



CHRISTOPHORUS

Einsamkeit, o stilles Wesen

Deutsche Kantaten des Barock

Jacobi · Heinichen · Thaur

Kuhnau · J. S. Bach

Sybilla Rubens

David Erler

Hans-Jörg Mammel

Thomas Gropper

L'arpa festante

Christoph Hesse



Einsamkeit, o stilles Wesen

Deutsche Kantaten des Barock





Einsamkeit, o stilles Wesen

Deutsche Kantaten des Barock

German Cantatas of the Baroque

L'arpa festante

Sopran **Sybilla Rubens** (*solo*)
Maria Weber (*ripieno*)

Alt **David Erler** (*solo*)
Alexandra Rawohl (*ripieno*)

Tenor **Hans-Jörg Mammel** (*solo*)
Thiago Olivera (*ripieno*)

Bass **Thomas Gropper** (*solo*)
Martin Peters (*ripieno*)

Violine **Christoph Hesse, Angelika Balzer**

Viola **Ursula Plagge-Zimmermann**

Viola d'amore **Christoph Hesse, Florian Mohr**

Oboe **Meike Güldenhaupt**

Traversflöte **Renate Sudhaus**

Fagott **Uschi Bruckdorfer**

Violoncello **Anja Enderle**

Violone **Haralt Martens**

Laute **Johannes Vogt**

Orgel & Cembalo **Ralf Waldner**

Leitung **Christoph Hesse**

Christian August JACOBI (1688 - nach 1725)

Kantate *Meine Sünden gehen über mein Haupt*

1	CORO	Meine Sünden gehen über mein Haupt	5:14
2	RECITATIVO (BASS)	Wo die Sünde mächtig worden	0:47
3	ARIA (DUETT)	Ach, wie groß ist dein Erbarmen	2:14
4	RECITATIVO (BASS)	Welcher Mensch ist unter Euch	0:57
5	CORO	Treulich hast du ja gesucht	1:10
6	RECITATIVO (BASS)	Ich bin kommen, zu suchen	0:37
7	CORO	Wohl dem, dem die Übertretung ...	1:46

Johann David HEINICHEN (1683-1729)

Kantate *Einsamkeit, o stilles Wesen*

8	SONATA		1:40
9	ARIA & CORO	Einsamkeit, o stilles Wesen	2:06
10	ARIA (ALT)	Springt entzwei, ihr Herzensketten	2:11
11	CORO	Wo zwei oder drei in meinem Namen	0:39
12	ARIA (BASS)	Ich will künftig disputieren	2:59
13	ARIA (TENOR)	Wenn mich dunkle Schatten...	3:56
14	CORO	Ehe sie rufen, will ich antworten	1:54
15	Musicalischer Circul	<i>(Cembalo solo)</i>	2:12

Johann KUHNAU (1660-1722)

Kantate *Ich habe Lust abzuschneiden*

16	SONATA		0:39
17	CORO	Ich habe Lust, abzuschneiden	2:54
18	ARIA (BASS)	Wie drückt mich des kranken Leibes	2:08
19	CORO	Es ist genug	0:32

20	RECITATIVO (TENOR) Gesetzt, ich bin kein ...	0:42
21	ARIA (TENOR) Es ist genug	2:16
22	CORO Selig sind die Toten	0:51
23	ARIA (ALT) Wie lieblich klingt ihr Sterbeglocken	4:56
24	CORALE Mit Fried und Freud ...	1:55

Ernst Nicolaus THAUR (1673-1723)

Kantate *Der Segen des Herren machet reich*

25	SONATA	1:11
26	CORO Der Segen des Herrn machet ...	0:51
27	ARIA, VERS 1 (SOPRAN) Wem Gott die Hand ...	2:34
28	ARIA, VERS 2 (ALT) Die ganze Nacht wird ...	1:12
29	ARIA, VERS 3 (SOPRAN) Ein Christe tut drum ...	2:43
30	ARIA, VERS 4 (ALT) Gesegnet sei, wer sorgenfrei	1:16
31	SONATA DA CAPO	1:22

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

32	Kleines harmonisches Labyrinth (<i>Cembalo solo</i>)	3:34
----	---	------

Kantate *Alles was von Gott geboren BWV 80a*

(Rekonstruktion der Weimarer Urfassung)

33	ARIA (BASS) Alles, was von Gott geboren	3:34
34	RECITATIVO (BASS) Erwäge doch, Kind Gottes	1:55
35	ARIA (SOPRAN) Komm in mein Herzenshaus	3:14
36	RECITATIVO (SOPRAN) So stehe dann	1:24
37	DUETTO (ALT & TENOR) Wie selig ist der Leib	3:50
38	CHORAL Mit unser Macht ist ...	0:59

Deutsche Kantaten des Barock

Sie konnte geistlich oder weltlich sein, erotisch oder asketisch, chorisch oder solistisch, deutsch, englisch, französisch oder italienisch, schlicht oder prachtvoll: die Kantate war von Anbeginn eine äußerst janusköpfige Gattung. Dabei ist es genau dieser Anbeginn, der es so schwierig macht, der Kantate eine präzise Definition zu geben. Bis heute ist der Begriff der „Kantate“ schier unzertrennbar mit dem Werk Johann Sebastian Bachs verbunden und liefert dadurch auch eine (verkürzte) Definition: eine geistliche, mehrsätzliche Vokalkomposition für liturgische Zwecke. Dass es hierbei (und gar bei Bach selbst) mannigfaltige Formen von Kantaten gab, wird gerne vernachlässigt. Definiert man eine Gattung als „Einheitlichkeit von Stil und Besetzung“ (Werner Braun), lässt sich mit einem Blick in die Musikgeschichte schnell erkennen, dass diese Charakterisierung keinesfalls auf die Kantate angewendet werden kann, zu vielfältig ist ihr Gesicht. Allesamt auf dieser Aufnahme eingespielten Kompositionen weisen eine enge, formale Verwandtschaft auf und bestehen aus einer Abfolge von Rezitativen, Arien, Chören, sowie instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. Insofern scheint die Kantate durchaus gewisse Gattungskonventionen zu kennen, doch bilden diese Kompositionen eben nur einen Zweig an

Traditionen, deren Geschichte an dieser Stelle kurz dargestellt werden soll:

