

deutsche  
harmonia  
mundi

# BACH LUTHER KANTATEN

CHORUS MUSICUS KÖLN  
DAS NEUE ORCHESTER  
CHRISTOPH SPERING

VOL. 4



**Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, BWV 38**

Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis · Cantata for 21<sup>st</sup> Sunday after Trinity

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | <i>Chor</i> : Aus tiefer Not   | 4.15 |
| 2 | <i>Rezitativ</i> : In Jesu Gnade wird allein ( <i>Alt</i> )                          | 0.47 |
| 3 | <i>Arie</i> : Ich höre mitten in den Leiden ( <i>Tenor</i> )                         | 6.31 |
| 4 | <i>Rezitativ</i> : Ach! Dass mein Glaube noch so schwach ( <i>Sopran</i> )           | 1.08 |
| 5 | <i>Arie/Terzett</i> : Wenn meine Trübsal als mit Ketten ( <i>Sopran, Alt, Bass</i> ) | 2.47 |
| 6 | <i>Choral</i> : Ob bei uns ist der Sünden viel                                       | 1.24 |

**Marie-Sophie Pollak** Sopran · **Mélo die Ruvio** Alt

**Benjamin Bruns** Tenor · **Thomas E. Bauer** Bass

**Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80**

Kantate zum Reformationstag (1730) · Cantata for Reformation Day

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 7  | <i>Chor</i> : Ein feste Burg ist unser Gott  | 6.23 |
| 8  | <i>Arie mit Choral</i> : Alles, was von Gott geboren (Mit unsrer Macht ist nichts getan) ( <i>Bass</i> ) | 3.54 |
| 9  | <i>Rezitativ</i> : Erwäge doch, Kind Gottes ( <i>Bass</i> )  | 1.59 |
| 10 | <i>Arie</i> : Komm in mein Herzenshaus ( <i>Sopran</i> )   | 2.25 |
| 11 | <i>Chor [Choral]</i> : Und wenn die Welt voll Teufel wär   | 3.36 |
| 12 | <i>Rezitativ</i> : So stehe dann bei Christi blutgefärbter Fahne ( <i>Tenor</i> )                        | 1.17 |
| 13 | <i>Duett</i> : Wie selig sind doch die ( <i>Alt, Tenor</i> )   | 4.45 |
| 14 | <i>Choral</i> : Das Wort sie sollen lassen stahn   | 1.29 |

**Hannah Morrison** Sopran · **Sophie Harmsen** Alt

**Manuel König** Tenor · **Tobias Berndt** Bass

**Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61**

Kantate zum I. Advent (1714) · Cantata for 1<sup>st</sup> Sunday in Advent

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 15 | <i>Chor</i> : Nun komm, der Heiden Heiland                            | 2.55 |
| 16 | <i>Rezitativ</i> : Der Heiland ist gekommen ( <i>Tenor</i> )          | 1.34 |
| 17 | <i>Arie</i> : Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche ( <i>Tenor</i> )      | 3.45 |
| 18 | <i>Rezitativ</i> : Siehe, ich stehe vor der Tür ( <i>Bass</i> )       | 0.49 |
| 19 | <i>Arie/Duett</i> : Öffne dich, mein ganzes Herze ( <i>Sopran</i> )   | 3.42 |
| 20 | <i>Choral (solistisch)</i> : Amen, amen, komm, du schöne Freudenkrone | 0.46 |

**Lydia Teuscher** Sopran · **Charlotte Quadt** Alt

**Sebastian Kohlhepp** Tenor · **Rafael Fingerlos** Bass

CHORUS MUSICUS KÖLN  
DAS NEUE ORCHESTER  
CHRISTOPH SPERING

Recording: October 8–12, 2015 (BWV 38), October 30–November 3, 2014 (BWV 80), April, 21–24 2015 (BWV 61)

Melanchthon-Kirche Köln-Zollstock

Executive producer: Dr. Matthias Sträßner / Christoph Schmitz (Deutschlandfunk)

Recording producer, digital editing, mastering: Jens Schünemann

Recording engineer: Daniel Deitmann (BWV 38, 61), Wolfgang Rixius (BWV 80)

Recording assistants: Christoph Rieseberg (BWV 80), Hans Meikis (BWV 61)

Total time: 56.44

Cover painting: Martin Luther (Painting by Lucas Cranach the Elder)

Photos: Michael Niesemann (Christoph Spering); anbo bildmanufaktur (Ensemble-Photos); musikforum & privat

Design: Christine Schweitzer, Cologne · Booklet editor: Dr. Norbert Bolín

© & © 2016 Deutschlandradio/Sony Music Entertainment Germany GmbH

A coproduction with Deutschlandfunk





**Wir danken unseren Förderern / We would like to thank our sponsors**

Bachhaus Eisenach | Evangelische Kirche im Rheinland | Evangelischer Kirchenverband Köln und Region  
Evangelischer Kirchenkreis Köln Mitte | Evangelischer Kirchenkreis Köln Nord  
Evangelischer Kirchenkreis Köln Rechtsrheinisch | Evangelischer Kirchenkreis Köln Süd

**Mit Unterstützung von** Evangelische Kirchengemeinde Mülheim am Rhein



BACHHAUS  
EISENACH

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

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



# Kein Dogma

Die adäquate Darbietung seiner Figuralstücke war vor allem seit 1723 eine ständige Herausforderung für Bach. Denn anstelle von professionellen Hofmusikern, wie sie ihm noch in Weimar und Köthen zur Verfügung standen, hatte er in Leipzig mit einem heterogenen Ensemble von Stadtpfeifern, Kunstgeigern, Chorschülern, Studenten und sonstigen Adjuvanten auszukommen. An eine stabile Aufführungsqualität war schon deswegen kaum zu denken, weil die musikalischen Fähigkeiten der Alumni nicht gleichbleibend waren: Es gab bessere und schlechtere Sänger unter den Neuankömmlingen. Und gerade in der Zeit um 1729 hatte sich die Situation am Alumnat durch die Aufnahme von amüsischen Bewerbern wohl kritisch zugespitzt.

