

J.S. Bach

Ich bin vergnügt...

Kantaten BWV 51 · 82 · 84

Miriam Feuersinger

Capricornus Consort Basel



J.S. Bach

Ich bin vergnügt ...

Kantaten BWV 51 · 82 · 84



Ein besonderer Dank geht an alle, die
diese CD möglich gemacht haben:

Basler Orchestergesellschaft – Max Hauck
Bacharchiv Leipzig – Michael Maul
Sagersounds – Christian Sager
note 1 music – Joachim Berenbold

J.S. Bach
Ich bin vergnügt ...

Kantaten BWV 51 · 82 · 84

Miriam Feuersinger
Sopran

Capricornus Consort Basel

Tomoko Mukoyama *Traversflöte*
Katharina Arfken *Barockoboe*
Ute Hartwich *Barocktrompete*

Peter Barczy *Barockvioline*
Eva Borhi *Barockvioline*
Matthias Jäggi *Barockviola*
Daniel Rosin *Barockcello*
Michael Bürgin *Violone*
David Blunden *Orgel*
Julian Behr *Theorbe*

Peter Barczy *Leitung*

Kantate »Ich habe genug« BWV 82

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | ARIA Ich habe genug | 6:59 |
| 2 | RECITATIVO Ich habe genug | 1:15 |
| 3 | ARIA Schlummert ein, ihr matten Augen | 8:46 |
| 4 | RECITATIVO Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun! | 0:52 |
| 5 | ARIA Ich freue mich auf meinen Tod | 3:57 |

Triosonata G-Dur BWV 1038

- | | | |
|---|--------|------|
| 6 | Largo | 3:21 |
| 7 | Vivace | 1:00 |
| 8 | Adagio | 2:03 |
| 9 | Presto | 1:32 |

Kantate »Ich bin vergnügt mit meinem Glücke« BWV 84

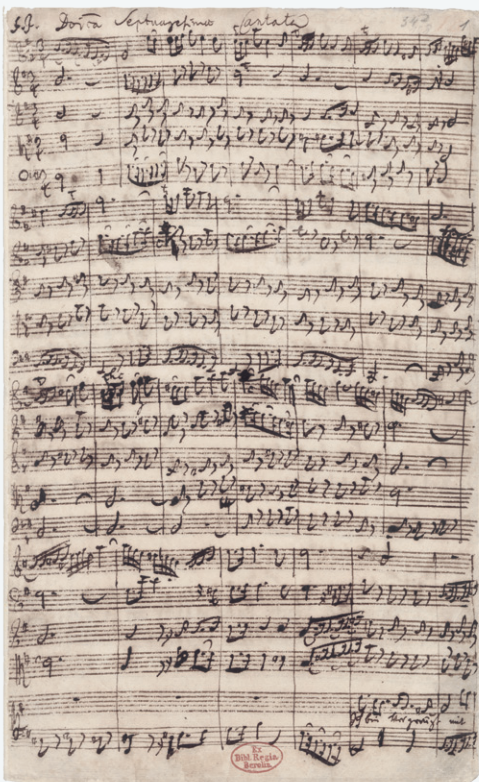
- | | | |
|----|--|------|
| 10 | ARIA Ich bin vergnügt mit meinem Glücke | 6:39 |
| 11 | RECITATIVO Gott ist mir ja nichts schuldig | 1:44 |
| 12 | ARIA Ich esse mit Freuden mein weniges Brot | 4:57 |
| 13 | RECITATIVO Im Schweiß meines Angesichts | 0:54 |
| 14 | CHORAL Ich leb indes in dir vergnüget | 1:00 |

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | Choralvorspiel »Herr Jesus Christ, dich zu uns wend« BWV 709
Transkription für Streicher von Peter Barczy | 2:53 |
|----|---|------|

- | | | |
|----|---|------|
| 16 | Trio »Herr Jesus Christ, dich zu uns wend« BWV 655
Transkription für Streicher von Peter Barczy | 3:08 |
|----|---|------|

Kantate »Jauchzet Gott in allen Landen!« BWV 51

- | | | |
|----|---|------|
| 17 | ARIA Jauchzet Gott in allen Landen! | 4:36 |
| 18 | RECITATIVO Wir beten zu dem Tempel an | 2:19 |
| 19 | ARIA Höchster, mache deine Güte ferner alle Morgen neu | 4:42 |
| 20 | CHORAL Sei Lob und Preis mit Ehren | 3:42 |
| 21 | ARIA Alleluja! | 2:23 |



J.S. Bach: Aria Ich bin vergnügt mit meinem Glücke, Manuskript
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Viele Fragen, kaum Antworten: **Bachs Soprane und die Kantaten BWV 51, 82 und 84**

von Michael Maul

Bach und der Solo-Sopran – das Thema ist ein Dauerbrenner in der Bach-Forschung und zugleich eines, das seit Jahrzehnten Interpreten wie Zuhörer hinsichtlich der Präferenzen und dem Verhältnis zur ‚historischen Wahrheit‘ spaltet. Unbestritten ist, dass Bach einige seiner schönsten geistlichen Arien- und Kantatenschöpfungen der höchsten der vier Stimmlagen zueignete – und dabei seine Interpreten mit teils beträchtlichen technischen und stimmlichen Herausforderungen konfrontierte. Und doch sagt uns alles, was wir über die Aufführungspraxis an den Orten seines Wirkens wissen, dass Bach selbst bei der Auswahl seiner Soprane keineswegs die Wahlfreiheit hatte, die für uns heute selbstverständlich ist. Namentlich in der städtischen Leipziger Kirchenmusik, für die er als Thomaskantor zwischen 1723 und 1750 verantwortlich war, musste das gesamte Musikerpersonal ohne Wenn und Aber männlich sein. Seine Sopranpartien lagen folglich in den Mündern und Hälsen von Knaben, die freilich – bedingt durch den damals noch deutlich später als heute sich einstellenden Stimmwechsel – immerhin im Alter zwischen 13 und 18 Jahren waren. Es mag zwar sein, dass mancher

erwachsene „Falsettist“ oder „Diskantist“, die es auch in Bachs Chor gab, in der Lage war, mit seiner Kopfstimme in Höhen oberhalb des gewöhnlichen Ambitus eines Altus vorzustoßen; aber sicher belegt ist dies für die uns bekannten Leipziger Bach-Sänger nicht.