Der Begriff „Cantata“ taucht in Italien erstmals um 1620 auf und beschreibt eine kammermusikalische Mischform aus monodischen und madrigalistischen Vorbildern, deren Textgrundlage jedoch ausschließlich weltliche Lyrik nach den Vorbildern Petrarca oder Bembo war. Auch war sie nur einem erlesenen, aristokratischen Kreis in deren Gemächern zugänglich (*cantate di camera*) und wurde auch von non-professionellen Musikern verfasst. Die vorherrschende Besetzung bestand aus Sologesang mit Continuo-Begleitung, zu dem sich auch ein bis zwei Melodieinstrumente (überwiegend Violinen) gesellen konnten. Immer wieder begegnet man in dieser Zeit Veröffentlichungen, die den Titel „Cantate (sic!) et Arie“ tragen, u.a. von Giovanni Felice Sances oder Alessandro Grandi. Es wurde also klar zwischen Arien und Kantaten unterschieden. Während erstere strophische „Lieder“ waren, waren letztere durchkomponierte „Miniaturdramen“, mit einer stärkeren Betonung auf rezitativische Elemente. Hauptthematiken waren die Freuden und Leiden der Liebe, meist vor arkadischem Tableau. Vereinzelt finden sich jedoch auch sog. „Cantate morale“, also „moralische Kantaten“, die

zwar keinesfalls als italienische Kirchenmusik angesehen werden können, aber als Gegenentwurf zur diesseitsbetonten Schwester für die Entwicklung der Gattung als geistliches Werk von großer Bedeutung sind. Die Moralkantate steht wiederum der lateinischen Motette nahe, wenngleich sie weder liturgisch verwendet wurde, noch auf biblischen Texten beruhte.

Die eben erwähnte Motette stellt ein wichtiges Bindeglied zwischen weltlicher und geistlicher Kantate dar. In ihr war, neben der geistlich-lateinischen Textgrundlage, der polyphone Chorgesang das tragende Element. Die Motette war auch nördlich der Alpen die vorherrschende, geistliche Gattung, die besonders von den Kompositionen Orlando di Lassos inspiriert wurde, der in seinen Motettenkompositionen auch madrigalische Gestaltungsmittel einfließen ließ: der erhabene, strenge, polyphone Gestus der Motette wurde mit hochemotionalen, expressiven Episoden angereichert. Besonders Michael Praetorius und Jan Pieterseon Sweelinck gelten hier als mitteleuropäische Vorreiter, die die Grenzen zwischen Madrigal und Motette verwischten. So lassen sich bis jetzt mehrere Vorgänger der barocken Kirchenkantate ausmachen: Die weltliche Kantate Italiens mit ihrem instrumentalebegleiteten Sologesang, die „Cantate morale“ als deren geistlicher Gegenentwurf, die chorisch-polyphone, lateinische Motette und das affektbetonte Madrigal. Nun fehlt in dieser Aufzählung eine letzte aber umso bedeutendere Zutat in den Kantaten nach bach-

schem Muster: der Choral, der als mehrstimmiges, schlichtes, deutschsprachiges Gemeindelied für die protestantische Kirchenmusik zentraler Bestandteil des Gottesdienstes war. Aus diesen vielfältigen Strömungen und Gattungen entstand die Kirchenkantate, wenngleich erst um 1700 der deutsche Begriff „Kantate“ für Kompositionen dieses Genre gebraucht wurde, zuvor wurden solche Kompositionen oft als *Concerto* oder *Oratorio* bezeichnet.

Die Kantaten fanden ihren Platz im Gottesdienst zwischen der Evangeliumslesung und dem Glaubenslied, also kurz vor der Predigt, häufig eingeleitet durch ein Orgelpräludium. Wurde das Credo intoniert, erklang die Kantate direkt anschließend. Die Textgrundlagen der Kantaten konnten vielgestaltig sein. So gab es Texte, die auf den Worten der Evangelien oder Psalmen beruhten oder auch frei gedichtete Verse, die biblische Texte reflektierten. Besonders verbreitet waren aber „Choralkantaten“, deren textliche Grundlage ein Gemeindelied war, dessen einzelne Strophen in einzelne Musiksätze unterteilt wurden. Jeden Sonntag wurde eine Kantate intoniert, sodass ca. 60 bis 70 Kantaten pro Kirchenjahr (angefangen beim 1. Advent mit Ausnahme der Karwoche) erklangen. Zahlreiche Kirchenmusiker jener Zeit griffen auf Werke anderer Komponisten zurück, doch gab es auch Organisten und Chorleiter, darunter Bach oder Kuhnau, die Kantaten für jeden Gottesdienst selbst verfassten, sodass sog. Kantatenjahrgänge entstanden. Hierbei

muss erwähnt werden, dass die Komponisten meist keinen Einfluss auf die Wahl des Textes hatten, sondern dieser vom Landesfürsten selbst bestimmt war, der das Recht hatte, in die Gestaltung des Gottesdienstes einzugreifen. Zahlreiche lokale Poeten wurden also mit der Anpassung oder dem Verfassen eines Textes beauftragt und der Komponist hatte deren Werke in Musik zu setzen, egal wie „musikalisch“ dieser Text auch gewesen sein mag.

Zahlreiche Kantatentextdichter sind nicht überliefert, so im Falle des Librettisten zu **Meine Sünden gehen über mein Haupt**, einer Kantate für den 3. Sonntag nach Trinitatis (dem Dreifaltigkeitssonntag nach Pfingsten) von **Christian August Jacobi**. Auch über das Leben des Komponisten liegen wenig gesicherte Fakten vor: er kam 1688 als Sohn des Kantors Samuel Jacobi in Grimma zur Welt und studierte in Leipzig und Wittenberg. Ab 1717 war er Kapellmeister am Hofe der Herzogin Louise Elisabeth von Sachsen-Merseburg, die 1704 ihren Wittwensitz Forst in der Lausitz bezog. Dort leitete er eine kleine Hofkapelle und war vermutlich auch für kirchenmusikalische Angelegenheiten verantwortlich. 1721 bewarb er sich erfolglos auf die vakante Stelle seines Vaters als Kantor in Grimma, anschließend verliert sich seine Biographie, sodass das Sterbedatum lediglich auf nach 1725 angegeben werden kann. Seinem Vater ist es zu verdanken, dass heute einige Kompositionen des Sohnes überliefert sind.

Neben seiner Kantorentätigkeit stellte Samuel auch die berühmte „Sammlung Jacobi“ zusammen, die neben eigenen Kompositionen auch Werke anderer (teils berühmter) Komponisten und einige seines Sohnes enthält und somit ein bedeutendes Erbe mitteldeutscher Barockmusik darstellt.

