

Selig ist der Mann
Liebster Jesu,
mein Verlangen
Ach Gott, wie
manches
Herzeleid

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Dialogkantaten
für Sopran und Bass

Johanna Winkel, *Sopran*
Thomas E. Bauer, *Bass*
Chorus Musicus Köln
Das Neue Orchester

Christoph Spering

Historisches Instrumentarium – Stimmtun: 415'

Selig ist der Mann,

der die Anfechtung erduldet BWV 57

- [01] 1. *Aria (Bass)* Selig ist der Mann 03:11
[02] 2. *Recitativo (Sopran)* Ach! Dieser süße
Trost 01:24
[03] 3. *Aria (Sopran)* Ich wünschte mir den
Tod 03:54
[04] 4. *Recitativo (Sopran, Bass)* Ich reiche dir
die Hand 00:25
[05] 5. *Aria (Bass)* Ja, ja, ich kann die Feinde
schlagen 04:30
[06] 6. *Recitativo (Sopran, Bass)* In meinem
Schoß liegt Ruh' und Leben 01:26
[07] 7. *Aria (Sopran)* Ich ende behende mein
irdisches Leben 03:54
[08] 8. *Choral* Richte dich, Liebste, nach
meinem Gefallen und gläube 00:33

Liebster Jesu, mein Verlangen –

Concerto in Dialogo BWV 32

- [09] 1. *Aria (Sopran)* Liebster Jesu,
mein Verlangen 05:20
[10] 2. *Recitativo (Bass)* Was ist's, daß du
mich gesuchet 00:27
[11] 3. *Aria (Bass)* Hier, in meines Vaters
Stätte 06:22

- [12] 4. *Recitativo (Sopran, Bass)* Ach! Heiliger
und großer Gott 02:05
[13] 5. *Aria Duetto (Sopran, Bass)* Nun
verschwinden alle Plagen 04:36
[14] 6. *Choral* Mein Gott, öffne mir die
Pforten 01:14

Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 58

- [15] 1. *Choral e Aria (Sopran, Bass)* Ach Gott,
wie manches Herzeleid 03:33
[16] 2. *Recitativo (Bass)* Verfolgt dich gleich
die arge Welt 01:21
[17] 3. *Aria (Sopran)* Ich bin vergnügt in
meinem Leiden 03:20
[18] 4. *Recitativo (Sopran)* Kann es die Welt
nicht lassen 01:14
[19] 5. *Choral e Aria (Sopran, Bass)* Ich hab für
mir ein' schwere Reis' 02:07

total 51:16

Johann Sebastian Bach Dialogkantaten für Sopran und Bass

*Selig ist der Mann, der die
Anfechtung erduldet BWV 57*
Liebster Jesu, mein Verlangen BWV 32
Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 58

Im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs bilden die Solo- und Dialogkantaten Ausnahmen. Sie entsprechen nicht dem sicherlich schon zu Bachs Zeit vorherrschenden Klischee von größer oder groß besetzten Instrumental- und Vokalwerken in der Abfolge von rezitativen und ariosen Gesängen, instrumental oder vokal-instrumental eingeleitet und beendet durch ein entsprechendes Instrumental-Chor-Ensemble im Schlusschoral.

Wie die Solokantaten Bachs (als OC887 bei OehmsClassics bereits erschienen) verzichten auch die Dialogkantaten auf einen repräsentativen Charakter zugunsten komponierter Intimität. Mehr noch als die Solokantaten, die in der Form des Monologs seelische Befindlichkeiten hörbar nach außen tragen, ziehen die Dialogkantaten den Hörer in ein äußerst persönliches Gespräch hinein, in den Gedankenaustausch zwischen

der gläubigen, fragenden, suchenden Seele und dem in einer Bass-Stimme personifizierten, antwortenden Jesus.

Dass (wie in BWV 32) die Oboe und (in den Kantaten BWV 57 und BWV 58) die Violine als konzertierende Soloinstrumente den Dialog erweitern, ist der über den reinen Texttransport hinausgehenden Deutungsdimension verpflichtet und mit Bachs Zuschrift der Werke auf dem Titelblatt als »Concerto in Dialogo« sowohl mit dem Vorbild der weltlichen italienischen Kantate als auch dem kompositorischen Prinzip des barocken Konzertierens verbunden.

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet BWV 57

Wie alle Kantaten dieser Einspielung, so ist diese zum zweiten Weihnachtstag 1725 entstandene Kantate in der Besetzungsstärke aufgenommen, die Bach in den 1730er Jahren als Mindestbesetzung gefordert hat. Entgegen der Erwartung des Weihnachtsjubels wählt Bach einen Text des Darmstädter Hofdichters Georg Christian Lehms zu dem an diesem Tag begangenen Fest des Märtyrers Stephanus, der in Dialogform zwischen Seele (Anima,

Johann Sebastian Bach
Dialogue Cantatas for Soprano and Bass

*Selig ist der Mann, der die
Anfechtung erduldet, BWV 57*
Liebster Jesu, mein Verlangen, BWV 32
Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 58

The solo and dialogue cantatas are the exceptions amongst the cantatas of Johann Sebastian Bach. They do not correspond to the cliché, surely already predominant during Bach's time, of works of greater length or for larger ensembles in the sequence of recitatives and arias with an instrumental or vocal instrumental introduction and concluding with a chorale for the instrumental-choral ensemble.

