

**Dominik Wörner**  
**Zefiro**  
**Alfredo Bernardini**

**—Johann Sebastian Bach**  
**Cantatas and Arias for Bass**



**TRACKLIST P. 2**  
**ENGLISH P. 4**

**FRANÇAIS P. 10**  
**DEUTSCH P. 16**

**TEXTE / TEXTS / TEXTES P. 23**

# Johann Sebastian Bach (1685-1750)

## Cantatas and Arias for Bass

2 Menu

A 466

<b>Cantata “Ich habe genug”, BWV 82*</b>	22'43
Bass, oboe, oboe da caccia, violino I/II, viola, organo, continuo	
01 [Aria] “Ich habe genug” — oboe, violino I/II, viola, continuo	7'00
02 <i>Recitativo</i> “Ich habe genug” — continuo	1'11
03 Aria “Schlummert ein, ihr matten Augen” — oboe da caccia, violino I/II, viola, continuo	10'10
04 <i>Recitativo</i> “Mein Gott, wenn kömmt das schöne: Nun!” — continuo	0'50
05 Aria “Ich freue mich auf meinen Tod” — oboe, violino I/II, viola, continuo	3'29
 <b>From Cantata “O Ewigkeit, du Donnerwort”, BWV 20</b>	
06 Aria “Gott ist gerecht” — Bass, oboe I-III, continuo [bassoon, harpsichord, organ]	4'06
 <b>Cantata “Der Friede sei mit dir”, BWV 158</b>	10'00
bass, oboe, violino solo, continuo, coro: S A T B	
07 <i>Recitativo</i> “Der Friede sei mit dir” — continuo	1'52
08 Aria con Corale “Welt, ade, ich bin dein müde” — violino solo, oboe col soprano, continuo	5'41
09 <i>Recitativo</i> “Nun, Herr, regiere meinen Sinn” — continuo	1'18
10 Choral “Hier ist das rechte Osterlamm” — tutti	1'07
 <b>From Cantata “Ach wie flüchtig, ach wie nichtig”, BWV 26</b>	
11 Aria “An irdische Schätze das Herze zu hängen” — Bass, oboe I-III, continuo [bassoon, harpsichord, organ]	3'43
 <b>Cantata “Ich will den Kreuzstab gerne tragen”, BWV 56</b>	17'24
bass, oboe I/II, taille, violino I/II, viola, continuo, coro: S A T B	
12 Aria “Ich will den Kreuzstab gerne tragen” — oboe I/II, taille, violino I/II, viola, continuo	6'45
13 <i>Recitativo</i> “Mein Wandel auf der Welt” — violoncello, continuo	1'53
14 Aria “Endlich, endlich wird mein Joch” — oboe solo, continuo	5'51
15 <i>Recitativo</i> “Ich stehe fertig und bereit” — violino I/II, viola, continuo	1'30
16 Choral “Komm, o Tod, du Schlafes Bruder” — tutti	1'23
 <b>From Cantata “Nimm von uns, Herr, du treuer Gott”, BWV 101</b>	
17 Aria “Warum willst du so zornig sein” — Bass, oboe I/II, taille, continuo [bassoon, harpsichord, organ]	3'54
 <b>Total time</b>	62'17

\* latest version in c-minor after original parts written between 1746-48

- bass **Dominik Wörner**  
**Zefiro**
- director **Alfredo Bernardini**
- oboe **Alfredo Bernardini** (solo in BWV 82/1 and 5)  
Alberto Ponchio, Vicenza, 2017 (after Thomas Stanesby jr., London, c1720)  
**Paolo Grazzi** (solo in BWV 56/3 and 158/2)  
Paolo Grazzi, Mantova, 2018 (after Thomas Stanesby jr., London, c1720)  
**Emiliano Rodolfi** Paolo Grazzi, Mantova, 2010 (after Thomas Stanesby jr., London, c1720)
- oboe da caccia **Emiliano Rodolfi** (solo in BWV 82/3)  
(taille) Paul Hailperin, Zell, 2018 (after Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig, c1720)
- bassoon **Alberto Grazzi** Peter de Koningh, Hall (NL), 1999 (after J.H.Eichentopf, Leipzig, c1720)
- violin **Olivia Centurioni** (solo in BWV 158/2)  
Egidius Klotz, Mittenwald, 1764  
**Rossella Croce** Franco Simeoni, Treviso, 1999 (after Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, 1742)
- viola **Teresa Ceccato** Lyn Hungerford, Cremona, 1998 (after Nicola Amati, Cremona, c1650)
- violoncello **Gaetano Nasillo** Antonio Ungarini, Fabriano, c1750
- violone **Paolo Zuccheri** Italian school, c1700
- harpsichord **Anna Fontana**  
Eckehart Merzdorf, Remchingen, 1987 (single-manual harpsichord after Andreas Ruckers, Antwerp, 1637)
- organ **Anna Fontana** (BWV 82/1 and 3)  
**Andreas Gräsle** (remaining works)  
Friedrich Lieb, Bietigheim, 2001 (chamber organ with two stops: Diapason 8', Flute 4')
- soprano **Magdalene Harer**  
alto **Franz Vitzthum**  
tenor **Nils Giebelhausen**
- Production manager:  
Pietro Giudice

Recording: Protestantische Kirche Kirchheim / Weinstraße, January 19-22, 2019

Executive producer: Dagmar Munck – Recording producer, editing and mastering: Ralf Kolbinger

Recording engineer: Ingbert Neumeister

Co-produced by Südwestrundfunk and Outhere Music France

With kind support of Associazione Culturale Ensemble Zefiro and Freundeskreis für Kirchenmusik in Kirchheim/  
Weinstraße e.V.

© 2019 / ©2019 Outhere Music France

## Cantatas for Bass Solo

The greatest challenge of Johann Sebastian Bach's Leipzig years was to realise his lofty artistic ambitions with a boys' choir and an instrumental ensemble consisting of *Kunstgeiger* (professional string players) and *Stadt Pfeiffer* (municipal wind players). It required constant hard work and a high level of motivation to train the small number of "serviceable" singers among the boarders of the Thomasschule to the point where they could perform the demanding vocal parts of his cantatas, passions and oratorios to everyone's satisfaction. Bach's bitterly sarcastic remark about the orchestral musicians on the Leipzig town council pay roll ("Modesty forbids me from even beginning to describe their qualities and musical knowledge") shows how he sometimes looked back with nostalgia at the carefully selected virtuosos of his court *Kapelle* at Köthen. A further difficulty was the constant vacillation of his pupils. As soon as the young trebles and altos had built up their musical skills, there loomed the threat of voice change. Illness, which often spread like an epidemic among the boarders of the Thomasschule, could unexpectedly put the choir out of action. And the older, experienced singers left the school after a few short years to pursue an academic education, which in many cases led them far from music. All this meant that the standard of church music performances was prone to vacillation and insecurity.

Unlike several of his counterparts in other towns, who over time reined in their demands and therefore also their artistic ambitions, Bach was evidently not discouraged. His own compositions remained challenging in every way, and the 1749 revivals of his St John Passion and Easter Oratorio show the importance he attached, right to the end his life, to realising his self-imposed goals.

Bach was able to make up for these uncertainties by exploiting the opportunity to recruit musically gifted students – mostly budding musicians who were studying law or theology for a few semesters before transferring to a municipal post or entering a court *Kapelle*. Working with Bach's church musicians – with the associated hope of gaining a positive recommendation from the *Thomaskantor* – often served as a springboard for whatever career they were aiming for.

There are frequent references to student bass singers. The reason for this is revealed in a letter of reference Bach wrote for his pupil – later his son-in-law – Johann Christoph Altnickol, who for several years "appeared as a vocal soloist, so helping to make up for the lack of bass voices at the Thomasschule, which cannot bear fruit because of the untimely departure [of singers]". Such explicit praise probably did not apply only to the choral singing. On the contrary, we may infer from this that Bach offered opportunities for his

## 5 English

gifted young colleagues to shine with challenging vocal parts. This fact steers our attention towards the group of church cantatas for only one vocal solo part and mostly only a small role for the choir, whose presence is limited to a short concluding chorale movement. These pieces, composed for the most part during Bach's third annual cycle of Leipzig cantatas (from autumn 1726), evidently fulfilled two functions at the same time: first, Bach could draw on these solo cantatas whenever the choir faltered or needed a rest; secondly, texts which projected a pronounced subjective "I" to the foreground were especially suited to this format.

In the theologically rather conservative Leipzig such an approach was unusual, and quite a few people may have suspected a questionable rapprochement with the undesirable doctrine of pietism. However, Bach found it a welcome challenge to set these novel texts, for they triggered from him an especially compelling musical language, whose intensity still strikes us today. The author of this impressive series of texts for solo and dialogue cantatas was recently identified by the Bach scholar Christine Blanken: it is **Christoph Birkmann** (1703–1771), a theology student in Leipzig who later became a pastor in Nuremberg. During his time as a student, apart from pursuing his academic interests, Birkmann also cultivated his great poetic and musical gifts. Decades later he reported that in Leipzig he "diligently frequented the great master Herr Director Bach and his choir and attended the sessions of the *collegium musicum* even in

winter". It can be assumed that Birkmann was in direct contact with Bach and discussed with him the possibilities of musical settings of his poems and that he shaped them in accordance with the composer's wishes.