Meine Sünden gehen über mein Haupt basiert lose auf dem Psalm 38:4, den sog. 3. Bußpsalm, und stammt aus dem Jahr 1711. Jacobi, bzw. der unbekannt Dichter, unterteilen den Text in sieben Abschnitte in der Folge Coro-Recitativo-Aria (Duett)-Recitativo-Coro-Recitativo-Coro, wobei dem ersten Coro ein ausgedehntes Instrumentalvorspiel vorausgeht und der 5. Coro als streng syllabischer Choral mit kleinen Interludien erklingt. Insgesamt folgt die Kantate der Definition, wie sie 1739 noch von Mattheson skizziert wurde:

[Die Kantaten] *sind die sogen. eigentlichen Kirchenstücke [...] Ein aus vielerlei Schreibarten zusammengestoppertes Wesen: Das Kantatenmäßige, so darin vorkömmt, gehört zum Madrigalstil, die vielstimmigen Chöre und Fugen zum Motettenstil, die Begleitung und Zwischenspiele zum Instrumentalstil und endlich die Choräle zum Melismatischen.*

Bei Jacobi übernehmen die polyphon gestalteten Eingangs- und Schlusschöre den „Madrigalstil“, die Arie bzw. das Duett samt den Rezitativen das „Madrigalistische“, der Choral folglich das „Melismatische“.

Dieser Machart folgt auch **Johann David Heinichens** Kantate *Einsamkeit, o stilles Wesen*. Diese galt dem zweiten Sonntag der Osterzeit „oder allen anderen Zeiten“, wie Heinichen auf dem Titelblatt der Komposition vermerkt. Auch hier ist der Textdichter unbekannt; in der Mitte der Komposition, sozusagen als Herzstück der Kantate erklingt jedoch der Chor *Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind*, basierend auf dem Matthäusevangelium. Heinichen komponierte das Werk um 1709, kurz vor seiner Italienreise, als er eine Anstellung am Hofe von Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeit innehatte, für dessen Naumburger Opernhaus er auch zahlreiche Opern verfasste.

Heinichens Kantate erklingt ungleich kunstvoller, ja deutlich italienischer, als die Komposition Jacobis, was sicherlich nicht an überlegenem Talent, als vielmehr an einer professionelleren Hofkapelle lag. Das Italienische in Heinichens Kantate lässt sich gleich auf den ersten Blick an den äußerst virtuos geführten Violinstimmen in der Bassarie *Ich will künftig disputieren* erkennen, die auch noch in der *dacapo*-Form steht, dem italienischen Arientypus schlechthin. Die ständig auftauchenden, stark figurierten Continuo-Stimmen folgen ebenfalls der Tradition südlich Alpen. Während Jacobi lediglich in den Rezitativen auf ausgezierte Koloraturen in der Gesangsstimme zurückgreift, zeigt sich Heinichens Werk in dieser Hinsicht deutlich prächtiger, immer wieder lässt er die Vokalistinnen ausgedehnte Melismen singen, die

vom Orchester elegant umspielt werden. Nur in der Tenorarie *Wenn mich dunkle Schatten schrecken* verzichtet Heinichen gänzlich auf einen bravourösen Operngestus und wird somit dem obligatorischen „Choralhaften“ gerecht.

Dem opernhaften Gestus Heinichens folgt auch **Johann Kuhnau** in seiner Kantate *Ich habe Lust abzuschneiden* (Phil. 1:23), die (so bestätigen es Bleistifteintragenungen auf dem Titelblatt) 1717, 1721, 1724, 1727 und 1731 jeweils am 2. Februar, also zum Fest Mariae Reinigung, aufgeführt wurde und ebenfalls in Jacobis Sammlung enthalten ist. Der Textautor war der Kirchenlieddichter Erdmann Neumeister, der auch für Bach zahlreiche Kantatenlibretti verfasste. Im Jahr der Erstaufführung in Grimma bekleidete Kuhnau die Position des Leipziger Thomaskantors als direkter Vorgänger Bachs, womit nahe liegt, dass die Kantate früher in Leipzig für die Thomaskirche entstanden ist. Schon die Wahl der Tonart f-Moll macht deutlich, dass Kuhnau in *Ich habe Lust abzuschneiden* auf größtmögliche Expressivität sein Hauptaugenmerk legt. Laut Mattheson (1713) *drückt [f-Moll] eine schwartzte hülflose MELANCHOLIE schön aus / und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen*. Doch nicht nur die Tonart wirkt hochdramatisch. Bereits der erste Coro samt der vorangestellten Sonata entführt den Hörer in eine dunkle Szenerie, die durch die ständige Wiederholung der ersten beiden Verszeilen einen sehnsuchtsvollen

Gestus erhält. Höhepunkt der Kantate sind aber zweifelsohne die letzten beiden Sätze, die Altarie *Wie lieblich klingt ihr Sterbeglocken* und der Schlusschor *Mit Fried und Freud fahr ich dahin*. In der Arie sind es die ständigen Oktavsprünge in den Bässen, die mit der ruhigen, „affektösen“ Gesangstimme kontrastieren, sowie die stabile Tonart Es-Dur, die den Text unmissverständlich transportieren. Im Schlusschoral dann die unablässigen Achtelrepetitionen in den Oberstimmen, deren abwärtsgerichtete Melodieführung beim erstmaligen Blick in die Partitur an Purcells berühmten *Cold song* aus der Semioper *King Arthur* erinnert. Lediglich der letzte Akkord, den Kuhnau in hellem F-Dur erstrahlen lässt, wirkt auf den Hörer versöhnlich.

Während Kuhnau als Thomaskantor zumindest manchen Kennern noch ein Begriff sein dürfte, ist **Ernst Nicolaus Thaur** heute nahezu gänzlich vergessen. Die Überlieferungen zu seiner Biographie und seinem Werk sind äußerst spärlich. Er wurde 1673 geboren und erhielt seine Ausbildung zunächst in Gotha, dann in Jena. Eine erste Anstellung fand er in Eisenach, ab 1707 sind Kantatenkompositionen für den Hof Sachsen-Zeit überliefert. Im Jahre 1717 leitete er die musikalischen Festlichkeiten zur Hochzeit von Prinzessin Dorothea Wilhelmine mit Landgraf Wilhelm von Hessen-Kassel. Im gleichen Jahr wurde die Zeitzer Hofkapelle aufgelöst und Thaur's Spur verliert sich bis zu seinem überlieferten Sterbejahr 1723.