An den damaligen Höfen lagen die Dinge etwas anders. Wilhelm Ernst, Herzog in Weimar während Bach dort zwischen 1708 und 1717 als Hoforganist und Konzertmeister wirkte, hatte in seiner Hofkapelle zwar zunächst über erwachsene Sängerinnen verfügt. Diese fielen jedoch dem Rotstift zum Opfer, als der ausgesprochen fromme Regent kurz vor Bachs Auftauchen in Weimar sein Opernhaus schloss. Seither mussten die Sopran-Partien in der herzoglichen Kirchenmusik von zwei „abgerichteten Knaben“ des örtlichen Gymnasiums übernommen werden. Lediglich als Kapellmeister in Köthen (1717-1723) verfügte Bach über eine weibliche Sopranistin. Die ab Mitte 1721 hier nachweisbare „Hof-Cantatrice“ Anna Magdalena Wilcke sang nicht nur für den 26 Jahre älteren, verwitweten Kapellmeister, sondern trat schon wenige Monate nach ihrem Dienstantritt mit ihm vor den Trau-

altar. Sie schenkte Bach nicht nur ihre Stimme, sondern später auch insgesamt 13 Kinder – zu dem Preis, dass sie ihr offenkundig großes sängerisches Können nach dem Umzug nach Leipzig im Mai 1723 allenfalls noch im Privaten oder auf Gastspielen an benachbarten Höfen präsentieren konnte. Denn selbst für die „Frau Cantorin Bach“ blieb die Mitwirkung an der Leipziger Kirchenmusik ein Ding der Unmöglichkeit. Der Musiklexikograph Ernst Ludwig Gerber bedauerte denn auch, offenbar die Aussage seines Vaters (in den 1720er Jahren ein Schüler Bachs) referierend: Anna Magdalena sei eine „vortreffliche Sopranistin“ gewesen, jedoch „ohne jemals öffentlich von diesem ihrem vortrefflichen Talente Gebrauch gemacht zu haben.“

Heute genießen wir den Umstand, dass Bachs unsterbliche Sopran-Partien ohne weiteres von weiblichen Stimmen vorgetragen werden können. Zugleich fragen wir uns, wie manche der Bachschen Sopran-Kantaten von Knabenstimmen überhaupt angemessen bewältigt werden konnten. Oder sollte der Thomaskantor Bach hier und da nicht doch eine Gelegenheit gefunden haben, den „gar sauberen Soprano“ (J.S. Bach, 1730) seiner Frau mit seiner Kirchenmusik „Soli Deo Gloria“ zu vereinen? – dann freilich jenseits der Leipziger Choremporen, die für Anna Magdalena immer eine ‚No-Sing-Area‘ bleiben mussten.

Die auf dieser CD eingespielten Bach-Kantaten liefern für das geschilderte Spannungsfeld an-

schauliches Klangmaterial und zugleich reichlich Raum für Spekulationen. Alle drei Werke entstammen einem relativ kleinen Zeitraum und gehören fraglos zum Repertoire in Bachs Leipziger Kirchenmusik: BWV 84 und die Urfassung von BWV 82 entstanden im Winter 1727, BWV 51 muss spätestens 1730 existiert haben.

Die Kantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* BWV 84 ist dabei das Stück, das sich am leichtesten mit den Gegebenheiten des Thomaskantors Bach in Einklang bringen lässt. Die kurze Solokantate für Sopran, Oboe, Streicher und einen Chor, der nur im schlichten Schlusschoral zum Einsatz kommt, war Bachs musikalischer Kommentar zum Sonntag Septuagesimae, präsentiert am 9. Februar 1727. Sie ist damit Teil des sogenannten Dritten Leipziger Jahrgangs, der alle Werke vereint, die Bach zwischen dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1725 und Herbst 1727 zu Papier brachte. In ihrem unmittelbaren Kontext entstanden weitere Solokantaten, und das ist kein Zufall. Mit Beginn des neuen Jahres führten die besten 32 Sänger unter den 54 Alumnen der Thomasschule, eingeteilt in vier achtköpfige „Cantoreyen“, für mindestens drei Wochen das sogenannte „Neujahrssingen“ durch. Dabei besuchten die Knaben sämtliche Leipziger Häuser und gaben dort gegen Geldspenden kleine Konzerte. Nie im Schuljahr waren die Thomaner stimmlich mehr gefordert, und dies bei nicht eben gesangsfreundlichen

Temperaturen. Das „Neujahrssingen“ ging deshalb immer mit einem hohen Krankenstand einher – und mit grassierender Heiserkeit.

Damit darunter die Qualität der Kirchenmusik in den Wintermonaten nicht über Gebühr leidet, hatte der Thomaskantor Johann Schelle in den 1680er Jahren die Praxis eingeführt, die beiden besten Diskantisten des Chors vom „Neujahrssingen“ zu befreien und sie zugleich mit der Zahlung von sogenannten „Schongeldern“ für die entgangenen Einnahmen zu entschädigen. Für einen dieser ‚geschonten‘ Knaben-Diskantisten dürfte Bach BWV 84 komponiert haben. Der Thomaskantor stellte ihm damit zwar eine recht anspruchsvolle, nie aber unlösbare technische Aufgabe; und auch der gestresste Chor war mit dem Schlusschoral angemessen ‚geschont‘.

Bachs musikalische Reflexion auf das Evangelium des Sonntags, Jesu Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Matthäus 20, 1-16), basiert auf einem Text, der anscheinend von Christian Friedrich Henrici alias Picander stammt; zumindest taucht 1728 eine in Teilen identische Dichtung innerhalb des gedruckten „Picander-Jahrgangs“ auf. Speziell in den beiden Arien und dem zweiten Rezitativ thematisiert der Textdichter die Quintessenz des Gleichnisses. Er arbeitet mit der Nächsten- und Gottesliebe zwei zentrale christliche Gebote heraus und stellt sie überdeutlich in Verbindung mit der Tugend der Genügsamkeit. Folgerichtig gibt sich Bachs Musik ‚genügsam‘ und andachtvoll.

Die erste Arie mit ihrer durchaus schwärmerischen Oboen-Melodik etabliert das Gefühl größter Idylle, Zufriedenheit und innerstem Einklang. Oboe und Sopran scheinen sich in ihrem gleichberechtigten Dialog regelrecht zu umarmen. Die zweite Arie hingegen liefert den tänzerisch-fröhlichen Ausklang einer durch und durch kammermusikalisch angelegten Kantate.