Today we know the names of six students who it can be proved sang bass under Bach's direction. From 1725-7 the name of Johann Christoph Samuel Lipsius (1695–1749) is recorded; he came from Spechtsbrunn in Thuringia. In 1728-9 he was succeeded by Ephraim Jacob Otto (1698–1775), who was born in Elstra, Lusatia. His successor, from 1730 to 1734, was Johann Christoph Hoffmann (dates unknown), from Witzleben near Arnstadt; in his youth he had worked as *Discantist* in the Rudolstadt court *Kapelle* then as choir prefect in Schleusingen. For the ensuing years there is no specific data; between 1739 and 1744 the position was occupied by Gottlob Friedrich Türsch (1709–1779) of Cämmerswalde near Freiberg, who after being appointed Kantor in Salzwedel was relieved by Johann Christoph Altnickol (1719–1759). In addition, for the summer of 1745 guest appearances of the theology student Johann Chrysostomus Mittendorff (born 1716) are recorded; for some time he travelled through central and northern Germany as a "travelling virtuoso".

In his early Leipzig year it appears Bach gained a deepened understanding of the acoustic possibilities of the oboe. In any case, from 1723 no cantata orchestra is conceivable without it, and from 1724 at the latest the instrument is as a rule associated

with obbligato parts. In Leipzig Bach was also evidently familiar with variants of this instrument, the oboe d'amore (an alto-range instrument) and the oboe da caccia (a tenor instrument with a jutting, flaring brass bell). In Leipzig during this period these instruments were being built by Johann Heinrich Eichentopf (1678–1769), one of the leading wind instrument makers of his time, and they were probably played with expertise by the oboe virtuoso Johann Caspar Gleditsch (1683–1747).

---

The solo cantata **“Ich habe genug” BWV 82** was first performed at the Feast of the Purification of the Blessed Virgin Mary on 2 February 1727. The soloist was evidently the already mentioned Leipzig student J.C.S. Lipsius, and at one of the six known revivals the young Altnickol took over the bass role. This vocal part is still considered a test piece for any soloist; it is no surprise, then, that this work was a favourite also among Bach's colleagues. In 1740 Johann Polykarp, the court bass singer of Weissenfels, borrowed the parts, and in January 1741 Johann Wilhelm Koch, the Kantor of Ronneburg and a friend of Bach, made a copy. Christoph Birkmann, the poet of the text, took the story of the old Simeon, who recognises the boy Jesus as the Messiah and now wants to conclude his life in peace, and turned it into a strongly subjective portrayal of the Christian believer's yearning for the transcendent. The poignancy of the text inspired Bach to an especially profound musical expression. The composition seems also to have moved his

wife; Anna Magdalena notated a version adapted for soprano of the two arias in her *Notenbüchlein* and sang them many times in her domestic surroundings. The cantata begins with a yearning siciliano movement, which owes its great effect to the deployment of a solo oboe and the exploitation of the interval of a minor sixth at the beginning of the melodic line. This intensity is underlined with especial force through the expressive slurred notes right at the beginning. The cantata's central movement is the long, rondo-like aria “Schlummert ein, ihr matten Augen”, still one of Bach's best-known creations. The souls that have fallen asleep are represented by a soft lulling rhythm, the frequent occurrence of fermatas, and harmonies coloured by the subdominant. The joyful expectation of death conveyed in the final three arias moved Bach to write a swinging dance movement, which at the same time does justice to the gravity of the theme.

With the long cantata **“O Ewigkeit, du Donnerwort” BWV 20**, which falls into two parts, Bach inaugurated his second Leipzig yearly cantata cycle on 11 June 1724 (the first Sunday after Trinity). Both text and music are based on hymns. The bass soloist – whose name has not yet come to light – is assigned two long arias in the course of this monumental work. The first, “Gott ist gerecht in seinen Werken”, is an elaboration of the sixth and seventh strophes of the hymn by Johann Rist that serves as the basis of this cantata. The voice is here accompanied by three oboes, whose parts have an almost song-like character.



## 7 English

The cantata **“Der Friede sei mit dir” BWV 158**, which survives only in a manuscript dating from after Bach’s death, poses many puzzles for researchers. In its surviving form the work is assigned to both the Feast of the Purification of the Virgin Mary and Easter Tuesday. This ambivalence can be traced to the text: whereas movements 2 and 3 refer to the episode of old Simeon, which is taken from the Gospel reading of the Marian feast, the words of Jesus cited in the first movement and the concluding fifth strophe of the chorale “Christ lag in Todesbanden” point to Easter. Presumably the movements stemmed from two distinct works, though nothing is now known about their origin and subsequent coupling together; perhaps what we have here is an emergency solution Bach was forced to take at short notice. As the final movement is contained in a collection of chorales transcribed by the Bach pupil Johann Ludwig Dietel in 1735, Bach must have composed at least the Easter-related part of the cantata before this date. The central movement is the large-scale aria “Welt, ade, ich bin dein müde”, into whose delicate texture of solo violin and bass voice the composer integrates the first strophe of Johann Georg Albinus’ hymn of the same name, which is intoned by the soprano.

Like Cantata BWV 20, **“Ach wie flüchtig, ach wie nichtig” BWV 26** also belongs to Bach’s yearly cycle of chorale cantatas of 1724-5. He created the work for a performance on the 24<sup>th</sup> Sunday after Trinity, which fell on 19 November 1724. The text consisted of the well-known hymn by Melchior Franck dating from 1652. For the great bass aria

that stands in fourth place, “An irdische Schätze das Herze zu hängen, ist eine Verführung der törichten Welt”, Bach chose the instrumentation already encountered in the first bass aria of BWV 20. At the start the three oboes play a ritornello in the style of a bourrée, a courtly dance that presumably alludes to the perpetual threat of “Verführung der törichten Welt” (seduction of the foolish world). In the central part of the aria Bach conveys the “verzehrenden Glutten” (searing embers) and “wallenden Fluten” (surging floods) with a great flair for the dramatic. In so doing he requires a high degree of virtuosity from the singer, whose name we do not know.

The cantata **“Ich will den Kreuzstab gerne tragen” BWV 56** was first performed on 27 October 1726, with once again J.C.S. Lipsius as the soloist. Birkmann’s text refers loosely to the Gospel of the 19<sup>th</sup> Sunday after Trinity. This recounts the healing of the man stricken with palsy, but it is barely reflected in the first movement, with its references to the “Kreuzstab” (Cross) and to “Plagen” (troubles). The poet seems to have found greater inspiration in the opening words from the Gospel reading, which are in fact of secondary importance: “Then he went aboard a ship, sailed back across and came into the town”. Birkmann builds this up into a parable about human life, which is compared to a sea journey full of vicissitudes, whose final destination is a harbour that is the true home of all people, the Kingdom of Heaven. This thought leads on to the mystical longing for death that characterizes the second part of the cantata. Bach matches the colourful imagery

of the text with an equally expressive setting. The “Kreuzstab” passage inspired him to devise a double motif, combining a rising figure with an expressive tritone step – obviously a depiction of the Cross – with a sighing descending figure – depicting the carrying of a heavy burden. The second section of the aria takes over the motives and varies them lightly, while the third introduces a triplet rhythm in the vocal part, reflecting a change of metre in the text. The ensuing *accompagnato* recitative compares human existence to a sea journey. An examination of the autograph score shows that Bach developed the vivid wave movement of the accompaniment in several stages. The second aria, in which the voice is eclipsed by an obligato oboe, joyfully depicts the shedding of the heavy burden of earthly life. The second recitative depicts the expectation of eternal bliss in especially solemn tones. Near the end of the recitative a line from the opening of the cantata is recalled. By picking up this cue in his music, Bach charges the conclusion of the poem with heightened significance.

**“Nimm von uns, Herr, du treuer Gott” BWV 101**, destined for the 10<sup>th</sup> Sunday after Trinity, also called “Jerusalem Sunday”, was first performed on 13 August 1724. The hymn by the evangelistic mystic Martin Moller, first published in 1584, refers, with its imploring prayer that God might allay his wrath, to the Sunday Gospel, which foretells the destruction of Jerusalem. The expressive text and pithy melody inspired Bach to write one of his most impressive creations. This is especially true of the central fourth movement, a bass aria, again scored

for three oboes. Here the terror at the destructive anger of God is represented with virtuoso coloratura, changes in tempo and the boldest of harmonic twists. A breath-taking moment occurs around the middle of the aria, when the oboes pause their headlong rush and intone the complete chorale melody, while the bass utters a prayer for grace that could scarcely be more movingly expressed.

As Bach himself was a capable singer – probably a bass (his son Carl Philipp Emanuel reported: “He had a good, penetrating voice with a wide range, and a good singing style”) – we need not be surprised that the three church cantatas for solo bass are among the most exquisite and personal of his vocal works. Voice and instruments stand in very close union; the dense and at the same time sensitive polyphony is filled with a warmth and tenderness that allow us, in these precious gems, to draw a little closer to Bach as a human being, one who was not otherwise given to wearing his heart on his sleeve.

**Peter Wollny**  
Leipzig, June 2019

Peter Wollny is Director of the Bach-Archiv Leipzig and Professor of Music History at Leipzig University and at the Universität der Künste in Berlin. He has also taught at Humboldt-Universität Berlin, Technische Universität Dresden and Musikhochschule Weimar. He has edited several volumes of the *Neue Bach-Ausgabe*, is General Editor of C. P. E. Bach: *The Complete Works*, and editor of the *Bach-Jahrbuch*. He has published widely on the Bach family and music history of the seventeenth to nineteenth centuries. His new monograph on the stylistic changes in Protestant church music after the Thirty Years’ War has appeared in 2017.





