

N°8

bwv 7 «christ unser herr zum jordan kam»

bwv 18 «gleich wie der regen»

bwv 107 «was willst du dich betrüben»

BWV 7 «Christ unser Herr zum Jordan kam»

01	Chor – <i>christ unser herr zum jordan kam</i>	05:49
02	Arie (Bass) – <i>merkt und hört, ihr menschenkinder</i>	04:46
03	Rezitativ (Tenor) – <i>dies hat gott klar mit worten</i>	01:11
04	Arie (Tenor) – <i>des vaters stimme liess sich hören</i>	03:49
05	Rezitativ (Bass) – <i>als jesus dort nach seinen leiden</i>	01:06
06	Arie (Altus) – <i>menschen, glaubt doch dieser gnade</i>	02:22
07	Choral – <i>das aug allein das wasser sieht</i>	01:07
	20:14

BWV 18 «Gleich wie der Regen»

08	Sinfonia	02:59
09	Rezitativ (Bass) – <i>gleich wie der regen und schnee vom himmel fällt</i>	01:16
10	Rezitativ (Tenor, Bass) und Chor – <i>mein gott, hier wird mein herze sein</i>	05:35
11	Arie (Sopran) – <i>mein seelenschatz ist gottes wort</i>	02:52
12	Choral – <i>ich bitt, o herr, aus herzens grund</i>	00:52
	13:36

BWV 107 «Was willst du dich betrüben»

13	Choral – <i>was willst du dich betrüben</i>	03:41
14	Rezitativ (Bass) – <i>denn gott verlässet keinen</i>	01:02
15	Arie (Bass) – <i>auf ihm magst du es wagen</i>	02:43
16	Arie (Tenor) – <i>wenn auch gleich aus der hollen</i>	02:23
17	Arie (Sopran) – <i>er richts zu seinen ehren</i>	02:22
18	Arie (Tenor) – <i>drum ich mich ihm ergebe</i>	02:41
19	Choral – <i>herr, gib, dass ich dein ehre</i>	01:32
	16:28

Liveaufnahmen

BWV 7.....	22. Juni 2012
BWV 18	13. Februar 2009
BWV 107.....	16. März 2012

der gesamte vokale bach

Arthur Godel

Bachs vokales Werk, ein Hauptpfeiler seines Schaffens, entzieht sich – abgesehen von den Passionen – heute weitgehend dem Gottesdienst und dem Konzert. Wie kann dieses Kulturgut ersten Ranges dennoch den Hörern von heute und vor allem auch der kommenden Generation nahegebracht werden? Entscheidend bleibt das Konzerterlebnis. Der Musiker Rudolf Lutz und der Unternehmer Konrad Hummler haben sich zusammengefunden, um Bachs gesamtes Vokalwerk – mit seinen über 200 Kantaten als Zentrum – in einer Konzertreihe neu zu erschliessen. Die aus privaten Mitteln finanzierte J.S. Bach-Stiftung St.Gallen trägt das auf rund 25 Jahre Dauer angelegte Projekt.

Seit Oktober 2006 wird in der Barockkirche von Trogen, einem Appenzeller Dorf

in der Nähe von St.Gallen, monatlich eine Kantate vorgestellt. Die dafür entwickelte Form findet beim Publikum, das aus der ganzen Schweiz und dem benachbarten Ausland zu den Aufführungen anreist, grossen Anklang. In einer Einführung stellen der Dirigent Rudolf Lutz und der Theologe Karl Graf das Werk im lebendigen Dialog mit dem Publikum vor. Dabei zeigt Rudolf Lutz am Keyboard spielend und singend die musikalischen Eigenheiten und lädt zum Mitsingen der Choräle ein. Im Konzert wird die Kantate zweimal gespielt, zwischen den beiden Aufführungen steht eine Reflexion. Die Referentinnen und Referenten, Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Politik, greifen einen Gedanken oder Aspekt der Kantate auf und denken ihn auf ihre Weise weiter. Die zweite

Aufführung des Werks erhält vor dem Hintergrund dieser Reflexion eine zusätzliche aktuelle Dimension.

Diese Musiker und Zuhörer gleichermaßen inspirierende Abfolge wird vollumfänglich auf DVD dokumentiert. Pro Jahr werden zusätzlich mehrere Kantaten auch auf CD veröffentlicht. Die Texte der Reflexionen erscheinen jährlich als «Bach-Anthologie» in Buchform.

Einen lebendigen Bach für die Hörer von heute auf der Basis historischer Erkenntnisse – das hat sich der musikalische Leiter Rudolf Lutz vorgenommen. Als Improvisationslehrer an der auf Alte Musik spezialisierten Schola Cantorum Basiliensis versteht er die Barockmusik und ihre Entstehung von innen, von ihrem Erfindungsprozess her. An zwei Proben tagen erarbeitet er jeden Monat zusammen mit dem speziell für diese Reihe zusammengestellten Ensemble die jeweilige Kantate. Die vorwiegend jungen Musikerinnen und Musiker kommen aus der ganzen Schweiz, aus Süddeutschland und Österreich und brin-

gen Erfahrung in historischer Aufführungspraxis mit. Die Besetzung ist wechselnd; je nach Werk wird der Chor mal grösser (bis zu zwanzig Stimmen), mal solistisch besetzt. Die Solistinnen und Solisten, darunter bekannte Namen, stellen sich ihrerseits ganz in den Dienst einer auf Lebendigkeit und Werktreue abgestimmten Gesamtleistung.

unisono und colla parte in bachs kantaten

Anselm Hartinger

Bach verdankt seinen Ruhm vor allem seiner Kunst der vielstimmig harmonischen Polyphonie. Dennoch spielen Stimmverdoppelungen und Unisono-Führungen auch in seinem Kantatenschaffen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Bachs souveräner Handhabung des Mediums Orchester sowie der Verdoppelung von Vokalstimmen durch mitlaufende Instrumente (*colla parte*). Diese althergebrachte Verstärkung durch Streicher, Bläser und Generalbass wird gerade die notorisch überlasteten Thomaner über manche heikle Stelle hinweggerettet haben. Die selbstverständliche Zuweisung der Orchesterstimmen zu den vokalen Stimmlagen wird in Schlusschorälen häufig nicht notiert, lässt sich anhand der üblichen Praxis jedoch ergänzen. Andererseits konnte

der Komponist durch sukzessives «Aufregistrieren» seine Chorsätze einer wirkungsvollen Steigerungs-dramaturgie unterwerfen, indem er zunächst Solosänger einsetzte, die nach und nach durch zusätzliche Vokalistinnen und Instrumente verstärkt wurden.

Obwohl Bach schon zu Lebzeiten der Vorwurf einer kompositorischen «Schwülstigkeit» gemacht wurde, hat er zumeist darauf geachtet, trotz vielstimmiger Ausarbeitung eine gewisse Durchhörbarkeit der Strukturen und des motivischen Entwicklungsganges zu wahren. Er hatte keine Skrupel, nominell selbstständige Stimmen über ganze Sätze hinweg nahezu unisono zu führen, wenn dies zur Hervorhebung prägnanter Linien oder zur Reduktion der satztechnischen Komplexität angeraten schien. Das Zusammengehen von

Holzbläsern und Streichern war ohnehin ein Gemeinplatz in der barocken Musik, der auf einfache Weise klangliche Differenzierung und formale Gliederung ermöglichte – etwa nach Art eines Concertos mit seinen vollstimmigen Tuttiblöcken und solistischen Einschüben. Wie in der Sinfonia zur Kantate BWV 18 entwickeln sich derartige Strukturen häufig aus einem wuchtigen einstimmigen Rahmen heraus.

Programmatische Unisono-Führungen, wie sie in der Vokalmusik der Romantik als emphatisches Stilmittel eingesetzt wurden, finden sich bei Bach hingegen selten. Neben herausgehobenen Passagen wie «Denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn» aus der Matthäuspassion oder dem kriegerischen Chorsatz «Und wenn die Welt voll Teufel wär» der Reformationskantate «Ein feste Burg» griff Bach vor allem in litaneiartigen Zusammenhängen – etwa in Kantate BWV 190 – auf diesen Kunstgriff zurück. Die Eintracht der Gläubigen und die Einhelligkeit des Bittgebetes finden darin perfekten Ausdruck – so wie die in verschie-

denen Lagen forte mitlaufenden Instrumente den «Erhör uns, lieber Herre Gott»-Rufen der Kantate BWV 18 besondere Eindringlichkeit verleihen.

anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz

anselm hartinger: Es gibt unzählige Bearbeitungen, die zeigen, dass Bachs Kompositionen in fast jeder Besetzung passabel klingen. Auch gilt er traditionell eher als Meister der kunstvollen Strukturen denn der idiomatischen Stimmführung oder gar eines instrumentalen Kolorits. Wie wichtig ist dir Bachs Instrumentation, und welche Rolle spielen Klangfarben in seinem Werk?

rudolf lutz: Für mich ist das gar kein Gegensatz. Neben seiner kontrapunktischen Kombinationsgabe war Bach ein fantastischer Instrumentator, der eine besondere Lust an differenzierten Klangfarben und der Verschmelzung kontrastierender Timbres hatte. Ich denke an das «Quoniam» der h-Moll-Messe mit seiner exquisiten Kombination aus

Horn und zwei Fagotten oder an die Arie «Aus Liebe will mein Heiland sterben», die auch deshalb so unter die Haut geht, weil sie mit Traversflöte und zwei Oboen da caccia besonders subtil instrumentiert ist. Dass in der Arie «Drum ich mich ihm ergebe» aus BWV 107 die Tenorstimme von zwei Traversflöten, einer Violine mit Dämpfer sowie gezupftem Generalbass begleitet wird, ist alles andere als gewöhnlich und wirkt zauberhaft leicht. Die aus mehreren Violinen und zwei Oboen d'amore zusammengesetzte Obligatpartie der letzten Arie aus BWV 7 klingt hingegen wie die volltönende Solostimme einer norddeutschen Choralfantasie. Bach setzt geschickt Lagen und Register ein, um ganz bestimmte Effekte zu erreichen. So verschmelzen für mich die vier Bratschen der Kantate 18 fast zu ei-

nem einzigen Instrument – vielleicht einem Lirone –, während die hohen Blockflöten diesem tiefen Erdenound einen zarten Himmelshauch hinzufügen.

Es kommt darauf an, Bachs Klangfarbenwahl zu verstehen und seine Instrumentierung so zu interpretieren, dass sie im Moment der Aufführung ihre optimale Wirkung entfaltet. Das hat Konsequenzen für die Besetzungsgrösse und Aufstellung des Ensembles. So überdecke ich etwa mit einer zu grossen Chorbesetzung manche Feinheiten im Wechselspiel von Streichern und Holzbläsern. Die tenorale Melodie und der gesamte Chorsatz im Eingangssatz der Kantate 7 beispielsweise entfalten eine solche klangliche Wucht, dass man aufpassen muss, die für das Verständnis des Stückes wichtigen Violinfigurationen nicht hinwegzufegen. Kein Wunder, dass Bach hier beide Soloviolenen unisono spielen lässt, was allerdings selbst Probleme hervorruft.

Ich höre deshalb immer sehr sorgfältig in den Raum hinein, um eine ausgewogene Klangbalance zu erzielen. Bach hat seine Instrumen-

tation ja auch regelmässig angepasst, wenn er ältere Weimarer Stücke in den viel grösseren Leipziger Stadtkirchen aufführte. Ein generelles Forcieren bringt dabei wenig; manchmal muss man in einzelnen Stimmen eher etwas wegnehmen an Lautstärke und Fülle, um den im Stück angelegten Farbenreichtum wahrnehmbar werden zu lassen.

CHRIST UNSER HE RR ZUM JORDAN KAM

BWV 7

Kantate zum Fest Johannes
des Täufers

Textdichter Nr. 1, 7

Martin Luther

Textdichter Nr. 2–6

Unbekannter Dichter

Erste Aufführung

Johannistag, 24. Juni 1742,

Leipzig

01 1. Chor

Christ unser Herr zum Jordan kam
nach seines Vaters Willen,
von Sankt Johannis die Taufe nahm,
sein Werk und Amt zu erfüllen;
da wollt er stiften uns ein Bad,
zu waschen uns von Sünden,
ersäufen auch den bittern Tod
durch sein selbst Blut und Wunden;
es galt ein neues Leben.

02 2. Arie (*bass*)

Merkt und hört, ihr Menschenkinder,
was Gott selbst die Taufe heisst!

Es muss zwar hier Wasser sein,
doch schlecht Wasser nicht allein.
Gottes Wort und Gottes Geist
tauft und reiniget die Sünder.

03 3. Rezitativ (*tenor*)

Dies hat Gott klar
mit Worten und mit Bildern dargetan,
am Jordan liess der Vater offenbar
die Stimme bei der Taufe Christi hören;
er sprach: Dies ist mein lieber Sohn,
an diesem hab ich Wohlgefallen,
er ist vom hohen Himmelsthron
der Welt zugut
in niedriger Gestalt gekommen
und hat das Fleisch und Blut
der Menschenkinder angenommen;
den nehmet nun als euren Heiland an
und höret seine teuren Lehren!

04 4. Arie (*tenor*)

Des Vaters Stimme liess sich hören,
der Sohn, der uns mit Blut erkaufte,
ward als ein wahrer Mensch getauft.
Der Geist erschien im Bild der Tauben,
damit wir ohne Zweifel glauben,
es habe die Dreifaltigkeit
uns selbst die Taufe zubereit'.

05 5. Rezitativ (*bass*)

Als Jesus dort nach seinen Leiden
und nach dem Auferstehn
aus dieser Welt zum Vater wollte gehn,
sprach er zu seinen Jüngern:
Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden,
wer gläubet und getauft wird auf Erden,
der soll gerecht und selig werden.

06 6. Arie (*altus*)

Menschen, glaubt doch dieser Gnade,
dass ihr nicht in Sünden sterbt,
noch im Höllenpfuhl verderbt!
Menschenwerk und -heiligkeit
gilt vor Gott zu keiner Zeit.
Sünden sind uns angeboren,
wir sind von Natur verloren;
Glaub und Taufe macht sie rein,
dass sie nicht verdammlich sein.

07 7. Choral

Das Aug allein das Wasser sieht,
wie Menschen Wasser giessen,
der Glaub allein die Kraft versteht
des Blutes Jesu Christi,
und ist für ihm ein rote Flut
von Christi Blut gefärbet,
die allen Schaden heilet gut,
von Adam her geerbet,
auch von uns selbst begangen.

Solisten

Altus; Tenor; Bass.....Alex Potter; Julius Pfeifer; Dominik Wörner

Chor der J.S. Bach-Stiftung

Sopran.....Gunhild Lang-Alsvilc, Guro Hjemli, Noëmi Tran-Rediger, Alexa Vogel

Alt.....Antonia Frey, Alexandra Rawohl, Simon Savoy, Lea Scherer

Tenor.....Clemens Flämig, Raphael Höhn, Nicolas Savoy

Bass.....Jan Börner, Fabrice Hayoz, Philippe Rayot, William Wood

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine.....Renate Steinmann, Dorothee Mühleisen, Christine Baumann,

.....Sabine Hochstrasser, Petra Melicharek, Ildiko Sajgo

Viola.....Susanna Hefti, Martina Bischof

Violoncello.....Martin Zeller, Hristo Kouzmanov

Violone.....Iris Finkbeiner

Fagott.....Susann Landert

Oboe.....Kerstin Kramp, Andreas Helm

Orgel.....Norbert Zeilberger

Cembalo.....Thomas Leininger

Leitung

.....Rudolf Lutz

«einführung zur kantate bwv 7 «christ unser herr zum jordan kam»»

Anselm Hartinger

Nach lutherischer Lehre gehörte die Taufe neben Abendmahl und Busse zu den drei von Christus eingesetzten und damit auch nach der Reformation gültigen Sakramenten. Auch für Johann Sebastian Bach bildete der in der Taufe geschlossene Bund mit Gott den Grund und Ausgangspunkt seiner Identität als Mensch und Christ. Daher gehörte der Johannistag zu den wichtigen Festen des Jahres – diesen bedeutungsvollen Ernst hört man der Kantate «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» allenthalben an. Wie schon dem von Martin Luther gedichteten Lied kam es dem unbekanntem Librettisten darauf an, Jesu Taufe durch Johannes als vorbildhafte Handlung für alle Glieder der Kirche darzustellen. Die historische Szenerie am Jordan wird damit zum Sinnbild für ein von Christus gestiftetes

«Bad», das alle Getauften von Adams Fall sowie von ihren eigenen Sünden «waschen» sollte.

Der monumentale *Eingangsschor* scheint mit der unaufhörlichen Bewegung der Solovoline und den wallenden Klanggesten ganz vom Bild des strömenden Jordanflusses und des ausgegossenen Taufwassers inspiriert. Der hoheitlich-ouvertürenartige Grundzug und die leidenschaftliche Tonart e-Moll verweisen auf die allein dem Glauben zugängliche Interpretation des Wassers als Jesu Opferblut, die der Liedtext hervorhebt. Indem Bach die Melodie in alter Weise dem Tenor übertrug, erweiterte er den eleganten Orchesterersatz um eine bewusst archaische Dimension. Dass die Worte «ersäufen auch den bitteren Tod» als einzige Liedzeile in einen trugschlüs-

sigen Sextakkord münden, lässt das Sterben gerade nicht als Ende, sondern als Durchgang zu jenem «neuen Leben» erscheinen, das die letzte Choralzeile in geradezu ekstatischer Weise besingt.

Die in ihren Wiederholungen etwas predigthafte *Bassarie* mit Continuo bezieht ihr Material aus einem zugleich sprechenden wie vorwärtsdrängenden Generalbassritornell, dem sich die Singstimme in reduzierter Virtuosität, jedoch dichter kontrapunktischer Verschlingung anschließt. Nach einem *Tenorrezitativ*, das die textlichen Gegensätze («hoher Himmelsthron» – «niedrige Gestalt») plastisch hervortreten lässt, folgt eine *Tenorarie* mit zwei konzertierenden Violinen, die die aus der Höhe erschallende «Stimme des Vaters» nachzeichnet. Doch könnte man angesichts der Überlagerung eines $\frac{3}{8}$ - und eines $\frac{3}{4}$ -Taktes sowie der Dreizahl der Solostimmen und Vokalabschnitte mit Alfred Dürr auch an eine klingende Vergegenwärtigung der vom Text besungenen Dreifaltigkeit denken. Dass die Streicher im folgenden *Bassrezitativ* die Moti-

ve der Singstimme jeweils nachträglich übernehmen, kann nur als klingende Ausdeutung des Sendungsbefehls Jesu («Geht hin in alle Welt») gedeutet werden.

Überraschend beginnt die *Altarie* zunächst mit einer gesungenen Devise, die erst später vom Orchester fortgesponnen wird – das eindringliche Werben um die befreiende Annahme von Gottes Gnadenbund sprengt hier alle formalen Konventionen. Der nun wieder als vertrauter Kantionalsatz mit Sopranmelodie gearbeitete *Schlusschoral* weist trotz seiner alttertümlichen Strenge einen besonders fließenden Charakter auf. Mit der deutenden Gleichsetzung von Wasser und Blut in einer Tropfenfigur des Altes greift er an versteckter Stelle das Leitthema der Kantate nochmals auf.

GLEICH WIE DER REGEN

BWV 18

Kantate zu Sexagesimae

Textvorlage Nr. 2

Jesaja 55,10–11

Textdichter Nr. 3, 4

Erdmann Neumeister,

1671–1756

Textdichter Nr. 5

Lazarus Spengler, 1524

Erste Aufführung

24. Februar 1715, Weimar

08 1. Sinfonia

09 2. Rezitativ (*bass*)

Gleich wie der Regen und Schnee
vom Himmel fällt
und nicht wieder dahin kommet,
sondern feuchtet
die Erde und macht sie fruchtbar
und wachsend,
dass sie gibt Samen zu säen
und Brot zu essen:
also soll das Wort,
so aus meinem Munde gehet,
auch sein; es soll nicht wieder
zu mir leer kommen,
sondern tun, das mir gefället,
und soll ihm gelingen,
dazu ich's sende.

10 3. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
ich öffne dir's in meines Jesu Namen;
so streue deinen Samen
als in ein gutes Land hinein.
Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
lass solches Frucht und hundertfältig
bringen.
O Herr, Herr, hilf! O Herr, lass wohlgelingen!

(*chor*)

Du wollest deinen Geist und Kraft zum
Worte geben.
Erhör uns, lieber Herre Gott!

(*bass*)

Nur wehre, treuer Vater, wehre,
dass mich und keinen Christen nicht
des Teufels Trug verkehre.
Sein Sinn ist ganz dahin gericht',
uns deines Wortes zu berauben
mit aller Seligkeit.

(*chor*)

Den Satan unter unsre Füße treten.
Erhör uns, lieber Herre Gott!

(*tenor*)

Ach! Viel verleugnen Wort und Glauben
und fallen ab wie faules Obst,
wenn sie Verfolgung sollen leiden.
So stürzen sie in ewig Herzeleid,
da sie ein zeitlich Weh vermeiden.

(*chor*)

Und uns für des Türken und des Papsts
grausamen Mord und Lästerungen,
Wüten und Toben väterlich behüten.
Erhör uns, lieber Herre Gott!

(*bass*)

Ein andrer sorgt nur für den Bauch;
inzwischen wird der Seele ganz vergessen;
der Mammon auch
hat vieler Herz besessen.
So kann das Wort zu keiner Kraft gelangen.
Und wieviel Seelen hält

die Wollust nicht gefangen?
So sehr verführet sie die Welt,
die Welt, die ihnen muss
anstatt des Himmels stehen,
darüber sie vom Himmel irregehen.

(chor)

Alle Irrige und Verführte wiederbringen.
Erhör uns, lieber Herre Gott!

11 4. Arie (*sopran*)

Mein Seelenschatz ist Gottes Wort;
ausser dem sind alle Schätze
solche Netze,
welche Welt und Satan stricken,
schnöde Seelen zu berücken.
Fort mit allen, fort, nur fort!
Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.

12 5. Choral

Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund,
du wollst nicht von mir nehmen
dein heiliges Wort aus meinem Mund;
so wird mich nicht beschämen
mein' Sünd und Schuld, denn in dein' Huld
setz ich all mein Vertrauen:
Wer sich nur fest darauf verlässt,
der wird den Tod nicht schauen.

Solisten

Sopran; Tenor; Bass.....Nuria Rial; Makoto Sakurada; Dominik Wörner

Chor der J.S. Bach-Stiftung

Sopran.....Susanne Frei, Leonie Gloor, Guro Hjemli, Jennifer Rudin

Alt.....Antonia Frey, Olivia Heiniger, Damaris Nussbaumer, Lea Scherer

Tenor.....Marcel Fässler, Nicolas Savoy, Walter Siegel

Bass.....Fabrice Hayoz, Philipp Rayot, William Wood

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Flauto dolce.....Armelle Plantier, Gaëlle Volet

Fagott.....Nikolaus Broda

Viola.....Susanna Hefti, Renate Steinmann, Martina Bischof, Joanna Bilger

Violoncello.....Maya Amrein

Violone.....Iris Finkbeiner

Orgel.....Norbert Zeilberger

Leitung

.....Rudolf Lutz

«Einführung zur Kantate BWV 18 «gleich wie der Regen»

Anselm Hartinger

Die Kantate «Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt» ist zweifellos ein Unikum im Bachschen Œuvre. Fällt schon ihre Textvorlage mit dem langen Gleichnis vom Sämann als eröffnendem Dictum, mit nur einer einzigen Arie sowie einer gleichfalls ausgedehnten Litanei als Mittelsatz völlig aus dem Rahmen, so hat Bach dies mit einer Instrumentalbesetzung aus allein vier Bratschen noch auf die Spitze getrieben. Selbst als er die aus Weimar mitgebrachte Komposition wahrscheinlich 1724 in Leipzig erneut aufführte, korrigierte er diese exzentrische Instrumentierung nicht zugunsten des gewöhnlichen Streichersatzes mit Violinen, sondern verlieh ihr durch zwei mitlaufende Blockflöten nur eine dezente Aufhellung.

Da sich das vertrackte Bibelwort für einen Chorsatz kaum eignete, stellte Bach der Kan-

tate eine *Sinfonia* voran, die an die Klangwelt des 6. Brandenburgischen Konzertes erinnert und die trotz des fahlen f-Molls und des etwas bärbeissigen Ritornells vor allem in den verschlungenen Soloepisoden die warme Klangwelt der Bratschen (und Blockflöten) auskostet. Im folgenden *Bassrezitativ* versucht Bach, das etwas trockene Evangelium durch abbildende Figuren («feuchtet die Erde») sowie die Einbeziehung arioser Passagen zu beleben. Dass das gepredigte Wort auf fruchtbaren Boden fällt, lässt das anschließende *Rezitativ* unmittelbar hörbar werden. Getragen von einer expressiven Streicherbegleitung, öffnet der Tenor förmlich sein Herz, um den göttlichen Samen darin aufgehen zu lassen. Dies ist jedoch nur der Beginn für einen der formal erstaunlichsten Sätze im Bachschen Kantaten-

werk. Im beständigen Wechsel verschiedener Tempi, Besetzungen und Bewegungsformen entwickelt sich eine ausgemachte Litanei, die hier jedoch nicht liturgisch gebändigt, sondern in all ihren textlichen Kontrasten ausgedeutet wird. Vor allem die von furiosen Continuoläufen begleiteten Bittrufe des Soprans entfalten mitsamt ihrer vierstimmigen Beantwortung eine schier unglaubliche Dramatik – hinter der altertümlichen Besetzung der Kantate verbirgt sich eine zutiefst moderne Musik! Bachs Vertonung macht damit schlagartig deutlich, welche Sprengkraft dem von seinem Textdichter Erdmann Neumeister um 1700 entwickelten Konzept «Geistlicher Kantaten statt einer Kirchen-Music» innewohnte und warum traditionsbewusste Theologen heftig gegen eine derart operistische Kompositionsweise wetterten.

Die nach diesem Kraftakt unerlässliche Affektstillung leistet die kurze *Sopranarie* «Mein Seelenschatz ist Gottes Wort». Dass Bach seine vier Violinen hier unisono spielen lässt, ist daher kaum als hintersinniger Brat-

schenwitz misszuverstehen, sondern dient der Erzeugung einer andächtig-gesammelten Stimmung, die selbst der entschlossenen Weltverachtung des Textes eine gewisse Gemütsamkeit abgewinnt. Der *Schlusschoral* – eine Strophe des bekannten Liedes «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» – gibt im Medium des Gemeindegesangs nun auch eine kollektive Antwort auf das im Gleichnis vom Sämann unterbreitete Angebot. Durch die mitwirkenden Bratschen und Blockflöten erhält der Satz jedoch eine für «Sünd und Schuld» angemessene dunkle und fragile Klangfarbe.

WAS WIL LST DU DICH BET RUBEN

BWV 107

Kantate zum 7. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1–7

Johann Heermann, 1585–1647

Erste Aufführung

23. Juli 1724, Leipzig

13 1. Choral

Was willst du dich betrüben,
o meine liebe Seel?
Ergib dich, den zu lieben,
der heisst Immanuel!
Vertraue ihm allein,
er wird gut alles machen
und fördern deine Sachen,
wie dirs wird selig sein!

14 2. Rezitativ (*bass*)

Denn Gott verlässet keinen,
der sich auf ihn verlässt,
er bleibt getreu den Seinen,
die ihm vertrauen fest.
Lässt sich an wunderbarlich,
so lass dir doch nicht grauen!
Mit Freuden wirst du schauen,
wie Gott wird retten dich.

15 3. Arie (*bass*)

Auf ihn magst du es wagen
mit unerschrocknem Mut,
du wirst mit ihm erjagen,
was dir ist nütz und gut.
Was Gott beschlossen hat,
das kann niemand hindern
aus allen Menschenkindern,
es geht nach seinem Rat.

16 4. Arie (*tenor*)

Wenn auch gleich aus der Höllen
der Satan wollte sich
dir selbst entgegenstellen
und toben wider dich,
so muss er doch mit Spott
von seinen Ränken lassen,
damit er dich will fassen;
denn dein Werk fördert Gott.

17 5. Arie (*sopran*)

Er richts zu seinen Ehren
und deiner Seligkeit;
solls sein, kein Mensch kanns wehren,
und wärs ihm doch so leid.
Wills denn Gott haben nicht,
so kanns Niemand forttreiben,
es muss zurückkebleiben,
was Gott will, das geschicht.

18 6. Arie (*tenor*)

Drum ich mich ihm ergebe,
ihm sei es heimgestellt;
nach nichts ich sonst mehr strebe,
denn nur was ihm gefällt.
Drauf wart ich und bin still,
sein Will der ist der beste,
das glaub ich steif und feste,
Gott mach es, wie er will!

19 7. Choral

Herr, gib, dass ich dein Ehre
ja all mein Leben lang
von Herzensgrund vermehre,
dir sage Lob und Dank!
O Vater, Sohn und Geist,
der du aus lauter Gnaden
abwendest Not und Schaden,
sei immerdar gepreist!

Solisten

Sopran; Tenor; Bass..... Julia Doyle; Makoto Sakurada; Wolf Matthias Friedrich

Chor der J.S. Bach-Stiftung

Sopran..... Susanne Frei, Guro Hjemli, Noëmi Tran-Rediger, Olivia Fündeling

Alt..... Jan Börner, Francisca Näf, Damaris Nussbaumer, Simon Savoy

Tenor..... Raphael Höhn, Nicolas Savoy, Walter Siegel

Bass..... Oliver Rudin, Philippe Rayot, William Wood

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine..... Renate Steinmann, Dorothee Mühleisen, Monika Baer,

..... Christine Baumann, Eveleen Olsen, Ildiko Sajgo

Viola..... Susanna Hefti, Martina Bischof

Violoncello..... Maya Amrein, Claire Pottinger

Violone..... Iris Finkbeiner

Fagott..... Susann Landert

Traversflöte..... Claire Genewein, Renate Sudhaus

Oboe d' amore..... Katharina Arfken, Dominik Melicharek

Zink..... Frithjof Smith

Orgel..... Norbert Zeilberger

Cembalo..... Nicola Cumer

Leitung

..... Rudolf Lutz

«Einführung zur Kantate BWV 107 «Was willst du dich betrüben»»

Anselm Hartinger

Die zum 7. Sonntag nach Trinitatis 1724 komponierte Kantate «Was willst du dich betrüben» beruht in allen Sätzen auf dem gleichnamigen Lied von Johann Heermann. Damit war der Komponist in besonderer Weise gefordert: Da er weder auf sprachrhythmische Abwechslung setzen konnte noch in Gestalt moderner Rezitative und Arien der neutralverbindlichen Welt des Chorals eine Ebene der subjektiven Gefühlsdeutung gegenüberstand, musste er die notwendige Differenzierung allein durch musikalische Mittel leisten. Wie die Kantate zeigt, hat Bach diese Aufgabe mit sicherer und sogar hörbar leichter Hand gelöst.

Der *Eingangschor* hebt statt der vom Choraltext beschriebenen Befreiung aus Not das Moment der «Betrübnis» hervor. Daher

beginnt der im elegischen h-Moll stehende Satz ohne jede Continuostütze mit einer zaghaften Aufwärtsbewegung der Flöte und Oboe d'amore I, die in weiteren Stimmen aufgegriffen wird und ein seufzerreiches Linienpiel mit intensiven Terz- und Sextführungen der Holzbläser freisetzt. Dass Bach diese lastende Eröffnung mit einer hoch liegenden Figur der ersten Violine überwölbt, verleiht dem Stückbeginn einen berührenden Zauber und wirkt wie die in höchster Bedrängnis ausgestreckte helfende Hand «Immanuel» – «Gott mit uns»! Derart vorbereitet, kann sich der Chor auf einen weitgehend schlichten Liedvortrag beschränken, der vom Orchester umhüllt und getragen wird.

Dass Bach dem folgenden *Bassrezitativ* durch die begleitenden Oboen d'amore eine

mensurierte Form verleiht und die Schlusszeile «wie Gott wird retten dich» in ein *Arioso a tempo* übergeht, versöhnt die Zeilenform des Chorals mit der einem Rezitativ angemessenen Textaneignung. Die vier *Arien* sind äußerst abwechslungsreich gestaltet, wobei der dem Choraltext geschuldete Verzicht auf die Da-capo-Form flüssige Übergänge gestattete. Prägend sind dabei neben einem klugen Tonartenplan vor allem Bachs effiziente Continuoformeln, die jeden einzelnen Satz mit einer charakteristischen Bewegungsenergie aufladen. Die *Bassarie* kommt im vollen Streichersatz und mit siegesgewissen Koloraturen als aufgeräumte Heldenpartie in A-Dur daher, während die nur vom Generalbass begleitete *Tenorarie* mit ihren gegenläufigen Linien die Auseinandersetzung mit Satan und Hölle zum Thema hat. Das energisch aufspringende e-Moll-Bassmotiv beschreibt dabei weniger die Bedrohung durch den Widersacher, sondern die kämpferische Entschlossenheit, im Vertrauen auf die himmlische Zusage ans Werk zu gehen. Zwei Oboen d'amore und ein

federnder Generalbass verleihen der *Sopranarie* in h-Moll einen vom Schlüsselwort «Seligkeit» inspirierten pastoralen Charakter. Dass der Mensch sich so oder so in Gottes Ratsschluss zu fügen habe, machen der ernstere B-Teil der Arie und das wörtliche Choralzitat «Was Gott will, das geschieht!» jedoch unmissverständlich deutlich. Von allem Widerstreben und Sorgen befreit, vermag daher der Tenor in seiner zweiten *Arie* (D-Dur) beinahe zu schweben. Zwei Traversflöten und eine mit Dämpfer spielende Violine im Unisono sowie der gezupfte Continuo stellen dafür eine aparte Begleitung bereit.

Die abschliessende *Choralstrophe* erhält durch den eigenständigen Orchestersatz im $\frac{3}{4}$ -Takt eine zugleich ernste wie beschwingte Einkleidung, wie sie einem Gebet um die Kraft zum ausdauernden Gotteslob zukommt. Bachs hymnischer Chorsatz bläst alle Trübsal förmlich hinweg!



the complete vocal bach

Arthur Godel, translation by Alice Noger-Gradon

With the notable exception of the Passions, Bach's vocal works – a main pillar of his creative legacy – are rarely heard in today's church services or concert halls. How, then, can these extraordinary cultural treasures be brought to life for today's listeners and preserved for future generations? Despite the wealth of Bach recordings available, the concert experience remains vital to musical appreciation. In the interest of sustaining this tradition, musician Rudolf Lutz and entrepreneur Konrad Hummler resolved in 1999 to re-interpret Bach's complete vocal works – first and foremost his over 200 cantatas – in a new concert cycle. The project, which will span approximately 25 years, is privately funded by the J.S. Bach Foundation of St Gallen.

Since October 2006, the Bach Foundation

has performed one cantata per month in the baroque church of Trogen, an Appenzell village near St Gallen. The concerts have proven popular with audiences, and concertgoers travel from throughout Switzerland and its neighbouring countries to experience the unique programme. The evening begins with conductor Rudolf Lutz and theologian Karl Graf introducing the chosen cantata in the form of a lively dialogue. Then, singing and playing from the keyboard, Rudolf Lutz demonstrates the work's musical hallmarks and invites the audience to join in singing the chorales. The cantata is then performed twice, with a "reflection" lecture taking place in between. The speakers – well-known personalities from the worlds of art, culture, economics and politics – select a motif or feature of the

cantata to develop from their personal standpoint. The insight gained from the lecture lends a new and immediate dimension to the second performance of the work – an inspiring experience for musicians and concertgoers alike.

All the Bach Foundation's concerts are fully documented and available on DVD. In addition, several cantata recordings are released each year on CD. The texts of the "reflection" lectures are published annually as a "Bach Anthology" in book form.

A living Bach experience for today's listener founded on historical knowledge – that is the goal of artistic director Rudolf Lutz. As lecturer in improvisation at the Schola Cantorum Basiliensis, Switzerland's leading school for early music, Rudolf Lutz has a profound understanding of baroque music and its compositional development. During two days of intense rehearsals, he prepares the month's cantata with the ensemble, a select group of primarily young musicians from across Switzerland, Southern Germany and

Austria who have experience in historical performance practice. The ensemble size varies according to the work in question: some cantatas require a choir of up to 20 voices while others are complemented only by soloists – many of whom are renowned artists. Regardless of the ensemble's composition, however, each concert strives to provide a vibrant experience of Bach that breathes fresh life into his music while remaining true to its inherent spirit.

unisono and colla parte writing in bach's cantatas

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Bach's fame rests primarily on his supreme mastery of harmonic polyphony. And yet, the role of doubling and unison part writing in his works is not insignificant – a fact that also holds true for his cantata oeuvre. It is therefore worth distinguishing Bach's use of the orchestra from his application of the "colla parte" technique – the practice of doubling vocal lines with a string, wind or continuo instrument – which no doubt carried his notoriously over-worked Thomas singers through many an exposed passage. Indeed, the doubling of vocal parts by the orchestra in closing chorales was so typical of the time that it was generally not notated, but simply applied as standard performance practice. In some choral settings, by contrast, Bach gradually built up the drama by opening with solo voices and

successively adding more vocalists and instrumentalists, much in the way of pulling more stops on an organ.

Although Bach's compositional style has at times been labelled turgid – even in his own lifetime – as a rule, he strove to maintain transparency in his musical structures and motivial development, particularly in multi-voice compositions. He had no scruples, for instance, in setting nominally independent voices in unison for virtually whole movements at a time if he felt it improved the clarity of important lines or reduced the technical complexity of the work. In any case, the practice of doubling woodwinds and strings was commonplace in baroque music, particularly as a simple technique for providing tonal contrast and structure; the concerto style of the day, with solo

passages alternating with fully-orchestrated tutti sections, bears witness to its use. As seen in the sinfonia to cantata BWV 18, for instance, such forms often develop from a weighty, one-voice framework.

Programmatic unison writing, a stylistic device typically used to emphatic effect in vocal music of the Romantic period, is seldom present in Bach's works. Apart from its use in accentuated passages such as "for he hath declared: I am Son of God" from the St Matthew Passion, or the warlike chorale setting "And were the world with devils filled" of the Reformation cantata "A mighty fortress", Bach primarily employed the device to reflect the litany. Of particular note is cantata BWV 190, which perfectly expresses the harmony of the faithful and the concord found in the prayer of petition, while the *forte* instrumental doubling of various voices lends the call of "O hear us, O good Lord, our God!" of BWV 18 particular intensity.



anselm hartinger in discussion with rudolf lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

anselm hartinger: The innumerable arrangements of Bach's works are evidence that his compositions sound well in almost any orchestration. Indeed, Bach is traditionally seen as the master of musical structure rather than of idiomatic part writing or instrumental shading. In your opinion, how important is Bach's original instrumentation, and what role does instrumental timbre play in his works?

rudolf lutz: To me, there is no contradiction. Aside from his indisputed contrapuntal mastery, Bach was an extraordinary orchestrator who delighted in fine nuances of tonal colour and in melding contrasting timbres. Consider for instance the "Quoniam" of the B Minor Mass with its exquisite combination of horn

and two bassoons, or the aria "For love now would my saviour perish" from the St Mathew Passion, which is particularly moving on account of its subtle scoring for transverse flute and two oboes da caccia. The aria "Thus I'm to him devoted" from BWV 107 is another wonderful example – its highly unusual scoring for tenor voice accompanied by two transverse flutes, a muted violin and pizzicato bass is magical in its lightness. By contrast, the obbligato part of the closing aria to BWV 7, comprising several violins and two oboes d'amore, sounds like the full-bodied, sonorous solo voice of a north German chorale fantasia. Bach knew how to use pitch and register to particular effect. For instance, to me, the four violas of cantata BWV 18 seem to fuse into a single instrument – perhaps a lirone – while the high

recorders lend a shimmer of heaven to the low, earthly sound.

The most important thing is to understand Bach's timbral intentions and interpret his scoring so as to enable it to unfold effectively in performance – and this means adjusting the size and composition of the ensemble where necessary. For example, if the choir is oversized, the nuances of the interplay between the strings and woodwinds get smothered. By contrast, the tenor and choir parts of the introductory movement to cantata BWV 7 are of such tonal intensity that they can easily overpower the violin figures, which are central to the understanding of the work. It is therefore no great surprise that Bach scores these for two solo violins in unison – although problematic in itself.

In matters of instrumentation, I always pay close attention to the acoustic effect of the performance venue in order to achieve a balanced sound. Indeed, Bach himself regularly adjusted his orchestration when he re-performed his Weimar-period works in the

much larger Leipzig city churches. Simply allowing the whole ensemble to play louder in such situations is no solution; sometimes individual voices must be restrained in fullness and volume to ensure the work's richness of colour is heard in all its facets.

introduction to cantata bww 7 *“christ unser herr zum jordan kam”*

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

According to Lutheran doctrine, baptism – in addition to communion and penance – belongs to the three sacraments introduced by Jesus and thus to the sacred rites practised by Lutherans after the Reformation. For Johann Sebastian Bach, too, the covenant with God formed through baptism was the cornerstone of his identity as a human and a Christian. The Nativity of St John the Baptist therefore constitutes one of the most important feasts of the church year, and its profound significance comes to bear in the cantata “Christ, unser Herr, zum Jordan kam” (“Christ did, our Lord, to Jordan come”). Just as Martin Luther in verse one of the hymn, the unknown librettist strived to present Jesus’ baptism by St John as a precedent that is valid for all future members of the church. The cantata’s historic

setting on the river Jordan symbolises the “bath” ordained by Jesus that would “wash” the baptised of both the fall of Adam and their own sins.

With its solo violin part in perpetual motion, the flowing musical gestures of the *introductory chorus* appear overwhelmingly inspired by the image of the river Jordan and its baptismal waters. Its majestic, overture-like style and the passionate tonality of E minor reflect the understanding – exclusive to the faithful Christian – that the waters are Jesus’ sacrificial blood; an interpretation which is underscored in the text. In keeping with an old tradition, Bach assigned the melody to the tenor voice, thereby consciously lending an archaic dimension to the elegant orchestral setting. Notably, the words “to drown as well

our bitter death” constitute the only line of text to culminate in a sixth chord, thereby portraying death not as the end, but as the path to the “life restored” that brings the chorale to an ecstatic close.

The repetitive, somewhat proselytising style of the *bass aria* draws its motifs from the speech-like yet driving continuo ritornello which, although less virtuosic, weaves around the vocal part in close contrapuntal style. Following the *tenor recitative* – with its tangible contrast of “He is from heaven’s lofty throne” with “in meek and humble form descended” – the *tenor aria* and its two obbligato violins then trace “the Father’s voice” resounding from on high. In light of the movement’s layering of $\frac{5}{8}$ and $\frac{3}{4}$ time as well as its use of three solo voices in three vocal sections, it is appreciable that Alfred Dürr interpreted the setting as a musical portrayal of the Holy Trinity celebrated in the text. That the strings in the following *bass recitative* take up the vocal lines in imitation must surely reflect Jesus’ command to “go forth to all the world”.

Surprisingly, the *alto aria* commences with a vocal motif that is only later taken up by the orchestra – an emphatic pleading to accept God’s offer of mercy that defies all formal conventions. The work’s *closing chorale* then employs a more familiar cantional setting with soprano melody that is particularly flowing in character despite its old-style stringency. Through the subtly trickling movement in the alto part – suggestive of blood or water – Bach brings the original theme of the cantata full circle.

introduction to cantata bww 18 "gleich wie der regen"

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

The cantata "Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" (Just as the showers and snow from heaven fall) is undoubtedly unique in Bach's oeuvre. While its libretto and form are distinctive in themselves – with a long opening dictum referencing the parable of the sower, a single aria and an extensive litany as a middle movement – the instrumentation for just four violas and continuo truly sets the work apart. Even when Bach re-performed the cantata in Leipzig around 1724, he did not "correct" his Weimar instrumentation to create a typical string group with violins, but instead added two recorders, thereby only slightly brightening the timbre.

Because the complex bible verse did not lend itself easily to a choral setting, Bach opened the work with a *sinfonia*, whose sound

bears a striking resemblance to the 6th Brandenburg Concerto. Despite its wan F minor tonality and somewhat curish ritornello, the movement exults in the warm timbre of the violas (and recorders), especially in the elaborate solo passages. In the ensuing *bass recitative*, Bach breathes life into the rather dry gospel through word painting ("give the earth moisture") and the inclusion of aria-like passages. That these words have indeed fallen on fertile ground is revealed in the ensuing *recitative*: carried by an expressive string accompaniment, the tenor moves to open his heart so that the godly seed may prosper there. This, however, is just the beginning of one of the most formally extraordinary movements in Bach's cantata oeuvre. Featuring constantly shifting tempi, instrumentation and melodic

patterns, the recitative evolves into a full-scale litany that knows no liturgical constraints, but is explored in all its textual nuances. underscored by a turbulent continuo, the petitions of the soprano and the four-part response make for extraordinary drama: behind the traditional form of the cantata, a profoundly modern music has taken shape. With his interpretation, Bach unveils the explosive power inherent in the concept of a "sacred cantata instead of church music" introduced by his librettist Erdmann Neumeister around 1700. It also explains the vehement opposition traditionalist theologians took to such blatantly operatic compositional forms.

After this show of strength, a necessary softening of affect is delivered by the short *soprano aria* "My soul's true treasure is God's word". While the unison writing for four violas may somewhat amuse connoisseurs of viola jokes, Bach's intention was surely to evoke a reverent and composed mood that manages to extract emotion even from the rigorous text with its message of worldly denial. The *closing*

chorale – a verse from the well-known hymn "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" – provides a congregational response to the parable of the sower in which the somewhat dark and fragile timbre of the violas and recorders benefits the movement's mood of inherent "sin and shame".

introduction to cantata bww 107 “was willst du dich betrüben”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Composed for the Seventh Sunday after Trinity in 1724, all movements of the cantata “Was willst du dich betrüben” (Why wouldst thou then be saddened) are based on the hymn of the same name by Johann Heermann. This libretto posed the composer with a particular challenge: because he could not rely on contrasting speech rhythms for variety, nor use the modern recitative and aria form to imbue the neutral, yet binding world of the hymn with subjective interpretation, he had to rely on musical means alone to achieve distinction. As the cantata shows, Bach masters this challenge with a steady and audibly light hand.

The mood of the *introductory chorus* underscores not the deliverance from distress treated in the hymn text, but the element of “sadness”. Set in an elegiac B minor with no

continuo support, the movement opens with a hesitant ascending line from the flute and first oboe d’amore. This line is subsequently taken up by other parts, melding into a sighing play of lines among the woodwinds in intense thirds and sixths. That Bach sets a violin obbligato soaring above this burdened opening gives the work a hint of the sublime, thereby calling to mind the helping hand of Emmanuel – “God is with us!” – that is extended to those in greatest need. Given this setting, the choir is free to deliver the hymn unadorned, enfolded and carried by the orchestra.

In the following *bass recitative*, Bach reconciles the linear form of the hymn with a more recitative-like style through the measured, oboe d’amore accompaniment and an arioso *a*

tempo setting of the closing line “how God will rescue thee”. The four ensuing *arias* are highly contrasting in their settings: because a da capo form must be eschewed as unworkable with the hymn text, the path has instead been freed for flowing transitions. In addition to Bach’s clever planning of the overall key structure, he marks the cantata with efficient continuo motifs that charge each movement with a distinctive energy. With its full, string ensemble sound and triumphant coloraturas, the *bass aria* in A major evokes a heroic atmosphere, while the *tenor aria*, accompanied solely by the continuo and characterised by contrary motion passages treats the theme of the devil and hell. Here, the energetically leaping E minor bass motive does not so much describe an adversarial threat, but a fighting determination to prevail through trust in the promise of heaven. Two oboes d’amore and a buoyant continuo lend the succeeding *soprano aria* in B minor a pastoral character that centres on the key word “blessedness”. That humankind must, however, bend to God’s will is made

abundantly clear in the aria’s more serious B section and the hymn text “For what God wills is done!” By contrast, the tenor seems to virtually float free of all resistance and angst in his second *aria* (D major), in which the unison setting of two transverse flutes and a muted violin with a pizzicato continuo provide for a strikingly elegant accompaniment.

Through an independent orchestral part in $\frac{5}{8}$ time, Bach lends the *chorale verse* a serious, yet animated character that is well-suited for a prayer supplicating for the strength to praise God forevermore – indeed, Bach’s chorale setting effectively removes all sadness from the believers’ hearts.



Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/Texts..... Anselm Hartinger, Arthur Godel, Rudolf Lutz

Übersetzungen/English translations Alice Noger-Gradon

Layout-Design Fabian Walser

Aufnahmeort/Recording location..... Evangelische Kirchen in Trogen und Speicher AR, Schweiz

Fotografien/Photography..... Hanspeter Schiess, Schweiz

Tonmeister/Sound engineer Stefan Ritzenthaler, Johannes Widmer

Produktion/Production GALLUS MEDIA AG, Schweiz

English translations of cantata text excerpts from Z. Philip Ambrose, J.S. Bach: the Extant Texts of the Vocal Works in English Translations with Commentary Volume 1: BWV 1–200; Volume 2: BWV 201 – (Philadelphia: Xlibris, 2005), reproduced with kind permission of the author.

Copyright

.....©2013, J.S. Bach-Stiftung St.Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