Nur eine Woche vor der Uraufführung von BWV 84 erklang am Fest Mariä Reinigung (2. Februar 1727) erstmals Bachs berühmte Kantate **Ich habe genug BWV 82** – eine Reflexion auf die berühmte Begegnung des Propheten Simeon mit dem erst 40 Tage alten Jesuskind, wie sie im Lukas-Evangelium (Lukas 2, 25-35) beschrieben wird, gesetzt nunmehr für Solo-Bass (zunächst hatte Bach einen Solo-Alt im Sinn), Oboe, Streicher und Generalbass. Die Bildende Kunst hat aus Simeon – denken wir an die großartigen Porträts von Rembrandt – einen Greis gemacht: einen uralten Mann, der seinen Lebtag auf die Ankunft des Herrn wartete und zugleich seinen Tod herbeiseht. Als er auf den Stufen des Tempels im Jesuskind den Heiland erblickt, kann er mit leuchtenden Augen und einem Lobpreis auf den Lippen endlich sterben oder, wie es Luther so schön übersetzte: „in Friede fahren“. Wenn es irgend ein Musikstück gibt, dass Simeons Zufriedenheit und zugleich Licht und Schatten der ganzen Szene in einer Weise darstellt, die mit einem Rembrandt konkurrieren kann, so ist es Bachs Kantate. Der

Kantatentext rührt offenbar von dem Leipziger Theologiestudenten Christoph Birkmann her, nachmals Pastor in Nürnberg, und beschreibt die Gefühle, die die Begegnung mit dem kleinen Jesuskind, das „Hoffen der Frommen“, bei Simeon auslösen, als er es kurz auf seine „begierigen Arme“ nehmen kann. Der Heilige Geist hatte ihm einst die Ankunft des Messias verheißen – eine Prophezeiung, die sich nun erfüllt hat und Simeon bei Lukas einen tiefempfundenen Lobgesang anstimmen lässt. In der Kantatendichtung ist dieser Lobgesang freilich eher ein Abgesang: Nun ist der Gottessohn auf Erden angekommen; die Welt ist erlöst, und deshalb will Simeon am besten „noch heute mit Freuden von hinnen scheiden“. In der ersten Arie der Kantate blickt Bach dem alten Mann – wie Rembrandt – direkt in die müden Augen, die nach dem Berühren des Heilands noch einmal aufblitzen. Bach grundiert diesen elektrisierenden Moment in beiden Arienteilen mit unermüdlichen, rhythmisch schwebenden Sechzehntel-Bewegungen der Streicher, die – je nach harmonischer Wendung – in der Szene für Licht und Schatten sorgen. Darüber spinnen Gesangsstimme und Oboe eine Melodie schier endlos fort, die zu jenen thematischen Einfällen Bachs gehört, über die sein Sohn Carl Philipp Emanuel so treffend schwärmte: „Seine Melodien waren zwar sonderbar, doch immer verschieden, erfindungsreich, und keinem andern Componisten ähnlich.“ Das erste Rezitativ schlägt den Bogen von der Gedankenwelt Si-

meons hin zum Leipziger Gottesdienstbesucher der Bachzeit, der angesichts der Botschaft des Propheten – und Bachs ‚himmlischer‘ Musik – nun ebenfalls von der Welt genug hat. Ein Widerspruch ist das nicht, denn da sich mit der Ankunft des Messias die Prophezeiung erfüllt hat und Jesus auch den Tod besiegen wird, kann im Jenseits nur Erlösung warten. In der zweiten Arie singen so gesehen Simeon und der gläubige Christ unisono eine Schlaf-Arie, deren Thema ausgesprochen einprägsam und schlicht ist, und das im Verlauf so häufig wiederholt wird, dass es scheinen mag, Bach wollte auch seine Zuhörer animieren, ihre Augen zu schließen und gewissermaßen in Gott einzuschlafen. Faszinierend an diesem Meisterwerk sind zwei Dinge: Zum einen, wie Bach im B-Teil der Arie, ohne das melodische Material zu verändern, die beiden Ebenen von Diesseits und Jenseits allein durch subtile Modulationen in entfernte, gleichsam entrückte Tonarten erlebbar macht; zum anderen, wie es ihm gelingt, den Moment des Einschlafens, also das Hinübergleiten ins Jenseits, in Noten auszudrücken, das einem buchstäblich der Atem stockt. Dies passiert immer dann, wenn die Streicher dem Sänger die Melodie förmlich aus dem Mund nehmen und er selbst nur noch auf einer Note das „schlummert ein“ herausbringt, und wenn schließlich die auskomponierten Ritardandi in einer Fermate enden. Wesentlich rustikaler geht es in der abschließenden Arie zu: einer Bekräftigung der von der Theologie Luthers

bestimmten Sehnsucht nach Erlösung aus dem irdischen Jammertal. Die Heimführung zu Gott soll nun regelrecht erzwungen werden und lässt die Kantate ohne Choral (welcher hätte auch gepasst?) ausgesprochen beschwingt enden. Bach hat mit BWV 82, namentlich mit der Schlummer-Arie, einen seiner größten Ohrwürmer geschaffen – einen, der offenbar auch dem Ehepaar Bach ein ständiger Begleiter war. Anna Magdalena hat sich eine bearbeitete Fassung der Arie in ihr Clavierbüchlein eingetragen; und Bach selbst hat die ganze Kantate in den 1730er Jahren zweimal bearbeitet: zunächst, in der hier eingespielten Fassung für Sopran, Traversflöte und Streicher, nunmehr in e-Moll statt in c-Moll; sodann in einer c-Moll-Fassung, wieder mit Solo-Oboe, jedoch mit wahlweise solistischem Mezzo-Sopran oder Bass. Speziell für die e-Moll-Fassung für Sopran läge die Annahme nahe, dass Bach sie für eine Aufführung außerhalb seiner Dienstpflichten als Thomaskantor erarbeitete, vielleicht für eine Darbietung während der wenigen belegten gemeinsamen Reisen mit seiner Frau. Gut möglich, dass das Stück dann in einer ‚Traumbesetzung‘ mit dem Ehepaar Bach im Rahmen einer andächtigen Hausmusik unter Freunden oder bei einem Gottesdienst in einer Schlosskapelle irgendwo zwischen Weißenfels, Eisenach oder Kassel erklang. Wir wären gern dabei gewesen!

