vor. Der Tenorstimme gelingt es im anschließenden Rezitativ (Nr. 2), die Klage in Trost zu verwandeln. Über dieser Reflexion spielen Oboen d'amore und erste Violinen eine Choralmelodie, textlos, in langen Notenwerten. Die Gottesdienstbesucher werden sie kennen: „Christe, du Lamm Gottes“, Martin Luthers verdeutschtes „Agnus Dei“. Falls sie sich auch an den Text dieses Liedes erinnerten: er spricht von der Sünde der Welt und Christi Erbarmen. „Ach! Gehe nicht vorüber“ singt der Tenor dazu, „Bist ja erschienen, die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen“. Hier entfaltet sich also keine erbauliche Unterhaltungsmusik, sondern eine intellektuelle Herausforderung. Das könnte dem Bewerber die Wahl zum neuen Kantor einer Universitätsstadt erleichtern... Zumal der folgende Chor in seiner Struktur und tänzerischen Nähe, dem geistlichen Text zum Trotz, „ins Ohr geht“, eher wieder an Bachs Köthener Vergangenheit erinnert.

Mit diesem schon vorab komponierten Material kam Bach also nach Leipzig; das neue Bach-Werkeverzeichnis (BWV³) gibt ihm die Ordnungsnummer 23.1. Warum Bach dann noch einen Schlusschoral anfügte, vielleicht eine ältere Komposition, die er am Karfreitag 1725 in der zweiten Fassung der Johannes-Passion noch einmal verwenden würde, wissen wir nicht (BWV 23.2). Es handelt sich wieder um das „Christe, du Lamm Gottes“, diesmal mit Luthers Text. Der akkordische Chorsatz findet sich eingebettet in eine doppelchörige Struktur der Oboen d'amore und Violinen. Bach vertont alle drei Strophen und erfindet jeweils neues kontrapunktisches Material.

Die komplizierte Geschichte der Kantate, die Bach um 1728-31 noch einmal und in wieder veränderter Form aufführte, scheint die Situation zu spiegeln, die Bach in Leipzig vorfand und mit der er sich pragmatisch arrangieren musste. Vielleicht war der Chor mit der nicht leichten Musik überfordert, musste sich erst an Bachs Kunst gewöhnen? Vielleicht misstraute Bach auch dem schütterten Chorklang in der riesigen Kirche? Jedenfalls stützte und verstärkte er die Stimmen des Choral mit Zinken und Posaunen und stellt uns damit vor eine bis heute komplizierte Problematik: die der zeitgerechten Aufführungspraxis. Anders als heute, wo Orchester weltweit ihre Instrumente nach a = 442 Hz einstimmen, existierten zu Bachs Zeiten

regional unterschiedliche Stimmtöne, vor allem für die sogenannten „Kammerinstrumente“, die Holzbläser und Streicher. Die Kirchenorgeln hingegen waren in Mitteldeutschland und darüber hinaus relativ konstant im sogenannten „Chorton“ (a = 464 Hz) gestimmt. Wenn alle Instrumente zusammenspielten, hatte dies natürlich Folgen, so auch für die vorliegende Kantate, die Bach in Köthen komponierte und in Leipzig aufführte.

Während in Köthen das Orchester im „tiefen Kammerton“ (a = 392) einstimmte, d.h. eine kleine Terz tiefer als die Orgel, spielte man in Leipzig im „hohen Kammerton“ (a = 415), der nur einen Ganzton tiefer als die Orgel lag. Die aus Köthen mitgebrachten Noten waren in den Leipziger Kirchen also nur begrenzt brauchbar; Bach musste neues Stimmenmaterial für die dort vorhandenen Instrumente anfertigen. Im Falle der Kantate BWV 23.2 tat er dies für die Oboen, da – vermutlich – in Leipzig keine französischen Oboen verfügbar waren, die von sich aus tiefer spielten als die deutschen. Die Streicher dagegen stimmten die Saiten einfach einen Halbton tiefer. In der absoluten Tonhöhe änderte sich im Grunde genommen also nichts – die getauschten bzw. hin zugekommenen Instrumente bewirkten eine rein klangliche Veränderung. Zu allen Bemühungen, den seit einem Jahr ohne Kantor singenden Chor mit seiner nicht einfachen Musik vertraut zu machen, musste Bach also auch unter Zeitdruck

diese praktischen Probleme lösen; die Musik wurde „von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet“!

„Himmelskönig, sei willkommen“

Kantate zum Fest Mariae Verkündigung BWV 182

Besetzung Soli (A, T, B), Chor, Blockflöte, Tromba, Violine, Viola I/II, Violoncello, Basso continuo

Entstehung zum 25. März 1714. Weitere Aufführungen in Weimar. WA in Leipzig: 25. März 1724. Weitere Aufführungen am 21. März 1728 und später.

Text vermutlich Salomon Franck. Satz 3: Psalm 40, 8-9. Satz 7: Strophe 33 aus „Jesu Leiden, Pein und Tod“ (Paul Stockmann, 1633)

Wenige Tage nach der Aufführung der beiden Estomihi-Kantaten stand im Hause Bach ein familiäres Ereignis an: Gottfried Heinrich (gest. 1763) kam zur Welt. Ein, nach Carl Philipp Emanuel, „großes Genie“ mit, wie andere Quellen besagen, „blödem Verstand“. Der Junge litt also unter geistigen Einschränkungen. Eine weitere Herausforderung für die Familie, die mit zunehmendem Alter besondere Zuwendung erforderte! Wie Vater Bach unter diesen Umständen in der ohnehin beengten Thomasschul-Wohnung

arbeiten konnte und was seine Gemahlin Anna Magdalena zu diesem Zweck auf sich nehmen musste, entzieht sich unserer Vorstellung. Bach komponierte weiter. Auf dem Pult lag, wie schon gesagt, die Johannespassion. In die Quere kam ihm lediglich, pünktlich neun Monate vor Weihnachten am 25. März, das Fest Mariae Verkündigung. Es unterbrach das fastenübliche Schweigen der Figuralmusik; bisweilen, wie im März 1714, fiel es praktischerweise mit dem Palmsonntag zusammen, sodass beide Anlässe mit einer Kantate begangen werden konnten. Inhaltlich zielt die Verkündigung des Engels, Maria würde den Heiland zur Welt bringen, und der Einzug Jesu in Jerusalem ja in eine ähnliche Richtung.