As with the solo cantatas of Bach (already released on CD by OehmsClassics, OC887), the dialogue cantatas discard a representative character in favour of composed intimacy. Even more than the solo cantatas, which audibly express emotional states in the form of the monologue, the dialogue cantatas draw the listener into an extremely personal conversation in the exchange of thoughts between the devout, questioning and searching soul and the personified Jesus responding in a bass voice.

The concertante solo instruments that extend the dialogue (the oboe in BWV 32 and the violin in the Cantatas BWV 57 and BWV 58) are obliged to interpret dimensions of the texts beyond merely articulating them. Bach's inscription on the title pages of these works – “Concerto in Dialogo” – links them to the model of the secular Italian cantata and also to the compositional principle of baroque concertante practice.

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet (Blessed Is the Man Who Endures Temptation), BWV 57

Like all the cantatas on this recording, this cantata, composed for the Second Day of Christmas 1725, has been recorded with the minimum ensemble size specifically stipulated by Bach during the 1730s. Contrary to the expectations of the Christmas jubilation, Bach chose a text by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms for the Feast of Stephen the Martyr, celebrated on this day. It deals, in the form of a dialogue between the soul (Anima, soprano) and Jesus (bass),

Sopran) und Jesus (Bass) von den Anfechtungen der Sünde handelt, als deren Besieger Jesus bzw. der Glaube an Gott gefeiert wird. Um die Dialogstruktur durchzuhalten, wählte Bach nicht den ursprünglich für den Schlusschoral vorgesehenen Text, sondern ersetzte diesen mit der 6. Strophe von Ahasverus Fritschs *Hast du denn, Jesus, dein Angesicht gänzlich verborgen*, genannt »Seelengespäch mit Christus«.

Weniger dialogisch als vielmehr meditativ ist die kompositorische Anlage der Kantate, die mit einem sogenannten »Herrenwort«, einer verheißungsvollen Perspektive aus dem Jakobus-Brief, beginnt [Track 1, *Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet*]. Die eigene Situation des Christen, gespiegelt an biblischen Vorbildern, und schließlich der Bezug auf den Märtyrertod des Stephanus als Hinweis auf die Tröstung prägen das Rezitativ [Track 2, *Ach! Dieser süße Trost*], eine Konstellation, die in der folgenden Arie [Track 3, *Ich wünschte mir den Tod*] ausgeführt ist. Triumph und Bedrängnis gleichzeitig prägen die Arie [Track 5, *Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen*], die in ihrer gesamten Anlage dieses Begriffspaar nicht nur in der

Da-capo-Anlage, sondern auch in Tonart, Temporelationen und ihrem tumultartigen Instrumentalsatz deutet. Der siegreiche Christus wird derart im heroischen Gestus dargestellt, dass die im folgenden Rezitativ angesprochene Jenseits-Verheißung die Todessehnsucht der gläubigen Seele steigert [Track 6, *In meinem Schoß liegt Ruh' und Leben*]. Eben diese Haltung bestimmt auch die Sopran-Arie [Track 7, *Ich ende behende mein irdisches Leben*], deren mystisch anmutende Jesus- und Jenseits-Sehnsucht mit Violinsoli umgarnt wird, die als Überschwing der Freude gedeutet worden sind und mit der Kernfrage »Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?« mit der Figur einer Abruptio vollkommen überraschend zu ihrem Ende kommt und damit die Frage-situation verstärkt. Die Antwort darauf weist Bach dem Chor zu: Errettung vom Tod, bekräftigt der Schlusschoral, ist nur durch den Glauben möglich. So wie einst Stephanus in den offenen Himmel aufgenommen wurde, mag auch die Seele aus ihrem gemarterten Leib heraus in die Ewigkeit eingehen.

with the temptations of sin, when their conqueror Jesus and faith in God are celebrated. In order to maintain the dialogue structure, Bach did not set the text originally intended for the final chorale, but replaced it with the sixth verse of Ahasverus Fritsch's *Hast du denn, Jesus, dein Angesicht gänzlich verborgen* (Have You then, Jesus, Completely Hidden Your Countenance), known as the "Soul's Conversation with Christ".