Noch rätselhafter sind die Entstehungsumstände im Falle von Bachs Sopran-Kantate schlecht-

hin: ***Jauchzet Gott in allen Landen* BWV 51** für Trompete, Streicher und Generalbass. Gesichert scheint, dass Bach das Stück im Rahmen seiner sonntäglichen Leipziger Kirchenmusiken am 15. Sonntag nach Trinitatis 1730 (17. September) in Thomas- oder Nikolaikirche aufführte. Der Solist, der sich in den Rahmensätzen einen beständigen Wettstreit mit der Trompete lieferte, dürfte nach Lage der Dinge ein Knabe gewesen sein – ein Thomaner, der angesichts der wilden, regelrecht atemlosen Koloraturfolgen in den Rahmensätzen, die den Sänger – einmalig bei Bach! – bis zum dreigestrichenen c hinaufführen, über eine ganz erstaunliche Virtuosität verfügt haben muss. Der Text der Kantate ist ein Lobpreis Gottes und eine intensive Bitte an den Schöpfer, seine Güte den Menschen „alle Morgen neu“ zu schenken. Die Verse lassen sich lose mit dem Evangeliumstext des Sonntags in Verbindung bringen, jenem Abschnitt aus der Bergpredigt (Matthäus 6, 24-34), in dem Jesus die Menschen auffordert, nicht kleingläubig und selbstverliebt zu handeln, sondern nach dem Reich Gottes zu trachten. Doch letztlich ist die anonyme Kantatendichtung, die mit einer Strophe aus Johann Gramanns Lied „Nun lob, mein Seel“, den Herren“ (1549) endet, kompatibel mit jeglicher Art von Gotteslob. Vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum Bach auf dem Titelumschlag der Kantate als Zweckbestimmung nicht nur „Dominica 15 post Trinitatis“ vermerkte, sondern zusätzlich „et in ogni tempo“, d.h. zu allen Zeiten/Anlässen.

Die in Bachs Œuvre singuläre opernhafte Virtuosität, die Bach in BWV 51 dem Sopran abfordert, und der Umstand, dass am Schluss des Stückes anstelle eines schlichten chorischen Choralsatzes eine virtuose Choralbearbeitung für den Solisten mit atemberaubender „Amen“-Stretta steht, liefern Grund zu der Annahme, dass der ursprüngliche Entstehungsanlass der Kantate nicht die reguläre Leipziger Kirchenmusik war. Insgesamt würde es viel schlüssiger erscheinen, wenn ein Gastauftritt des Ehepaares Bach an einem benachbarten Hofe den Thomaskantor zur Komposition von *Jauchzet Gott in allen Landen* bewog. Ein solcher wäre im nicht allzu fernen Vorfeld der Leipziger Darbietung zu datieren. So gesehen liegt die Vermutung auf der Hand, das Stück mit Bachs Bemühungen in Verbindung zu bringen, Titular-Kapellmeister am Hof von Herzog Christian zu Sachsen-Weißenfels zu werden. Dieser Wunsch wurde ihm irgendwann im Jahr 1729 erfüllt, anscheinend im Zusammenhang mit dem 47. Geburtstag des Herzogs am 17. Februar. Einige

Dokumente deuten darauf hin, dass sich Bach (und seine Frau?) damals für längere Zeit, womöglich für ganze drei Wochen, in Weißenfels aufhielt. Die Stadt, die Anna Magdalena Bach als ihr „geliebtes Weißenfels“ bezeichnete, war der Lebensmittelpunkt der Familie Wilcke: Am Hof des Herzogs dienten Anna Magdalenas Vater Johann Caspar Wilcke (gest. 1731) und die Ehemänner ihrer beiden Schwestern als „Hof-Trompeter“; hier hatte sie selbst einst als „Singe-Jungfer“ gedient; und hier hatte der 1725 verstorbene Kapellmeister Johann Philipp Krieger ebenfalls Solo-Kantaten mit obligater Trompete komponiert. Kurzum: Es wäre sehr gut vorstellbar, dass Anna Magdalenas Ehemann BWV 51 ganz mit Blick auf eine wirkungsvolle Repräsentationsmusik ihres „gar sauberen Sopran“ und die geballte ‚Trompeten-Kompetenz‘ ihrer Weißenfels-Verwandschaft konzipierte. Welch eine herrliche Vorstellung für die Darbietung eines Stückes, das an packender Konzertier- und Sangesfreude in Johann Sebastian Bachs Kantatenschaffen seinesgleichen sucht.

Many questions, few answers:
Bach's sopranos and cantatas BWV 51, 82 & 84

by Michael Maul

Bach and the solo soprano – an evergreen in the field of Bach research, and when it comes to preference and the relationship with ‘historical accuracy’, a subject that has divided the opinions of performers and listeners alike for decades. It is undisputed that Bach’s writing for the highest of the four vocal registers includes some of his most beautiful sacred arias and cantatas, works which often pose considerable technical and vocal challenges for the performers. Yet everything we know about vocal practice in his places of work tells us that Bach himself by no means had the freedom of choice in his selection of sopranos that we take for granted today. Particularly in the city of Leipzig, where as Thomaskantor between 1723 and 1750, he was responsible for church music, the entire musical personnel, without any ifs or buts, had to be male. His soprano parts were by necessity sung by boys, who due to voices breaking much later than is normal today, were between 13 and 18 years of age. It may well be that his choir contained some adult “falsettists” who with their head voices were able to reach higher than the usual range of a counter-tenor, but from what we know of Bach’s singers in Leipzig, this is only speculation.