Bach nahm sich kurzerhand die Weimarer Kantate vor und führte sie ungeachtet stimmentechnischer Probleme wieder auf. Der Text stammt, wie der fast aller Weimarer Kantaten, vermutlich vom Hofbibliothekar Salomon Franck, auch wenn er in dessen gedruckten Werken nicht zu finden ist. Bezüglich der Instrumentation fiel schon dem Bachforscher Alfred Dürr auf, dass die Musik „entgegen der frühbarocken Praxis der chörigen Orchestrierung auch individuelle, solistisch besetzte Instrumente einander gegenüberstellt“. Man hört das schon in der einleitenden Sonata. Violine und Blockflöte konzertieren im lieblichen Dialog, die feierliche Punktierung mag an den Einzug eines Königs, den französischen Ouvertüren-Rhyth-

mus erinnern. Darunter tupfen die tiefen Streicher (Bach besetzt, anstelle zweier Violinen, zwei Bratschenstimmen!) Akkorde. Die vier Vokal- und fünf Instrumentalstimmen tragen in Form von Fugen die beiden ersten Textzeilen vor. Für den Mittelteil formuliert Bach einen enggeführten Kanon. Einem arioso formulierten Rezitativ der Vox Christi (Nr. 3) folgen drei Arien: die erste eingebettet in einen vollstimmigen Streichersatz, die zweite als Duett von Alt und Blockflöte, die dritte als virtuos, gestenreiches Continuo-Stück. Dürr sieht in dieser kontinuierlichen Reduktion „die Wendung des Textes von der Christenheit zum Einzelchristen nachgezeichnet“.

Manche Einzelstimmen verzeichnen an dieser Stelle ein Da Capo des Eingangssatzes. Musiziert aber wurde in jedem Fall der als Nr. 7 folgende Choral, eine Bearbeitung im motettischen Zeile-für-Zeile-Stil Johann Pachelbels: Bevor der Sopran die Melodie in langen Werten vorträgt, bereiten die unteren Stimmen sie motivisch vor. Der Schlusschor fasst alle Elemente zusammen: Die Form folgt dem Eingangsschor, die instrumentale Aufteilung der Sinfonia, während die Singstimmen Bachs Freude am Kontrapunkt ausleben.

„Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“

Kantate zum 1. Ostertag BWV 31.2

Besetzung Soli (S, T, B), 5-stimmiger Chor, Trompete I-III, Pauken, Oboe I, Oboe d'amore I/II, Taille, Fagott, Violine I/II, Viola I/II, Basso continuo

Entstehung zum 21. April 1715. Weitere Aufführungen in Weimar. Leipzig: 9. April 1724 (Originaltextdruck). Weitere Aufführung 1731.

Text Salomon Franck. Satz 9: Zusatzstrophe (1574) zu „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ (Nikolaus Hermann 1560/62)

Im Unterschied zum Weimarer Hof fiel in Leipzig auch der Palmsonntag in das „tempus clausum“, die Fastenzeit, in der – das Fest Mariae Verkündigung ausgenommen – keine Figuralmusik im Gottesdienst erklang. Deshalb kennen wir aus Bachs Leipziger Zeit keine Kantate aus seiner Feder zu diesem Sonntag, der die Karwoche eröffnete. Höhepunkt der sieben Tage bis Ostern war die Aufführung der Passionsmusik am Karfreitag. Vielleicht der Konzentration auf die Johannespassion geschuldet griff Bach auch zum Osterfest 1724 zu einer schon in Weimar entstandene Kantate (BWV 31.1): Zum vorhandenen Aufführungsmaterial mussten nur ein paar

Stimmen neu geschrieben werden. Warum für eine weitere Wiederaufführung der Kantate „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“ BWV 31.2 sieben Jahre später ein neuer Stimmensatz ausgefertigt werden musste, wissen wir nicht. Vielleicht hatte der hierin durchaus entgegenkommende Thomaskantor das Werk einem Kollegen ausgeliehen – und nicht wieder zurückbekommen. Es wäre nicht der einzige Verlust, der auf diese Weise die Überlieferung verhinderte.

In Weimar hatte Bach für seine repräsentativ aufgemachte Osterkantate einen Text von Salomon Franck vor sich. Er beschreibt und reflektiert zunächst das Geschehen am Grab. In der vorreformatorischen Kirche wurde am Ostersonntag der Tod verlacht – der Teufel hat verloren. Der „Ritus paschalis“ war volkstümlich. Später, auch durch Luthers Einfluss („nährisches, lächerliches Geschwätz“), hatten sich die Christen in der Kirche anständiger zu benehmen. Lässt Franck deshalb den Himmel lachen, die Erde dafür jubiliert? Bach jedenfalls bildet das Lachen ab. Zunächst in den hohen Stimmen des fünfstimmigen Chores, dann aus der Tiefe aufsteigend, in Form einer Fuge. Auf den Text „Der Schöpfer lebt“, den Grund der Freude also, wiederholt sich das Ganze. Dass das Heiligste nicht verwesen kann, ist Bach ebenfalls eine, von einem nachdenklichen *adagio* präludierte Fuge wert; diesmal setzen die Stimmen von oben nach unten ein. Das ganze

eingebettet in den Klang des reich besetzten Orchesters, das mit einer festlichen Sonata die Gemeinde österlich eingestimmt hatte.

Formal wechseln im Anschluss Rezitative und Arien sich ab. Zunächst bezieht der Bass, im Wechsel von freiem Deklamieren und ariosem Gesang, die Auferstehung Christi auf die Zuhörenden: „Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder“. Die Arie betont in langen Koloraturen das Wort „Leben“; die auffällige Punktierung im Continuo ließe sich als freudige Erregung deuten oder auch (Hans-Joachim Schulze) als „Sinnbild von Tapferkeit und Majestät“. Anschließend wendet sich die Tenorstimme direkt an die Seele, den neuen Lebenslauf zu beginnen, an den von Gott geschaffenen neuen Menschen, der Adams Sterblichkeit überwunden hat. Die Arie (Nr. 6) kleidet Bach in tänzerisch-gelöste Musik; auch hier lässt sich fragen, ob die von der Violine gespielten kreisenden Figuren textausdeutende, theologische Bedeutung haben könnten.

Das letzte Paar Rezitativ-Arie weist Bach der Sopranstimme zu. Die ältere Bach-Forschung (Arnold Schering) hat sich an der Zielrichtung des Textes gestört – wie denn zu Ostern der Gedanke an gerade überwundenes Leiden, Tod und letzte Stunde die Freude der Auferstehung trüben könne. Bach übergibt (Nr. 8) in Leipzig die Instrumentalstimme der Oboe d'amore – als

Symbol der Liebe oder der aufführungspraktischen Tatsache geschuldet, dass der Tonvorrat dieses Instruments den Stimmtonproblemen entgegenkam? Zwischen Oboe und Sopran lässt Bach die Violinen eine textlose Choralmelodie spielen, das berühmte „theologische Ratespiel“ (Martin Petzoldt) nimmt seinen Lauf. Hier heißt die Lösung: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist, und soll hinfahrn mein Straße...“ von Nikolaus Herman, dessen neunte Strophe die Kantate dann beschließt. Wenigstens die erste Trompete darf hier noch einmal mitspielen, um den vierstimmigen Satz zusammen mit der Violine glänzend zu bekrönen.