The compositional design of the cantata is more like a meditation than a dialogue. It begins with a so-called "word of the Lord", an auspicious perspective from the Epistle of James [Track 1, *Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet*]. The Christian's own situation, reflected by Biblical models and, ultimately, the reference to the martyr's death of Stephen as an indication of consolation, are heard in the recitative [Track 2, *Ach! Dieser süße Trost*], a constellation that is realised in the following aria [Track 3, *Ich wünschte mir den Tod*]. Triumph and distress simultaneously influence the aria [Track 5, *Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen*] which, in its overall form, interprets this double theme not only in its da-capo design, but also in its key,

tempo relations and tumultuous instrumental writing. The victorious Christ is represented in such a heroic gesture that the promised life after death, referred to in the following recitative, intensifies the faithful soul's longing for death [Track 6, *In meinem Schoß liegt Ruh' und Leben*]. Precisely this attitude also determines the soprano aria [Track 7, *Ich ende behende mein irdisches Leben*], whose mystic longing for Jesus and the life beyond is enmeshed with violin solos interpreted as joyful exuberance. They end completely surprisingly, with the figure of an abruptio, posing the fundamental question: "You have the soul here, what are you giving me?" This only intensifies the situation of questioning. Bach assigns the answer to the choir: salvation from death, as the final chorale emphasises, is only possible through faith. Just as St Stephen was once received into the open Heaven, so may the soul enter eternity out of its martyred body.

Liebster Jesu, mein Verlangen (Dearest Jesus, My Desire), BWV 32

The cantata *Liebster Jesu, mein Verlangen* was first performed at the early church service of

Liebster Jesu, mein Verlangen BWV 32

Die Kantate *Liebster Jesu, mein Verlangen* ist im Frühgottesdienst der Leipziger Nikolai-kirche am ersten Sonntag nach Epiphania, am 13. Januar 1726, zum ersten Mal erklungen. Grundlage des Kantatentextes (wie BWV 57 ebenfalls aus der Textsammlung des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms, 1711) ist gemäß dem damaligen Sonntagsevan-gelium (Lk 2, 42–52) der Tempelbesuch Jesu mit seinen Eltern in Jerusalem; auf dem Rückweg vermissen die Eltern ihren Sohn und finden ihn nach tagelanger Suche im Tempel im Gespräch mit den Schriftgelehrten wieder. Umgearbeitet zu einem allegorischen Dialog symbolisiert die Sopranstimme die suchende Seele und die Bass-Stimme (ungeachtet der Jugendlichkeit Jesu) die Vox Christi, die Stimme Jesu, wobei der Textdichter die Komponenten Verlieren, Suchen und Finden von Gott vor allem als Verhältnis des Gläu-bigen zu Jesus deutet.

Eingangsarie und -rezitativ [Track 9, *Liebster Jesu, mein Verlangen*, Track 10, *Was ist's, daß du mich gesucht*] verkörpern in ihrer musikalisch expressiven Anlage regelrecht Suchen und Finden. Dem versonnenen Cha-

rakter der Sopranstimme ist mit dem Dialog-instrument der Oboe ein Ton klagenden Charakters beigegeben. Beider melodische Führung offenbart in der starken Ornamen-tierung des Binnendialogs den suchenden Charakter. Der kunstvoll dialogischen Kon-struktion der Eingangsarie entspricht die Bass-Arie [Track 11, *Hier, in meines Vaters Stätte*], in der Jesus verspricht, sich finden zu lassen und mit der suchenden Seele zu ver-binden. Virtuoser Violinpart und kontinu-ierliche Moll-Wendungen dürfen nicht über die noch vorhandenen Zweifel des betrübt suchenden Geistes hinwegtäuschen, die erst in der Zusage von beständigem Trost und Hilfe [Track 12, *Ach! Heiliger und großer Gott*] enden. Erst in der direkten Begegnung der Seele mit Gott, in der Form eines streicher-begleiteten Rezitativs, findet die zuvor ver-heißene Verknüpfung der Wohnung Gottes mit dem Herzen des Menschen statt. Allge-mein werden die aus dem Ritornellthema stammenden Sextensprünge der Solisten in der dem Dialogrezitativ folgenden Dia-log-Arie als »übermütig« gewertet [Track 13, *Nun verschwinden alle Plagen*]. Dass Bach neben Zusage und Trost einen theologischen

the Nikolaikirche in Leipzig on the First Sunday after Epiphany, 13 January 1726. The basis of the cantata's text (as with BWV 57, also taken from the text collection of the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms, 1711) is, in accordance with the Sunday reading of the Gospel at that time (Luke 2: 42–52), Jesus' visit to the Temple in Jerusalem with his parents. The parents miss their son on their way back, only finding him again after days of searching – in the Temple, where he has meanwhile been engaged in conversation with the scribes. Transformed into an allegorical dialogue, the soprano voice symbolises the searching soul and the bass voice (irrespective of Jesus' youth) the voice of Jesus, whereby the text poet particularly interprets the components of loss, searching and finding God as the relationship of the devout Christian to Jesus.