Die Kantate *Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe* liefert jedoch einen kleinen weiteren biographischen Anhaltspunkt: Am Ende der Komposition signiert Thaur: *Soli Dei Gloria / Citza, d. 16. Juli, 1719*. Somit scheint der Komponist im Jahre 1719 noch in Zeit („Citza“) gewirkt zu haben. Der Textdichter der Kantate ist jedoch nicht überliefert, der erste Vers stammt aus dem Buch der Sprüche 10:22. Die musikalische Gestalt der Kantate lässt sich grob mit einem kontrastierenden, konzertierenden Prinzip vergleichen. Nach einer gravitätischen Einleitung (Adagio) folgt ein rascher Coro, der mit langen Melismen in den beiden Oberstimmen einsetzt und mit ebenso rascher Deklamation vom Tuttichor abgelöst wird. Diese beiden Prinzipien (Wechsel zwischen Solo und Tutti, Wechsel zwischen langer Melismatik und schneller Deklamation) behält Thaur in allen Chorabschnitten der Kantate bei. Unterbrochen werden diese Partien durch Soloarien, die derselben Machart folgen und ganz im italienischen Stil gehalten sind. Unüblich ist jedoch, dass die Kantate mit einem Sopransolo endet, nicht wie gewohnt einem Chor.

Die erwähnte Violinstimme mit ihren zahlreichen Wechselnoten weißt (zufällige) Ähnlichkeiten mit den Geigenstimmen im ersten Satz von **Johann Sebastian Bachs** Kantate *Alles, was von Gott geboren* aus seinem Weimarer Kantatenjahrgang auf. Die Strophen 1-5 stammen von Salomon Frank, der letzte Satz basiert auf

der zweiten Strophe von Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott*. Bach verfasste die Kantate zum Sonntag Oculi, also dem 3. Fastensonntag 1715 oder 1716. Die Musik zu dieser Komposition ist jedoch verschollen, lässt sich aber weitestgehend rekonstruieren, denn Bach verwendete die Musik ein zweites Mal, nämlich in Leipzig zu seiner Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 (1730). Bach hatte für die Weimarer Fassung keine Verwendung mehr in Leipzig, da hier die Aufführung von Figuralmusik in der Fastenzeit untersagt war. Die hier eingespielte Rekonstruktion stammt vom Geiger und Musikwissenschaftler Hans Bergmann, der z.B. die Cantus-Firmus-Melodie im ersten Satz der Oboe übertrug, während sie im dritten Satz von BWV 80 im Sopran liegt. Auch verwendet er im Duett *Wie selig ist der Leib* anstatt zwei Oboe d'amore (wie in BWV 80) zwei Violine d'amore, was hinsichtlich der Tonartenvorzeichnung und der Akzidenzien durchaus plausibel erscheint. Bachs Kantate *Alles, was von Gott geboren* beginnt mit einer spektakulären Bassarie, die

dem Solisten alles abverlangt: auf 77 Takten schreibt Bach ausgedehnte Sechzehntelgirdanden, Doppelschläge, Sept- und Oktavsprünge, Dreiklangsbrechungen u.v.m. Lediglich die Oboe sorgt bei dieser Dichte an Spielfiguren, die auch in den Geigen erklingen, für einen kontrastreichen Ruhepol. Nicht minder melismatisch erscheint die Sopranarie *Komm in mein Herzenshaus*, jedoch nur mit Begleitung des Basso continuo, womit Bach wiederum auf die monodische Tradition der Kantate verweist. Das erwähnte Duett zwischen Alt und Tenor ist ein satztechnisches Meisterwerk: sowohl die Stimmen der beiden Oboen, als auch die der beiden Vokalistinnen liegen so eng beieinander, dass sie ständig ineinander überfließen und manchmal sogar kreuzen, was gerade bei Gesangsstimmen eine ambitustechnische Herausforderung darstellt. Als Abschluss erklingt der Choral *Mit unser Macht ist nichts getan* in einem typischen Bach-Satz, der durch die Auszierung der Mittel- und Unterstimmen in einer unablässigen Achtelbewegung gestaltet ist.

Martin Bail



Sybilla Rubens



David Erler



Hans-Jörg Mammel



Thomas Gropper

The works of this genre can be sacred or secular, erotic or ascetic, choral or sung by soloists, have a text written in German, English, French or Italian, and be either austere or magnificent. Right from the start, the cantata has always been a Janus-faced genre. It is also precisely the origins of this form which have made it so difficult to provide an exact definition of a cantata. Up to the present day, the term 'cantata' has remained inseparably linked to the works of Johann Sebastian Bach and has thus acquired an (abbreviated) definition as a sacred vocal composition made up of several movements for liturgical purposes. It is easily overlooked that there are manifold forms of cantatas (even in Bach's oeuvre). If a genre is to be defined as "uniformity in style and scoring" (Werner Braun), a glance through musical history will soon reveal that this characterisation can in no way be applied to the cantata which exists in so many different guises. All compositions on this recording display a close formal relationship, consisting of a sequence of recitatives, arias, choruses and instrumental preludes and interludes. In this respect, the cantata indeed appears to fulfil certain conventions of the genre, but these compositions only represent one branch of traditions which should be briefly presented at this point.

The term 'cantata' originated in Italy around the year 1620 to describe a chamber music hybrid of monodic and madrigal models whose underlying text however consisted exclusively

of secular lyrical poetry in the style of Petrarch and Bembo. What is more, these works were only accessible to a selected aristocratic circle in their chambers (*cantate di camera*) and were also performed by non-professional musicians. The principle scoring was for solo voice with continuo accompaniment which could be augmented with one or two melodic instruments (mostly violins). During this period, numerous works were published under the title "Cantate (sic!) et Arie" including compositions by Giovanni Felice Sances and Alessandro Grandi. This shows that a clear distinction was always made between arias and cantatas. The former referred to verse songs whereas the latter were through-composed 'miniature dramas' with a strong focus on recitative elements, revolving around the themes of the joys and sufferings of love and chiefly set against a background of Arcadian tableaux. A very small number of so-called 'cantate morale', i.e. 'moral cantatas' also exist which can in no way be considered as Italian sacred compositions, but are more a significant alternative concept for their worldly companions which led to the development of the genre into a sacred work.