Things were somewhat different at the courts of the time. Wilhelm Ernst, Duke of Weimar while Bach worked there as court organist and director of music between 1708 and 1717, originally had adult female singers in his court Kapelle, however, these fell victim to the red pencil when the decidedly pious Regent closed his opera house shortly before Bach’s arrival in the town. From that point on, soprano parts in the ducal church were taken over by two “trained boys” from the local grammar school. It was only as Kapellmeister in Köthen (1717-1723) that Bach had a female soprano. The “court cantatrice” Anna Magdalena Wilcke, who can be found in records there from mid-1721, not only sang for the widowed Kapellmeister who was 26 years her senior, but also walked down the aisle with him just a few months after taking up her post, giving him both her voice as well as later a total of 13 children – at the price that after moving to Leipzig in May 1723, she was only able at best to show her obviously impressive vocal ability in private or at guest performances at neighbouring courts. Not even “Frau Cantorin Bach” was allowed to participate in music in the Leipzig churches. The mu-

sic lexicographer Ernst Ludwig Gerber, apparently quoting his father (a pupil of Bach's in the 1720s), lamented that Anna Magdalena was an "excellent soprano", but one "who never made public use of her excellent talent".

These days we take it for granted that Bach's enduring soprano parts can be performed by female voices, yet one can only wonder how the soprano cantatas could ever have been adequately mastered by boys' voices. Or did the Thomaskantor Bach maybe find a way here and there to bring together his wife's "utterly pure soprano" (J.S. Bach, 1730) and his church music "Soli Deo Gloria"? - of course from beyond the Leipzig choir galleries which were an absolute 'no-sing zone' for Anna Magdalena.

The cantatas recorded on this CD provide a clear illustration of the above situation and leave ample room for speculation. All three works date from a relatively short period, belonging without question to Bach's time in Leipzig. BWV 84 and the original version of BWV 82 were composed in the winter of 1727 and BWV 51 by 1730 at the latest. The cantata *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* BWV 84 is the piece that can most easily be aligned with the daily realities of the Thomaskantor Bach. The short solo cantata for soprano, oboe, strings and a choir which only appears in the simple final chorale, was Bach's musical contribution to Septuagesima Sunday on the 9th February 1727. It forms part of his third cantata cycle which

incorporates the works he composed between the 1st Sunday after Trinity in 1725 and the autumn of 1727. It is no coincidence that it immediately precedes and is followed by other solo cantatas. At the beginning of the new year, the best 32 singers from the 54 Thomasschule students, divided into four eight-member "Cantoreyen", took part in the so-called "Neujahrssingen" (New Year's Singing) which went on for at least three weeks. The boys visited every house in Leipzig, giving small concerts in return for donations. Never in the school year were the vocal demands on the Thomaner higher, and this in temperatures that were not exactly conducive to easy singing. The New Year's Singing was always accompanied by high levels of sickness – and rampant hoarseness.

To ensure that the quality of music in church did not suffer unduly during the winter months, the Thomaskantor Johann Schelle had in the 1680s introduced the practice of exempting the choir's two best trebles from the New Year's Singing, compensating them for their lost income by paying so-called 'Schongeldern'. Bach probably composed BWV 84 for one of these 'spared' boy trebles. The Thomaskantor wrote him a technically rather demanding, but never impossible piece, and the over-worked choir members got off lightly with the final chorale.

Bach's musical reflection on the Gospel reading for Septuagesima Sunday, Jesus' Parable of the Vineyard Workers (Matthew 20:1-16), is based on a text seemingly by Christian Friedrich Hen-

rici alias Picander; an (at least partially) identical poem appears in 1728 within the printed “Picander cycle”. In the two arias and second recitative, the librettist particularly thematises the quintessential meaning of the parable. He elaborates on two central Christian commandments, loving your neighbour and loving your God, and clearly links them to the virtue of frugality. Bach’s music is consequently ‘frugal’ and devotional. The first aria, with its rapturous oboe melody, establishes a feeling of the greatest idyll, contentment and inner harmony. Oboe and soprano embrace one another in their equal dialogue. The second aria provides a joyful, dance-like conclusion to a thoroughly chamber-cantata.

Bach’s famous cantata *Ich habe genug* BWV 82 was first performed on the Feast of the Purification of the Virgin Mary (2nd February 1727), just one week before the premiere of BWV 84. It is a reflection on the famous encounter of the prophet Simeon with the 40-day-old infant Jesus, as described in the Gospel of Luke (Luke 2:25-35), and is set for solo bass (Bach initially had a solo alto in mind), oboe, strings and basso continuo. The visual arts have made Simeon – let us think of the great works of Rembrandt – an old man who waited his whole life for the coming of the Lord, whilst longing for his own death. When on the steps of the temple he sees the Saviour in the Child Jesus, he can finally die with shining eyes and praise on his lips, or,

as Luther so beautifully translated it “in Frieden fahren” (depart in peace). If there is any piece of music that depicts Simeon’s joy whilst showing the light and shade of the whole scene in a way that can compete with a Rembrandt, it is Bach’s cantata. The text appears to be by Christoph Birkmann, a student of theology in Leipzig who later became a pastor in Nuremberg, and describes the feelings that the encounter with the divine infant arouse in Simeon, the “Hoffen der Frommen” (hope of the devout) when he briefly takes him in his “begierigen Arme” (longing arms). The Holy Spirit had once promised him the coming of the Messiah – a prophecy that has now been fulfilled and, according to the Gospel of Luke, causes Simeon to sing a heartfelt song of praise. In the cantata text this hymn is more of a farewell – now the Son of God has arrived on earth; the world has been redeemed, and therefore Simeon’s only wish is to depart this very day with joy “noch heute mit Freuden von hinnen scheiden”. In the first aria of the cantata, Bach, like Rembrandt, looks directly into the old man’s tired eyes which, having touched the Saviour, shine once more. Bach underpins this electrifying moment with indefatigable, rhythmically swaying semiquavers in the strings, which – depending on the harmonic turn – shed light or shade on the scene. Above this, the voice and oboe spin an almost endless melody, one which belongs to those thematic ideas about which Bach’s son Carl Philipp Emanuel so aptly enthused “his melodies were

indeed strange, but always different, inventive, and not similar to any other composer". The first recitative forms an arch from the world of Simeon's thoughts to the Leipzig worshiper of Bach's day, who, in view of the prophet's message – and Bach's 'heavenly' music – has now also had enough of this world. This is not a contradiction, since the prophecy has been fulfilled with the coming of the Messiah, and Jesus will also conquer death, only redemption awaits in the afterlife. In the second aria, Simeon and the believing Christian sing a lullaby in unison, at once simple and memorable, and which is repeated so often that it almost seems that Bach too wanted his listeners to close their eyes and, as it were, fall asleep in God. Two things are fascinating about this masterpiece: on the one hand, how Bach, in the B-part of the aria, without changing the melodic material makes it possible to experience two levels – this world and the thereafter, solely through subtle modulations into distant, as it were, rapturous keys; and on the other hand, how he succeeds in expressing the moment of falling asleep, i.e. the drifting over to the to the other side, in notes that literally take one's breath away. This always occurs at the moment when the strings literally take the melody out of the singer's mouth, leaving them to sing "schlummert ein" (slumber) on one note, and when finally, the composed ritardandi end in a fermata. The final aria is a much more rustic affair – an affirmation of Luther's theological longing for redemption from