Dominik Wörner

## Cantates pour basse solo

La grande difficulté de Jean-Sébastien Bach lors de sa période à Leipzig fut de devoir réaliser ses hautes ambitions artistiques avec un chœur de garçons et un ensemble instrumental composé de *Kunstgeigern* (instrumentistes à cordes professionnels) et *Stadtpfeiffern* (ancêtres de nos fanfares). La formation de la ribambelle d'élèves « utilisables » de la *Thomasschule* à un niveau tel qu'ils puissent chanter les parties vocales exigeantes de ses cantates, passions et oratorios de façon satisfaisante pour tout le monde demandait un travail acharné permanent ainsi qu'une grande force de motivation. La remarque sarcastique et amère de Bach sur les musiciens rémunérés par le conseil municipal de la ville de Leipzig (« en vérité la modestie m'interdit de mentionner leurs qualités et connaissances musicales ») montre combien était grande la nostalgie de ses virtuoses soigneusement sélectionnés à la Chapelle Royale de Köthen. Une complication supplémentaire était le changement continu parmi les élèves. À peine les capacités musicales des jeunes sopranos et altos formées, voilà que s'annonçait la mue de la voix. Les maladies, qui se propageaient dans l'internat de la *Thomasschule* à une vitesse souvent épidémique, pouvaient brusquement rendre le chœur incapable de chanter. Et les chanteurs plus âgés et expérimentés quittaient l'école après quelques années, afin de poursuivre une formation académique qui, souvent, les éloignaient à nouveau de la musique. Tout cela signifiait que le niveau des prestations de musique religieuse était continuellement menacé de défaillances et de précarité.

Contrairement à certains de ses collègues dans d'autres villes, qui avaient désormais abaissé leurs exigences – et par là même leurs ambitions artistiques –, Bach ne se laissa apparemment jamais décourager. Ses propres compositions restèrent toujours exaltantes, les reprises encore en 1749 de la passion selon Saint-Jean et de l'oratorio de Pâques montrent combien il fut important pour lui de réaliser ses propres objectifs jusqu'à la fin de sa vie.

Une occasion de rééquilibrer la situation, dont Bach profitait souvent, se présentait lors du recrutement d'étudiants doués musicalement – pour la plupart des musiciens en herbe, fréquentant l'université de Leipzig pendant un semestre ou deux en droit ou en théologie avant de se diriger vers un emploi de cantor municipal ou une chapelle royale. La participation aux musiques sacrées de Bach – et l'espoir y allant de pair d'une référence bienveillante du cantor de Thomas – représentait souvent un tremplin pour la carrière tant désirée.

La présence estudiantine est particulièrement bien documentée en ce qui concerne les basses. Bach lui-même nous en explique la raison dans une attestation pour son élève – et plus tard beau-fils – Jean-Christophe Altnickol, qui « s'est exhibé en tant que basse vocale et a ainsi comblé le manque de basses de

la *Thomasschule* (qui n'arrivent pas à maturité vu leur départ prématuré) ». Un tel hommage ne se référait probablement pas uniquement au chant choral. En réalité nous pouvons imaginer que Bach offrait à ses jeunes compagnons prometteurs l'occasion de briller dans d'ardues parties solistiques. Cela attire notre attention sur le groupe de cantates d'église à une seule partie solistique et souvent une participation réduite du chœur, dont le rôle se limitait au simple choral final. Ces pièces, dont Bach composa la majeure partie durant son troisième cycle annuel de cantates à Leipzig (à partir de l'automne 1726), remplissaient vraisemblablement simultanément deux fonctions: d'un côté, Bach pouvait disposer de ses cantates avec solo dès que le chœur vacillait ou avait besoin d'une pause. De l'autre ce format se prêtait admirablement bien à des textes mettant en scène un « moi » particulièrement subjectif.

Dans une Leipzig très conservatrice du point de vue théologique, des perspectives de ce genre étaient inhabituelles, et plus d'un ont dû y voir un rapprochement inquiétant vers les enseignements d'un piétisme bien mal vu. Pour Bach ces transcriptions musicales de forme poétiques innovatrices représentaient un défi bienvenu, car elles lui inspiraient un langage sonore particulièrement prenant qui nous impressionne encore aujourd'hui. La chercheuse Christine Blanken, spécialiste de Bach, nous indique, comme auteur de ces textes impressionnants des cantates pour voix seule et en dialogue, l'étudiant en théologie de Leipzig, devenu par la suite pasteur à Nuremberg, **Christophe**

**Birkmann** (1703-1771), qui cultivait, durant ses études, parallèlement à ses intérêts académiques, un grand talent pour la musique et pour la poésie. Des décennies plus tard il raconte comment, à Leipzig, il a « assidûment rendu hommage au grand maître, Monsieur le Directeur Bach et à son chœur, et même qu'il fréquentait en hiver aussi les *Collegia musica* ». On peut tout à fait supposer que Birkmann ait abordé avec Bach en personne les possibilités de transformer ses textes en musique et qu'ils les ait adaptés à cet effet selon les souhaits du cantor.

Nous connaissons à ce jour les noms de six étudiants, qui ont œuvré de façon certaine en tant que basses sous la direction de Bach. Pour les années 1725-1727 les documents nous citent Jean-Christophe Samuel Lipsius (1695-1749) originaire de Spechstbrunn en Thuringe; à sa suite vient en 1728 et 1729 Ephraim Jacob Otto (1698-1775), né à Elstra dans la Lusace. Son successeur est ensuite de 1730 à 1734 Jean-Christophe Hoffmann (dates de naissance et de décès inconnues) de Witzeleben près d'Arnstadt, qui avait été dans sa jeunesse *Diskantist* (chanteur soprano) à la Chapelle Royale de Rudelstadt et tout de suite après *Chorpräfekt* (responsable du chœur) à Schleusingen. Les années suivantes ne sont pas documentées; entre 1739 et 1744 ce fut au tour de Gottlob Friedrich Türsch, originaire de Cämmerswalde près de Freiberg de reprendre le rôle de basse, avant d'être, après sa nomination comme cantor de Saltwedel, relayé par Jean-Christophe Altnickol (1719-1759). Concernant l'été 1745 on trouve encore des écrits relatant quelques

apparitions ponctuelles de l'étudiant en théologie Johann Chrysostomus Mittendorf (né en 1716), qui parcourut pendant une certaine période l'Allemagne centrale et du Nord en tant que « virtuose ambulante ».

Durant ses premières années à Leipzig, il semble que Bach ait approfondi sa connaissance des ressources sonores du hautbois. Quoi qu'il en soit, dès 1723, on n'imagine plus l'orchestre de ses cantates sans cet instrument, et au plus tard dès 1724, Bach lui confie régulièrement des voix obligées. C'est à Leipzig aussi, visiblement, que Bach rencontre les formes spécifiques de cet instrument, en particulier le hautbois d'amour (un instrument dans le registre de l'alto), et le hautbois de chasse (un hautbois ténor muni d'un large pavillon de cuivre en forme d'entonnoir). Ces instruments ont été construits à l'époque par Jean-Henri Eichentopf (1678-1769), l'un des plus grands facteurs d'instruments à vent de son temps, et vraisemblablement brillamment joués par le virtuose Jean-Caspar Gleditsch (1683-1747).

La cantate solo « *Ich habe genug* » BWV 82 fut donnée pour la première fois à la fête de la Chandeleur (fête de Marie), le 2 février 1727. Il semblerait que le soliste en ait été l'étudiant de Leipzig susmentionné J. C. S. Lipsius, puis les documents nous confirment que lors des six reprises successives le jeune Altnickol prit la relève. Cette partie vocale représente encore aujourd'hui une pierre de touche pour chaque soliste ; il n'est donc guère surprenant que l'œuvre ait aussi connu un grand succès auprès des collègues de Bach. La basse de la Cour

de Weissenfels, Jean-Polycarpe Büchner, emprunta la partition en 1740, et le cantor de Ronneburg et ami de Bach, Jean-Wilhelm Koch, s'en procura une copie en 1741. Christophe Birkmann, le librettiste, décrit l'histoire du vieillard Siméon reconnaissant l'enfant Jésus au temple comme le Messie, et désirent finir sa vie en paix, de façon très colorée et subjective, la transformant en une aspiration à l'au-delà du chrétien fervent. Le texte très prenant a inspiré à Bach une musique très intime. Il semble que sa femme en ait été profondément touchée ; Anna Magdalena en a transcrit dans son *Notenbüchlein* une version pour soprano et l'a sans doute souvent chanté à la maison. La cantate débute par un air languissant en forme de sicilienne, dont l'effet est dû à l'entrée d'un hautbois solo et de l'utilisation d'un intervalle de sixte mineure au début de la ligne mélodique. Cette intensité est encore emphatisée dès le début par une appoggiature très expressive. Au milieu de la cantate se trouve l'air en style de rondo « *Schlummert ein, ihr matten Augen* », jusqu'à nos jours l'une des pages les plus connues de Bach ! L'âme ensommeillée y est illustrée par un rythme doux et berçant, l'usage fréquent de points d'orgue ainsi qu'une harmonie teintée de sous-dominante. L'attente joyeuse de la mort dans le troisième air qui suit a inspiré à Bach un mouvement de dance fluide qui demeure néanmoins fidèle à la gravité du sujet.