Leider existieren nur wenige authentische Zeugnisse über Bachs Besetzungspraxis. Bach hat sich zu dieser Frage nur in zwei Dokumenten konkret geäußert, so in seiner berühmten Denkschrift *Kurtzer, iedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* von 1730. Für die Aufführung von figuralen „Kirchen Stücken“ (und nur darum – also um die Hauptmusik und nicht etwa um Motetten – ging es ihm in dieser Schrift) würden demnach 4 bis 8 Concertisten und 8 Ripienisten als Sänger gebraucht. Ob diese Besetzung immer erreicht wurde, ist aufgrund der spärlichen Aktenlage nicht zu sagen. Der Umstand, dass zumeist nur ein Exemplar der ausgeschriebenen Vokalstimmen überliefert ist, wurde von einigen Musikwissenschaftlern dahingehend gedeutet, dass Bach in Leipzig überwiegend mit einem Vokalchor von vier Sängern musiziert habe. Freilich sind dieser Hypothese mehrere Argumente entgegenzuhalten: Anscheinend hat Bach nur in solchen Fällen Zweitstimmen angefertigt oder ausschreiben lassen, wo er diese für zwingend notwendig hielt. Andererseits waren für ihn solche zusätzlichen Arbeiten viel zu zeitraubend und eine Kostenfrage im Hinblick auf den vermehrten Papierbedarf. Außerdem ergaben sich durch das Ausschreiben von Dubletten neue Fehler, die von ihm in mühevoller Revisionsarbeit hätten korrigiert werden müssen. Letztlich sind die Originalstimmen wohl bewusst so weiträumig und großformatig geschrieben, damit sie mühelos von zwei oder drei hinter einem Pult stehenden Sängern zu lesen sind. Das gemeinsame Singen hinter fest installierten, etwa 2,30 Meter langen Pulten ist in mehreren Leipziger Dokumenten

belegt. Tatsächlich bot diese Aufstellung hinreichend Platz für mehrere neben, beziehungsweise hintereinander stehende jugendliche Sänger.

Bachs Angaben zur Vokalstimmenbesetzung von 1730 werden durch eine Choraufstellung aus den Jahren 1744/1745 und durch weitere Quellen – zumindest in der Tendenz – bestätigt. Zur ‚stillen Reserve‘ seines Ensembles gehörten neben den Leipziger Studenten (zumeist ehemaligen Thomasschülern) auch die Söhne und Privatschüler, Gesellen und Adjunkten der Leipziger Stadtpfeifer sowie gelegentlich auch externe Schüler der Schola Thomana. Leider sind solche zusätzlichen Kräfte zahlenmäßig schwer erfassbar, da ihre Mitwirkung nur zufällig in den Ratsakten erwähnt wird. Wahrscheinlich wurden sie aus dem Erlös vom Verkauf der Kirchenmusiktexte finanziell entschädigt. Gegenüber dem Leipziger Rat konnten sie hingegen keine Vergütungsansprüche geltend machen. Nach Aussage des Thomasschulrektors Johann Mathias Gesner hat Bach „30 oder gar 40 Musizierende“ (Sänger und Instrumentalisten) dirigiert (wobei 30 Ausführende wohl die Normalbesetzung an gewöhnlichen Sonn- und Feiertagen war, 40 sich nur an hohen Kirchenfesten oder zur alljährlichen Passionsaufführung einfanden).

Die Frage, wie Bach im Einzelnen musizierte, muss aber weitgehend offen bleiben. Für endgültige Aussagen ist die Quellenbasis zu schmal und mit neuen und spektakulären Dokumentenfunden zu Bachs Aufführungspraxis ist wohl eher nicht zu rechnen. In der mitunter hitzig geführten Besetzungsdiskussion sollten daher keine Dogmen aufgestellt werden.

© Andreas Glöckner, 2016

# Bachs Kantatenwelt (ist) ein Kosmos

Vielfältig und reich an Formen sind die etwa 200 Kirchenkantaten, die Bach, beginnend an seinen ersten Wirkungsstätten und dann in den Jahren 1723 bis nach 1740, komponiert und aufgeführt hat. Diese Kantaten, jede ein eigenes Kleinod, faszinieren in der Verdichtung und Überhöhung von Sprache und Musik zu theologischen Exegesen. Die Beschäftigung Johann Sebastian Bachs mit den schon damals antiquierten Chorälen auf der Basis von Luthers Texten hat zur Komposition von dreizehn Kantaten geführt. Dabei werden zwar die gesamten Textvorlagen Luthers in Betracht gezogen, aber nur die Eingangs- und Schluss-Strophe – von gewissen Ausnahmen abgesehen – mit dem wörtlichen Luther-Text ausgeführt, während die mittleren Strophen von bis heute unbekanntem Autoren verdichtet wurden. Einzelne Choralmelodien sind musikalisch kunstvoll in den Binnensätzen zitiert.

In ihrer Formenvielfalt werfen diese Kantaten bis zum heutigen Tag auch für die Interpreten Fragen auf, deren Lösung wir uns behutsam annähern wollen:

*Keine Norm – immer lebendig, aber nie willkürlich*

## 1. Besetzungsstärke

Im Jahr 1730 formulierte Johann Sebastian Bach seinen *Höchstnötigen Entwurff ... Mindestanforderungen zur Ausführung einer wohl bestellten Kirchenmusik*. Man muss davon ausgehen, dass Bach in Leipzig deshalb die dort angegebene Besetzung fordert, weil sie die Relationen zwischen Chor und Orchester vorgibt. So scheint es geboten, seine Werke – basierend auf den geforderten Besetzungsstärken – zu interpretieren (vgl. den Beitrag *Kein Dogma* von Dr. Andreas Glöckner in diesem Booklet).

## 2. Orgel

Johann Sebastian Bach war nicht nur von seiner Ausbildung, sondern auch von seinem Selbstverständnis her in erster Linie Organist. Unsere Orgel, die in etwa die Dimension des vorhandenen Brustwerkes zu Bachs Leipziger Zeit abbildet, steht im Mittelpunkt und greift stärker in das Spielgeschehen ein als in vergleichbaren Einspielungen. Ihr Klang wird häufig vom verdoppelnden Klang

des Cembalos aufgefächert und belebt. Allerdings gab es auch hier keine Norm, und deswegen werden einige Kantaten nur mit der im Mittelpunkt stehenden Orgel und ohne Cembalo musiziert.