„Erfreut euch, ihr Herzen“

Kantate zum 2. Ostertag BWV 66.2

Besetzung Soli (A, T, B), Chor, Tromba, Oboe I/II, Fagott, Violine I/II, Viola, Violoncello, Basso continuo

Entstehung zum 10. April 1724 (Originaltextdruck) als Parodie auf Köthener Glückwunschkantate (1718) BWV 66.1

Text Dichter unbekannt. Sätze 1 bis 5: Umdichtung der Sätze 8 und 1 bis 4 aus BWV 66.1. Satz 6: Strophe 3 aus „Christ ist erstanden“ (mittelalterlich, 1524)

Auch am zweiten Ostertag zieht Bach ein schon einmal aufgeführtes Werk aus dem Gepäck. Den Eingangschor und die beiden Paare Rezitativ-Arie hatte er zum Geburtstag von Fürst Leopold von Anhalt-Köthen komponiert und am 10. Dezember 1718 im dortigen Schloss aufgeführt. Überliefert von dieser „Serenata“ ist nur der unter dem Titel „Das frohlockende Anhalt“ von Christian Friedrich Hunold, genannt Menantes (1681 - 1721), einem Poetikprofessor aus Halle gedichtete Text. In ihm überbieten sich zwei allegorische Personen, die Glückseligkeit Anhalts und die „Fama“ genannte Göttin des Ruhmes in Form eines Dialogs, den göttlichen Prinzen zu preisen: Klugheit, Tugend, Gnad und Güte – nichts weniger als „Der Himmel dacht‘ auf Anhalts Ruhm und Glück“. Fünf von acht Sätzen aus dieser Eloge verwendet Bach für seine Ostermusik; das abschließende Resumee des Ensembles stellt er dabei an den Anfang, um die Kantate mit einem kirchenüblichen Choral schließen zu können. „Ein wenig fremd“ an dieser Stelle fand schon der Bach-Forscher Hans-Joachim Schulze die Strophe aus dem (immerhin von Martin Luther übersetzten) mittelalterlichen „Christ ist erstanden“. Vielleicht rührte Bach auch ein schlechtes Gewissen, denn dieses Lied gehörte zur österlichen Kern-Identität. Noch einmal mit Luthers Worten: „Aller Lieder singet man sich mit der zeit müde/ Aber das Christus ist erstanden/ mus man alle jar wider singen“.

Man kann trefflich darüber sinnieren, ob Bach die Übernahme einer früher auf einen anderen Text und zu völlig anderem Anlass entstandenen Kantate oder eine genuine Neukomposition leichter fiel. Der Thomaskantor jedenfalls hatte bei seiner Planung fürs Osterfest 1724 die selbstgestellte Aufgabe der großen Johannespassion vor Augen und sich für die erste Lösung entschieden, auch wenn der Text (von einem uns nach wie vor nicht bekannten Dichter) angepasst und Partitur sowie ein Stimmensatz komplett neu geschrieben werden mussten. „Erfreut euch, ihr Herzen / Entweichet, ihr Schmerzen / Es lebet der Heiland und herrschet in euch“ (Nr. 1) passt vom musikalischen, durch rasche Auf-und-Ab-Bewegungen der Instrumentalstimmen geprägten Affekt her lückenlos auf „Es strahle die Sonne, / Es lache die Wonne, / Es lebe Fürst Leopold ewig beglückt“. Ob die Musik des Mittelteils („Ihr könnet verjagen das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen...“) mit seiner ausgeprägten Chromatik schon in der Serenata weniger trüben Worten diente oder Bach bewusst diesen Kontrast einfügte? Immerhin ließ sich die dialogische Struktur der Serenata in einer Debatte zwischen Hoffnung und Furcht spiegeln – einer Seele, die an Jesu Auferstehung glaubt und einer anderen, die noch das Grab vor Augen hat.

Der Gedanke an die Auferweckung nimmt im Rezitativ Nr. 4 breiten, von einem bewegten Kanon gefüllten Raum ein. Die folgende Arie (Nr. 5) findet beide vereint zwischen „Grabes Finsternissen“ im Continuo und einem wilden Violin-solo, das den siegreichen Kampf des „Herzen voller Trost“ gegen den Feind beschreibt. Das erste Paar Rezitativ-Arie (Nr. 2 und 3) übergibt Bach dagegen der – in Köthen nicht solistisch besetzten – Bass-Stimme; er mag dabei an die Vox Christi gedacht haben, den Auferstandenen selbst, der gleichsam seinen eigenen Weg zu Barmherzigkeit und Frieden vorausdeutet. Es ist bewundernswert, wie zielsicher Bach im eigenen Musikschränk solche Werke fand und auf einen neuen Anlass hin umdeutete – jedoch auch die Arbeit des Dichters ist zu rühmen, der, die Noten vor Augen, sie mit sinnvollen Gedanken unterlegen musste. Ob das Leipziger Gottesdienst-Publikum überhaupt merkte (merken durfte?), dass nicht Gott, sondern ein unbedeutender Landesfürst Anlass dieser Komposition war, bleibt eine offene Frage.

Dr. Andreas Bomba

VISION.BACH

The first Leipzig cantata cycle in the view of Stuttgart

Johann Sebastian Bach arrived in Leipzig on May 22, 1723. After peaceful years in the small residence town of Cöthen he was moving to the busy mercantile and university city, forsaking the office of *Capellmeister* at the princely court for the post of *Cantor*, as he was to call it.

Just eight days later, on May 30, Bach presented his first cantata. On every Sunday and feast day outside the periods of Advent and Lent preceding Christmas and Easter respectively, it was the task of the *Thomaskantor* to direct such pieces in the churches of St. Nicolai and St. Thomas in turn. He had at his disposal the more musical of the 55 boys at St Thomas's school and eight instrumentalists paid by the City. Talented students filled the gaps in the ensemble. They came from far and wide to improve their knowledge and play their part in Leipzig's great musical tradition.

Bach composed the cantatas himself. This was not one of his duties. It testifies all the more to the passion and the enthusiasm with which he went about his new assignment. Of the cantatas performed up to Trinity Sunday, 1724, some sixty have survived: the completely new works are supplemented by pieces from earlier stages in Bach's career, notably at Mühlhausen and Weimar.