Bach inaugura son second cycle annuel de cantates, dont les textes et les musiques sont basés sur des chants d'église, le 11 juin 1724 (le premier dimanche après la Trinité), avec la grande cantate

## 13 Français

en deux parties « **O Ewigkeit, du Donnerwort** » **BWV 20**. Dans cette œuvre monumentale il a confié à son bassiste de l'époque (dont le nom ne nous a pas été révélé à ce jour) deux grands airs. Le premier, « *Gott ist gerecht in seinen Werken* » utilise la sixième et la septième strophe du chant d'église de Jean Rist qui a servi de base à la cantate. La voix est ici accompagnée, presque comme dans une simple chansonnette, par trois hautbois.

La cantate « **Der Friede sei mit dir** » **BWV158**, dont on a retrouvé une copie unique seulement après la mort de Bach, donne pas mal de fil à retordre aux spécialistes. Dans le document parvenu jusqu'à nous, l'œuvre est destinée aussi bien à la Fête de la Purification de Marie (ou Chandeleur) qu'au troisième jour de Pâques. Cette ambivalence se retrouve aussi dans le texte: alors que le deuxième et le troisième mouvement se réfèrent aux épisodes du vieillard Siméon, qui vient de l'évangile de la Fête de Marie, les paroles de Jésus citées dans le premier mouvement et dans la cinquième strophe du choral suivant « *Christ lag in Todesbanden* » se réfèrent à la Fête de Pâques. Il est probable que les différents mouvements proviennent d'œuvres différentes, dont on ne connaît aujourd'hui plus rien ni de leur conception ni de leurs liens éventuels ; peut-être aussi s'agit-il d'un pis-aller, auquel Bach s'est vu contraint. Vu que le mouvement final a été intégré en 1735 par un élève de Bach, Jean-Louis Dietel, dans un recueil de chorals, il est très vraisemblable que la partie concernant Pâques ait été composée par Bach avant cette date. Le mouvement central de l'œuvre est l'air de grande

envergure « *Welt, ade, ich bin dein müde* » (2<sup>ème</sup> mouvement), dans lequel le compositeur introduit entre la dentelle du violon et de de la voix la première strophe du chant du même nom de Jean-George Albinus chantée par le soprano.

« **Ach wie flüchtig, ach wie nichtig** » **BWV 26** fait partie, comme le BWV 20, du cycle annuel de cantates chorales de 1724/25. L'œuvre a été composée à l'occasion du 24<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité, qui se trouvait être le 24 novembre. La base pour le texte en est le célèbre texte de Melchior Franck datant de l'an 1652. Pour le grand air de basse, le quatrième mouvement, « *An irdische Schätze das Herze zu hängen, ist eine Verführung der törichten Welt* », Bach a choisi la formation que nous connaissons déjà du premier air de basse du BWV 20. Les trois hautbois entonnent d'abord une ritournelle à la manière d'une bourrée, probablement afin de suggérer au moyen de cette danse de cour le « monde insensé » (« *törichte Welt* ») qui nous menace sans cesse. Dans la partie centrale de l'air Bach met en scène les « *verzehrenden Gluten* » (les flammes destructrices) et les « *wallenden Fluten* » (les flots bouillonnants) avec moult sens dramatique. Il exige là de son chanteur – dont on ignore le nom – une virtuosité extrême.

La cantate « **Ich will den Kreuzstab gerne tragen** » **BWV 56** a été créée pour une exécution le 27 octobre 1726 et fut chantée pour la première fois elle aussi par le soliste J. C. S. Lipsius. Le texte de Birkmann se réfère plutôt librement à l'évangile du 19<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité. La guérison des paralytiques qui y est racontée n'est évoquée que dans le



premier mouvement par une référence à la croix (« *Kreuzstab* ») et aux fléaux (« *Plagen* »). L'auteur a été vraisemblablement plus inspiré par une remarque par ailleurs plutôt insignifiante dans l'introduction de l'évangile : « Il entra alors dans le bateau, repartit et arriva dans sa ville. » Birkmann en fait une parabole de la vie humaine, qui ressemble à un voyage en mer mouvementé, dont les ports de destination sont la véritable patrie des hommes, à savoir le royaume des cieux. Il ajoute à ces réflexions un désir de mort mystique qui marque la deuxième partie de la cantate. La musique de Bach ne cède en rien en intensité dans cette description si suggestive. Le passage de la croix lui inspire un double motif en contrepoint, dans lequel il associe une figure montante avec un intervalle de triton – visiblement une représentation de la croix – ainsi qu'un geste en soupir descendant – le poids du fardeau –. La deuxième partie de l'air reprend ce motif de façon légèrement variée, et la troisième introduit un mouvement de triolets dans la voix, qui symbolise le changement de vers dans le texte. Le récitatif accompagné décrit le voyage en mer de l'existence humaine. Un coup d'œil dans la partition manuscrite montre que Bach a ici développé le mouvement de vagues de l'accompagnement en plusieurs étapes. Le deuxième air, dans lequel un hautbois obligé côtoie la voix, dépeint d'un geste joyeux l'âme se délestant des lourds boulets de la vie terrestre. Le deuxième récitatif décrit de manière particulièrement festive l'attente de l'éternité bienheureuse. Il se clôt par une ligne du début de la cantate. En revenant sur cette idée musicale, Bach boucle sa composition avec un arrondi parfait.

La cantate prévue pour le 10<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité, le soi-disant dimanche de Jérusalem, « *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* » BWV 101 a été écrite pour une exécution le 13 août 1724. Le chant du mystique Martin Moller, publié pour la première fois en 1584, rattache l'évangile du dimanche et sa vision de la destruction de Jérusalem, avec la prière suppliant Dieu de modérer sa colère. Le texte impressionnant et la mélodie abrupte ont incité Bach à l'une de ses créations les plus fascinantes. Ceci vaut particulièrement pour le quatrième mouvement, l'air de basse central de la cantate, qui est à nouveau accompagné par trois hautbois. La crainte de l'ire de Dieu chantée dans le texte est illustrée par de virtuoses vocalises, des changements de tempo, ainsi que des altérations harmoniques des plus audacieuses. Vers le milieu de l'air les hautbois suspendent leur accompagnement rythmique et sauvage et entonnent alors la mélodie du choral complète. On pourrait difficilement exprimer de façon plus touchante la demande de grâce avancée simultanément par la basse.

Bach étant lui-même un excellent chanteur – probablement une basse – (son fils Carl Philipp Emanuel témoigne : « il possédait une voix pénétrante et de grande portée, et un bon style »), il n'est guère surprenant que les trois cantates d'église pour voix de basse solo soient parmi les œuvres vocales plus exquisées et intimes jamais sorties de sa plume. La voix chantée et les instruments trouvent ici une intimité particulière ; une polyphonie dense et en même temps sensible, emplie de



chaleur et de tendresse, qui, grâce à ces véritables merveilles, nous permet de mieux approcher Bach, par ailleurs plutôt considéré comme « fermé comme une huître », en tant qu'être humain à part entière.

**Peter Wollny**

Leipzig, juin 2019

Peter Wollny est directeur de la Bach-Archiv Leipzig ainsi que professeur de musicologie à la Leipzig University et à l'Universität der Künste à Berlin. Il a en outre enseigné à la Humboldt-Universität Berlin, à la Technische Universität Dresden et à la Musikhochschule Weimar. Il a publié plusieurs tomes de la *Neue Bach-Ausgabe*, participe en tant que rédacteur en chef à *C.P.E Bach : The Complete Works* et comme éditeur au *Bach-Jahrbuch*. Il a par ailleurs publié de nombreux écrits sur la famille Bach et sur l'histoire de la musique du 17<sup>ème</sup> au 19<sup>ème</sup> siècle. Sa monographie sur les changements stylistiques dans la musique religieuse protestante après la Guerre de Trente Ans est paru en 2017.



Alfredo Bernardini

## Kantaten für Solo-Bass

Für Johann Sebastian Bach bestand die große Herausforderung seiner Leipziger Zeit vor allem darin, seine hochgesteckten künstlerischen Ambitionen mit einem Knabenchor und einem aus „Kunstgeigern“ und „Stadtpeiffern“ zusammengesetzten städtischen Instrumentalensemble realisieren zu müssen. Um die kleine Schar „brauchbarer“ Sänger unter den Alumnen der Thomasschule so weit auszubilden, dass sie die anspruchsvollen Vokalpartien seiner Kantaten, Passionen und Oratorien zu allgemeiner Zufriedenheit ausführen konnten, bedurfte es permanenter harter Arbeit und großer Motivationskraft. Bachs sarkastisch-bittere Bemerkung über die vom Rat der Stadt Leipzig besoldeten Orchestermusiker („Von deren *qualitäten* und *musicalischen* Wißenschafften aber etwas nach der Warheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit“) zeigt an, wie sehr er sich zuweilen nach den sorgfältig ausgewählten Virtuosen seiner Köthener Hofkapelle zurücksehnte. Eine weitere Erschwernis war die ständige Fluktuation unter seinen Schülern. Hatten die jugendlichen Sopranisten und Altisten erst einmal ihre musikalischen Fähigkeiten ausgebildet, drohte bereits der Stimmbruch. Krankheiten, die sich im Internatsbetrieb der Thomasschule oft epidemisch ausbreiteten, konnten den Chor unversehens aktionsunfähig machen. Und die älteren, erfahrenen Sänger verließen nach wenigen Jahren die Schule, um eine akademische Ausbildung zu verfolgen, die sie häufig wieder von der Musik wegführte. All dies bedingte, dass das Niveau der Kirchenmusikaufführungen dauerhaft von Schwankungen und Unsicherheiten bedroht war.