The introductory aria and recitative [Track 9, *Liebster Jesu, mein Verlangen*, Track 10, *Was ist's, daß du mich gesucht*] truly embody searching and finding in their musical expression. The oboe, with its plaintive tone, is the instrument added in dialogue to the wistful character of the soprano voice.

Their searching character is revealed in both melodic lines, in the richly ornamented dialogue taking place between them. The skilful dialogic construction of the introductory aria corresponds to the bass aria [Track 11, *Hier, in meines Vaters Stätte*] in which Jesus promises to let himself be found and become united with the searching soul. A virtuoso violin part and continuous minor-key turns of phrase should not divert our attention from the still extant doubts of the sorrowful, searching soul; it only through the promise that it receives consolation and help [Track 12, *Ach! Heiliger und großer Gott*]. It is only in the direct confrontation of the soul with God, in the form of a recitative accompanied by strings, that the previously promised linkage of God's dwelling with the heart of man takes place. The soloists' leaps in sixths in the dialogue aria following the recitative theme, taken from the ritornello theme, are generally considered "high spirited" [Track 13, *Nun verschwinden alle Plagen*]. The fact that Bach, alongside commitment and consolation, places theological emphasis on the opening up of a path of reunion with God, is documented in the final

Akzent auf die Eröffnung eines Weges der Zusammenkunft mit Gott legt, dokumentiert der zur Dichtung von ihm hinzugefügte Schlusschoral [Track 14, *Mein Gott, öffne mir die Pforten*].

Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 58

Der für den Sonntag nach Neujahr konzipierte ›Dialogus‹ erklang vermutlich am 5. Januar 1727 in Leipzig zum ersten Mal, ist allerdings nur in einer revidierten Fassung (von 1733 oder 1734) erhalten, in deren Zusammenhang dem Eingangs- und Schluss-Satz Oboenstimmen hinzugefügt wurden, die in dieser Aufnahme durchgehend jeweils eine Stimme dublieren. Theologisch im Zentrum steht die Auslegung der Flucht der Heiligen Familie, die als Kampf der Welt gegen den Glauben interpretiert werden darf.

Eingebettet in ein tröstliche Klänge vermittelndes Instrumentalritornell singt die Sopranstimme die erste Strophe des Liedes von Martin Moller *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (1587), währenddessen der Bass die ›böse Zeit‹ beklagt und sie zur Geduld aufruft [Track 15, *Ach Gott, wie manches Herzeleid*]. Die Gewissheit von Gottes

Schutz des gläubigen Christen in der Verfolgung bestimmt das Rezitativ des Basses [Track 16, *Verfolgt dich gleich die arge Welt*]. Die Sopran-Arie *Ich bin vergnügt in meinem Leide* [Track 17] mit obligater Solo-Violine und Basso continuo erklingt in gelöst-froher Gestimmtheit. Die knapp rezitativisch gefasste Klage über Leid und Verfolgung in der Welt wird als Arioso mit der Äußerung der Sehnsucht nach dem Paradies [Track 18, *Kann es die Welt nicht lassen*] meditativ breit ausgeführt.

In seiner kompositorischen Anlage gleicht der Schluss-Satz dem Eingangssatz, in dem die Sopranstimme ihre Sehnsucht nach dem Paradies mit den Choralzeilen des Liedes *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (von Martin Behm, 1610) vorträgt, während der Bass in seinem zuversichtlichen Text die Freuden des himmlischen Daseins über irdische Angst und Leid setzt [Track 19, *Ich hab für mir ein' schwere Reis'*], beide Stimmen also mit gegensätzlicher Aussage ineinander verschränkt erklingen.

chorale added to the poetic text [Track 14, *Mein Gott, öffne mir die Pforten*].

Ach Gott, wie manches Herzeleid (O God, How Much Heartache), BWV 58

This “Dialogus” conceived for the Sunday after the New Year was probably performed for the first time on 5 January 1727. It has only survived in a revised version (of 1733 or 1734) in which oboes were added to the introductory and concluding movements; in this recording, they consistently double a voice. The theological focus is on the interpretation of the flight of the Holy Family, which can be interpreted as the struggle of the world against faith.

Anchored in an instrumental ritornello of comforting sounds, the soprano voice sings the first verse of the spiritual song by Martin Moller *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (1587), whilst the bass deplores the “evil times” and makes a plea for patience [Track 15, *Ach Gott, wie manches Herzeleid*]. The faithful Christian’s certainty of God’s protection during persecution determines the recitative of the bass [Track 16, *Verfolgt dich gleich die arge Welt*]. The soprano aria *Ich bin vergnügt in*

meinem Leide [Track 17] with an obbligato solo violin and basso continuo is in a cheerfully relaxed mood. The brief recitative lament over suffering and persecution in the world is broadly executed, meditatively, as an arioso expressing the longing for paradise [Track 18: *Kann es die Welt nicht lassen*].