The Internationale Bachakademie Stuttgart was performing all these cantatas in chronological order exactly 300 years later. The 23 concerts in all took place in and around Stuttgart; the refined live recordings are being released in this CD series on the Hänssler Classic label. The performances follow the latest state of Bach research documented in the new 2022 catalogue of Bach's works BWV³.

The ensemble of the Bachakademie, the Gaechinger Cantorey, plays under the direction of Hans-Christoph Rademann. For this purpose it comprises the instrumentalists and up to four vocalists per voice, including the soloists (details on the performers via QRCode), all specialists in their field, as Bach himself wished it. This is a vision that only now can be fulfilled in its ideal form. To this day the music will inspire its audience to devotion, challenge them to reflect and make them glad. It addresses questions of faith and comes to terms with particular situations of human life.



CD 1

"Jesus nahm zu sich die Zwölfe"

"Jesus took to him the twelve then"

BWV 22

1. **Arioso** (T, B); **Chorus**

Tenor

Jesus took to him the twelve then and said:

Bass

*See now, we shall go up to Jerusalem,
and there will all be accomplished fully
which is written now of the Son of man.*

Chorus

*However, they understood nothing and
did not grasp what this his saying was.*

2. **Aria** (A)

My Jesus, draw me unto thee,
I am prepared, I will from here
And to Jerusalem to thine own passion go.
Well me, if I the consequence
Of this the time of death and pain
For mine own comfort may completely
understand!

3. **Recitative** (B)

My Jesus, draw me on and I shall hasten,
For flesh and blood completely fail to see,
Like thy disciples then, what this thy saying
was.

Our will is with the world and with the greatest
rabble;

They would, both of them, when thou trans-
figured art,
Indeed a mighty tow'r on Tabor's mountain
build thee,

But there on Golgatha, which is so full of pain,
In thy distress so low with not an eye behold
thee.

Ah, crucify in me, in my corrupted breast,
Before all else this world and its forbidden lust,
And I shall for thy words be filled with under-
standing
And to Jerusalem with untold gladness journey.

4. **Aria** (T)

My treasure of treasures, mine infinite store,
Amend thou my spirit, transform thou my
heart,
Bring all in subjection
Which to my denial of flesh is resistant!
But when in my spirit I've mortified been,
Then summon me to thee in peace there
above!

5. **Chorale**

**Us mortify through kindness,
Awake us through thy grace;
The former man enfeeble,
So that the new may live**

**E'en in this earthly dwelling,
His will and ev'ry purpose
And thought may give to thee.**

"Du wahrer Gott und Davids Sohn"

"Thou, very God and David's son"
BWV 23.2

1. Aria Duetto (S, A)

Thou, very God and David's Son,
Who from eternity and from afar e'en now
My heart's distress and this my body's pain
With caring dost regard, thy mercy give!
And through thine hand, with wonder filled,
Which so much evil hath repelled,
Give me as well both help and comfort.

2. Recitative (T)

Ah, do not pass me by now,
Thou, Saviour of all men,
Yea, art appearèd,
The ailing and not to healthy men to give thy
succor.
Thus shall I also share in thine almighty power;
I'll see thee now beside the road here,
Where they have
Deigned to leave me lying,
E'en in my sightless state.
I'll rest here firm
And leave thee not

Without thy gracious blessing.

3. Chorus

Ev'ry eye now waiteth, Lord,
Thou Almighty God, on thee,
And mine own especially.
Give to them both strength and light,
Leave them not
Evermore to stay in darkness.
Henceforth shall thy nod alone
The beloved central aim
Of their ev'ry labor be,
Till thou shalt at last through death
Once again decide to close them.

4. Chorale

**O Christ, Lamb of God, thou,
Who dost bear the world's own sin,
Have mercy on us!
O Christ, Lamb of God, thou,
Who dost bear the world's own sin,
Have mercy on us!
O Christ, Lamb of God, thou,
Who dost bear the world's own sin,
Give us thy peace now. Amen.**

"Himmelskönig, sei willkommen"

"King of heaven, Thou art welcome"
BWV 182

1. Sonata

2. Chorus

King of heaven, thou art welcome,
Let e'en us thy Zion be!
Come inside,
Thou hast won our hearts completely.

3. Recitative (B)

*Lo now, I come now. Of me in the Book is written:
What thy will is, my God, I do gladly.*

4. Aria (B)

Strong compassion,
Which, O mighty Son of God,
From the throne
Of thy majesty did drive thee:
Strong compassion,
Thou thyself to heal the world
As a victim offered up,
That thyself with blood didst sentence.

5. Aria (A)

Lie before your Savior prostrate,
Hearts of all who Christian are!
Don ye now a spotless robe
Of your faith in which to meet him;

Life and body and possessions
To the king now consecrate.

6. Aria (T)

Jesus, let through weal and woe
Me go also with thee!
Though the world shout "Crucify!"
Let me not abandon,
Lord, the banner of thy cross;
Crown and palm shall I find here.

7. Chorale

**Jesus, this thy passion
Brings me purest pleasure;
All thy wounds, thy crown and scorn,
Are my heart's true pasture;
This my soul is all in bloom
Once I have considered
That in heaven is a home
To me by this offered.**

8. Chorus

So let us go forth to that Salem of gladness,
Attend ye the King now in love and in sorrow.
He leadeth the way
And opens the path.

“Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert”

“The heavens laugh! The earth doth ring with glory” BWV 31.2

1. Sonata**2. Chorus**

The heavens laugh! The earth doth ring with glory!

And all she bears within her lap!
Our Maker lives! The Highest stands triumphant
And is from bonds of death now free.
He who the grave for rest hath chosen,
The Holy One, sees not corruption.

3. Recitative (B)

O welcome day! O soul, again be glad!
The A and O,
The first and also last one,
Whom our own grievous
guilt in death's own prison buried,
Is now torn free of all his woe!
The Lord was dead,
And lo, again he liveth!
As lives our head, so live as well his members!
The Lord hath in his hand
Of death and also hell the keys now!
He who his cloak
Blood-red did splash within his bitter passion,
Today will put on finery and honor.

4. Aria (B)

Prince of being, mighty warrior,
High-exalted Son of God!
Lifteth thee the cross's ladder
To the highest honor's throne?
Will what thee once held in bondage
Now thy finest jewel be?
Must all these thy wounds of purple
Of thy radiance be the beams?