Im Gegensatz zu manchen seiner Amtskollegen in anderen Städten, die ihre Anforderungen – und damit ihre künstlerischen Ambitionen – beizeiten zurückschraubten, ließ Bach sich offenbar niemals entmutigen. Seine eigenen Kompositionen blieben durchweg anspruchsvoll, und die noch 1749 angesetzten Wiederaufführungen der Johannes-Passion und des Oster-Oratoriums zeigen, wie sehr ihm bis zuletzt an der Erfüllung seiner selbstgesteckten Ziele gelegen war.

Ein regulierendes, von Bach vielfach genutztes Moment war die Rekrutierung von musikalisch begabten Studenten – meist angehenden Musikern, die an der Leipziger Universität ein paar Semester Jura oder Theologie studierten, bevor sie auf ein städtisches Kantorenamt oder in eine höfische Kapelle wechselten. Das Mitwirken bei Bachs Kirchenmusiken – und die damit verbundene Hoffnung auf ein wohlwollendes Zeugnis des Thomaskantors – diente dabei oft als Sprungbrett für die angestrebte Laufbahn.

Besonders häufig finden sich Hinweise auf eine studentische Beteiligung unter den Bassisten. Den Grund hierfür benennt Bach in einem Zeugnis für seinen Schüler – und späteren Schwiegersohn – Johann Christoph

Altnickol, der mehrere Jahre „als *Vocal-Bassiste* sich *exhibiret*, und also den Mangel derer auf der Thomas-Schule sich befindenden *Bass-Stimmen* (weiln sie wegen alzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur Reiffe kommen) ersetzt“. Eine solche explizite Würdigung bezog sich vermutlich nicht nur auf das Singen im Chor. Vielmehr dürfen wir davon ausgehen, dass Bach seinen begabten jungen Mitstreitern auch Gelegenheiten bot, mit anspruchsvollen Solopartien zu brillieren. Dies lenkt unseren Blick auf die Gruppe der Kirchenkantaten mit nur einer Gesangsstimme und meist nur geringer Beteiligung des Chors, dessen Einsatz sich auf den abschließenden schlichten Choralsatz beschränkte. Diese Stücke, die Bach in der Mehrzahl im Rahmen seines dritten Leipziger Kantatenjahrgangs (ab dem Herbst 1726) schuf, erfüllten offenbar gleich zwei Funktionen: Zum einen konnte Bach seine Solo-Kantaten immer dann heranziehen, wenn der Chor schwächelte oder eine Ruhepause benötigte. Zum anderen eigneten sich für dieses Format besonders auch Texte, die ein ausgesprochen subjektives „Ich“ in den Vordergrund rücken.

Im theologisch eher konservativen Leipzig waren solche Perspektiven ungewohnt, und manch einer mag eine bedenkliche Annäherung an die Lehren des verpönten Pietismus gespürt haben. Für Bach war die musikalische Umsetzung dieser neuartigen Dichtungen jedoch eine willkommene Herausforderung, denn sie regten ihn zu einer besonders eindringlichen Tonsprache an, deren Intensität uns heute noch auffällt. Als Textautor dieser

eindrucksvollen Serie von Solo- und Dialogkantaten konnte die Bach-Forscherin Christine Blanken vor kurzem den Leipziger Theologiestudenten und späteren Nürnberger Pastor **Christoph Birkmann** (1703–1771) ermitteln, der in seiner Studentenzeit neben seinen akademischen Interessen auch seine große poetische und musikalische Begabung pflegte. Noch Jahrzehnte später berichtete er, dass er sich in Leipzig „fleißig zu dem grossen Meister, Herrn Director Bach und seinem Chor hielte und auch im Winter die Collegia musica besuchte“. Es ist wohl anzunehmen, dass Birkmann in direktem Umgang mit Bach die Möglichkeiten der musikalischen Umsetzung seiner Dichtungen erörterte und diese nach den Wünschen des Thomaskantors einrichtete.

Wir kennen heute die Namen von sechs Studenten, die nachweislich unter Bach als Bassisten gewirkt haben. Für die Jahre 1725–1727 ist der aus Spechtsbrunn in Thüringen stammende Johann Christoph Samuel Lipsius (1695–1749) belegt; ihm folgte 1728 und 1729 der aus Elstra in der Lausitz gebürtige Ephraim Jacob Otto (1698–1775). Dessen Nachfolger war von 1730 bis 1734 Johann Christoph Hoffmann (Lebensdaten nicht bekannt) aus Witzleben bei Arnstadt, der in seiner Jugend als Discantist in der Rudolstädter Hofkapelle und anschließend als Chorpräfekt in Schleusingen gewirkt hatte. Für die folgenden Jahre fehlen konkrete Angaben; zwischen 1739 und 1744 übernahm sodann der aus Cämmerswalde bei Freiberg stammende Gottlob Friedrich Türsch (1709–1779) die

Bassistenstelle, bevor er nach seiner Berufung auf das Kantorat in Salzwedel von Johann Christoph Altnickol (1719–1759) abgelöst wurde. Für den Sommer 1745 sind darüber hinaus noch Gastauftritte des Theologiestudenten Johann Chrysostomus Mittendorff (geb. 1716) belegt, der für einige Zeit als „reisender Virtuose“ durch Mittel- und Norddeutschland zog.

In seinen frühen Leipziger Jahren gewann Bach, wie es scheint, auch ein vertieftes Verständnis für die klanglichen Möglichkeiten der Oboe. Jedenfalls ist sie von 1723 an aus seinem Kantatenorchester nicht mehr wegzudenken, und spätestens ab 1724 wird sie in der Regel auch mit obligaten Partien bedacht. In Leipzig wurde Bach offenbar auch mit den Sonderformen dieses Instruments, namentlich der Oboe d'amore (einem Instrument in Altlage) und der Oboe da caccia (einer Tenoroboe mit ausladender trichterförmiger Messingstürze), bekannt. Diese Instrumente wurden seinerzeit in Leipzig von Johann Heinrich Eichentopf (1678–1769), einem der bedeutendsten Holzblasinstrumentenmacher seiner Zeit, erbaut und vermutlich von dem Oboenvirtuosen Johann Caspar Gleditsch (1683–1747) meisterhaft gespielt.

---

Die Solo-Kantate „**Ich habe genug**“ BWV 82 erklang erstmals zum Fest Mariä Reinigung am 2. Februar 1727. Als Solist wirkte offenbar der erwähnte Leipziger Student J. C. S. Lipsius, und bei einer der insgesamt sechs nachweisbaren Wiederaufführungen übernahm der junge Altnickol

die Bassstimme. Diese Gesangspartie ist noch heute ein Prüfstein für jeden Solisten; so wundert es nicht, dass dieses Werk sich auch unter Bachs Kollegen großer Beliebtheit erfreute. Um 1740 lieh sich der Weißenfelser Hofbassist Johann Polykarp Bückner die Stimmen aus, und im Januar 1741 bemühte sich der mit Bach befreundete Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch um eine Abschrift. Christoph Birkmann, der Textdichter, formte die Erzählung des greisen Simeon, der den Jesus-Knaben im Tempel als den Messias erkennt und nun sein Leben in Frieden beschließen will, zu einer stark subjektiv gefärbten Jenseitssehnsucht des gläubigen Christen um. Der eindringliche Text inspirierte Bach zu einer besonders innigen musikalischen Gestaltung. Die Komposition scheint auch seine Frau sehr berührt zu haben; Anna Magdalena notierte eine für Sopran bearbeitete Fassung der zweiten Arie in ihrem Notenbüchlein und sang sie wohl viele Male im häuslichen Umfeld. Die Kantate beginnt mit einem sehnsuchtsvollen Siciliano-Satz, dessen große Wirkung dem Einsatz einer Solo-Oboe und der Verwendung des Intervalls einer kleinen Sexte am Anfang der Melodielinie geschuldet ist. Diese Intensität wird durch den ausdrucksvollen Schleifer gleich am Anfang noch besonders akzentuiert. Im Mittelpunkt der Kantate steht die große rondoartige Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“, bis heute eine von Bachs bekanntesten Schöpfungen. Die einschlummernde Seele veranschaulichen der sanfte Wiegerhythmus, der häufige Einsatz von Fermaten und eine subdominantisch

gefärbte Harmonik. Die in der abschließenden dritten Arie geschilderte freudige Todeserwartung regte Bach zu einem beschwingten Tanzsatz an, der gleichwohl der Ernsthaftigkeit des Themas gerecht wird.

Mit der großen zweiteiligen Kantate „**O Ewigkeit, du Donnerwort**“ **BWV 20** eröffnete Bach am 11. Juni 1724 (dem 1. Sonntag nach Trinitatis) seinen zweiten Leipziger Kantatenjahrgang, der textlich und musikalisch auf Kirchenliedern basiert. Seinem damaligen Bassisten – dessen Name sich bisher nicht eruieren ließ – wies er in diesem monumentalen Werk zwei große Arien zu. Die erste, „Gott ist gerecht in seinen Werken“, verarbeitet die sechste und siebte Strophe des der Kantate zugrundeliegenden Kirchenlieds von Johann Rist. Die Gesangsstimme wird hier von drei Oboen begleitet, die einen fast liedhaften Ton anschlagen.