the vale of tears on earth. The way back to God is now assured, and it brings the cantata to a decidedly upbeat end without a chorale (which one could possibly have been suitable?). With BWV 82, and especially with the slumber aria, Bach created one of his greatest earworms – one that apparently also accompanied the Bach couple. Anna Magdalena included an edited version of the aria in her *Clavierbüchlein*; and Bach himself arranged the entire cantata twice in the 1730s, first, in the version recorded here for soprano, transverse flute and strings, now in E minor instead of C minor; then another C minor version, again with solo oboe, but with either solo mezzo-soprano or bass. It would seem reasonable to assume that Bach wrote the E minor soprano version for a performance outside his official duties as Thomaskantor, perhaps for a performance during the few documented trips he and his wife took together. It is quite possible that the piece was then performed with the 'dream cast', the Bachs either in a domestic setting among friends or in a service in a castle chapel somewhere between Weißenfels, Eisenach or Kassel. How we would have loved to have been there!

The circumstances surrounding the composition of Bach's soprano cantata par excellence, *Jauchzet Gott in allen Landen* BWV 51 for trumpet, strings and basso continuo, are even more mysterious. It seems certain that Bach performed the piece in Leipzig as part of a regular

Sunday service on the 15th Sunday after Trinity in 1730 (17th September) either in St Thomas' or St Nicholas' Church. The soloist, who within the movements is in constant competition with the trumpet, was probably a boy – a Thomaner, who given the wild, breathless coloratura sequences, uniquely for Bach taking the singer up to the three-stroke C, must have possessed quite astonishing virtuosity. The cantata's text praises God and is an intense plea to the Creator to bestow his goodness on mankind "every morning anew". The verses can be loosely connected to the Gospel text for that Sunday, the passage from the Sermon on the Mount (Matthew 6:24-34) in which Jesus urges people not to act in small faith and self-absorption, but to seek the kingdom of God. Ultimately, the anonymous cantata text, which ends with a stanza from Johann Gramann's hymn "Nun lob, mein Seel', den Herren" (1549), is compatible with any kind of praise to God, explaining why Bach noted not only "Dominica 15 post Trinitatis" on the cantata's title page, but also "et in ogni tempo", i.e. and on any occasion. The singular operatic virtuosity Bach demands of the soprano in BWV 51, and the fact that the piece ends with a virtuosic solo chorale with a breathtaking stretto "Amen" instead of a simple chorale, gives reason to believe that the cantata was not originally composed for the usual Leipzig church setting. All in all, it seems much more conclusive if a guest appearance by the Bach couple at a neighbouring court prompted

the Thomaskantor to compose *Jauchzet Gott in allen Landen*. Such a guest appearance would have had to occur in the not too distant run-up to the Leipzig performance. Seen in this light, it is a logical assumption that the piece is connected to Bach's efforts to become titular Kapellmeister at the court of Duke Christian of Saxony-Weissenfels, a wish that was granted to him sometime in 1729, apparently linked to the Duke's 47th birthday on the 17th February. Several documents indicate that Bach (and his wife?) stayed in Weissenfels for an extended period around that time, possibly for a whole three weeks. The town that Anna Magdalena Bach called her "beloved Weissenfels" was home to the Wilcke family, Anna Magdalena's father Johann Caspar Wilcke (d. 1731) and the husbands of her two sisters served as "court trumpeters" at the Duke's court, and she herself had once served as a "Singe-Jungfer" or singing maiden; and here the Kapellmeister Johann Philipp Krieger, who died in 1725, had also composed solo cantatas with obbligato trumpet. In short: it would be completely conceivable that Anna Magdalena's husband wrote BWV 51 entirely with an eye to effective representational music for her "utterly pure soprano" and the amassed competences of her trumpet playing Weissenfels kin. What a glorious idea for the performance of a piece that is unparalleled in Johann Sebastian Bach's cantata œuvre for its gripping vocal and concertante joy.



Tomoko Mukoyama



Katharina Arfken



Ute Hartwich



Peter Barzi

Ich habe genug BWV 82

Kantate zum Fest Mariæ Reinigung (2. Februar)

Text: unbekannter Dichter

1 ARIA

Ich habe genug,
Ich habe den Heiland, das Hoffen der
 Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze
 gedrückt;
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden.

2 RECITATIVO

Ich habe genug.
Mein Trost ist nur allein,
Dass Jesus mein und ich sein eigen möchte
 sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Lasst uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines Leibes
 Ketten
Der Herr erretten;
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug.

ARIA

I have now enough,
I have now my Saviour, the hope of the
 faithful
Within my desiring embrace now enfolded;
I have now enough!
On him have I gazed,
My faith now hath Jesus impressed on my
 heart;
I would now, today yet, with gladness
Make hence my departure I have now enough.

RECITATIVE

I have now enough.
My hope is this alone,
That Jesus might belong to me and I to him,

In faith I hold to him,
For I, too, see with Simeon
The gladness of that life beyond.
Let us in this man's burden join!
Ah! Would that from the bondage of my
 body
The Lord might free me.
Ah! My departure, were it here,
With joy I'd say to thee, O world:
I have now enough.

3 ARIA

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muss ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.

4 RECITATIVO

Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

5 ARIA

Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach, hätt er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

ARIA

Slumber now, ye eyes so weary,
Fall in soft and calm repose'
World, I dwell no longer here,
Since I have no share in thee
Which my soul could offer comfort.
Here I must with sorrow reckon,
But yet, there, there I shall witness
Sweet repose and quiet rest.

RECITATIVE

My God! When comes that blessed "Now!"
When I in peace shall walk forever
Both in the sand of earth's own coolness
And there within thy bosom rest?
My parting is achieved,
O world, good night!