The moral cantatas also have an affinity with the Latin motet despite not being utilised within a liturgical context or based on biblical texts. The above-mentioned motet also forms an essential connection between secular and sacred cantatas with the fundamental elements of a spiritual Latin textual foundation and

polyphonic choral writing. North of the Alps, the motet was additionally the primary sacred genre which was particularly inspired by the compositions of Orlando di Lasso who also incorporated madrigal-styled facets of design; the exalted strict polyphonic character of the motet was enriched with highly emotional expressive episodes. Michael Praetorius and Jan Pieterseon Sweelinck are considered the central European pioneers who blurred the borders between madrigals and motets. There are in fact several precursors of the Baroque church cantata discernible at this point in time: secular Italian cantatas featuring a solo voice with instrumental accompaniment, the 'cantate morale' as its spiritual counterpart, the choral polyphonic Latin motet and the emotionally charged madrigal. Now only one final but all the more significant ingredient in the cantatas with a Bachian structure is missing in this list: the chorale which was an essential element of Protestant church music in church services as a simple congregational hymn with a German text for several voices. It was these multifarious trends and categories which ultimately came together to form the church cantata, even though the German term '*Kantate*' was not used for compositions of this genre until after 1700, superseding the previous descriptions of these works as *concerto* or *oratorio*.

Cantatas found their role within church services between the Gospel reading and the Creed, i.e. shortly before the sermon, frequently intro-

duced by a prelude on the organ. If the Creed was intoned, the cantata was sung immediately afterwards. The underlying texts of cantatas were highly varied, including texts based on the words of the Gospels or Psalms and also freely written verses reflecting biblical texts. 'Chorale cantatas' with texts based on a congregational hymn were especially prevalent with the individual verses subdivided into separate musical sections. A cantata was intoned every Sunday, meaning that around 60 to 70 cantatas were performed during a single ecclesiastical year (beginning on the first Sunday in Advent and excluding Holy Week). Many church musicians utilised works by other composers, but some organists and choirmasters such as Bach and Kuhnau produced individual cantatas for every church service, giving rise to the so-called complete cantata cycle. Here it must be mentioned that the composers mostly had no influence whatsoever on the choice of texts as these were personally dictated by the relevant regional sovereign who possessed the right to intervene in the structure of church services. Countless local poets were therefore commissioned with the task of adapting or creating suitable texts and the composer was bound to create musical settings of their verses, irrespective of the 'musicality' of the texts.

Numerous poets who provided texts for cantatas have remained unknown, as in the case of the librettist of *Meine Sünden gehen über*

mein Haupt, a cantata for the 3rd Sunday after Trinity (the Trinity Sunday following Whitsun) composed by **Christian August Jacobi**. Little information has survived about the life of this composer: he was born as the son of the cantor Samuel Jacobi in Grimma in 1688 and studied in Leipzig and Wittenberg. In 1717, he was appointed as kapellmeister at the court of the Duchess Louise Elisabeth von Sachsen-Merseburg who had moved into the dowager's residence in Forst in der Lausitz in 1704 where Jacobi directed a small court ensemble and presumably also undertook the responsibility for church music. In 1721, he made an unsuccessful application for the vacant position of his father as a cantor in Grimma, after which his biography fades into oblivion: we only know that he died sometime after 1725. It is thanks to his father that a number of his son's compositions have survived up to the present day. Alongside his job as a cantor, Samuel also compiled the renowned collection of music known as the "Sammlung Jacobi" which included a number of his own compositions alongside works of other (in some cases well-known) composers and some of his son's output, making the collection into a significant heritage of Central German Baroque music. *Meine Sünden gehen über mein Haupt*, written in 1711, is loosely based on Psalm 38:4, the so-called Penitent psalm. Jacobi or the anonymous librettist divided the text into seven sections in the sequence chorus, recitative, aria (duet), recitative,

chorus, recitative and chorus in which the first chorus is preceded by an extended instrumental prelude and the chorus in the fifth section is a strictly syllabic chorale interspersed by small interludes. The structure of this cantata generally adheres to the definition which had been sketched out by Mattheson in 1739:

[The cantatas] are the so-called genuine church works [...] These are pieced together from a variety of compositional elements: the characteristic cantata element adheres to the madrigal style, the polyphonic choruses and fugues to the motet style, the accompaniment and interludes to the instrumental style and the chorales to the melismatic style.

In Jacobi's cantatas, the polyphonic opening and closing choruses belong to the "madrigal style", the arias, duets and recitatives to a "madrigal-like style" and the chorale consequently to the "melismatic style".

Johann David Heinichen's cantata ***Einsamkeit, o stilles Wesen*** also adheres to these categories. This work was composed for the 2nd Sunday of Eastertide (Octave of Easter) "and for all other times of the year" as inscribed by Heinichen on the title page of the composition. The librettist of this cantata also remains unknown, but the chorale at the heart of the composition is a setting of *Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind*, based on the Gospel accord-

ing to St Matthew. Heinichen composed the cantata around 1709 shortly before a journey to Italy while he was in service at the court of Duke Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz for whom he also wrote numerous operas for the ducal opera house in Naumburg.

Heinichen's cantata sounds much more ornate and clearly more Italianate than Jacobi's composition which is probably not so much due to superior talent as to the higher degree of professionalism of the court ensemble. The Italianate characteristics of Heinichen's cantata is immediately audible in the extremely virtuoso violin parts in the bass aria *Ich will künftig disputieren* which is also written in Italian da capo form, itself the most distinctive type of aria in Italian music. The continuo parts with constant copious figuration also adhere to the tradition south of the Alps. While Jacobi limits the use of ornamented vocal coloraturas to recitatives, Heinichen produces greater magnificence in his composition, repeatedly including extended melisma passages in the solo voices which are elegantly ornamented by the orchestra. The only exception to this rule is the tenor aria *Wenn mich dunkle Schatten schrecken* in which the composer entirely dispenses with operatic brilliance, thereby complying with the obligatory 'chorale-like' character.

An operatic approach can also be observed by **Johann Kuhnau** in his cantata *Ich habe Lust abzuschneiden* (Phil. 1:23) which was performed in

1717, 1721, 1724, 1727 and 1731 (according to pencil markings on the title page), in all cases on 2 February (Candlemas) and is also contained in Jacobi's collection. The librettist was the chorale text poet Erdmann Neumeister who also compiled a number of cantata texts for Bach. At the time of the cantata's first performance in Grimma, Kuhnau was employed as the Cantor of St Thomas in Leipzig (as Bach's direct predecessor) which suggests that the cantata had been originally intended for performance in St Thomas. The selection of the key of F minor for the cantata already indicates that Kuhnau was chiefly focusing on maximum expressiveness in this work. According to Mattheson (1733), [F minor] *beautifully expresses a dark, forlorn MELANCHOLY / and is intended to evoke dread and horror in the listeners*. It is however not merely the key which creates a dramatic atmosphere: the first chorus and its preceding sonata immediately transport listeners into a dark atmosphere, further fuelled by the constant repetition of the two opening lines of verse creating a wistful character. The high point in the cantata is without doubt provided by the two final movements: the alto aria *Wie lieblich klingt ihr Sterbeglocken* and the final chorus *Mit Fried und Freud fahr ich dahin*. In the aria, the constant octave leaps in the basses stand in contrast to the calm 'affettuoso' vocal lines and the stable key of E flat major which unequivocally communicate the text. In the final chorus, the tone is set by the unremitting quaver repetition in the

upper voices; the descending melodic lines are reminiscent of Purcell's famous *Cold song* from the semi-opera *King Arthur*. The congregation is only propitiated by Kuhnau's concluding chord in the bright key of F major.