The final movement is similar to the introductory one in its compositional design, in that the soprano voice expresses its longing for paradise with the chorale text of the song *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (by Martin Behm, 1610), whilst the bass optimistically contrasts the joys of heavenly existence with earthly fear and suffering [Track 19, *Ich hab für mir ein’ schwere Reis’*]; the two voices, intertwined with each other, thus present opposing statements.

About this recording

It is, in particular, the precise observation of textual layers and their theological dimension, for which Bach found rhetorical figures extending far beyond keyword quality and superficial causal connections, that demands a serious attempt to distance oneself from the subjective perspective in order to arrive at an

Zu dieser Einspielung

Vor allem die genaue Beobachtung der textlichen Schichten und ihrer theologischen Dimensionen, der dafür von Bach gefundenen rhetorischen Figuren über Stichwortqualität und oberflächliche Kausalzusammenhänge hinaus, gebietet den ernsthaften Versuch, von der subjektivierenden Sichtweise Abstand zu nehmen und auf eine im Sinne des Komponisten objektivierende Interpretationsebene zu gelangen.

Der aus der romantischen Tradition heraus angebotenen Umsetzung emotionaler Momente wie Freude und Leid, Tod und Traurigkeit zu folgen, wäre sicherlich der falsche Weg. In diesem Sinne ginge zum Beispiel mit Schlüsselbegriffen wie ›Tod‹ und ›Traurigkeit‹ rein assoziativ ein langsames Tempo einher, umgekehrt – wie in der exponierten Fassung des Singstimmthemas von Nr. 5 aus BWV 32 – in der Betonung von Vergnügtheit und Freude ein schnelles Tempo. Aber gerade hier kann ein zu langsames oder auch zu schnelles Tempo rasch zu einem verfälschenden, ja sogar sinnentstellenden Ergebnis führen. Motivik und Melodik sind bei Bach immer rhetorisch

fundiert und bedürfen einer genauen Berücksichtigung. Wenn zum Beispiel die das Intervall einer Quarte ausfüllende *Saltus duriusculus*-Figur (harte, in vier Tonschritten absteigende oder aufsteigende Tonfolge) des Basso continuo im Eingangssatz der Kantate 58 *Ach Gott, wie manches Herzeleid* später in den Oberstimmen erscheint, birgt dies unter anderem einen Hinweis auf die gewandelte Aura des Schmerzes, die zur Umsetzung zu beachten ist.

Vergleichbares gilt für die Temporelationen innerhalb einer Kantate. Für Arien, die in Kausalzusammenhängen stehen und durch Rezitative verbunden werden, gilt eine tempomäßige Kausalität, so dass zum Beispiel Eingangs- und Finalsatz der Kantate BWV 58 auf denselben Puls bezogen sind wie die im Mittelpunkt der Kantate platzierte Sopran-Arie (Track 15, *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, Track 17, *Ich bin vergnügt in meinem Leiden*, Track 19, *Ich hab für mir ein' schwere Reis'*); entsprechend ist in den beiden anderen Kantaten verfahren worden. Schließlich zielt keine der heutzutage ausschließlich als Tempo-Angabe wahrgenommene Vortragsbezeichnung Bachs allein auf

objectified interpretational level such as the composer would have wished.

To realise emotional factors such as joy and suffering, death and sadness in the manner originating in the romantic tradition would surely be incorrect. In this tradition, for example, key concepts such as “death” and “sadness” would, purely associatively, go hand in hand with a slow tempo. Conversely – as in the exposed version of the vocal theme of No. 5 from BWV 32 – a quick tempo would be associated with emphasis on cheerfulness and joy. But it is precisely here that a too-slow or too-fast tempo can rapidly lead to a falsifying result, even a distortion of the meaning. Motivic and melodic language always have a rhetoric foundation in Bach, and require exact consideration. For example, when the *saltus duriusculus* figure spanning the interval of a fourth (an emphasised ascending or descending succession of tones in four steps) in the basso continuo in the introductory movement of the Cantata 58 *Ach Gott, wie manches Herzeleid* later appears in the upper voices, this contains a reference to the transformed aura of the pain that must be observed in the realisation.

Something comparable applies to the tempo relations within a cantata. For arias that are in causal connection with each other and linked together by recitatives, a causality in accordance with the tempo should apply. For example, the introductory and final movements of the Cantata BWV 58 are correlated to the same pulse, as is the soprano aria placed at the midpoint of the cantata (Track 15, *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, Track 17, *Ich bin vergnügt in meinem Leiden*, Track 19, *Ich hab für mir ein' schwere Reis'*); the same procedure has been observed in the other two cantatas. Ultimately, none of Bach's performance instructions, perceived today exclusively as tempo indications, concerns speed alone, but rather the interpretation of the intended character of the piece. Thus, on this recording, the tempi of the individual pieces of a cantata are chosen in relation to a continuous pulse to which they are all correlated.