ARIA

Rejoicing do I greet my death,
Ah, would that it had come already.
I'll escape then all the woe
Which doth here in the world confine me.

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke BWV 84

Kantate zum Sonntag Septuagesimæ

Text: nach Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728/29;

Choral: Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt 1686

10 ARIA

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,
Das mir der liebe Gott beschert.
Soll ich nicht reiche Fülle haben,
So dank ich ihm vor kleine Gaben
Und bin auch nicht derselben wert.

11 RECITATIVO

Gott ist mir ja nichts schuldig,
Und wenn er mir was gibt,
So zeigt er mir, dass er mich liebt;
Ich kann mir nichts bei ihm verdienen,
Denn was ich tu, ist meine Pflicht.
Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut
geschieden,
So hab ich doch nichts Rechtes ausgericht'.
Doch ist der Mensch so ungeduldig,
Dass er sich oft betrübt,
Wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig
gibt.
Hat er uns nicht so lange Zeit
Umsonst ernähret und gekleidet
Und will uns einsten seliglich
In seine Herrlichkeit erhöhen?
Es ist genug vor mich,
Dass ich nicht hungrig darf zu Bette gehn.

ARIA

I am content with my happiness,
That the dear God bestows upon me.
If I shall not have a rich abundance,
So I thank Him for small gifts
And do not deserve even these.

RECITATIVE

God owes me nothing,
And if He gives something to me,
He thus shows me that He loves me.
I myself can earn nothing from him,
As what I am doing is my duty.
Yea! Even if my deeds appear to be good,
I have not accomplished anything that is right.
And yet man is so impatient,
That he is often troubled
If the dear God does not give to him an
abundance.
Has He not for a long time
Freely nourished and clothed us,
And will He not one day blessedly
Raise us up into His splendour?
It is sufficient for me
That I do not go to bed hungry.

12 ARIA

Ich esse mit Freuden mein wenig Brot
Und gönne dem Nächsten von Herzen das
Seine.

Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,
Ein dankbares Herze, das lobet und preist,
vermehret den Segen, verzuckert die Not.

13 RECITATIVO

Im Schweiß meines Angesichts
Will ich indes mein Brot genießen,
Und wenn mein Lebenslauf,
Mein Lebensabend wird beschließen,
So teilt mir Gott den Groschen aus,
Da steht der Himmel drauf.
O! wenn ich diese Gabe
zu meinem Gnadenlohne habe,
So brauch ich weiter nichts.

14 CHORAL

Ich leb indes in dir vergnügt
Und sterb ohn alle Kümmeris,
Mir genüget, wie es mein Gott füget,
Ich glaub und bin es ganz gewiss:
Durch deine Gnad und Christi Blut
Machst du's mit meinem Ende gut.

ARIA

With joy I eat my meagre bread
And truly do not begrudge my neighbour his
own.

A calm conscience, a happy spirit,
A grateful heart that praises
Increases the blessing, sweetens the need.

RECITATIVE

In the sweat of my brow
I will meanwhile enjoy my bread,
And when the evening of my life
Will conclude the course of my life,
God will give me my penny's worth,
Then heaven will stand open.
Oh! If I have this gift
As my reward of mercy,
I shall need nothing more.

CHORALE

Meanwhile I live contentedly in you
And die without any worries,
For me what God ordains is sufficient.
I believe and am quite certain that
Through Your mercy and the blood of Christ
You will make the end of my life good.

Jauchzet Gott in allen Landen! BWV 51

Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis

Text: unbekannter Dichter;

Choral: Johann Gramann 1549

17 ARIA

Jauchzet Gott in allen Landen!
Was der Himmel und die Welt
An Geschöpfen in sich hält,
Müssen dessen Ruhm erhöhen,
Und wir wollen unserm Gott
Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,
Dass er uns in Kreuz und Not
Allezeit hat beigestanden.

18 RECITATIVO

Wir beten zu dem Tempel an,
Da Gottes Ehre wohnet,
Da dessen Treu,
So täglich neu,
Mit lauter Segen lohnet.
Wir preisen, was er an uns hat getan.
Muss gleich der schwache Mund von
seinen Wundern lallen,
So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch
wohlgefallen.

ARIA

Rejoice unto God in all lands!
Every creature,
In heaven and earth
Must exalt His fame,
And we would likewise bring
Our God an offering now,
For that He has always stood beside us,
In affliction and distress.

RECITATIVE

We worship in your temple,
Where God's own glory dwells,
Since His faith,
Which is new every morning,
Is rewarded with pure blessings.
We praise Him for what He hath done for us.
Though our feeble voices babble
about His wonders,
Our meager praise can nonetheless still
please Him.

19 ARIA

Höchster, mache deine Güte
Ferner alle Morgen neu.
So soll vor die Vätertreu
Auch ein dankbares Gemüte
Durch ein frommes Leben weisen,
Dass wir deine Kinder heißen.

20 CHORAL

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
Der woll in uns vermehren,
Was er uns aus Gnaden verheißt,
Dass wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich uns lass'n auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Dass uns'r Herz, Mut und Sinn
Ihm festiglich anhangen;
Drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werd'n's erlangen,
Glaub'n wir aus Herzensgrund.

21 ARIA

Alleluja!

ARIA

Highest One, renew Thy goodness
Each morning from now on.
Thus for Thy father's love
Shall a grateful soul
Show through a righteous life
That we are called Your children.

CHORALE

Laud and praise with honour
God the Father, Son and Holy Ghost!
May He increase in us
What He pledges us in mercy:
That we may firmly trust in Him,
Wholly depend on Him
And rely on Him with our hearts,
That our heart, mind and will
Steadfastly cling to Him;
To this now let us sing:
Amen, we shall achieve it,
If we believe with all our heart.

ARIA

Alleluia!



Die aus Österreich stammende Sopranistin und Echo-Klassik-Preisträgerin **Miriam Feuersinger** entdeckte bereits als Kind ihre Liebe zum Gesang und zählt heute zu den führenden Sopranistinnen im Bereich der deutschen geistlichen Barockmusik. Ihre große Liebe gilt dem Kantaten- und Passionswerk von J.S. Bach, was sich auch in ihrer regen internationalen Konzerttätigkeit spiegelt. Seit 2014 initiiert sie darüber hinaus mit dem Cellisten Thomas Platzgummer eine eigene Konzertreihe „Bachkantaten in Vorarlberg“ (www.bachkantaten.at).