Kuhnau is at least for some experts familiar as the cantor of St Thomas whereas the composer **Ernst Nicolaus Thaur** has now fallen almost completely into oblivion. Information on his life and works is very limited. He was born in 1673 and studied first in Gotha and then Jena. He found his first musical post in Eisenach and his cantata compositions for the Sachsen-Weitz court dating from 1707 have survived. In 1717, he undertook responsibility for the musical celebration of the wedding between Princess Dorothea Wilhelmine and Landgrave Wilhelm von Hessen-Kassel. The ensemble in Weitz was disbanded later the same year and the only relevant surviving information on Thaur is that he died in 1723.

The cantata *Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe* does however provide a small additional biographical clue: Thaur inscribes the text *Soli Dei Gloria / Citza, d. 16. Juli, 1719* at the end of the composition which suggests that Thaur was still working in Weitz ("Citza") in 1719. The librettist of this cantata text remains however anonymous: the first verse is taken from Proverbs 10:22. The musical form of the cantata can be roughly compared to a contrasting concertante principle. A solemn introduc-

tion (Adagio) is followed by a fast chorus commencing with extended melismas in the two upper voices which is superseded by an equally swift tutti chorus. Thaur retains these two principles (alternation between solo and tutti and between long melisma passages and fast declamation) throughout all chorus movements of his cantata. These sections are interspersed by solo arias adhering to the same structures in an entirely Italian style. An unusual feature of this cantata is that it concludes with a soprano solo instead of the customary chorus.

The above-mentioned violin part with its countless alternating notes displays (coincidental) similarities with the violin parts in the first movement of **Johann Sebastian Bach's** cantata *Alles, was von Gott geboren* from his Weimar cantata cycle. The text verses 1-5 were written by Salomon Frank and the last movement is based on the second verse of Luther's *Ein feste Burg ist unser Gott*. Bach composed the cantata for Oculi Sunday, the third Sunday of Lent in 1715 or 1716. The music of this work has been lost, but can be largely reconstructed as Bach re-utilised the same music in Leipzig for his cantata *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV80 (1730). Bach could not re-use the Weimar version in Leipzig as figural music was forbidden there during Lent. The reconstruction on this recording was created by the violinist and musicologist Hans Bergmann who for example reallocates the cantus firmus melody in

the first movement to the oboe whereas in the third movement of BWV 80, the melody was sung by the soprano. In the duet *Wie selig ist der Leib*, he replaces the two oboes d'amore (as in BW80) with two violins d'amore which appears highly plausible in consideration of the key signatures and accidentals.

Bach's cantata *Alles, was von Gott geboren* begins with a spectacular bass aria making great demands on the soloist: within the movement's 77 bars, Bach notates extended semiquaver garlands, turns, seventh and octave leaps, broken triads and much more besides. Within this dense texture of figuration which is also undertaken by the violins, the oboe provides the

only contrasting pole of stability. The soprano aria *Komm in mein Herzenshaus* is no less melismatic, but is only accompanied by basso continuo: here Bach is referencing the monodic cantata tradition. The above-mentioned duet between alto and tenor is a compositional masterpiece: both the two oboe parts and the vocal lines are in such close vicinity that they constantly melt into one another and even occasionally cross, presenting a particular technical challenge for vocalists' ranges. The cantata concludes with the chorale *Mit unser Macht ist nichts getan* in a typical Bach setting with an unceasing quaver motion created by the ornamentation of the middle and lower voices.

Martin Bail

Christian August JACOBI

Meine Sünden gehen über mein Haupt

(Textdichter unbekannt)

- 1 *Meine Sünden gehen über mein Haupt
Wie eine Last sind sie mir zu schwer worden*
(Ps 38,4)

Mein Sünd sind schwer und übergroß
und reuen mich von Herzen
derselben mach mich quitt und los
durch deinen Tod und Schmerzen

und zeig mich deinem Vater an
dass du hast gnug für mich getan
so werd ich quitt der Sünden Last
Herr, halt mir fest
wes du dich mir versprochen hast *(Konrad Hubert)*

- 2 Wo die Sünde mächtig worden,
da ist Gottes Gnade noch viel mächtger. *(Röm 5,20)*

- 3 Ach wie groß ist dein Erbarmen
dass du meine Last der Sünden
willst durch Gnade überwinden
und mir dies zum Troste gibst
du erbarmest dich der Armen.

- 4 Welcher Mensch ist unter euch,
der hundert Schafe hat
und so er denn eins verlieret,
der nicht lasse die neunundneunzig
in der Wüste
und hingehe nach dem verlornen
bis dass er's finde. *(Lk 15,4)*

- 5 Treulich hast du ja gesucht
die verlornen Schäflein

*Mine iniquities are gone over mine head:
as a heavy burden they are too heavy for me.*

My sins are heavy and excessive
And I regret them from my heart;
make me free and clear from them
through your death and pain

And show to your father
that you have done enough for me,
So that I shall be free from the burden of sin.
Keep me firmly
In him whom you have promised.

Where sin abounded, the grace of the Lord
did much more abound.

Oh, how great is your mercy
that you will overcome
my burden of sins through mercy
and give me as comfort that
you have mercy on the poor.

What man of you,
having an hundred sheep,
if he loses one of them,
doth not leave the ninety and nine
in the wilderness,
and go after that which is lost,
until he find it?