5. Recitative (T)

So therefore now, O soul to God devoted,
With Christ in spirit rise!
Set out upon the new life's course!
Rise, leave the works of dying!
Make thine own Saviour
Be in thy life reflected!
The grape vine which now blooms
Puts forth no lifeless berries!
The tree of life now lets its branches flourish!
A Christian flees
Full speed the tomb and dying!
He leaves the stone,
He leaves the shroud of error
Behind him
And would with Christ alive abide!

6. Aria (T)

Adam must in us now perish,
If the new man shall recover,
Who like God created is!

Thou in spirit must arise now
And from sin's dark cavern exit
If of Christ the limbs thou art.

7. Recitative (S)

For since the head his limbs
By nature takes with him,
So can me nought from Jesus sever.
If I with Christ must suffer,
So shall I also in due time
With Christ again be risen
To glorious majesty
And God in this my flesh then witness.

8. Aria (S)

Final hour, break now forth,
These mine eyes to close in darkness!
Let me Jesus' radiant joy
And his brilliant light behold then!
Let me angels then be like!
Final hour, break now forth!

9. Chorale

**So forth I'll go to Jesus Christ,
My arm to him extending;
To sleep I'll go and rest so fine,
No man could ever wake me,
For Jesus Christ, of God the Son,
He will the heav'nly door unlock,
To life eternal lead me.**

“Erfreut euch, ihr Herzen”

“Rejoice, all ye spirits”
BWV 66.2

1. Chorus

Rejoice all ye spirits,
Depart, all ye sorrows,
Alive is your Savior and ruling in you.
Ye can now dispel all
That grieving, that fearing, that faint-hearted
anguish,
Our Savior restoreth his rule o'er the soul.

2. Recitative (B)

The grave is broken and therewith our woe,
My mouth doth publish God's own labors;
Our Savior lives, and thus in woe and death
For faithful folk is all made perfect.

3. Aria (B)

Raise to the Highest a song of thanksgiving
For his dear mercy and lasting good faith.
Jesus appeareth with peace to endow us,
Jesus now summons us in life to join him,
Daily is his gracious mercy made new.

4. Recitative; Arioso (Fear [A], Hope [T])

(T) In Jesus' life to live with joy
Is to our breast a brilliant ray of sun.
With comfort filled to look upon their Savior,
And in themselves to build a heav'nly kingdom
Of all true Christians is the wealth.

But since I here possess a heav'nly rapture,
 My soul doth seek here its true joy and rest;
 My Savior clearly calls to me:
 "My grave and dying bring you living,
 My rising is your true hope."
 My mouth indeed would bring an off'ring,
 My Savior, though so small,
 Though meager, though so very little,
 It will to thee, O mighty victor, come,
 When I bring thee a song of thanks and triumph?
 (T, A) {Mine/No} eye hath seen the Savior raised
 from sleep,
 Him holdeth {not/still} that death in bondage.
 (T) What? Can yet fear in any breast arise?
 (A) Can then the grave give up the dead?
 (T) If God within a grave be lying,
 The grave and death constrain him not.
 (A) Ah God! Thou who o'er death art victor,
 For thee the tombstone yields, the seal
 doth break,
 I trust thee, but support my weakness,
 Thou canst my faith make stronger;
 Subdue me and my weak and doubting heart;
 The God who wonders doth
 Hath this my soul with comfort's might
 so strengthened,
 That it the resurrected Jesus knoweth.

5. **Aria** (Fear [A], Hope [T])
 (A, T) I {feared in truth/feared no whit} the grave
 and all its darkness
 And {made complaint/kept my hope} my rescue
 was {now/not} stolen.

Now is my heart made full of hope,
 And though a foe should show his wrath,
 Will I in God my victory witness.

6. **Chorale**
Alleluia! Alleluia! Alleluia!
For this we all shall be glad,
Christ shall be our true comfort.
Kyrie eleis!

Translation BWV 66.2: Z. Philipp Ambrose

Bach must have looked back in February 1724 on the past twelve months. Was it really just a year ago that he applied for the post in Leipzig? How the time had flown by! How quickly the music cabinet had filled up with newly composed pieces for performance in church! He had filed scores and individual parts for more than 40 cantatas, along with other liturgical pieces, perhaps even more that have not survived... Not that Bach was seeking a rest from his labours. On the writing-desk before him lay the very paper, surely, upon which he was to notate his first great Passion setting, according to John the Evangelist, for performance on Good Friday, April 7, 1724 in the Thomaskirche, as he still believed; it was then moved at short notice, but following regular procedure, to the church of Sankt Nikolai. He would be annoyed at the additional costs generated by a corrected version of the printed text.

On Estomihi Sunday (February 20, 1724), as on the previous Sexagesima Sunday, Bach presented two cantatas in the same service. He resorted to the two pieces that he had prepared the year before for his audition in Leipzig and had performed there. This meant introducing a new style of music to the worshippers and city councillors. More important, however, was that the applicant should rehearse the new works with unfamiliar choirboys and musicians in the shortest possible time. Thus it made sense to repeat the performance and lighten his workload.

CD 1

"Jesus nahm zu sich die Zwölfe"

Cantata for Estomihi Sunday BWV 22

Scored for Soli (S, A, T, B), Choir, Oboe, Violin I/II, Viola, Violoncello, Basso continuo

Composition for February 7, 1723. Repeat performance: February 20, 1724 (original printed text)

Text Writer unknown. Mvt 1: Lk 18.31, 34. Mvt 5: Stanza 5 from "Herr Christ, der einig Gotts Sohn" (Elisabeth Creutziger, 1524)

We possess two scores of this cantata: an autograph, by Bach himself; and a copy by Johann Andreas Kuhnau. Bach's pupil noted next to the specified Sunday: "This is the Test Piece in Leipzig". The question why the piece is named in the singular and not as "one of the test pieces" – assuming that in the same way as when it was repeated on the same Sunday the following year, 1724, both cantatas (BWV 22 and 23) were performed – is one that has long vexed the Bach research community, with long discussions and most recently with arguments favouring the performance of both works. The theological thread of the text is simple: the solo voices Alto, Bass and Tenor wish to follow Jesus, to consolation, joy and everlasting peace. In a manner typical of its time, the world is renounced as "forbidden lust" and

the “denial of the flesh” praised. The way from the old creature to the new leads to Golgotha, the place of suffering.