## 3. Secco-Recitative

Die von Nikolaus Harnoncourt Ende der 1970er Jahre mit Recht am Beispiel der abweichenden Notation in Partitur und Stimmen der *Matthäus-Passion* aufgeworfene Frage, ob Secco-Recitative mit langen oder kurzen Bass-Tönen auszuführen seien, hat zu einer interpretatorischen Gegenbewegung geführt, die in ihrer Differenzierung des Bass-Fundamentes genauso pauschal vorging, wie es die Vorgänger getan und die bis dahin alle Bass-Töne pauschal lang und durchgehalten gespielt hatten. Davon ausgehend, dass der bezifferte Bass im Generalbass-Zeitalter die Grundlage aller Musik ist, muss man zuerst einmal alle Differenzierungen, die auf heutigen Probenabsprachen beruhen, zurückstellen. Um auch hier das Normative zu umgehen, führen wir, wie es die Quellen nahelegen – bis heute liegt noch keine Auswertung aller Quellen zur Generalbass-Praxis der Zeit vor – in dieser Aufnahme die Secco-Recitative in einer Kantate entweder durchgehend kurz oder durchgehend lang aus, aber eben nicht differenziert im Sinne von musikalischen Kabinettstückchen, sondern eines breiten, tragfähigen ‚Fundamentos‘. Auch erscheint es schlüssig, dass Bach in der Regel das eine Oktave tiefer klingende 16-Fuß-Fundament mit (Kontra)-Basso bevorzugte.

## 4. Temporelationen

Diese Einspielung macht sich auf die Suche nach den schlüssigen, von Johann Sebastian Bach intendierten Tempi. Letztlich ausgehend von der mittelalterlichen Tempo-Theorie, um zwischen Chören und Arien einer Kantate stimmige Temporelationen herzustellen, ergibt sich meist Sinnhaftigkeit und Geschlossenheit durch die Anwendung eines durchgehenden Pulsschlages, der sich in einem Tempofeld von einigen Metronomschlägen bewegt. Denn wahrnehmungspsychologisch ist erwiesen, dass der Mensch eine solche Abweichung gar nicht wahrnimmt.



## 5. Choräle

Es erscheint mir absolut sinnhaft, die schlichten vierstimmigen Kantionalsätze vollkommen undramatisch und entkoppelt von einer biblischen Handlung zu musizieren. Sie sind und bleiben Ausdruck und Reflexion des gläubigen Christen, wengleich wir für Leipzig davon ausgehen müssen, dass die Gemeinde nicht

aktiv beteiligt war, sondern hörend Anteil nahm. Die Fermaten an den Zeilenschlüssen der Choräle sind Ruhepunkte zum ‚Innehalten‘ und zum ‚Bedenken des Textes‘, wie es Theoretiker formulierten.

### **Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, BWV 38**

Die Kantate wurde zum 29. Oktober 1724 komponiert und hat als Grundlage eines der bekanntesten Luther-Lieder, dem der 30. Psalm zugrunde liegt. Im Eingangschor *Aus tiefer Not* [Track 1] ist, wie nur sehr selten, eine Diskant-Posaune und kein Cornett zum Dublieren der Vokalstimme besetzt. Das Rezitativ/Arien-Paar [Track 2 & 3] ist auf Alt und Tenor aufgeteilt und wir besetzen wie in der gesamten Kantate Orgel und Cembalo, ja sogar im Bass ein zusätzliches Fagott zum Kontrabass.

Das Sopran-Rezitativ *Ach! Dass mein Glaube noch so schwach* [Track 4], ist mit *a battuta* bezeichnet. Das bedeutet, dass es streng im Takt ausgeführt werden muss, denn in der Bass-Stimme wird die Chormelodie deutlich hörbar zitiert. Es leitet das groß angelegte Terzett für Sopran, Alt und Bass *Wenn meine Trübsal als mit Ketten* [Track 5] ein, das mit *♠* bezeichnet und besonders sorgsam dicht von Bachs Hand beziffert worden ist. Wir geben der Orgel in diesem Terzett die führende Position, die ihr gebührt. Der schlichte Schluss-Choral *Ob bei uns ist der Sünden viel* [Track 6] bildet den Schluss- und Ruhepunkt.

### **Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80**

Die Choralkantate *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 exponiert sicherlich den bekanntesten Choral Martin Luthers. Es ist eine sehr interessante Aufgabe, sich hier nicht in vermeintlich pseudo-dramatischen Affektdarstellungen zu verfangen, sondern den durchaus gewöhnungsbedürftigen Grundpuls des Eingangschores in allen Sätzen durchzuhalten.

Ungewohnt langsam kommt dann der Eingangschor *Ein feste Burg ist unser Gott* [Track 7] daher, und der tanzhafte Charakter der Sopranarie *Komm in mein Herzenshaus* [Track 10] ist im ersten Moment verblüffend schnell, aber vollkommen logisch von der Taktvorzeichnung in dem zugrunde liegenden Tanzcharakter her interpretiert.

Eine Freiheit im Widerspruch zur Neuen Bach-Ausgabe erlaube ich mir mit dem Choral *Und wenn Die Welt voll Teufel wär'* [Track 11], für den ich keine dublierenden Oboen besetze, die höchstwahrscheinlich später von Wilhelm Friedemann Bach hinzugefügt wurden und nur das Solistenquartett ohne die Ripienisten singen lasse (vergleiche meine Ausführungen in Sony/dhm-Album 8887510122, in der

alle Varianten der Kantate in ihrer Rekonstruktionsgeschichte aufgenommen sind). Also wieder eine Abweichung von der ‚Norm‘, die ja nie wirklich existiert hat. Das Werk schließt mit dem wunderbar ruhigen, in sich ruhenden Duett für solistische Violine und Oboe da caccia für Alt und Tenor *Wie selig sind doch die* [Track 13] und dem prächtigen Schlusschoral *Das Wort sie sollen lassen stahn* [Track 14].