Faithfully you have looked for
the poor lost sheep

als sie liefen ganz verfluchtet
in der Höllen Pfuhl hinein.
Ja, du Satansüberwinder,
hast die hochbetäubten Sünder,
so gerufen zu der Buß,
dass ich billig kommen muss. *(Johann Rist)*

- 6 Ich bin kommen zu suchen, das verloren ist
(Mt 18,11)
- 7 Wohl dem, dem die Übertretung vergeben ist,
wohl dem, dem die Sünde bedeckt ist. *(Ps 32,1)*

Johann David HEINICHEN
Einsamkeit, o stilles Wesen
(Textdichter unbekannt)

- 9 Einsamkeit, o stilles Wesen,
wenn mich nicht mein Jesus küsst,
hab ich mir den Tod erlesen,
weil mich stets nach ihm gelüst',
ich bin ganz von ihm verlassen,
ich betrachte meine Zeit,
wenn ich ihn nicht kann umfassen,
so ist alles Eitelkeit
der Herr ist nahe allen,
die ihn mit Ernst anrufen.
- 10 Springt entzwei, ihr Herzensketten
Jesus nahet sich zu Euch
nunmehr will ich mit Begier
mich von meiner Qual erretten
laß die Welt nur immer toben
ich will meinen Jesum loben.

as they ran damned
down to the pit of hell.
Indeed you, Satan's conqueror,
have in such a way called sinners
in their great distress
to repentance that I must freely come to you.
For I am come to save that which was lost
Blessed is he whose transgression is forgiven,
whose sin is covered.

Solitude, you silent being;
If I am not kissed by my Jesus,
I have chosen death
because I desire him.
I have been utterly abandoned by him
I consider the whole time
when I cannot touch him
as a state of transience.
The Lord is close to all
who invoke him with gravity.
Leap asunder you chains of hearts,
Jesus will come to you.
From now onwards I will be eager
to save myself from my torment;
Let the world constantly clamour,
I will praise my Jesus.

- 11** Wo zwei oder drei
in meinem Namen versammelt sind
da bin ich mitten unter ihnen. *(Mt 18,20)*
- 12** Ich will künftig disputieren
Jesus soll die Thesis sein
Ich will meinen Jesum loben
Jesus soll mein Alles sein
Diesen will ich nur allein
stets in meinem Munde führen
drum wenn ich von Jesu sage
führt er mich schon bei der Hand
und es rühret meinen Stand
ferner keine Not noch Plage.
- 13** Wenn mich dunkle Schatten schrecken
holder Jesu, bleib mein Licht
lass mich deine Flügel decken
wenn des Tages Licht gebricht
so mag Satan immer wüten
ihm ist schon sein Ziel gesetzt
Jesus wird mich schon behüten
dass ich bleibe unverletzt.
- 14** Ehe sie rufen,
will ich antworten
wenn sie noch reden,
will ich hören. *(Jes 65,24)*
- Where two or three
are gathered together in my name,
there am I in the midst of them.
I will from now on debate:
Jesus will be my thesis.
I will praise my Jesus.
Jesus should be my one and all
This is what I alone
wish to speak from my mouth.
Therefore when I speak of Jesus,
He will hold me by the hand
And I will be free
Of both misery and plague.
When I am affrighted by dark shadows,
dear Jesus, be my light.
Your wings should cover me
when daylight is absent.
So may Satan rage eternally:
his end is already nigh.
Jesus will protect me
so that I remain unharmed.
Before they call,
I will answer;
and while they are yet speaking,
I will hear

Johann KUHNAU

Ich habe Lust, abzuschneiden

(Erdmann Neumeister)

- 17** Ich habe Lust abzuschneiden
und bei Christo zu sein. *(Phil 1,23)*
- 18** Wie drücket mich des kranken Leibes Bürde
wann schließt mein Tod die dunklen Augen zu
oh, dass ich doch bald ausgespannet würde
ich sehne mich von Herzen nach der Ruh
Freudentag, wann brichst du an
dass ich kann bei Christo sein?
- 19** Es ist genug
so nimm nun, Herr, meine Seele. *(1 Kön 19,4)*
- 20** Gesetzt, ich bin kein alter Simeon
gesetzt, mir mangelt viel von seinen Jahren
und dennoch hab ich schon die kurze Wallfahrt
durch viel Ungemach und Kreuz erfahren.
- 21** Es ist genug, ich bin des Lebens satt und müde
und führe herzlich gern zu meinem Gott in Friede
- 22** Selig sind die Toten
die in dem Herren sterben.
- 23** Wie lieblich klingt ihr Sterbeglocken
wie sanfte wieget ihr mich ein
Ich will auf euer süßes Locken
gar gern ins Grab versencket sein
Ja, ich weiß, dass man mich selig
in des Todes Bette legt,
weil mein Geist den liebsten Heiland
in des Glaubens Armen trägt.

For I am having a desire to depart,
and to be with Christ

How my sick body burdens me;
when will death close my darkened eyes?
Oh, that I may be soon unburdened,
I long from the bottom of my heart for peace.
Oh day of rejoicing, when will you come,
so that I might be with Christ?

It is enough;
now, O Lord, take away my life.

Suppose that I am no aged Simeon,
suppose that I lack many of his years;
and yet during my brief pilgrimage
I have seen much adversity and hardship.

It is enough, I am weary and have had enough of
life and would gladly go to my God in peace.

Blessed are the dead
which die in the Lord.

How sweetly does the death knell toll,
how gently do you rock me.
Through your sweet enticement
I would gladly let myself be lowered into the grave.
Yes, I know that I will be joyfully
laid on my deathbed,
because my spirit carries the beloved redeemer
in the arms of its faith.

- 24 Mit Fried und Freud ich fahr dahin
nach Gottes Willen
getrost ist mir mein Herz und Sinn
sanft und stille
wie Gott mir verheißen hat
der Tod ist mein Schlaf worden. *(Martin Luther)*

With peace and joy I go on my way
in God's will.
My heart and mind are comforted,
peaceful and calm.
As God promised me
death has become my sleep.

Ernst Nicolaus THAUR

Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe

(Textdichter unbekannt)

- 26 Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe
(Spr 10,22)
- 27 Wenn Gott die Hand hat abgewandt
und selbst nicht segnet unsre Taten
so hilft noch Müh, noch Kunst, noch Raten
es ist vergebens früh aufstehn
und abends spät zu Bette gehen
- 28 Die ganze Nacht wird nichts verbracht
und Petrus nur mit Müh gekränkert
bis Christus ihm den Segen schenket
dann wird der Fischzug reich und groß
und Petrus aller Arbeit los
- 29 Ein Christe tut drum wohl so gut
wenn er zuforderst Gott erbittet
dass er mit Segen ihn beschüttet
So fällt ihm alles reichlich zu
ohn alle Müh in stiller Ruh.

The blessing of the Lord, it maketh rich, and he
addeth no sorrow with it.

When God has turned away his hand
And does not singly bless our deeds,
Neither toil, nor skill nor counsel will support us.
In vain we rise in the early morning
And lay ourselves to rest late in the evening.