Miriam Feuersinger musiziert mit renommierten Musikern wie Rudolf Lutz, Hans-Christoph Rademann, Ton Koopman, Václav Luks, Andrea Marcon und Jörg-Andreas Bötticher sowie mit Barockensembles wie dem Freiburger Barockorchester, La Cetra, Collegium Vocale Gent, Collegium 1704, Les Cornets Noirs, Capricornus Consort Basel, L'Arpa Festante, Concerto Stella Matutina und Capriccio Barockorchester Basel, um nur einige zu nennen.

A native of Austria, the soprano and Echo Klassik award winner **Miriam Feuersinger** discovered her love for singing as a child and is now one of the leading sopranos in the field of German sacred baroque music.

Her greatest fondness is for the cantatas and the passion of JS Bach, which is reflected in her animated international concert career. Since 2014, she has also initiated her own series of concerts with cellist Thomas Platzgummer: “Bach cantatas in the Vorarlberg” (www.bachkantaten.at).

Miriam Feuersinger has played with renowned musicians such as Rudolf Lutz, Hans-Christoph Rademann, Ton Koopman, Václav Luks, Andrea Marcon and Joerg-Andreas Boetticher and with baroque ensembles such as the Freiburg Baroque Orchestra, La Cetra, Collegium Vocale Gent, Collegium 1704, Les Cornets Noirs, Capricornus Consort Basel, l'Arpa Festante, Concerto Stella Matutina and Capriccio Basel Baroque Orchestra, to name but a few.

www.miriam-feuersinger.info



Seit seiner Gründung 2006 widmet sich das **Capricornus Consort Basel** vorrangig seltenen und solistisch zu besetzenden Werken des Barock und Hochbarock.

Der Primgeiger, Gründer und künstlerische Leiter Peter Barczy scharf dabei eine Gruppe von Musikerinnen und Musikern um sich, deren gegenseitige künstlerische Verbundenheit meist schon auf Freundschaften aus der Studienzeit an der renommierten Universität für Erforschung und Vermittlung historischer Musik, der Schola Cantorum Basiliensis, zurückgeht. Ihren musikalischen Zusammenhalt finden die Mitglieder des Capricornus Consort Basel aber nicht zuletzt in der anhaltenden Übereinstimmung, was die Anforderungen an Interpreten im Umgang mit Alter Musik betrifft.

Das Capricornus Consort Basel kann auf Einladungen namhafter Festivals zurückblicken und hat insbesondere mit seinen CD-Produktionen die Aufmerksamkeit der internationalen Fach-Presse erregt. Seine Einspielungen, unter anderem Monographien zu Werkkomplexen von Komponisten wie Philipp Heinrich Erlebach (1675-1714), Christoph Graupner (1683-1760), Francesco Manfredini (1684-1762) und Franz Xaver Richter (1709-1789), wurden mit Preisen wie Diapason d'Or, International Classical Music Award, Echo Klassik und Preis der Deutschen Schallplattenkritik honoriert. Das Capricornus Consort Basel wurde zudem kürzlich mit dem Opus Klassik ausgezeichnet.

Since its founding in 2006, the **Capricornus Consort Basel** has dedicated itself primarily to the performance of rare and solo works of the Baroque and High Baroque.

The primary violinist, founder and artistic director Peter Barczy gathers around him a group of musicians whose mutual artistic affinity usually goes back to friendships from their student days at the renowned university for the study and teaching of historical music, the Schola Cantorum Basiliensis. However, the members of the Capricornus Consort Basel find their musical cohesion not least in their continuing agreement on what is required of performers in dealing with early music.

The Capricornus Consort Basel boasts having been invited to feature at renowned festivals and has attracted the attention of the international specialist press in particular with its CD productions. Its recordings, including monographs on complexes of works by composers such as Philipp Heinrich Erlebach (1675-1714), Christoph Graupner (1683-1760), Francesco Manfredini (1684-1762) and Franz Xaver Richter (1709-1789), have been honoured with prizes such as the Diapason d'Or, International Classical Music Award, Echo Klassik and Preis der Deutschen Schallplattenkritik. The Capricornus Consort Basel was also recently awarded the Opus Klassik.



CHR 77459

Executive producer: Joachim Berenbold

Recording: 8-11 March 2021, Katholische Kirche Heilig Kreuz, Binningen (Switzerland)

Recording producer & digital editing: Christian Sager, Zürich (www.sagersounds.ch)

Editor & layout: Joachim Berenbold

Cover photo: Christine Schneider (www.schneiderphotography.de)

Artist photos: Thomas Schrott (M. Feuersinger), Harald Hoffmann (Capricornus Ensemble),

Sabine Truderung Fotografie (U. Hartwich), Annelies van der Vegt (K. Arfken)

Translation: Katie Stephens (English)

© + © 2022 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured by Profact - Made in The Netherlands

Johann Sebastian Bach
Ich bin vergnügt...

Cantatas BWV 51 · 82 · 84

CHR 77459



Total Time:
68:51



www.christophorus-records.de

Essay:
Deutsch · English

Made in
The Netherlands



note 1  music

© + © 2022
note 1 music gmbh
Heidelberg, Germany

- | | | |
|-------|--|-------|
| 1-5 | Kantate »Ich habe genug« BWV 82 | 21:50 |
| 6-9 | Triosonata G-Dur BWV 1038 | 7:59 |
| 10-14 | Kantate »Ich bin vergnügt mit meinem
Glücke« BWV 84 | 15:16 |
| | »Herr Jesus Christ, dich zu uns wend« | |
| 15-16 | Choralvorspiel BWV 709 & Trio BWV 655
transcription for strings by Peter Barczi | 7:02 |
| 17-21 | Kantate »Jauchzet Gott in allen Landen!« BWV 51 | 17:44 |

Miriam Feuersinger
soprano

Capricornus Consort Basel

Tomoko Mukoyama *transverse flute*

Katharina Arfken *Baroque oboe* · **Ute Hartwich** *Baroque trumpet*

Peter Barczi, Eva Borhi *Baroque violin* · **Matthias Jäggi** *Baroque viol*

Daniel Rosin *Baroque cello* **Michael Bürgin** *violone*

David Blunden *organ* · **Julian Behr** *theorbo*

Peter Barczi *direction*