### **Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61**

Wir beschließen unsere zyklische Einspielung aller Kantaten Johann Sebastian Bachs mit der Kantate BWV 61 *Nun komm der Heiden Heiland* und schließen damit den Kreis des Kirchenjahres. Sie ist schon 1714 in Weimar entstanden und deswegen im hohen Chorton (das ist ein Ganzton höher als die heutige Barockstimmung) aufzuführen. Auch hier weiche ich bewusst von der Norm ab, musiziere im tiefen Kammerton der Leipziger Zeit, der etwa um 415' gelegen hat, gestatte mir aber die Freiheit, eine einfache Besetzung in Orchester und Vokalstimmen heranzuziehen. Es ist nicht auszuschließen, dass dieses Werk auch in Leipzig so aufgeführt wurde. Zumindest ist es wahrscheinlich, dass die Kantate in der frühen Bach-Zeit solistisch besetzt wurde.

Der Instrumentalsatz des Werkes verzichtet auf Bläser – außer einem Fagott im Bass – und ist noch – wie aus der früheren Barockmusik herrührend – fünfstimmig mit zwei Bratschenstimmen besetzt. Der Eingangssatz exponiert eine französische Overture [Track 15], an die sich ein  $\frac{3}{4}$ -Takt anschließt, der mit *gai* bezeichnet ist; allerdings steht diese Bezeichnung nur in ganz wenigen Stimmen und kann keinesfalls als allgemeine Tempoangabe oder Aufforderung zur Raserei verstanden werden. Auch ist es nicht sicher, ob dieses Werk bereits in seiner Entstehungszeit in Weimar schon 16füßig mit Kontrabass oder Violone besetzt war, so dass wir den Kontrabass auch nicht durchgängig besetzen und sogar in der Tenor-Arie *Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche* [Track 17] das Violoncello durch ein Fagott ersetzen, das ja in den Ecksätzen als Continuo-Instrument bewusst gefordert ist. Das kurze Schluss-Amen [Track 20] ist der Abgesang des Chorals *Wie schön leuchtet der Morgenstern* und schließt deswegen an die wunderbare Arie des Soprans im  $\frac{3}{4}$ -Takt *Öffne dich, mein ganzes Herze* [Track 19] direkt an.

© Christoph Spring/Norbert Bolín, 2016

# No Dogma

More especially after 1723 an adequate performance of his figural works was a constant challenge for Bach, for instead of professional court musicians of the kind that he had had at his disposal in Weimar and Cöthen, he found himself in Leipzig having to deal with a heterogenous ensemble of musicians employed by the city (both “town pipers” and “art fiddlers”), pupils from St. Thomas’s choir and university students, as well as various substitutes. It was hard, therefore, to think that every performance might come up to the same consistently high standard since the choristers’ musical abilities were never the same: among the new pupils, some were better than others. By around 1729 the situation must have become critical since some of the applicants who were being accepted at the choir school were wholly unmusical.

Unfortunately there is little authentic evidence of Bach’s working practices in terms of his singers and instrumentalists. He expressed his thoughts on the subject in only two documents, most notably in his *Short but Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music* of August 1730. For the performance of figural “church music” (and the memorandum deals solely with such pieces, in other words, with the *Hauptmusik* – principal music – rather than with motets) between four and eight concertists and at least eight ripienists were required to sing these works. The lack of surviving documentation makes it impossible to say if these demands were consistently met. The fact that generally only a single copy of each of the vocal parts has come down to us has led a number of musicologists to conclude that in Leipzig Bach almost always used a choir made up of only four singers. Several arguments may be adduced to refute this hypothesis. It appears, for example, that Bach prepared a second copy or arranged for a copyist to prepare such a copy only in those cases where he believed that these extra copies were vital. On the other hand, such additional tasks were far too time-consuming, quite apart from the question of the expense incurred by the extra sheets of paper. Moreover, preparing duplicate copies invariably led to additional mistakes that then had to be corrected by Bach himself in the course of a laborious revision process. In the final analysis the original parts are deliberately written in a large hand on large sheets of paper, enabling two or three singers standing at the

same music stand to read them without difficulty. Several surviving documents from Leipzig at this period indicate that singers sang from music stands that were fixed to the floor and approximately 7’ 6” (2.3m) wide, an arrangement that allowed several young singers to stand alongside or behind each other and still have sufficient room.

Bach’s figures for the number of singers that he wanted in 1730 are confirmed, at least in essence, by a list of choir members from 1744/45 and also by other documentary sources. Among the singers on whom Bach could call in an emergency were not only students in the city – generally former choristers from St Thomas’s – but also his sons and private pupils, apprentices and assistants of the town pipers and, on occasion, even day pupils at the Schola Thomana. Unfortunately, it is difficult to calculate the extra resources available on these occasions since their involvement is mentioned only by chance in the city council’s records. Presumably they were paid for out of the proceeds of the sale of the librettos for sacred works as they were unable to claim compensation from the council. According to the rector of St Thomas’s School, Johann Matthias Gesner, Bach conducted “thirty or even forty musicians”, a number that includes both singers and instrumentalists. Thirty performers will have been the norm on ordinary Sundays and on feast days, while forty will have been involved only on high feasts and for the annual Passion.

But the question as to exactly how Bach performed his music must for the most part remain unanswered. The evidence is too slender for us to make any definitive pronouncements, and it is unlikely that any new and spectacular documents will come to light that might tell us more about Bach’s performing practice. In short, it would be wrong to be dogmatic in the debate over the forces that Bach used, a debate that has occasionally generated a good deal of heat.

Andreas Glöckner, 2016

# The World of Bach's Cantatas

Bach wrote and performed some 200 church cantatas in the course of his life. A number date from the years of his earliest appointments, although the bulk were composed in Leipzig between 1723 and the early 1740s. They reflect an unprecedented variety of forms, but each is a miniature jewel. Particularly fascinating is the way in which words and music acquire a greater concentration and transcendence in terms of theological exegesis. Thirteen of these cantatas are the direct result of Bach's interest in Lutheran chorales, which were already considered antiquated at this date. Although Bach weighed Luther's words in their entirety, it is striking that with few exceptions only the first and last strophes were set using Luther's original words, while the remaining verses were penned by writers who have rarely been identified. Individual chorale melodies are quoted in the inner movements in musically elaborate ways.