Nothing will be achieved the whole night
And Peter can only be slighted with tribulation,
Until Christ bestows his blessing on him:
then the haul of fish will be rich and great
and Peter will have done his deed.

Thus a Christian would do well
if he would first entreat God
to heap him with blessings
so that all is given to him in abundance
without great toil in peaceful tranquillity.

- 30 Gesegnet sei, wer sorgenfrei
sein Heil auf Gottes Segen gründet
und da allein sein Reichtum findet
denn so bleibt seel und Leib befreit
vom Mangel und vom Herzeleid.

Johann Sebastian BACH

Alles, was von Gott geboren

(Salomon Franck)

- 33 Alles, was von Gott geboren,
ist zum Siegen auserkoren.
Was bei Christi Blutpanier
in der Taufe Treu geschworen
siegt in Christo für und für.
- 34 Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe
da Jesus sich mit seinem Blute dir verschriebe
womit er dich zum Kriege gegen Satans Heer
und wider Welt und Sünde erworben hat.
Gib nicht in deiner Seele dem Satan und den
Lastern statt
laß nicht dein Herz,
den Himmel Gottes auf Erden
zur Wüste werden
Bereue deine Schuld und Schmerz
daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde.
- 35 Komm in meines Herzenshaus
Herr Jesu, mein Verlangen

He is blessed that without cares
can base his salvation on God's blessing
and herein find his entire prosperity:
thus body and soul remain free
of grief and heartache.

Everything that is born of God
is destined for victory.
Whoever is, with the bloody banner of Christ,
sworn into the fealty of baptism,
conquers in the spirit again and again.

Only consider, child of God, the greatness of that
love, which Jesus Himself with His blood signed
over to you, through which He, in the war against
Satan's host and against the world and sin, has
won you! Do not make a place in your soul for
Satan and depravity!
Do not let your heart,
God's heaven on earth,
become a wasteland!
Repent your guilt with pain,
so that Christ's spirit may firmly bind itself to you!
Come into my heart's house,
Lord Jesus, my desire!

Treib Welt und Satan aus,
und lass dein Bild in mir erneuet prangen.
weg, schnöder Sündengraus.

- 36** So stehe dann, bei Christi blutbefärbten Fahne
o Seele fest und glaube,
dass dein Haupt dich nicht verlässt,
ja, dass sein Sieg auch dir den Weg zu deiner
Krone bahne
Tritt freudig an den Krieg.
Wirst du nur Gottes Wort
so hören als bewahren,
so wird der Feind gezwungen, auszufahren,
dein Heiland bleibt dein Hort.

- 37** Wie selig ist der Leib,
der, Jesu, dich getragen?
Doch selger ist das Herz,
das dich im Glauben trägt.
Es bleibet unbesiegt,
und kann die Feinde schlagen
und wird zuletzt gekrönt,
wenn es den Tod erlegt.

- 38** Mit unser Macht ist nichts getan,
wir sind gar bald verloren,
es streit für uns der rechte Mann,
den Gott hat selbst erkoren.
Fragst du, wer er ist,
er heißt Jesus Christ, der Herre Zebaoth
und ist kein ander Gott,
das Feld muss er behalten. (Martin Luther)

Drive the world and Satan out
and let your image, shine forth renewed in me!
Away, contemptible horror of sin!

Then stand with Christ's bloodstained flag,
o soul, firmly and believe
that you will not lose your Leader,
indeed, that His victory will also pave the way to
your crown!
March joyfully to war!
If you only keep God's word
as you hear it,
then the enemy will be driven out forcibly,
your Savior remains your treasure!

How blessed are the limbs
which, Jesus, thee have carried?
More blessed still the heart
that thee in faith doth bear!
Unconquered it abides,
can deal the foe destruction,
And shall at last be crowned
when it shall death defeat.

By our own might nothing is done,
quite soon we are lost.
Battling ahead of us is the right man
whom God himself selected.
You ask who he is?
He is named Jesus Christ, the Lord Sabaoth,
and he is none other than God,
he must command the field.



Executive producer: Christoph Hesse, Joachim Berenbold

Recording: 22-24 February 2017, Ev. Kirche Niedereggenen (Germany)

Recording producer & digital editing: Peter Laenger, Tritonus Musikproduktion (Stuttgart)

Editor & layout: Joachim Berenbold

Cover picture: "Agony in the Garden", Corrado Giaquinto (c 1754), Museo del Prado, Madrid (Spain)

Artist photos: Stephan Boehme (S. Rubens), Björn Kowalveski (D. Erler), Daniel Delang (T. Gropper), Günter Ludwig (l'arpa festante)

Translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht (English)

© + © 2019 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured by Promese - Made in The Netherlands



CHR 77437



Einsamkeit, o stilles Wesen

Deutsche Kantaten des Barock
German Cantatas of the Baroque

- Christian August Jacobi** (1688 - after 1725)
1-7 *Cantata Meine Sünden gehen über mein Haupt* 12:49
- Johann David Heinichen** (1683-1729)
8-14 *Cantata Einsamkeit, o stilles Wesen* 15:29
15 *Musicalischer Circul* (solo harpsichord) 2:12
- Johann Kuhnau** (1660-1722)
16-24 *Cantata Ich habe Lust abzuschneiden* 16:58
- Ernst Nicolaus Thaur** (1673-1723)
25-31 *Cantata Der Segen des Herren machet reich* 11:10
- Johann Sebastian Bach** (1685-1750)
32 *Kleines harmonisches Labyrinth* (solo harpsichord) 3:34
33-38 *Cantata Alles was von Gott geboren* BWV 80a 15:59
(reconstruction of the original Weimar version by Hans Bergmann)

L'arpa festante

Sybilla Rubens soprano · **David Erler** alto
Hans-Jörg Mammel tenor · **Thomas Gropper** bass

ripieno

Maria Weber soprano · **Alexandra Rawohl** alto
Thiago Olivera tenor · **Martin Peters** bass

Christoph Hesse, Angelika Balzer violin · **Ursula Plagge-Zimmermann** viola
Christoph Hesse, Florian Mohr viola d'amore · **Meike Guldnhaupt** oboe
Renate Sudhaus transverse flute · **Uschi Bruckdorfer** bassoon · **Anja Enderle** cello
Haralt Martens violone · **Johannes Vogt** lute · **Ralf Waldner** organ & harpsichord

Christoph Hesse direction

CHR 77437



Total Time:
77:13



www.christophorus-records.de

Essay:
Deutsch · English

Made in
The Netherlands



note 1 music

© + © 2019
note 1 music gmbh
Heidelberg, Germany