Bach’s music seems to pick up the tone of particular words and moods in the recitative and arias, and this was to become the “hallmark” of his cantata writing: the pleading character of the oboe solo in the alto aria no. 2 and the joy of the dance in tenor aria no. 4; this is where experience gained in Cöthen stands him in good stead. He expressively outlines the images of the text in the central string-accompanied bass recitative, and in the opening movement he sets the scene for the Evangelist, Jesus and the chorus of disciples. The opportunity to set a chorale again, after a long period of abstinence, seems to have given wings to Bach’s visionary imagination: how much he makes of these simple melodies! Bach supports the four-part chorale with an agreeable, not to say catchy string accompaniment; he will discover further devices in the coming months and years. On this occasion, it is true, he is denied a favourable mention in the press (1723: *Ham-burger Relationscourier*). Whether Bach even read a newspaper is not known. Nor do we know if he was aware that in the chorale verse by Elisabeth Creutziger, he had given a place in his music to one of the strong women of the Reformation; he will return to her text “Herr Christ, der einig Gottes Sohn” in his annual cycle of chorale cantatas (BWV 96) and on two later occasions.

“Du wahrer Gott und Davids Sohn”

Cantata for Estomihi Sunday BWV 23.2

Scored for Soli (S, A, T, B), Choir, Tromba, Oboe d’amore I/II, Violin I/II, Viola, Violoncello, Basso continuo

Composition for February 7, 1723. Repeat performance: February 20, 1724

Text Writer unknown. Mvt 4: German “Agnus Dei” (Braunschweig, 1528)

When the Council of the City of Leipzig communicated with the Kapellmeister to the Cöthen court on the occasion of his application to direct music in their mercantile city, they will have provided him with two texts. Bach was to set them both to music and direct them in Leipzig on February 7. Christoph Graupner had likewise had to bring two cantatas to his audition in January 1723. Bach became the default applicant, because Landgrave Ernst Ludwig had declined to release his Kapellmeister from court duties in Darmstadt.

Both texts relate to the Gospel of the day (Lk. 18.31-43). Jesus and the apostles go up to Jerusalem; on the way there, they meet a blind beggar who cries out to Jesus to heal him and is heard. In the present cantata, soprano and alto present the words of the blind man in duet, without any

instrumental introduction but with the support of two intertwined oboes. The tenor succeeds in the ensuing recitative (no. 2) in converting the lament into consolation. The oboes d’amore and first violins adorn this reflexion with a chorale melody, textless, in long note values. The congregation will have been familiar with it: “Christe, du Lamm Gottes”, Martin Luther’s German version of the Agnus Dei. Should they recall the words to this tune, these reiterate the sins of the world and Christ’s mercy. “Ah! Do not go by,” the tenor adds, “you are here to minister to the sick and not to the healthy”. This is not a piece of educative light music, it is an intellectual challenge. That might smooth the path of an applicant for the post of director of music to a university city... particularly when the structure and liveliness of the following chorus, for all its religious content, has a catchy tune more reminiscent of Bach’s days in Cöthen.

Bach arrived in Leipzig, then, with this stock of earlier compositions; the new catalogue of Bach’s works (BWV3) gives it the serial number 23.1. Why Bach then added another closing chorale, perhaps an older composition that he was to use on Good Friday 1725 in the second version of the St John Passion, we do not know (BWV 23.2). This is another setting of “Christe, du Lamm Gottes”, this time with Luther’s text. The block harmony is embedded in a bichoral structure for the oboes d’amore and violins. Bach sets all three verses and constantly introduces new contrapuntal material.

The complicated history of the cantata, which Bach repeated about 1728-1731 after changing its form once again, seems to reflect the situation in which Bach found himself in Leipzig and with which he had to come to terms. Can it be that the choir was overtaxed by this far from easy music, needing time to appreciate Bach’s artistry? Did Bach himself mistrust the thin choral sound in such a large church? Whatever the case, he supported and strengthened the voices of the chorale with cornetts and trombones, confronting us with a problem that remains insoluble: that of the pitch. The *Kammerton*, to which the orchestra in Cöthen tuned its instruments, was a whole tone below the Chorton to which the Leipzig organs were tuned. The organ itself cannot be tuned to a different pitch, so all other instruments had to be in tune with the organ – the strings, which have some flexibility in their tension, found it easier to adjust, whereas the wind players sometimes had to change their instruments. That meant that the music brought to Leipzig from Cöthen could only be used when it was possible to re-tune tuneable instruments and replace fixed-pitch instruments with others. If, as in this cantata, non-tuneable cornetts and trombones were to be introduced, the other parts would have to be transposed, whether by writing out new parts or improvising at sight. Which is why this cantata now began in B minor instead of C minor and the oboists resorted to the oboe d’amore, which went a tone lower.

The present recording can confidently forgo the louder sound of the brass instruments!

“Himmelskönig, sei willkommen”

Cantata for the Feast of the Annunciation BWV 182

Scored for Soli (A, T, B), Choir, Recorder, Tromba, Violin I/II, Viola, Violoncello, Basso continuo

Composition for March 25, 1714. Further performances in Weimar. Repeat performance in Leipzig: on March 25, 1724. Other performances on March 21, 1728, and later

Text presumably Salomon Franck. Mvt 3: Psalm 40.8-9. Mvt 7: Stanza 33 from “Jesu Leiden, Pein und Tod” (Paul Stockmann, 1633)

A few days after the performance of the two Quinquagesima cantatas, there was an important Bach family event: the birth of Gottfried Heinrich (d. 1763), acclaimed by Carl Philipp Emanuel as a “great genius” but declared by other sources to be “feeble-minded”. The boy thus had “learning difficulties”, as we say today. This represented a further challenge for the family, imposing an increasing duty of care as the child grew older. How his father could work under these circumstances in the already crowded Thomasschule apartment, and what his spouse Anna Magdalena had to take

on in managing the household, is beyond our comprehension. Bach carried on composing. He was already busy on the St John Passion. The only distraction was the Feast of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary, celebrated just nine months before Christmas Day on March 25, which interrupted the abstention from figured music otherwise associated with Lent; sometimes, as on March 1714, it was very close to Palm Sunday, so that the two events could be marked with a single cantata. The the angel’s message that Mary would give birth to the Saviour does after all strike the same positive note as the entry of Jesus into Jerusalem.

Without further ado, Bach turned to his Weimar cantata and revived it without regard to tuning discrepancies. The text, like that of almost all the Weimar cantatas, can be assumed to be by court librarian Salomon Franck, even if it is not to be found in his published works. Bach researcher Alfred Dürr was among the first to note that the music, “contrary to the early Baroque practice of choral orchestration, deploys individual instruments in solo roles in contrast to one another”. This is clearly audible in the introductory Sonata. Violin and recorder engage in sweet dialogue, where the solemn dotted rhythm may suggest the entry of a King, the tones of a French *ouverture*, supported by chords in the deeper strings: here Bach forgoes violins and substitutes two violas! The four vocal and five instrumental parts

present the first two lines of the text in fugal form. For the middle section, Bach devises a strict canon. An *arioso* Vox Christi recitative (no. 3) introduces three arias: the first embedded in generous string writing, the second as a duet for alto and recorder, the third as a virtuosic, expressive continuo piece. Dürr sees this progressive reduction as “depicting the transition of the text from Christianity to the individual Christian”.