Die nur in einer nach Bachs Tod entstandenen Abschrift erhaltene Kantate „**Der Friede sei mit dir**“ **BWV 158** gibt der Forschung manche Rätsel auf. In seiner überlieferten Gestalt ist das Werk sowohl dem Fest Mariä Reinigung als auch dem 3. Ostertag zugewiesen. Diese Ambivalenz lässt sich auch im Text aufspüren: Während die Sätze 2 und 3 auf die Episode des greisen Simeon anspielen, die dem Evangelium des Marienfestes entnommen ist, verweisen die in Satz 1 zitierten Jesus-Worte und die abschließend gesungene fünfte Strophe des Chorals „Christ lag in Todesbanden“ auf das Osterfest. Vermutlich entstammen die Sätze unterschiedlichen Werken, über deren Entstehung und

spätere Verknüpfung heute nichts mehr bekannt ist; vielleicht handelte es sich um eine Notlösung, zu der Bach sich kurzfristig gezwungen sah. Da der Schlusssatz in einer um 1735 angelegten Choralsammlung des Bach-Schülers Johann Ludwig Dietel enthalten ist, dürfte Bach zumindest den Ostern zugeordneten Teil der Kantate vor dieser Zeit komponiert haben. Der zentrale Satz des Werks ist die groß angelegte Arie „Welt, ade, ich bin dein müde“ (Satz 2), in deren filigranes Gewebe von solistischer Violine und Gesangsstimme der Komponist die vom Sopran angestimmte erste Strophe des gleichnamigen Liedes von Johann Georg Albinus integriert.

Wie die Kantate BWV 20 gehört auch „**Ach wie flüchtig, ach wie nichtig**“ **BWV 26** zu Bachs 1724/25 entstandenem Jahrgang der Choralkantaten. Er schuf das Werk für eine Aufführung am 24. Sonntag nach Trinitatis, der auf den 19. November 1724 fiel. Als Textgrundlage diente ihm das bekannte Lied von Melchior Franck aus dem Jahr 1652. Für die an vierter Stelle stehende große Bass-Arie „An irdische Schätze das Herze zu hängen, ist eine Verführung der törichten Welt“ wählte Bach die uns schon aus der ersten Bass-Arie von BWV 20 vertraute Besetzung. Die drei Oboen stimmen zunächst ein Ritornell in der Art einer Bourrée an, vermutlich um mit diesem höfischen Tanz die stets drohende „Verführung der törichten Welt“ anzudeuten. Im Mittelteil der Arie setzt Bach die „verzehrenden Gluten“ und „wallenden Fluten“ mit großem Gespür für Dramatik um. Dabei



verlangt er dem – namentlich nicht bekannten – Sänger ein Höchstmaß an Virtuosität ab.

Die Kantate **„Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 56** entstand für eine Aufführung am 27. Oktober 1726 und wurde wiederum erstmals von J. C. S. Lipsius gesungen. Birkmanns Text bezieht sich lose auf das Evangelium zum 19. Sonntag nach Trinitatis. Die dort geschilderte Heilung des Gichtbrüchigen klingt lediglich im ersten Satz mit seinem Hinweis auf den „Kreuzstab“ und die „Plagen“ an. Inspirierender fand der Textdichter anscheinend die eigentlich nebensächliche einleitende Bemerkung des Evangeliums: „Da trat er in das Schiff und fuhr wieder herüber und kam in seine Stadt“. Diese baut Birkmann zu einer Parabel über das menschliche Leben aus, das einer wechselvollen Schifffahrt gleicht, deren Zielhafen die wahre Heimat des Menschen, das Himmelreich, ist. An diesen Gedanken knüpft Birkmann eine mystische Todessehnsucht, die den zweiten Teil der Kantate bestimmt. Bachs Vertonung steht dieser bildreichen Dichtung an Ausdrucksstärke nicht nach. Die Kreuzstab-Passage inspirierte ihn zu einem kontrapunktischen Doppelmotiv, in dem er eine aufsteigende Figur mit einem expressiven Tritonus-Schritt – offenbar ein Abbild des Kreuzstabs – und eine seufzerartige absteigende Geste – das beschwerliche Tragen der Last – miteinander kombiniert. Der zweite Teil der Arie übernimmt diese Motive in leicht variierten Gestalt, während der dritte eine triolische Bewegung in der Singstimme einführt, die die Veränderung des Versfußes im Text abbildet. Das

anschließende Accompagnato-Rezitativ behandelt die Schifffahrt des menschlichen Daseins. Ein Blick in die autographe Partitur zeigt, dass Bach hier die charakteristische Wellenbewegung der Begleitung in mehreren Schritten entwickelt hat. Die zweite Arie, in der der Singstimme eine obligate Oboe an die Seite gestellt wird, schildert in freudigem Gestus, wie die beschwerliche Bürde des irdischen Lebens von der Seele abfällt. Besonders feierlich wird sodann im zweiten Rezitativ die Erwartung der glückseligen Ewigkeit ausgemalt. Das Rezitativ schließt mit einer Zeile vom Beginn der Kantate. Indem Bach diese Anregung musikalisch aufgreift, verleiht er seiner Komposition eine besonders sinnfällige Abrundung.

Die für den 10. Sonntag nach Trinitatis, den sogenannten Jerusalemsonntag, bestimmte Kantate **„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ BWV 101** entstand für eine Aufführung am 13. August 1724. Das von dem evangelischen Mystiker Martin Moller stammende, 1584 erstmals veröffentlichte Lied knüpft mit der flehentlichen Bitte, Gott möge seinen Zorn besänftigen, an das Sonntagsevangelium an, das die Vision von der Zerstörung Jerusalems schildert. Der ausdrucksvolle Text und die schroffe Melodie haben Bach zu einer seiner eindrucksvollsten Schöpfungen angeregt. Dies gilt besonders für Satz 4, die in der Mitte der Kantate stehende Bass-Arie, die wiederum mit drei Oboen besetzt ist. Die im Text besungene Furcht vor dem zerstörerischen Zorn Gottes wird durch virtuose Koloraturen, Tempowechsel und kühnste harmonische



Wendungen veranschaulicht. Etwa in der Mitte der Arie halten in einem atemberaubenden Moment die Oboen in ihrer wildbewegten Begleitung inne und stimmen sodann die vollständige Choralmelodie an. Bewegender kann die parallel vom Bass vorgetragene Bitte um Gnade schwerlich ausgedrückt werden.

Da Bach selbst ein fähiger Sänger – vermutlich Bassist – war (sein Sohn Carl Philipp Emanuel berichtete: „Er hatte eine gute durchdringende Stimme von großer Weite, u. gute Singart“), erstaunt es nicht, dass die drei Kirchenkantaten für solistische Bass-Stimme zu den erlesensten und persönlichsten Vokalwerken aus seiner Feder gehören. Singstimme und Instrumente gehen in diesen Stücken eine besondere Verbindung ein; die dichte, zugleich empfindsame Polyphonie ist von einer Wärme und Zartheit erfüllt, die uns den sonst so „austernhaft verschlossenen“ Menschen Bach in diesen kostbaren Kleinodien ein wenig näherzubringen scheinen.

**Peter Wollny**  
Leipzig, Juni 2019

Peter Wollny ist Direktor des Bach-Archivs Leipzig sowie Professor für Musikwissenschaft an der Leipzig University und der Universität der Künste in Berlin. Außerdem hat er an der Humboldt-Universität Berlin, der Technischen Universität Dresden und der Musikhochschule Weimar gelehrt. Er hat mehrere Bände der *Neuen Bach-Ausgabe* herausgegeben, wirkt als General Editor von *C. P. E. Bach: The Complete Works* und Herausgeber des *Bach-Jahrbuchs*. Zudem hat er zahlreiche Beiträge zur Bach-Familie und zur Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts veröffentlicht. Seine Monographie zum Stilwandel in der Protestantischen Kirchenmusik nach dem Dreißigjährigen Krieg erschien 2017.



Olivia Centurioni



**Texte / Texts / Textes**





**Cantata BWV 82 "Ich habe genug"**

1. **[Aria]**

*oboe, violino I/II, viola,  
continuo*

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:  
Ich habe genug!

2. **Recit.**

*Continuo*

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!

3. **Aria**

*Oboe da caccia, Violino I/II,  
Viola, Continuo*

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.

Schlummert ein, ihr matten Augen,  
fallet sanft und selig zu!

Hier muß ich das Elend bauen,  
aber dort, dort werd ich schauen  
süßen Friede, stille Ruh.

I have enough,  
I have taken the saviour, the hope of the righteous,  
in my eager arms;  
I have enough!

I have caught sight of him,  
my faith has pressed Jesus to my heart;  
now I wish this very day joyfully  
to depart from here.  
I have enough.

I have enough.  
This alone is my consolation,  
that Jesus might be mine and I his own.  
In faith I hold him  
as I see also with Simeon  
the joy of the life to come already.  
Let us go along with this man!  
Ah! how I wish that I might from the chains of the body  
be delivered by the Lord;  
Ah! how I wish my departure were here,  
joyfully I would say to you, World:  
I have enough.

Rest in sleep, you weary eyes,  
close with peace and blessing!

World, I am staying here no longer,  
I have indeed no part in you  
that could benefit my soul.

Rest in sleep, you weary eyes,  
close with peace and blessing!