In terms of their formal variety, these cantatas continue to throw up questions for their performers for which we have sought a number of tentative solutions:

*No norm – always living but never arbitrary*

## 1. Number of performers

In his *Short but Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music* of 1730 Bach set out his minimal demands for performing “well-appointed church music” in Leipzig. We must assume that if he demanded the forces specified here, it is because they define the relationship between choir and orchestra. And so it seems advisable to interpret his works in this way – based on the resources demanded here. (See also Andreas Glöckner's essay in the present booklet.)

## 2. Organ

Bach was first and foremost an organist – not only in terms of his training but also in the way in which he saw himself as a musician. Our own organ is more or less the size of the *Brustwerk* available to Bach in his years in Leipzig and is quite literally central to our performances, making a far greater contribution than is the case with comparable recordings. It is often doubled by the harpsichord,

lending its sonorities greater diversity and spirit. Here, too, however, there is no norm, with the result that some of the cantatas are performed only with a centrally positioned organ and without a harpsichord.

## 3. Secco-Recitative

In the late 1970s Nikolaus Harnoncourt drew attention to the divergent notation found in the full score and parts of the *St Matthew Passion* and rightly raised the question as to whether the secco recitatives should be performed with long or short note-values in the bass. This led to an interpretative countermovement that adopted an approach to the bass line as sweeping as that of its predecessors who without distinction had preferred long note-values in the bass. We ourselves have set out from the premise that in the age of the continuo the figured bass is the basis of all music and so we began by ignoring the subtle differences that nowadays rest on lengthy discussions during rehearsals. Even today there is still no detailed account of the sources relating to the continuo praxis of Bach's day, but these sources have prompted our decision to perform the secco recitatives in the present recording either consistently long or consistently short within a single cantata. In other words, we do not attempt to draw any subtle distinctions in the spirit of musical showpieces but of a broad *fondamento* capable of supporting the musical argument. It also seems significant that as a rule Bach preferred the 16-foot tone with (contra)-bass, sounding an octave lower.

## 4. Tempo relations

This recording sets out to find the logically convincing tempi that Bach himself intended. Our ultimate starting point is the medieval theory of tempo and is designed to produce meaningful tempo relations between the choruses and arias within a single cantata. Sense and unity are generally achieved by means of a consistent pulse that operates within a field of tempi defined by a small number of metronome beats. Psychologists who have studied human perception have demonstrated that audiences are simply not aware of such deviations.

## 5. Chorales

It seems to me to make total sense to perform the simple four-part cantional movements in a completely undramatic way divorced from any Biblical action. They are an expression and a reflection on the part of a Christian believer even if, in the case of Leipzig, we must assume that the congregation was not actively involved but merely listened to the chorales while these were being sung by the choir. The fermatas at the end of each line of the chorales are points of repose when the congregation can “pause and reflect on the words”, a point spelled out by contemporary writers on music theory.

### **Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 38**

First performed on 29 October 1724, BWV 38 is based on one of Luther’s best-known hymns, which in turn is a paraphrase of Psalm XXX. In the opening chorus, *Aus tiefer Not* (Track 1), a soprano trombone, and not a cornett, is used to double the vocal line, a practice very rarely found in performances of Bach’s vocal music. The following recitative and aria (Tracks 2 and 3) are divided between alto (recitative) and tenor (aria). As in the whole of the cantata, we use an organ and a harpsichord here, with an additional bassoon in the bass. The soprano recitative, *Ach! daß mein Glaube noch so schwach* (Track 4), is marked *a battuta*, which means that it must be performed strictly in time since the chorale melody must be clearly audible in the bass line. It ushers in the large-scale trio for soprano, alto and bass, *Wenn meine Trübsal als mit Ketten* (Track 5), which is marked *alla breve* and densely figured with particular care by Bach himself. We have accorded a leading role to the organ in this movement, a role that it fully deserves. The simple closing chorale, *Ob bei uns ist der Sünden viel* (Track 6), brings the cantata to its restful conclusion.

### **Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80**

Bach’s chorale cantata *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 is based on what is undoubtedly Luther’s most famous chorale. It is an interesting challenge for the performer not to be caught up in pseudo-dramatic affects but to maintain the basic pulse of the opening chorus through all eight movements, an approach that takes some getting used to.

This means that the opening chorus (Track 7) is unusually slow, whereas the dancelike character of the soprano aria, *Komm in mein Herzenshaus* (Track 10), seems initially to be surprisingly quick, even though the interpretation is perfectly logical when judged from the standpoint of the time-signature and the movement’s dancelike character.

Turning to the chorale *Und wenn die Welt voll Teufel wär* (Track 11), I have permitted myself a certain liberty vis-à-vis the new complete edition of Bach’s works and do not use oboes to double the vocal line, a doubling almost certainly added at a later date by Wilhelm Friedemann Bach. And I use only the four vocal soloists without the ripienists. (See my explanation in the booklet accompanying the



Sony/dhm release 8887510122, which includes every variant of the cantata from the history of its reconstruction.) Here, too, then, we have a deviation from a norm that never actually existed. The work ends with the wonderful and calmly restful duet for alto and tenor, with solo violin and oboe da caccia, *Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen* (Track 13), and with the magnificent concluding chorale, *Das Wort sie sollen lassen stahn* (Track 14).

### **Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61**

We end our cyclical recording of Bach's cantatas with Cantata 61, *Nun komm, der Heiden Heiland*, and in doing so bring to an end the ecclesiastical year. It was written in Weimar in 1714 and as a result needs to be performed in *Chorton*, a whole tone higher than today's Baroque tuning. Here, too, I consciously depart from the norm and use the low Kammerton from Bach's years in Leipzig, that is,  $a' = 415$ . At the same time I permit myself the use of simple resources in terms of both orchestra and singers. It is by no means out of the question that BWV61 was performed in this way in Leipzig. And at the very least it is likely that solo voices were used during the earlier period.