Some individual parts show a *da capo* of the opening movement at this point. The next piece would in any case be the chorale that follows as no. 7, an arrangement in the line-by-line style of Johann Pachelbel customary for motets: before the soprano presents the melody in long notes, the lower voices prepare the way with motivic work. The concluding chorus combines almost all elements: the form is in line with the opening chorus, the instrumental scoring with that of the Sonata, while the vocal parts bring to life Bach’s love of counterpoint.

CD 2

“Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert”

Cantata for Easter Day BWV 31.2

Scored for Soli (S, T, B), 5-part Choir, Trumpet I-III, Tamburi, Oboe I, Oboe d’amore I/II, Taille, Bassoon, Violin I/II, Viola I/II, Basso continuo

Composition for April 21, 1715. Subsequent performances in Weimar. Leipzig: April 9, 1724 (original printed text). Further performance 1731

Text Salomon Franck. Mvt 9: Additional stanza (1574) to “Wenn mein Stündlein vorhanden ist” (Nikolaus Hermann 1560/62)

Otherwise than at the Weimar court, Leipzig observed Palm Sunday as part of the *tempus clausum*, the Lenten fast, in which – with the exception of the Feast of the Annunciation – no concerted music was heard during divine service. That explains why we know of no cantata by Bach from his time in Leipzig sung on the Sunday at the beginning of Holy Week. The highlight of the seven days up to Easter was the performance of the Passion music on Good Friday. Possibly to aid his concentration on the St John Passion, Bach fell back at Easter 1724 on a cantata written in Weimar (BWV 31.1): The music just needed to be supplemented by new writing for a few parts. For reasons unknown, a repeat of the Cantata

"Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret" BWV 31.2 seven years later needed the preparation of a complete new set of parts. Possibly the obliging Thomaskantor had lent the work to a colleague – and never got it back. It would not be the first loss to deny a work to posterity.

Bach benefited in Weimar from a text by Salomon Franck for his lavishly scored Easter cantata. It describes events on Easter morning and draws conclusions from the empty tomb and abandoned grave cloth. The pre-Reformation church mocked Death on Easter Sunday – the Devil had lost. The *risus paschalis* (the laugh caused by humorous stories from the pulpit) was legendary. Later, partly under the influence of Luther ("foolish, ridiculous nonsense"), Christians had to behave more decorously in church. Is this why Franck makes heaven laugh, the earth rejoice at celestial laughter? For his part, Bach emulates the laughter: first in the higher voices of the five-part choir, then ascending from the depths, in the form of a fugue. At the words "Der Schöpfer lebt", the occasion for rejoicing, the whole sequence is repeated. That which is most holy cannot decay, a text that Bach judges worthy of a new fugue prefaced by a thoughtful *adagio*, the voices entering in descending sequence. The whole passage is embedded in the sound of the richly scored orchestra that had put the congregation in a mood of Easter rejoicing with a celebratory Sonata.

From here on, recitative and aria alternate. First the bass, alternating free declamation and arioso singing, relates the resurrection of Christ to the state of the worshippers: "If our Head lives, so do the limbs". The aria brings out the word "Leben" (life) in long coloraturas; the prominent dotting in the continuo might be interpreted as joyful excitement or alternatively (according to Hans-Joachim Schulze) as "symbolic of valour and majesty". The tenor voice then exhorts the soul to commence its new life, proclaims the new man created in the image of God, a creature which has overcome Adam's mortality. Bach clothes the aria (no. 6) in music that dances in rapture; here too it is legitimate to ask whether the circling figures played by the violin might carry hermeneutic, theological meaning.

Bach assigns the final pair of recitative and aria to the soprano. Earlier Bach research (by Arnold Schering) was troubled by the tone of the text – why should the thought of newly overcome pain, death and one's last hour cloud the joy of the Resurrection? In Leipzig, Bach gives the instrumental part of the aria (no. 8) to the oboe d'amore – as a symbol of love, or because the Leipzig tuning pitch was better suited to the range of this deeper instrument? Between oboe and soprano, Bach gives the violins a chorale melody without words, setting a "theological puzzle" (Martin Petzoldt).

The solution is: "If my last hour has come, and should my road lead ..." by Nikolaus Herman, whose ninth stanza then concludes the cantata. At least the first trumpet has a part to play here, as the crowning glory of the four-part writing alongside the violin.

"Erfreut euch, ihr Herzen"

Cantata for Easter Monday BWV 66.2

Scored for Soli (A, T, B), Choir, Tromba, Oboe I/II, Bassoon, Violin I/II, Viola, Violoncello, Basso continuo

Composition for April 10, 1724 (original printed text) as a parody of the Cöthen birthday cantata (1718) BWV 66.1

Text Writer unknown. Mvts 1 to 5: Rewriting of Mvts 8 and 1-4 from BWV 66.1. Mvt 6: Stanza 3 from "Christ ist erstanden" (medieval, 1524)

On the second day of Easter, Bach again produces from his portmanteau a work he has performed before. He had originally composed the opening chorus and the two recitative-aria pairs for the birthday of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen and performed them in the Cöthen residence on December 10, 1718. All that survives from this "Serenata" is the text entitled "Das frohlockende

Anhalt" by Christian Friedrich Hunold, known as Menantes (1681-1721), a professor of poesy from Halle. This describes how two allegorical figures, the Happiness of Anhalt and "Fama", the goddess of fame, vie with one another in a dialogue praising the godlike Prince: wisdom, virtue, grace and goodness – nothing less than "Heaven gave thought to Anhalt's fame and fortune". Bach used five of the eight verses from this eulogy for his Easter music; he then places the ensemble's concluding summary at the start, so as to close the cantata with the chorale expected in a church service. Bach researcher Hans-Joachim Schulze did see something "a little strange" in the stanza taken from the medieval "Christ ist erstanden" (which was after all translated by Martin Luther). Perhaps Bach had a bad conscience, bearing in mind that this hymn is an integral part of Easter celebration. Once again in Luther's words: "All songs are sung until in time one wearies of them/ But 'Christ is risen/ must be sung again each year'".