Here I have to cause misery to myself  
but there, there I shall behold  
sweet peace, calm rest.

J'ai assez,  
J'ai pris le Sauveur, l'espoir du juste,  
Dans mes bras avides.  
J'ai assez !

Je l'ai vu,  
Ma foi a embrassé Jésus ;  
Maintenant j'espère, aujourd'hui même, avec joie  
Partir d'ici.  
J'ai assez.

J'ai assez.  
Mon réconfort est seulement  
Que Jésus puisse être mien et que je puisse être sien.  
Dans la foi, je le tiens,  
Là je vois, avec Siméon,  
Déjà la joie de l'autre vie.  
Allons avec cet homme !  
Ah ! si seulement le Seigneur pouvait me sauver  
Des chaînes de mon corps ;  
Ah ! si seulement je partais d'ici,  
Avec joie, je te dirais à toi, monde :  
J'ai assez.

Endormissez-vous, yeux las,  
Fermez-vous doucement et heureusement !

Monde, je ne resterai pas plus longtemps ici,  
Je ne possède aucune part de toi  
Qui puisse être utile à mon âme.

Endormissez-vous, yeux las,  
Fermez-vous doucement et heureusement !

Ici je dois augmenter la misère,  
Mais là-bas, là-bas je verrai  
Une paix douce, un repos paisible.

4. **Recit.**

*Continuo*

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**

*Oboe, Violino I/II, Viola,  
Continuo*

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

**From Cantata BWV 20 “O Ewigkeit, du Donnerwort”**

6. **Aria**

*oboe I-III, continuo  
[bassoon, harpsichord,  
organ]*

Gott ist gerecht in seinen Werken:  
Auf kurze Sünden dieser Welt  
hat er so lange Pein bestellt;  
ach wollte doch die Welt dies merken!  
Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind,  
bedenke dies, o Menschenkind!

**Cantata BWV 158 “Der Friede sei mit dir”**

7. **Recit.**

*Continuo*

Der Friede sei mit dir,  
du ängstliches Gewissen!  
Dein Mittler stehet hier,  
der hat dein Schuldenbuch  
und des Gesetzes Fluch  
verglichen und zerrissen.  
Der Friede sei mit dir,  
der Fürste dieser Welt,  
der deiner Seele nachgestellt,  
ist durch des Lammes Blut  
bezwungen und gefällt.  
Mein Herz, was bist du so betrübt,  
da dich doch Gott durch Christum liebt?  
Er selber spricht zu mir:  
Der Friede sei mit dir!



## English

My God! When will come that beautiful: Now!  
when I shall go in peace  
and in the sand of the cool earth  
And there in your bosom rest?  
I have said my farewells,  
World, goodnight!

I rejoice in my death,  
Ah! how I wish it had taken place already.  
Then I shall escape from all the distress  
that still binds me in the world.

God is justified in all he does:  
for the brief sins of this world  
he has decreed such long pain;  
Ah, if only the world would realise this!  
Brief is time, death swift,  
consider this, o human child!

Peace be with you,  
you anxious conscience!  
Your mediator stands here,  
by him the book of your guilt  
and the law's curse  
have been settled and torn up.  
Peace be with you,  
the prince of this world  
who hunted after your soul,  
is conquered and felled  
through the Lamb's blood.  
My soul, why are you so distressed,  
since God loves you through Christ!  
He himself says to me:  
peace be with you!

## 27 Français

Mon Dieu, quand viendra l'agréable "Maintenant !"  
Quand je voyagerai en paix  
Et dans le sable frais de la terre  
Et là, près de toi, je reposerai sur ton sein ?  
Mes adieux sont faits,  
Monde, bonne nuit !

Je me réjouis de ma mort,  
Ah, si seulement elle était déjà ici.  
Alors, j'échapperai à toutes les souffrances  
Qui me lient encore au monde.

Dieu est juste en ses œuvres.  
Aux brefs péchés de cette terre,  
Il a donné de longs supplices ;  
Ah ! Si la terre pouvait seulement s'en souvenir !  
Bref est le temps, prompte est la mort à venir,  
Penses-y, ô enfant de l'homme !

La paix soit avec toi,  
Toi, conscience inquiète !  
Ton médiateur est ici,  
Par lui le livre de tes dettes  
et la malédiction de la loi  
Ont été réglés et déchirés.  
La paix soit avec toi,  
Le prince de ce monde,  
Qui pourchassait ton âme,  
est vaincu et abattu  
par le sang de l'agneau.  
Mon cœur, pourquoi es-tu si affligé,  
Puisque Dieu t'aime par le Christ !  
Il m'a dit lui-même :  
La paix soit avec toi !

8. **Aria con Corale**

*Violino solo, Oboe col  
Soprano, Continuo*

Welt, ade, ich bin dein müde,  
Salems Hütten stehn mir an;  
wo ich Gott in Ruh und Friede  
ewig selig schauen kann.  
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,  
da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

CHORAL

Welt, ade, ich bin dein müde,  
ich will nach dem Himmel zu,  
da wird sein der rechte Friede  
und die ewig stolze Ruh.  
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,  
nichts denn lauter Eitelkeit;  
in dem Himmel allezeit  
Friede, Freud und Seligkeit.

9. **Recit.**

*Continuo*

Nun Herr, regiere meinen Sinn,  
damit ich auf der Welt,  
so lang es dir mich hier  
zu lassen noch gefällt,  
ein Kind des Friedens bin,  
und laß mich zu dir aus meinen Leiden  
wie Simeon in Frieden scheiden!

Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,  
da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

10. **Choral**

*tutti*

Hier ist das rechte Osterlamm,  
davon Gott hat geboten;  
das ist hoch an des Kreuzes Stamm  
in heißer Lieb gebraten.  
Des Blut zeichnet unsre Tür;  
das hält der Glaub dem Tode für;  
der Würger kann uns nicht rühren.  
Alleluja!

11. **Aria**

*Oboe I-III, continuo [bassoon,  
harpsichord, organ]*

**From Cantata BWV 26 “Ach wie flüchtig, ach wie nichtig”**

An irdische Schätze das Herze zu hängen,  
ist eine Verführung der törichten Welt.

## English

World, farewell, I am weary of you,  
the tents of Salem suit me better,  
where in peace and calm  
I can in bliss gaze on God for ever.  
There I shall stay, there I shall be  
Resplendent, adorned with heavenly crowns.

### CHORALE

World, farewell, I am weary of you,  
I want to go to heaven,  
there will be true peace  
and eternal majestic calm  
World, with you is war and strife,  
nothing but pure vanity;  
In heaven at all times  
peace, joy and bliss.

Now, Lord, govern my thoughts  
so that in the world,  
so long as it pleases you  
to leave me here,  
I may be a child of peace,  
and let me from my sufferings  
like Simeon depart to you in peace!

There I shall stay, there I shall have delight to live,  
there I shall be resplendent adorned with heavenly crowns.

Here is the true Easter Lamb  
decreed by God;  
that high on the beam of the cross  
was burnt in ardent love.  
His blood marks our doors,  
this is used by faith to ward off death;  
the strangler cannot touch us.  
Alleluja!

To hang one's heart on earthly treasures  
is a seduction of the foolish world.

## 29 Français

Monde, adieu, je suis las de toi,  
les tentes de Salem me conviennent mieux,  
où dans la paix et le calme  
je peux dans la félicité contempler Dieu.  
Là je demeurerai, monde, là il me plaira de demeurer,  
Là je serai resplendissant, orné de célestes couronnes.

### CHORAL

Monde, adieu, je suis las de toi,  
je veux aller au ciel,  
il y aura la vraie paix  
pour toujours dans le majestueux calme éternel.  
Avec toi c'est guerre et lutte,  
ici ce n'est que pure vanité ;  
au ciel toujours  
dans la paix, la joie et le bonheur.

Maintenant, Seigneur, dirige mes pensées  
Pour que dans le monde,  
Tant qu'il te plaira  
de me laisser ici,  
Je puisse être un enfant de paix,  
Et laisse moi quitter mes souffrances  
Comme Siméon partit en paix !

Là je me tiendrai, là j'aimerai habiter,  
Là je serai resplendissant orné de célestes couronnes.

Ici est le vrai agneau pascal  
Demandé par Dieu ;  
Haut sur le tronc de la croix  
Il fut rôti avec un amour ardent.  
Son sang marque notre porte,  
Ainsi la foi repousse la mort ;  
L'étrangleur ne peut nous atteindre.  
Alléluia !

Attacher son cœur aux trésors terrestres  
C'est là une tentation de ce monde insensé.

Wie leichtlich entstehen verzehrende Gluten,  
wie rauschen und reissen die wallenden Fluten,  
bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt.

**Cantata BWV 56 “Ich will den Kreuzstab gerne tragen”**

**12. Aria**

*oboe I/II, taille, violino I/II,  
viola, continuo*

Ich will den Kreuzstab gerne tragen,  
er kömmt von Gottes lieber Hand.  
Der führet mich nach meinen Plagen  
zu Gott in das gelobte Land.  
Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,  
da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

**13. Recit.**

*Violoncello, Continuo*

Mein Wandel auf der Welt  
ist einer Schiffahrt gleich:  
Betrübnis, Kreuz und Not  
sind Wellen, welche mich bedecken  
und auf den Tod  
mich täglich schrecken;  
mein Anker aber, der mich hält,  
ist die Barmherzigkeit,  
womit mein Gott mich oft erfreut.  
Der rufet so zu mir:  
Ich bin bei dir,  
ich will dich nicht verlassen noch versäumen!  
Und wenn das wütenvolle Schäumen  
sein Ende hat,  
so tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,  
die ist das Himmelreich,  
wohin ich mit den Frommen  
aus vieler Trübsal werde kommen.