The perception of the dimensions and constellations already mentioned (and including others, of course) results in a sound surprisingly different from the conventional one, reflected in both the sonic accentuation of

die Vorgabe der Geschwindigkeit, sondern vielmehr auf den zur Interpretation angestrebten Charakter des Stückes. So steht in dieser Aufnahme gerade die Temponahme der einzelnen Stücke einer Kantate in der Relation eines durchgehenden, untereinander bezogenen Pulses.

In der Wahrnehmung der erwähnten (und natürlich weiterer) Dimensionen und Konstellationen kommt ein überraschend anderes Klangbild als das konventionelle zustande, das sich auch in der klanglichen Akzentuierung einzelner Instrumente wie auch im gesamten Klangbild niederschlägt. Die Besetzungsstärke des Ensembles ist bewusst an Bachs Denkschrift (an den Leipziger Rat: *Kurtzer; jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music ...*) vom 23. August 1730 orientiert.

Daraus muss folgen, dass die Instrumentalstimmen den Vokalstimmen mindestens gleichgesetzt sind und eben klanglich auch gleichrangig behandelt werden, daher schließlich die Orgelpartie dominanter als üblich wirkt. Für die Aufnahme wurde eine Kammerorgel genutzt, die etwa der Dimension des Brustwerkes der Orgel in der

Thomaskirche entspricht, mit der mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu Bachs Zeit die Kantaten begleitet wurden.

Norbert Bolin

individual instruments and in the overall sound quality. The scoring of the ensemble is consciously orientated on Bach's memorandum "to the Leipzig Council: *Kurtzer; iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music ...*" (A Short but Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music) of 23 August 1730.

It must follow that the instrumental parts are at least on a level with the vocal parts in terms of scoring and, indeed, treated on a par with them in their sonority, which is why the organ part ultimately has a more dominant effect than is usual. A chamber organ was used for this recording, approximately corresponding to the dimensions of the Brustwerk of the organ during Bach's time at St. Thomas's Church in Leipzig, with which the cantatas were almost certainly accompanied.

Norbert Bolin

Johanna Winkel



www.johanna-winkel.com



[www.orfeo-artist-management.de/
thomas-bauer-bariton.html](http://www.orfeo-artist-management.de/thomas-bauer-bariton.html)

Chorus Musicus Köln

Sopran/Soprano: Christine Beatrix Fischer,
Sabine Laubach, Ingeborg Schilling

Alt/Alto: Dagmar Brinken, Barbara Gepp,
Brynne McLeod

Tenor: Jakob Buch, Stephan Hensen,
Robert Sedlak

Bass/Basso: Karsten Lehl, Patrício
Ramos-Pereira, Carsten Siedentop

www.musikforum-koeln.de/chorus-musicus-koln/



Das Neue Orchester

Oboen/Oboes: Markus Deuter, Clara Geuchen,
Mathieu Loux (Taille)
Violin I/First Violins: Anton Steck (Konzertmeister &
Solovioline), Anita Knöferle, Christof Boerner
Violin II/Second Violins: Pia Grutschus,
Karin Dean, Alexey Fokin
Viola: Antje Sabinski
Violoncello: Michal Stahel
Kontrabass/Double Bass: Timo Hoppe
Orgel/Organ: Christian Rieger

www.musikforum-koeln.de/das-neue-orchester/



Christoph Spering



[www.musikforum-koeln.de/
christoph-spering/](http://www.musikforum-koeln.de/christoph-spering/)

**Selig ist der Mann,
der die Anfechtung erduldet**
Concerto in Dialogo, Kantate BWV 57

[01]

*Nr. 1 Aria Bass – Oboe I/II, Taille,
Violino I/II, Viola, Continuo*
*Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet;
denn, nachdem er bewähret ist,
wird er die Krone des Lebens empfangen.*

[02]

Nr. 2 Recitativo Sopran – Continuo
Ach! Dieser süße Trost
erquickt auch nur mein Herz,
das sonst in Ach und Schmerz
sein ewig Leiden findet
und sich als wie ein Wurm in seinem Blute
windet.
Ich muß als wie ein Schaf
bei tausend rauhen Wölfen leben;
ich bin ein recht verlaß'nes Lamm,
und muß mich ihrer Wut
und Grausamkeit ergeben.
Was Abeln dort betraf,
erpresset mir
auch diese Tränenflut.

Ach! Jesu, wüßt ich hier
nicht Trost von dir,
so müßte Mut und Herze brechen,
und voller Trauren sprechen:

[03]

*Nr. 3 Aria Sopran – Violino I/II,
Viola, Continuo*
Ich wünschte mir den Tod, den Tod,
wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest.
Ja, wenn du mich annoch betrübtest,
so hätt' ich mehr als Höllennot.