We may well reflect upon which Bach found easier, the adaptation of a cantata first written to a different text and for a completely different occasion or a genuinely new composition. As things stand, the Thomaskantor was concentrating as he planned his music for Easter 1724 on his self-imposed task of the great St John Passion and had opted for the first of these alternatives, even if the text (from a writer unknown to us, as

so often) had to be amended and score and parts completely written out again. “Rejoice, all ye spirits, Depart, all ye sorrows, Alive is our Savior and ruling in you.” (no. 1) is a perfect musical match, in the mood created by the rapid undulation of its instrumental parts, for “Let the sun beam, / Let happiness stream, / Long live Prince Leopold eternally blessed”. Were the striking chromatics in the music of the middle section (“Ye can chase away sorrow, fear, tremulous hesitation ...”) already set in the Serenata to less troubled thoughts, or did Bach deliberately introduce this contrast? We can certainly see the structured dialogue of the Serenata reflected in a debate between hope and fear – a soul that believes in Jesu’s resurrection and another that still sees no further than the grave.

The thought of awakening to new life takes ample space, filled by a lively canon, in recitative no. 4. The ensuing aria (no. 5) finds both united between “the grave’s gloom” in the continuo and a wild violin solo that describes the triumphant fight of the “heart full of hope” against the foe. Bach then assigns the first recitative-aria pair (nos. 2 and 3) – in a part absent from the Cöthen setting – to the bass; he may have been thinking of the Vox Christi, the Risen One himself, who seems to foreshadow his own path to mercy and peace. It is amazing how confidently Bach picks out such works from his music library and adapts them to

a new purpose – and yet we must also honour the work of the librettist who, the music before him, must endow it with suitable ideas. Can it be that the Leipzig congregation was able (or even allowed?) to notice that not the Deity, but an insignificant princeling, was the subject of this composition? That remains an open question.

Dr. Andreas Bomba

Translation: Janet and Michael Berridge



Konzert der Gaechinger Cantorey in der Stiftskirche Stuttgart, 19. März 2023 © Holger Schneider

BWV 22, 23.2**Soprano**

Catalina Bertucci
Birgit Jacobi-Kircheis
Magdalena Kircheis

Alto

Marie Henriette
Reinhold
Jennifer Gleinig
Jonathan Mayenschein

Tenore

Patrick Grahl
Christoph Pfaller
Christopher Renz

Basso

Tobias Berndt
Tobias Ay
Julián Millán

Oboe

Daniel Lanthier
Julia Ströbel-Bänsch

Bassono

Karin Gemeinhardt

Tromba

Hannes Rux-
Brachtendorf

Violino 1

Mayumi Hirasaki
Regine Freitag
Felicja Graf
Ada Gosling-Pozo

Violino 2

Emanuele Breda
Prisca Stalmarski
Daniela Braun

Viola

Oliver Wilson
Yoko Tanaka-
Zschenderlein

Violoncello

Felix Zimmermann

Violone

Miriam Shalinsky

Cembalo

Adriana Radaelli

Organo

Boris Kleiner

BWV 182**Soprano**

Natasha Goldberg
Natasha Schnur
Birgit Jacobi-Kircheis
Magdalena Kircheis

Alto

Alex Potter
Jennifer Gleinig
Wiebke Kretzschmar

Tenore

Oliver Grahl
Henning Jensen
Christopher Renz

Basso

Tobias Berndt
Julian Millan
Stefan Weiler

Flauto dolce

Sheng-Fang Chiu

Violino

Mayumi Hirasaki
Regine Freitag
Rebecca Raimondi

Viola 1

Florian Schulte
Isolde Jonas

Viola 2

Stella Mahrenholz
Daniela Braun

Violoncello

Felix Zimmermann

Violone

Miriam Shalinsky

Cembalo

Boris Kleiner

Organo

Teun Braken

BWV 31.2, 66.2**Soprano**

Miriam Feuersinger
(BWV 31.2: Sopran 1),
BWV 66.2
Natasha Goldberg
(BWV 31.2: Sopran 2),
BWV 66.2
Sophie Harr
(BWV 31.2: Sopran 1),
BWV 66.2
Birgit Jacobi-Kircheis
(BWV 31.2: Sopran 1)
Katja Kunze
(BWV 31.2: Sopran 2)
Anja Scherg
(BWV 31.2: Sopran 2),
BWV 66.2

Alto

Alex Potter
Jennifer Gleinig
Anne Hartmann

Tenore

Patrick Grahl
Thaddäus Böhm
Christoph Pfaller

Basso

Matthias Winckler
Julian Millan
Stefan Weiler

Oboe / Taille

Andreas Helm
Julia Ströbel-Bänsch
Linda Bärlocher
Elisabeth Beckert

Bassono

Györgyi Farkas

Tromba

Hannes Rux-
Brachtendorf
Astrid Brachtendorf
Karel Mnuik

Timpani

Stefan Gawlick

Violino 1

Yves Ytier
Regine Freitag
Emanuele Breda
Bruno van Esseveld
(BWV 66.2)

Violino 2

Jonas Zschenderlein
(BWV 66.2)
Bruno v Esseveld
(BWV 31.2)
Prisca Stalmarski
Ha-Na Lee

Viola 1

Jonas Zschenderlein
(BWV 31.2)
Yoko Tanaka
Zschenderlein

Viola 2

Christian Goosses
Almut Schlicker

Violoncello

Jan Freiheit

Violone

Miriam Shalinsky

Cembalo

Boris Kleiner

Organo

Hans-Christian Martin

Also available



HC23028



HC23029



HC23030



HC23031

Aufnahme / Recording:

BWV 22, 23.2: Stuttgart, Stiftskirche, 19.-21. März 2023
BWV 182: Stuttgart, Johanneskirche, 24./25. Februar 2024
BWV 31.2, 66.2: Arnstadt, Bachkirche, 7.-9. April 2024
im Rahmen der im Rahmen der Thüringer Bachwochen

THÜRINGER BACHWOCHEN

Produzent / Recording Producer:

Florian B. Schmidt (BWV 22, 23.2)

Aki Matusch (BWV 182, 31.2, 66.2)

Tonmeister / Recording Engineer: Christoph Binner

Pegasus Musikproduktion Berlin

Einführungstext / Programme Notes: Dr. Andreas Bomba

English Translation: Janet & Michael Berridge

Foto / Photo (Rademann): Martin Förster

Graphic Design: SPIESZDESIGN

© 2023, 2024 by Internationale Bachakademie Stuttgart / **www.bachakademie.de**

© 2025 hänsler CLASSIC / Profil Medien GmbH

D - 73765 Neuhausen

info@haensslerprofil.de / www.haensslerprofil.de

2CD HC23032

Herausgeber:

Internationale Bachakademie Stuttgart / **www.bachakademie.de**