The instrumental writing dispenses with winds, the only exception being a bassoon to reinforce the continuo. The five-part textures, including two violas, are a throwback to the early Baroque period. The opening movement is a French overture (Track 15) that is followed by a section in 3/4-time headed *gai*, a marking that is not, however, found in every part and which can certainly not be interpreted as a general tempo marking inviting a precipitate tempo. Nor is it certain if this work was performed in Weimar with double bass and violone, providing a 16' foundation. In consequence we have not used the double bass throughout the cantata and have even replaced the cello by a bassoon in the tenor aria *Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche* (Track 17). The bassoon is clearly demanded in the outer movements as a continuo instrument. The brief concluding "Amen" (Track 20) is the *Abgesang* of the chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, which explains why it follows on directly from the wonderful soprano aria in 3/4-time, *Öffne dich, mein ganzes Herze* (Track 19).

Christoph Sperring/Norbert Bolín, 2016  
Translations: Stewart Spencer

## Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, BWV 38

- 1 **1. Chor SATB** – *Ob I/II e Viol I e Tromb I col Soprano, Viol II e Tromb II coll' Alto, Vla e Tromb III col Tenore, Tromb IV col Basso, Bc*

**Aus tiefer Not schrei ich zu dir,  
Herr Gott, erhöre mein Rufen;  
Dein gnädig Ohr neig her zu mir  
und meiner Bitt sie öffne!  
Denn so du willst das sehen an,  
was Sünd und Unrecht ist getan,  
wer kann, Herr, vor dir bleiben?**

- 2 **2. Rezitativ Alt** – *Bc*

In Jesu Gnade wird allein  
der Trost vor uns und die Vergebung sein,  
weil durch des Satans Trug und List  
der Menschen ganzes Leben  
vor Gott ein Sündengreuel ist.  
Was könnte nun  
die Geistesfreudigkeit zu unserm Beten geben,  
wo Jesu Geist und Wort nicht neue Wunder tun?

- 3 **3. Arie Tenor** – *Ob I/II, Bc*

Ich höre mitten in den Leiden  
ein Trostwort, so mein Jesus spricht.  
Drum, o geängstigtes Gemüte,  
vertraue deines Gottes Güte,  
sein Wort besteht und fehlet nicht,  
sein Trost wird niemals von dir scheiden!

- 4 **4. Rezitativ Sopran** – *Bc*

Ach! Dass mein Glaube noch so schwach,  
und dass ich mein Vertrauen  
auf feuchtem Grunde muss erbauen!  
Wie ofte müssen neue Zeichen  
mein Herz erweichen?  
Wie? kennst du deinen Helfer nicht,  
der nur ein einzig Trostwort spricht,  
und gleich erscheint,  
eh deine Schwachheit es vermeint,  
die Rettungsstunde.  
Vertraue nur der Allmachtshand  
und seiner Wahrheit Munde!

- 5 **5. Arie (Terzett) Sopran, Alt, Bass** – *Bc*

Wenn meine Trübsal als mit Ketten  
ein Unglück an dem andern hält,  
so wird mich doch mein Heil erretten,

- 1. Chorus**

**In deep distress I cry to thee,  
Lord God, hear thou my calling;  
Thy gracious ear bend low to me  
And open to my crying!  
For if thou wilt observance make  
Of sin and deed unjustly done,  
Who can, Lord, stand before thee?**

- 2. Recitative alto**

In Jesus' mercy will alone  
Our comfort be and our forgiveness rest,  
Because through Satan's craft and guile  
Is mankind's whole existence  
,Fore God a sinful outrage found.  
What could then now  
Bring peace and joy of mind to us in our petitions  
If Jesus' Spirit's word did not new wonders do?

- 3. Aria tenor**

I hear amidst my very suffer'ing  
This comfort which my Jesus speaks.  
Thus, O most anguished heart and spirit,  
Put trust in this thy God's dear kindness,  
His word shall stand and never fail,  
His comfort never thee abandon!

- 4. Recitative soprano**

Ah! That my faith is still so frail,  
And that all my reliance  
On soggy ground I must establish!  
How often must I have new portents  
My heart to soften!  
What? Dost thou know thy helper not,  
Who speaks but one consoling word,  
And then appears,  
Before thy weakness doth perceive,  
Salvation's hour.  
Just trust in his almighty hand  
and in his mouth so truthful.

- 5. Aria (terzetto) soprano, alto, bass**

When my despair as though with fetters  
One sorrow to the next doth bind,  
Yet shall no less my Savior free me,

dass alles plötzlich von mir fällt.  
Wie bald erscheint des Trostes Morgen  
auf diese Nacht der Not und Sorgen!

- 6 **6. Choral SATB** – *Ob I/II e Viol I e Tromb I col Soprano,*

*Viol II e Tromb II coll' Alto, Vla e Tromb III col Tenore,  
Tromb IV col Basso, Bc*

**Ob bei uns ist der Sünden viel,  
bei Gott ist viel mehr Gnade;  
sein Hand zu helfen hat kein Ziel,  
wie groß auch sei der Schade.  
Er ist allein der gute Hirt,  
der Israel erlösen wird  
aus seinen Sünden allen.**

## Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80

- 7 **1. Chor SATB** – *Ob I/II in unisono, Viol I/II, Vla,*

*Bc: Cemb & Vlc, Org & Kb & Fg*

**Ein feste Burg ist unser Gott,  
ein gute Wehr und Waffen;  
er hilft uns frei aus aller Not,  
die uns itzt hat betroffen.  
Der alte böse Feind,  
mit Ernst er's jetzt meint,  
groß Macht und viel List  
sein grausam Rüstung ist,  
auf Erd ist nicht seinsgleichen.**

- 8 **2. Arie Bass, Choral im Sopran**

*Ob, Viol I/II in unisono, Bc: Org, Vlc & Kb*

Alles, was von Gott geboren,  
ist zum Siegen auserkoren.  
**Mit uns'rer Macht ist nichts getan,  
wir sind gar bald verloren.  
Es streit' vor uns der rechte Mann,  
den Gott selbst hat erkoren.**  
Wer bei Christi Blutpanier  
in der Taufe Treu geschworen,  
siegt im Geiste für und für.  
**Fragst du, wer er ist?  
Er heißt Jesus Christ,  
der Herre Zebaoth,  
und ist kein andrer Gott,  
das Feld muss er behalten.**

Alles, was von Gott geboren,  
ist zum Siegen auserkoren.