**14. Aria**

*Oboe solo, Continuo*

Endlich, endlich wird mein Joch  
wieder von mir weichen müssen.  
Da krieg ich in dem Herren Kraft,  
da hab ich Adlers Eigenschaft,  
da fahr ich auf von dieser Erden  
und laufe, sonder matt zu werden.  
O gescheh es heute noch!

## English

How easily arise devouring embers,  
how the surging floods roar and tear away  
until everything is shattered and falls apart in ruins.

I would gladly bear the cross-beam,  
it comes from God's dear hand,  
it leads me after my troubles  
to God, in the promised land.  
There I shall finally lay my anxiety in the grave,  
there my Saviour himself will wipe away my tears.

My wandering in the world  
is like a journey by ship:  
grief, suffering and distress  
are waves which cover me  
and with death  
terrify me each day;  
but the anchor which holds me  
is the compassion  
With which my God often gladdens me  
In this way he calls to me:  
I am with you,  
I shall neither abandon nor neglect you!  
and when the sea's raging and foaming  
comes to an end,  
then I shall step from the ship into my city  
which is the kingdom of heaven  
where with the righteous I  
after many tribulations shall come.

Finally, finally will my yoke  
again have to fall away from me  
and then I shall get strength in the Lord,  
then I shall have an eagle's nature,  
then I shall ascend from this earth  
And run without becoming weary.  
If only this could happen today!

## 31 Français

Que les flammes dévorantes naissent avec facilité,  
Que les flots bouillonnants mugissent et se brisent  
Jusqu'à ce que tout retombe anéanti, en ruines !

Je porterai joyeusement la Croix,  
Elle vient de la chère main de Dieu,  
Et me mène, après mes tourments  
À Dieu, dans la terre renommée.  
Là enfin je poserai mon chagrin dans la tombe,  
Là mon Sauveur lui-même essuiera mes larmes.

Mon pèlerinage dans le monde  
Est comme un voyage en bateau :  
Tristesse, souffrance et angoisse  
Sont les vagues qui me recouvrent  
Et jusqu'à la mort  
Me terrifient tous les jours ;  
Mon ancre cependant, qui me tient ferme,  
Est la miséricorde,  
Avec qui mon Dieu souvent me réjouit.  
Il m'appelle ainsi :  
Je suis près de toi,  
Je ne t'abandonnerai pas ni te manquerai !  
Et quand les courants furieux  
Arrivent à leur fin,  
Alors je pousserai le bateau dans ma cité,  
Qui est le royaume des cieux,  
Où avec le juste  
Je sortirai de beaucoup de chagrins.

Finalement, finalement, mon joug  
Doit encore tomber de moi.  
Alors je combattrai avec la force du Seigneur,  
Alors j'aurai la puissance d'un aigle,  
Alors je voyagerai loin de cette terre  
Et je courrai sans fatigue.  
Ô que cela arrive aujourd'hui !

## 32 Deutsch

### 15. Recit.

*Violino I/II, Viola, Continuo*

Ich stehe fertig und bereit,  
das Erbe meiner Seligkeit  
mit Sehnen und Verlangen  
von Jesu Händen zu empfangen.  
Wie wohl wird mir geschehn,  
wenn ich den Port der Ruhe werde sehn:

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,  
da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

### 16. Choral

*tutti*

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,  
komm und führe mich nur fort;  
löse meines Schiffeleins Ruder,  
bringe mich an sichern Port.  
Es mag, wer da will, dich scheuen,  
du kannst mich vielmehr erfreuen;  
denn durch dich komm ich herein  
zu dem schönsten Jesulein.

### From Cantata BWV101 "Nimm von uns, Herr, du treuer Gott"

### 17. Aria

*bass, oboe I/II, taille,  
continuo [bassoon,  
harpsichord, organ]*

Warum willst du so zornig sein?  
Es schlagen deines Eifers Flammen  
Schon über unserm Haupt zusammen.  
Ach stelle doch die Strafen ein  
und trag aus väterlicher Huld  
mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

(Instrumental - Choral)

Warum willst du so zornig sein?  
Über uns arme Würmelein?  
Weißt du doch wohl, du treuer Gott,  
daß wir nichts sind als Erd und Kot;  
es ist ja vor dein Angesicht  
Unser Schwachheit verborgen nicht.

(„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,“ Vers 4)



## English

I stand ready and prepared  
the inheritance of my bliss  
with longing and yearning  
to receive from Jesus' hands.  
How happy I shall be  
When I shall see the harbour of peace.

There I shall finally lay my anxiety in the grave,  
there my Saviour himself shall wipe away my tears.

Come, O death, you brother of sleep,  
come and lead me away from here;  
release my little ship's rudder,  
bring me to a safe harbour!  
Those who will can shun you  
you can gladden me much more  
since through you I shall come  
To my most precious dear Jesus.

Why do you want to get so angry about this ?  
The flames of your passion  
already close over our heads.  
Ah, put an end to punishments  
and moved by a father's grace  
bear patiently with our weak flesh!

(Instrumental Chorale)  
Why are you so angry?  
Against us poor little worms?  
For You know well, loving God,  
that we are nothing but earth and dung;  
indeed before your face  
our weakness is not hidden.

## 33 Français Menu

Je me tiens prêt et disponible,  
À recevoir l'héritage de ma grâce  
Avec envie et désir  
Des mains de Jésus.  
Comme ce serait bon pour moi  
Si je pouvais voir le port du repos.

Là enfin je poserai mon chagrin dans la tombe,  
Là mon Sauveur lui-même essuiera mes larmes.

Viens, ô mort, sœur du sommeil,  
Viens et amène-moi loin ;  
Lâche le gouvernail de mon petit bateau,  
Mène-moi au port sûr !  
Les autres peuvent désirer te fuir,  
Tu peux me réjouir bien plus ;  
Car par toi j'arriverai  
Jusqu'à mon petit Jésus bien-aimé.

Pourquoi veux-tu te montrer si courroucé ?  
Déjà les flammes de ton zèle  
S'abattent sur notre tête.  
Ah ! suspends donc les châtements  
Et, dans ta bienveillance paternelle, fais preuve  
D'indulgence et de patience à l'égard de notre chair sujette à la faiblesse !

(Choral instrumental)  
Pourquoi es-tu si en colère  
Contre nous, pauvres petits vers ?  
Car tu sais bien, Dieu fidèle,  
Que nous ne sommes rien d'autre que terre et fange ;  
En effet devant ta face  
Notre faiblesse n'est pas cachée.

## Zefiro — Alfredo Bernardini



—Handel  
**The Musick for  
the Royal Fireworks**  
A 386 — 1 CD



—Bach  
**Overtures**  
A 400 — 1 CD



—Handel **Water Musick** —Telemann  
**Wassermusik**  
A 432 — 1 CD



—Bach  
**The Brandenburg Concertos**  
A 452 — 2 CD



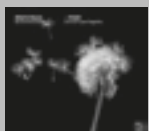
—Mozart  
**En Harmonie**  
A 374 — 1 CD



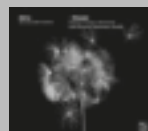
—Telemann  
**Overtures à 8**  
A 371 — 1 CD



—Concerti veneziani per oboe  
Albinoni Bigaglia Marcello  
Platti Sammartini Vivaldi  
Alfredo Bernardini  
A 380 — 1 CD



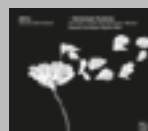
—Vivaldi  
**Concerti per fagotto**  
Alberto Grazzi  
A 365 — 1 CD



—Dresden  
Califano Fasch Heinichen Lotti  
Quantz Telemann Vivaldi  
A 438 — 1 CD



—Zelenka  
**Sei Sonate**  
A 394 — 1 CD



—Harmonie & Turcherie  
Donizetti Haydn, Mendelssohn, Mozart,  
Rossini, Schubert, Spohr, Witt  
A 391 — 1 CD

## Iconography —digipack

Front cover: Kevin Dutton, *Aster 1*, 2011 ©Kevin Dutton, [www.kevindutton.net](http://www.kevindutton.net)

## Iconography —booklet

Pages 9, 15, 21, 22: photos taken during the recording. ©Fritz Krämer

## Translations

Liner notes

German-English: James Chater

German-French: Dominique Zryd

Sung texts

German-English: Francis Browne

German-French: Guy Laffaille and courtesy of Walter F. Bischof (BWV 20, 26 and 101)

©Bach Cantatas Website: [www.bach-cantatas.com](http://www.bach-cantatas.com)

**Graphic design:** Mirco Milani

**Cover design:** GraphX

We want to thank the society Freundeskreis für Kirchenmusik in Kirchheim/Weinstraße e.V. for the generous support of this recording.



ASSOCIAZIONE CULTURALE ENSEMBLE ZEFIRO  
Via Revere, 18 – 46100 Mantova  
[www.ensemblezefiro.it](http://www.ensemblezefiro.it) – [info@ensemblezefiro.it](mailto:info@ensemblezefiro.it)  
[www.facebook.com/EnsembleZefiro](https://www.facebook.com/EnsembleZefiro)



»SWR2

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](https://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgaria

outhere  
MUSIC