[04]

*Nr. 4 Recitativo (Dialog) Bass, Sopran –
Continuo*
B Ich reiche dir die Hand
und auch damit das Herze.
S Ach! Süßes Liebespfand,
du kannst die Feinde stürzen
und ihren Grimm verkürzen.

[05]

Nr. 5 Aria Bass – Violino I/II, Viola, Continuo

Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen, [*Vivace*]
die dich nur stets bei mir verklagen,
dum fasse dich, bedrängter Geist.

Bedrängter Geist, hör auf zu weinen,
die Sonne wird noch helle scheinen,
die dir itzt Kummerwolken weist.

[06]

Nr. 6 Recitativo (Dialog) Bass, Sopran – Continuo

B In meinem Schoß liegt Ruh und Leben,
dies will ich dir einst ewig geben.

S Ach! Jesu, wär ich schon bei dir,
ach striche mir
der Wind schon über Gruft und Grab,
so könnt ich alle Not besiegen.
Wohl denen, die im Sarge liegen
und auf den Schall der Engel hoffen!
Ach! Jesu, mache mir doch nur,
wie Stephano, den Himmel offen!
Mein Herz ist schon bereit,
zu dir hinaufzusteigen.
Komm, komm, vergnügte Zeit!
Du magst mir Gruft und Grab
und meinen Jesum zeigen.

[07]

Nr. 7 Aria Sopran – Violino solo, Continuo

Ich ende
behende
mein irdisches Leben,
mit Freuden
zu scheiden
verlang ich itzt eben.
Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier,
hier hast du die Seele, was schenkest du mir?

[08]

Nr. 8 Choral – Chor: SATB, Oboe I/II, Taille, Violino I/II, Viola, Continuo
Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen
und gläube,
daß ich dein Seelenfreund immer und ewig
verbleibe,
der dich ergötzt
und in den Himmel versetzt
aus dem gemarterten Leibe.

Text: Satz 1: Jakobus 1,12. Die Sätze 2–7 stammen aus
Georg Christian Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*
1711.

Satz 8: Strophe 6 des Chorals *Hast du denn, Jesu, dein
Ange-sicht gänzlich verborgen* von Ahasverus Fritsch,
1668.

Liebster Jesu, mein Verlangen
Kantate BWV 32 zum 1. Sonntag nach
Epiphania
Dialogus: Seele (S), Jesus (B)

[09]

Nr. 1 Aria Sopran – Oboe, Violino I/II, Viola,
Continuo

Liebster Jesu, mein Verlangen, [*Adagio*]
sage mir, wo find ich dich?
Soll ich dich so bald verlieren
und nicht ferner bei mir spüren?
Ach! Mein Hort, erfreue mich,
laß' dich höchst vergnügt umfassen.

[10]

Nr. 2 Recitativo Bass – Continuo
Was ist's, daß du mich gesuchet?
Weißt du nicht,
daß ich sein muß in dem,
das meines Vaters ist?

[11]

Nr. 3 Aria Bass – Violino solo, Continuo
Hier in meines Vaters Stätte
findt mich ein betrübter Geist.

Da kannst du mich sicher finden
und dein Herz mit mir verbinden,
weil dies meine Wohnung heißt.

[12]

Nr. 4 Recitativo (Dialog) Sopran, Bass –
Violino I/II, Viola, Continuo

S Ach! Heiliger und großer Gott,
so will ich mir
denn hier bei dir
beständig Trost und Hilfe suchen.
B Wirst du den Erdentand verfluchen
und nur in diese Wohnung geh'n,
so kannst du hier und dort besteh'n.
S Wie lieblich ist doch deine Wohnung,
Herr, starker Zebaoth;
mein Geist verlangt
nach dem, was nur in deinem Hofe prangt.
Mein Leib und Seele freuet sich
In dem lebend'gen Gott:
Ach! Jesu, meine Brust liebt dich nur
ewiglich.

- B So kannst du glücklich sein,
wenn Herz und Geist
aus Liebe gegen mich entzündet heißt.
- S Ach! Dieses Wort, das itzo schon
mein Herz aus Babels Grenzen reißt,
faß' ich mir andachtsvoll in meiner
Seele ein.

[13]

Nr. 5 Duetto Sopran, Bass – Oboe,
Violino I/II, Viola, Continuo

- S/B Nun verschwinden alle Plagen,
nun verschwindet Ach und Schmerz.
- S nun will ich nicht von dir lassen,
B und ich stets auch dich umfassen.
- S Nun vergnüget sich mein Herz
B und kann voller Freude sagen:
- S/B Nun verschwinden alle Plagen,
nun verschwindet Ach und Schmerz!

[14]

Nr. 6 Choral – Chor: SATB, Oboe,
Violino I/II, Viola, Continuo
Mein Gott, öffne mir die Pforten
solcher Gnad und Gütigkeit,
lass mich allzeit allerorten
schmecken deine Süßigkeit!
Liebe mich und treib mich an,
daß ich dich, so gut ich kann,
wiederum umfang' und liebe
und ja nun nicht mehr betrübe.