And all shall sudden from me fall.  
How soon appears the hopeful morning  
Upon the night of woe and sorrow!

- 6. Chorale**

**Though with us many sins abound,  
With God is much more mercy;  
His hand's assistance hath no end,  
However great our wrong be.  
He is alone our shepherd true,  
Who Israel shall yet set free  
Of all his sinful doings.**

- 1. Chorus**

**A mighty fortress is our God,  
A sure defense and armor;  
He helps us free from ev'ry need  
Which us till now hath stricken.  
The ancient wicked foe,  
Grim is his intent,  
Vast might and deceit  
His cruel weapons are,  
On earth is not his equal.**

- 2. Aria bass, chorale in soprano**

All that which of God is fathered  
Is for victory intended.  
With our own might is nothing done,  
We face so soon destruction.  
He strives for us, the righteous man,  
Whom God himself hath chosen.

Who hath Christ's own bloodstained flag

In baptism sworn allegiance  
Wins in spirit ever more.

**Ask thou who he is?**

**His name: Jesus Christ,  
The Lord of Sabaoth,  
There is no other god,  
The field is his forever.**

All that which of God is fathered  
Is for victory intended.

9 **3. Rezitativ & Arioso** Bass – Bc: Org, Vlc, Kb

*Rezitativ*

Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe,  
da Jesus sich mit seinem Blute dir verschriebe,  
womit er dich zum Siege wider 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 der Erden,  
zur Wüste werden!  
Bereue deine Schuld mit Schmerz,  
*Arioso*  
dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

10 **4. Arie** Sopran – Bc: Cemb, Vlc

Komm' in mein Herzenshaus,  
Herr Jesu, mein Verlangen!  
Treib Welt und Satan aus  
und lass dein Bild in mir erneuert prangen!  
Weg, schnöder Sündengraus!

11 **5. Choral** 4 voci in unisono (Soli), Viol I/II, Vla,  
Bc: Cemb, Org, Vlc, Kb

**Und wenn die Welt voll Teufel wär'  
und wollten uns verschlingen,  
so fürchten wir uns nicht so sehr,  
es soll uns doch gelingen.  
Der Fürst dieser Welt,  
wie sau'r er sich stellt,  
tut er uns doch nichts,  
das macht, er ist gericht't,  
ein Wörtlein kann ihn fällen.**

12 **6. Rezitativ & Arioso** Tenor – Bc: Org, Vlc, Kb

So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne,

*Rezitativ*

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  
gezungen auszufahren,  
*Arioso*  
Dein Heiland bleibt dein Heil  
dein Heiland bleibt dein Hort!

**3. Recitative & arioso** bass

*Recitative*

Consider well, O child of God, this love so mighty,  
Which Jesus hath in his own blood for thee now written;  
By which he thee or war opposing Satan's host,  
opposing world and error, enlisted thee!  
Yield not within thy spirit to Satan  
and his viciousness!  
Let not thy heart,  
which is on earth God's heav'nly kingdom,  
Become a wasteland!  
Confess thy guilt with grief and pain,  
*Arioso*  
That Christ's own soul to thine be firm united!

**4. Aria soprano**

Come in my heart's abode,  
Lord Jesus, my desiring!  
Drive world and Satan out,  
And let thine image find in me new glory!  
Hence, prideful cloud of sin!

**5. Chorale**

**And were the world with devils filled,  
Intending to devour us,  
Our fear e'en yet would be not great,  
For we shall win the vict'ry.  
The prince of this world,  
How grim may he be,  
Worketh us no ill,  
That is, he is destroyed.  
One little word can fell him.**

**6. Recitative & arioso** tenor

So stand then under Christ's own bloodstained  
flag and banner,  
*Recitative*  
O spirit, firm, and trust  
that this thy head betrays thee not,  
His victory e'en thee the way to gain  
thy crown prepareth!  
March gladly on to war! If thou but God's own word  
Obey as well as hearken,  
Then shall the foe be forced to leave the battle;  
*Arioso*  
Thy Savior is thy salvation.  
Thy Savior is thy shield.

13 **7. Duett** Alt, Tenor – Ob da caccia, Viol solo, Bc: Org, Kb

Wie selig sind doch die,  
die Gott im Munde tragen,  
doch sel'ger ist das Herz,  
das ihn im Glauben trägt!  
Es bleibet unbesiegt  
und kann die Feinde schlagen  
und wird zuletzt gekrönt,  
wenn es den Tod erlegt. *Dal Segno*

14 **8. Choral & Instrumente**

[In der von J. E. Schicht überlieferten Fassung  
mit drei Oboen]

**Das Wort sie sollen lassen stahn  
und kein' Dank dazu haben.  
Er ist bei uns wohl auf dem Plan  
mit seinem Geist und Gaben.  
Nehmen sie uns den Leib,  
Gut, Ehr, Kind und Weib,  
lass fahren dahin,  
sie habens kein' Gewinn;  
das Reich muss uns doch bleiben.**

**Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61**

15 **1. Chor** SATB – Viol I/II, Vla I/II, Fg, Bc

**Nun komm, der Heiden Heiland,  
der Jungfrauen Kind erkannt,  
des sich wundert alle Welt,  
Gott solch Geburt ihm bestellt.**

16 **2. Rezitativ** Tenor – Bc

Der Heiland ist gekommen,  
hat unser armes Fleisch und Blut  
an sich genommen  
und nimmet uns zu Blutsverwandten an.  
O allerhöchstes Gut,  
was hast du nicht an uns getan?  
Was tust du nicht  
noch täglich an den Deinen?  
Du kömmt und lässt dein Licht  
mit vollem Segen scheinen.

17 **3. Arie** Tenor – Viol I/II, Vla I/II, Bc

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche  
und gib ein selig neues Jahr!  
Befördre deines Namens Ehre,  
erhalte die gesunde Lehre  
und segne Kanzel und Altar!

**7. Duet** alto, tenor

How blessed though are those  
who God hold in their voices,  
More blessed still the heart  
which him in faith doth hold!  
Unconquered it abides,  
can deal the foe destruction,  
And shall at last be crowned  
when it shall death defeat.

**8. Chorale & instruments**

[version with three oboes by J. E. Schicht]

**That word they must allow to stand,  
No thanks to all their efforts.  
He is with us by his own plan,  
With his own gifts and Spirit.  
Our body let them take,  
Wealth, rank, child and wife,  
Let them all be lost,  
And still they cannot win;  
His realm is ours forever.**

**1. Chorus**

**Now come, the gentiles' Savior,  
As the Virgin's child revealed,  
At whom marvels all the world  
That God him this birth ordained.**

**2. Recitative** tenor

To us is come the Savior,  
Who hath our feeble flesh and blood  
Himself now taken  
And taketh us as kinsmen of his blood.  
O treasure unexcelled,  
What hast thou not for us then done?  
What dost thou not  
Yet daily for thy people?  
Thy coming makes thy light  
Appear with richest blessing.

**3. Aria** tenor

Come, Jesus, come to this thy church now  
And fill with blessing the new year!  
Advance thy name in rank and honor,  
Uphold thou ev'ry wholesome doctrine,  
The pulpit and the altar bless!

18 **4. Rezitativ** Bass – *Violino I/II, Viola I/II, Bc*

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an.  
So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftun,  
zu dem werde ich eingehen  
und das Abendmahl  
mit ihm halten und er mit mir.

19 **5. Arie** Sopran – *Bc*

Öffne dich, mein ganzes Herze,  
Jesus kömmt und ziehet ein.  
Bin ich gleich nur Staub und Erde,  
will er mich doch nicht verschmähn,  
seine Lust an mir zu sehn,  
dass ich seine Wohnung werde.  
O wie selig werd' ich sein!

20 **6. Choral** SATB – *Viol I/II, Vla I coll' Alto,*

*Vla II col Tenore, Fg col Basso, Bc*

**Amen, amen!**

**Komm, du schöne Freudenkrone,  
bleib nicht lange!  
Deiner wart ich mit Verlangen.**

**4. Recitative** bass

See now, I stand before the door and on it knock.  
If anyone my voice will render heed and make wide the door, I  
will come into his dwelling and take  
with him the evening supper,  
and he with me.

**5. Aria** soprano

Open wide, my heart and spirit,  
Jesus comes and draws within.  
Though I soon be earth and ashes,  
Me he will yet not disdain,  
That his joy he find in me  
And that I become his dwelling.  
Oh, how blessed shall I be!

**6. Chorale**

**Amen, amen!**

**Come, thou lovely crown of gladness,  
do not tarry.  
Here I wait for thee with longing.**

Engl. translations: © Z. Philip Ambrose  
© Z. Philip Ambrose, translator, Web publication:  
<http://www.uvm.edu/~classics/faculty/bach>

## CHORUS MUSICUS KÖLN

BWV 38

*Sopran/soprano:* Marie-Sophie Pollak | Birgit Wegemann | Elisa Rabanus | Ingeborg Schilling  
*Alt/alto:* Mélodie Ruvio | Natalie Hüskens  
Christian Rohrbach | Andra Isabel Wildgrube  
*Tenor:* Benjamin Bruns | Niek van den Dool  
Sören Richter | Joachim Streckfuß  
*Bass:* Thomas E. Bauer | Karsten Lehl  
Christian Walter | Richard Logiewa

BWV 80

*Sopran/soprano:* Hannah Morrison | Christine Beatrix Fischer | Sabine Laubach | Ingeborg Schilling  
*Alt/alto:* Sophie Harmsen | Dagmar Brinken  
Vivian Guerra | Martine Rasker  
*Tenor:* Manuel König | Niek van Den Dool  
Bruno Michalke | Markus Petermann  
*Bass:* Tobias Berndt | Sebastian Kitzinger  
Andreas Post | Lorenz Rommelspacher

BWV 61

*Sopran/soprano:* Lydia Teuscher  
*Alt/alto:* Charlotte Quadt  
*Tenor:* Sebastian Kohlhepp  
*Bass:* Rafel Fingerlos



CHORUS MUSICUS KÖLN | CHRISTOPH SPERING | DAS NEUE ORCHESTER

## DAS NEUE ORCHESTER

BWV 38

*Oboe:* Michael Niesemann, Marie-Therese Reith  
*Violine/violin I:* Elisabeth Weber (Konzertmeisterin/  
concert master), Christof Boerner, Katja Grüttner  
*Violine/violin II:* Almut Frenzel, Frauke Heiwolt,  
Christine Wasgindt · *Viola:* Christian Goosses,  
Valentin Holub · *Violoncello:* David Melkonyan  
*Kontrabass/double-bass:* Timo Hoppe  
*Zink/cornett:* Martin Lubenow  
*Posaune/trombone:* Raphael Vang, Alexander Brungert, Bernhard  
Rainer, Uwe Haase  
*Orgel/organ:* Wiebke Weidanz  
*Cembalo/harpsichord:* Andreas Gilger

BWV 80

*Oboe:* Dominik Melicharek, Clara Geuchen,  
Martin Jeleu (*Oboe da caccia*)  
*Violine/violin I:* Brian Dean (Konzertmeister & Solo/concert master &  
solo), Marika Apro-Klos, Frauke Heiwolt  
*Violine/violin II:* Karin Dean, Christian Friedrich,  
Malina Mantcheva · *Viola:* Michaela Thielen  
*Violoncello:* Helga Löhner · *Kontrabass:* Timo Hoppe  
*Fagott/bassoon:* Alexander Golde  
*Orgel/organ:* Christian Rieger  
*Cembalo/harpsichord:* Andreas Gilger

BWV 61

*Violine/violin I:* Anton Steck  
*Violine/violin II:* Alexander Pilchen  
*Viola:* Christian Goosses, Johannes Platz  
*Violoncello:* Patrick Sepec  
*Kontrabass/double-bass:* Timo Hoppe  
*Orgel/organ:* Christian Rieger

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

G010003604805F

deutsche  
harmonia  
mundi

Johann Sebastian Bach  
Gemälde von  
Elias Gottlob Haussmann