Text: Satz 1–5 von Georg Christian Lehms, 1711.
Satz 6: Paul Gerhardt, 12. Strophe aus dem Choral
Weg, mein Herz, mit den Gedanken, 1647.

Ach Gott, wie manches Herzeleid (Dialogus)
Kantate BWV 58

Kantate zum Sonntag nach Neujahr,
2. Sonntag nach dem Christfest

[15]

Nr. 1 Duetto: Choral (Sopran) und Aria (Bass)
– Oboe I/II, Taille, Violino I/II, Viola,
Continuo

Ach Gott, wie manches Herzeleid [*Adagio*]

Nur Geduld, Geduld, mein Herze,

Begegnet mir zu dieser Zeit!

es ist eine böse Zeit!

Der schmale Weg ist Trübsals voll,

Doch der Gang zur Seligkeit

Den ich zum Himmel wandern soll.

führt zur Freude nach dem Schmerze.

Nur Geduld, Geduld, mein Herze,

es ist eine böse Zeit!

[16]

Nr. 2 Recitativo Bass – Continuo

Verfolgt dich gleich die arge Welt
so hast du dennoch Gott zum Freunde,
der wider deine Feinde
dir stets den Rücken hält.
Und wenn der wütende Herodes

das Urteil eines schmähen Todes
gleich über unser'n Heiland fällt,
so kommt ein Engel in der Nacht,
der lässet Joseph träumen,
daß er dem Würger soll entfliehen
und nach Ägypten ziehen.
Gott hat ein Wort, das dich vertrauend macht.
Er spricht: Wenn Berg und Hügel nieder-
sinken,
wenn dich die Flut des Wassers will
ertrinken,
so will ich dich doch nicht verlassen, noch
versäumen.

[17]

Nr. 3 Aria Sopran – Violino solo, Continuo

Ich bin vergnügt in meinem Leiden,
denn Gott ist meine Zuversicht.
Ich habe sichern Brief und Siegel,
und dieses ist der feste Riegel,
den bricht die Hölle selber nicht.

[18]

Nr. 4 Recitativo und Arioso Sopran – Continuo

[Recitativo] Kann es die Welt nicht lassen,
mich zu verfolgen und zu hassen,
so weist mir Gottes Hand
ein andres Land.

[Arioso] Ach! Könnt es heute noch geschehen,
daß ich mein Eden möchte sehen!

[19]

Nr. 5 Duetto: Choral (Sopran) und Aria (Bass)
– Oboe I/II, Taille, Violino I/II, Viola,
Continuo

Ich hab für mir ein' schwere Reis'

Nur getrost, getrost, ihr Herzen,

Zu dir ins Himmels Paradeis,

hier ist Angst, dort Herrlichkeit!

Da ist mein rechtes Vaterland,

Und die Freude jener Zeit

Daran du dein Blut hast gewandt.

überwieget alle Schmerzen.

Nur getrost, getrost, ihr Herzen,

hier ist Angst, dort Herrlichkeit!

Text: Dichter unbekannt.

Satz 1 unter Verwendung der 1. Strophe des gleichnamigen Liedanfanges von Martin Moller, 1587.

Satz 5 unter Verwendung der 2. Strophe des Liedes *O Jesu Christ, mein Lebens Licht* von Martin Behm, 1610.

Bereits erschienen | *already available*



Johann Sebastian Bach
Solokantaten für Bass

Thomas E. Bauer, Bass
Chorus Musicus Köln
Das Neue Orchester
Christoph Spering
OC 887

Impressum

© 2014 Deutschlandradio |
OehmsClassics Musikproduktion GmbH
Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk
© 2015 Deutschlandradio |
OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms
Executive Producer Deutschlandfunk:
Dr. Matthias Sträßner
Recorded: June 17 – 19, 2014, Melanchthon-
Kirche, Köln-Zollstock
Recording producer: Jens Schönemann
Recording engineer: Wolfgang Rixius
Mastering & Digital Editing: Jens Schönemann
Editorial: Martin Stastnik / Dr. Norbert Bolin
Photographs: Marco Borggreve (Th. Bauer),
Emil Zander (Ch. Spering, Das Neue Orchester),
Wolfgang Burat (Chorus Musicus Köln),
Marc Seesing (J. Winkel)
Translations: David Babcock
Visuelles Konzept: Gorbach-Gestaltung.de
Satz: Waltraud Hofbauer

www.oehmsclassics.de
www.musikforum-koeln.de

Die Artikel sind Originalbeiträge für dieses
Booklet, © beim Autor.



Deutschlandfunk



CHORUS MUSICUS KÖLN | CHRISTOPH SPERING | DAS NEUE ORCHESTER

*Das Neue Orchester wird gefördert
vom Ministerium für Familie,
Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen.*

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen





