

An abstract painting featuring a large, textured blue rectangle in the lower half and a smaller, textured tan rectangle in the upper left. The background is a mix of light and dark greyish-blue tones with visible brushstrokes.

J. S. Bach
The Motets

Gaechinger Cantorey
Hans-Christoph Rademann



J. S. Bach
The Motets

Gaechinger Cantorey
Hans-Christoph Rademann

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225

Coro I (SATB) | Coro II (SATB) | 3 Ob, Bsn | Strings & B.c.

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. Singet dem Herrn ein neues Lied | 4:34 |
| 2 | II. Wie sich ein Vat'r erbarmet –
Aria »Gott nimm dich ferner uns an« | 4:30 |
| 3 | III. Lobet den Herrn | 3:29 |

Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226

Coro I (SATB) | Coro II (SATB) | 3 Ob, Bsn | Strings & B.c.

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | I. Der Geist hilft unser Schwachheit auf | 3:43 |
| 5 | II. Der aber die Herzen forschet | 2:42 |
| 6 | III. Choral »Du heilige Brunst« | 1:42 |

Jese, meine Freude BWV 227

Coro (SSATB) | Strings & B.c.

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | I. Choral »Jesu, meine Freude« | 1:08 |
| 8 | II. Es ist nun nichts | 2:53 |
| 9 | III. Choral »Unter deinem Schirmen« | 1:05 |
| 10 | IV. Denn das Gesetz | 0:53 |
| 11 | V. Trotz dem alten Drachen | 2:15 |
| 12 | VI. Ihr aber seid nicht fleischlich | 2:34 |
| 13 | VII. Choral »Weg mit allen Schätzen« | 1:08 |
| 14 | VIII. So aber Christus in euch ist | 1:50 |
| 15 | IX. Choral »Gute Nacht, o Wesen« | 3:25 |
| 16 | X. So nun der Geist | 1:29 |
| 17 | XI. Choral »Weicht, ihr Trauergeister« | 1:13 |

- | | | |
|----|--|------|
| 18 | Fürchte dich nicht, ich bin bei Dir BWV 228 | 9:02 |
| | Coro I (SATB) Coro II (SATB) 3 Ob, Bsn. Strings & B.c. | |

Komm, Jesu, komm BWV 229

Coro I (SATB) | Coro II (SATB) | 3 Ob, Bsn | Strings & B.c.

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | I. Komm, Jesu, komm | 7:15 |
| 20 | II. Drum schließ ich mich in deine Hände | 1:28 |

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 21 | Lobet den Herrn alle Heiden BWV 230 | 6:11 |
| | Coro (SATB) & B.c. | |



Die Motetten von Johann Sebastian Bach

Als Johann Sebastian Bach im Frühjahr 1723 sein Amt als Thomaskantor und Städtischer Musikdirektor in Leipzig antrat, erwartete ihn dort eine Vielzahl neuer Aufgaben. Er war nicht nur für die Organisation und Leitung der Kirchenmusik in den Hauptkirchen zuständig, sondern auch für viele weitere musikalische Aktivitäten in der Messestadt, etwa die Begleitung von Jubelfesten, Beerdigungen, Ratswahlen und akademischen Ereignissen. Hinzu kam der tägliche Unterricht in der Thomasschule und die Unterweisung etlicher Privatschüler. 1729 übernahm Bach noch die Leitung des Collegium musicum, eines vorwiegend aus Studenten bestehenden Orchesters, das wöchentlich in einem Kaffeehaus der Stadt auftrat.

Im Mittelpunkt des Schaffens von Bach in Leipzig stand jedoch die Musik im Gottesdienst und als ihr Kernstück die mit Chor, Solisten und Orchester dargebotene Kantate. Sie erklang an jedem Sonn- und Feiertag direkt nach dem Evangelium und fungierte somit als ein musikalischer Kommentar zum gelesenen Bibelwort. Bach kreierte hier bereits in den ersten Jahren seiner Leipziger Amtszeit ein enormes Repertoire von mindestens zweihundert Kantaten, wobei er auch etliche zuvor in Mühlhausen, Weimar und Köthen komponierte Werke neu arrangierte und einbezog.

Mit wesentlich weniger Kompositionen widmete sich Bach hingegen der geistlichen Motette, deren Blütezeit in der Renaissanceepoche gelegen hatte. Komponisten in allen Regionen Europas hatten kunstvolle mehrstimmige a-capella-Werke nach strengen Satzregeln geschaffen, die – trotz des Wandels im musikalischen Stil – auch noch im beginnenden 18. Jahrhundert vielfach aufge-

führt wurden, oftmals als Ergänzung zur modernen Kantate. Besonders beliebt war in Mitteldeutschland die Anfang des 17. Jahrhunderts zusammengestellte Sammlung »Florilegium Portense«, die in zwei Bänden mehr als zweihundertfünfzig Motetten deutscher und italienischer Komponisten enthielt. Für die Stadt Leipzig ist die kontinuierliche Nutzung dieser Bände bis 1770 belegt, auch der Thomanerchor setzte die Motetten aus dem »Florilegium« regelmäßig in der Liturgie ein und erwarb 1729 sogar noch einmal druckfrische Exemplare der Stimmbücher. Johann Sebastian Bach hätte also eigentlich keine Veranlassung gehabt, sich mit der vermeintlich »alten« Gattung Motette zu beschäftigen, da ausreichend Repertoire vorhanden gewesen ist. Und dennoch sind von ihm Motetten überliefert, die zwar eine sehr kleine, aber bedeutende Werkgruppe bilden. Sie zählen heute zu den populärsten und meistaufgeführten Vokalwerken Bachs, sind musikalisch hoch anspruchsvoll und faszinieren in ihrer sinnfälligen Kombination von Bibelziten, freien Dichtungen und Choraltexten.

Die Quellenlage für Bachs Motetten ist allerdings sehr unterschiedlich, was wiederum die Ermittlung der genauen Entstehungszeiten und -anlässe erschwert bzw. unmöglich macht. So ist aus den erhaltenen Dokumenten nur für eine einzige Bach-Motette – »Der Geist hilft unser Schwachheit auf« (BWV 226) – ein gesicherter Kompositionsanlass zu ermitteln: das Werk diente 1729 als Begräbnismusik für den verstorbenen Rektor der Thomasschule. Seit mehr als einhundert Jahren bemüht sich die Bach-Forschung um die weitere Klärung der Frage, welche Gründe den Thomaskantor zur Komposition dieser Ausnahmewerke bewogen haben könnten. Die vertonten Texte legen es in den meisten Fällen nahe, dass zumindest der überwiegende Teil der erhaltenen Bach-Motetten auch zu Trauerfeiern oder Begräbnissen geschaffen wurde.

Zuletzt legte Meinolf Brüser 2023 eine ausführliche Studie zu den Motetten vor und interpretierte die Werke nach intensiven Quellenauswertungen und

musikalischer Analyse jeweils als konkrete, persönliche Trauermusiken Bachs für verstorbene Personen in seinem unmittelbaren Umfeld. Brüser's Thesen sind Vorschläge, die in der Forschung durchaus umstritten sind.

Wie erwähnt, ist der Entstehungsanlass für die Motette »Der Geist hilft unser Schwachheit auf« (BWV 226) unstrittig. Bach notierte in seinem uns überlieferten Autograph, dass die Komposition für die Begräbnisfeierlichkeiten des verstorbenen Leipziger Thomasschullektors Johann Heinrich Ernesti im Oktober 1729 in der Leipziger Paulinerkirche vorgesehen war. Die vertonten Verse aus dem 8. Kapitel des Römerbriefes entsprechen auch dem für den Trauergottesdienst vorgesehenen Predigttext. Der Hauptteil der Motette setzt sich aus drei Abschnitten zusammen, die jeweils ineinander übergehen. Einleitend erklingt ein streng doppelchöriger Satz, in dem beide vierstimmigen Chöre als gleichberechtigte Partner gegenübergestellt werden. Im zweiten Abschnitt (»Sondern der Geist selbst...«) gibt Bach die blockhafte Doppelchörigkeit durch Einführung eines Fugenthemas auf, um schließlich im Schlussteil (»Der aber die Herzen forschet...«) beide Chöre mit einer erneuten Fuge zusammenzuführen. Nach dieser komplexen Umsetzung des Paulus-Textes bildet die schlichte, vierstimmige Vertonung der dritten Strophe des Pfingstchorales »Komm, heiliger Geist, Herre Gott« den Abschluss des Werkes.

Für das Werk existiert neben der autographen Partitur auch noch ein originaler Stimmsatz, der beiden Chören Instrumentalstimmen zuordnet (Chor 1: Violinen, Viola, Violoncello / Chor 2: Oboen, Taille, Fagott). Diese Praxis hat Bach offenbar gewählt, da er für die Aufführung in der Paulinerkirche nicht mit den Thomanern, sondern mit einem möglicherweise weniger leistungsfähigen Universitätsensemble arbeiten musste. Die instrumentale Verstärkung war also hier vermutlich als »Hilfe« für die Sänger gedacht. In der Aufführungspraxis der Bach-Motetten hat sich diese Kombination von Vokal- und Instrumentalstimmen jedoch inzwischen weitgehend etabliert.

Die beziehungsvolle Textzusammenstellung der Motette »Fürchte dich nicht« (BWV 228) legt nahe, dass es sich auch bei dieser Komposition des Thomaskantors Bach um ein Werk für einen Trauergottesdienst handelt: Als Kern der Motette erklingen zwei Verse aus dem Buch Jesaja, die jeweils mit den Worten »Fürchte dich nicht...« beginnen und dann unterschiedlich fortgesetzt werden, zum einen mit, »...ich bin bei dir«, zum anderen mit, »...denn ich habe dich erlöst«. Der Text bringt damit tiefes Gottesvertrauen und die Hoffnung auf Erlösung zum Ausdruck. Bachs Komposition besteht aus zwei Teilen, die mit jeweils 77 Takten exakt die gleiche Länge aufweisen. Der erste Abschnitt ist doppelchörig angelegt, im zweiten Teil reduziert Bach den Satz auf die Vierstimmigkeit und verbindet eine Doppelfuge (in den Unterstimmen) mit den beiden letzten Strophen aus Paul Gerhards Choral »Warum sollt ich mich denn grämen« (im Sopran). Diese Kombination ist besonders sinnfällig, da sich der Choraltext auf das zitierte Jesaja-Wort bezieht.

Überliefert ist »Fürchte dich nicht« in einer späteren Abschrift, die erst nach Bachs Tod entstanden ist; ein Autograph des Komponisten ist also nicht erhalten. Datiert wird das Stück von der Bach-Forschung mit aller Vorsicht auf die Vor-Leipziger Zeit Bachs, wobei hier stilistische Analogien zur gleichnamigen Motette des Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach sowie zur Motette »Ich lasse dich nicht« (BWV 1165, Autorschaft nicht geklärt, entweder Johann Christoph oder Johann Sebastian Bach) gezogen werden.

Einen konkreten Entstehungsanlass hat Meinolf Brüser vorgeschlagen: Er interpretiert die beiden taktgleichen Teile zahlensymbolisch: Die Quersumme aus 77 (Takten) ergibt 14, was nachweislich die »Bach-Zahl« ist (B-A-C-H ergibt im Zahlenalphabet $2+1+3+8=14$). Da zwei Teile mit jeweils 77 Takten aneinandergefügt werden und außerdem versteckt mehrfach das B-A-C-H-Motiv auftaucht, vermutet Brüser, Bach habe diese Motette nach dem Tod seiner ersten Ehefrau Maria Barbara (ebenfalls eine geborene Bach) 1720 in Köthen

komponiert. Da jegliche weitere Indizien für diesen Entstehungsanlass fehlen, ist diese These allerdings höchst fragwürdig.

Etwas klarer ist das Bild im Falle der Motette »Komm, Jesu, komm« (BWV 229), da hier zumindest der Textursprung geklärt ist: Bach vertonte eine Dichtung von Paul Thymich, die 1684 anlässlich des Todes des damaligen Thomasschullektors Jacob Thomasius entstanden war. Thomaskantor Johann Schelle hatte seinerzeit diese Textvorlage in Musik gesetzt und bei der Trauerfeier für Thomasius in der Leipziger Paulinerkirche aufgeführt. Dementsprechend thematisiert Thymichs Text in barocken Bildern das Ende des irdischen sowie die Hoffnung auf das ewige Leben. Bach legte nun – knapp fünfzig Jahre später – die erste und letzte Strophe der elf Verse umfassenden Thymich-Dichtung seiner Motette »Komm, Jesu, komm« zugrunde. Den ersten Vers vertonte er in einem dichten doppelchörigen Satz, der den Text mit Nachdruck und Ernst wiedergibt. Den Abschluss der Motette bildet dann mit versöhnlicher Geste ein sanfter, vierstimmiger Liedsatz.

Überliefert ist das Werk in einer Abschrift des Bach-Schülers Christoph Nichelmann, die um 1731/32 entstanden ist. Der enge Bezug auf Johann Schelle könnte ein Hinweis darauf sein, dass Bach seine Vertonung für den Begräbnisgottesdienst der 1730 verstorbenen Witwe Schelles angefertigt hat, die dem Chor als Hauswirtschaftlerin über Jahrzehnte eng verbunden war.

Meinolf Brüser dagegen bringt als Kompositionsanlass des Stückes den Tod des Konrektors der Thomasschule, Carl Friedrich Pezold, Ende Mai 1731 ins Spiel. Pezold war jener Kollege Bachs, der seit 1723 das eigentliche Lehrdeputat des Thomaskantors in den Fächern Latein und Katechismus übernommen hatte. Eine posthume Verneigung Bachs vor Pezold in Form der Motette zur Trauerfeier ist durchaus denkbar, auch wenn die zahlensymbolischen Erklärungen Brüsers nicht unbedingt glaubwürdig sind.

Eine dritte Möglichkeit hat im MDR-Podcast »Bach-Kanal« jüngst der Leipziger Bach-Forscher Michael Maul geäußert: Die Motette könnte demnach für

das Begräbnis des 1731 verstorbenen Leipziger Ratsherrn Johann Ernst Kregel bestimmt gewesen sein. Dieser wohlhabende Wollhändler und Baumeister war der Thomasschule eng verbunden und hatte ihr mehrere großzügige Stiftungen gewährt, von deren Zinsen die Thomaner über Jahrzehnte ihre Getränke finanzieren konnten. In Leipzig war er eine hochangesehene Persönlichkeit, was eine entsprechend aufwändig gestaltete Trauerfeierlichkeit mit Beteiligung der Thomaner und einer eigens anfertigten Komposition rechtfertigen würde.

Ebenfalls als Leipziger Thomaskantor schrieb Bach die Motette »Jesu, meine Freude« (BWV 227). Im Gegensatz zu den doppelchörigen Kompositionen entschied er sich hierbei jedoch für eine drei- bis fünfstimmige Vokalbesetzung und konzipierte das Werk in einer elfteiligen, symmetrischen Form. Als Grundgerüst dient der Choral »Jesu, meine Freude« von Johann Franck (Text) und Johann Crüger (Melodie), der erstmals 1653 in einem Gesangbuch erschienen war und seither im protestantischen Raum rege rezipiert wurde. Bach vertonte in seiner Motette sämtliche sechs Strophen des Chorals und fügte zwischen den einzelnen Versen fünf Sätze mit Abschnitten aus dem Brief des Apostels Paulus an die Römer ein. Möglicherweise ist diese elfteilige Form das Ergebnis der Umarbeitung und Erweiterung einer kürzeren Frühfassung, die bereits während Bachs Amtszeit in Weimar entstanden sein könnte.

Die einzelnen Sätze der Motette sind sehr abwechslungsreich gestaltet: So erklingen die Choralstrophen 1 (»Jesu, meine Freude«) und 6 (»Weicht, ihr Trauergeister«) als schlichte, homophone Sätze, während sich Bach bei den Versen 2 (»Unter deinem Schirmen«) und 4 (»Weg mit allen Schätzen«) für eine deutlich bewegtere und textbezogener Satzweise entschließt. Im Vers 3 (»Trotz dem alten Drachen«) ist die Chormelodie nur noch andeutungsweise zu hören, im Vers 5 (»Gute Nacht, o Wesen«) befindet sich der Cantus firmus in der Altstimme. Auch die Vertonungen von Versen aus dem Römerbrief sind mannigfaltig, wobei Bach hier wieder sehr auf die Symmetrie bedacht ist: Im Zentrum des Werkes

steht eine Fuge (»Ihr aber seid nicht fleischlich«); nach der 2. sowie der 4. Choralstrophe fügt Bach jeweils dreistimmige Sätze ein (»Denn das Gesetz«, »So aber Christus«) und auf den 1. bzw. 5. Vers folgen zwei Sätze, die auf den gleichen kompositorischen Motiven beruhen (»Es ist nun nichts«, »So nun der Geist«).

Die älteste Quelle dieser Motette ist weit nach Bachs Tod in Berlin entstanden, allerdings hat bereits in den 1730er Jahren der Bach-Schüler Johann Ludwig Dietl in einer Choralsammlung drei Sätze des Werkes notiert. Unstrittig ist, dass auch hier ein Trauerfall Anlass zur Komposition gegeben hat, konkrete Hinweise gibt es allerdings nicht. Meinolf Brüser hat den Tod des Thomaners Johann Gottfried Große im Oktober 1724 vorgeschlagen. Dass Bach für diese chorinterne Beerdigung ein solch riesig dimensioniertes Werk vorgesehen hat, ist fragwürdig. Wahrscheinlicher ist als Anlass der Tod eines prominenten Leipzigers, also eines Pfarrers, Ratsherren, Kaufmanns oder Universitätsprofessors. Ungeachtet seines Anlasses hat »Jesu, meine Freude« als Repertoirestück der Thomaner eine durchgehende Rezeption erfahren.

Selbst für die festliche Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« (BWV 225) von Johann Sebastian Bach ist es denkbar, dass sie zunächst für eine Beerdigung geschaffen wurde. Zwar lässt dies die jubelnde Vertonung der Verse aus den Psalmen 149 und 150 auf den ersten Blick nicht annehmen, in den hinzugefügten Choralversen und freien Dichtungen des Mittelteils jedoch finden sich auch Abschnitte wie »also der Mensch vergehet, sein End, das ist ihm nah«. Von Meinolf Brüser wurde in einer ausführlichen Analyse der Tod des ersten von Bach in den Chor aufgenommen Thomaners, Heinrich Ludwig Zornitz, im Mai 1726 vorgeschlagen. Brüser argumentiert dabei unter anderem mit einer Notiz in Bachs autographen Partitur, die eine Wiederholung des Mittelteiles vorsieht, allerdings mit einem Tausch der beiden Chöre. Dadurch, so Brüser, sei es allen Thomanern möglich gewesen, sowohl den freien Trauertext (Chor 1, in der Wiederholung Chor 2) als auch den Trauerchoral (Chor 2, in der Wiederholung Chor 1) zu singen.

Eine zweite Theorie für die Entstehung dieser Motette vermutet dagegen, dass Bach mit »Singet dem Herrn« ein typisches Übungsstück komponiert hat, das seinen Thomanern die Grundzüge des polyphonen A-cappella-Singens vermitteln sollte. In der Tat ist das Stück in einem dichten doppelchörigen Satz äußerst abwechslungsreich verfasst und endet mit einer großartigen vierstimmigen Fuge.

Und schließlich wäre auch möglich, dass es sich bei »Singet dem Herrn« um eine Neujahrmotette handelt, da der titelgebende Psalm für den 1. Januar liturgisch vorgeschrieben ist. Die Trauertexte im Mittelteil könnten hierbei am Beginn eines neuen Jahres als »Memento mori« gedacht gewesen sein.

Dass der Thomanerchor dieses Werk als eine ganz besondere Kostbarkeit ansah, belegt eine Begebenheit aus dem Jahre 1789, als Wolfgang Amadeus Mozart auf einer Reise in Leipzig Station machte und auf Initiative des Thomaskantors und Bach-Schülers Johann Friedrich Doles auch die Thomasschule besuchte. Der Thomanerchor ehrte den berühmten Gast aus Wien – wie die »Allgemeine musikalische Zeitung« vermerkt – »mit der Aufführung der zweichörigen Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied von Sebastian Bach. Mozart kannte diesen Albrecht Dürer der deutschen Musik mehr vom Hörensagen, als aus seinen selten gewordenen Werken. Kaum hatte der Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart – noch einige Takte, da rief er: ›Was ist das?‹ – Und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: ›Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!«

Die Komposition »Lobet den Herrn, alle Heiden« (BWV 230) schließlich nimmt im Motettenwerk von Bach eine Sonderstellung ein: Das Stück ist nur mit vier Gesangsstimmen besetzt und weist – im Gegensatz zu den anderen a-cappella-Werken – eine Basso-continuo-Stimme auf. Außerdem enthält diese Motette keinerlei außerbiblische Texte, wie freie Dichtungen oder Choralabschnitte. Vertont wurden lediglich zwei Verse aus Psalm 117, in denen zum Lob und Preis

Gottes aufgerufen wird. Entsprechend jubelnd und unbeschwert ist dieses Stück vertont worden. Zu Beginn läuft ein aufwärts gerichtetes Signalmotiv durch alle Stimmen, darauf folgen zahlreiche bewegte Koloraturen. Den Mittelteil (»Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit«) gestaltet Bach deutlich ruhiger, bevor das abschließende »Halleluja« wieder mit virtuoser Kontrapunktik aufwartet.

An die Öffentlichkeit gelangte die Komposition allerdings erst 1821 durch einen Erstdruck im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel. Als Herausgeber fungierte der damalige Thomaskantor Johann Gottfried Schicht, der vorgab, sich direkt an einer »Original-Handschrift« orientiert zu haben. Von diesem Manuskript fehlt heute allerdings jede Spur, so dass Schichts Vorlage nicht mehr nachvollziehbar ist. Trotz der unklaren Quellenlage wird die Echtheit dieser Motette kaum angezweifelt, da sich in der überlegenen Stimmführung viele Parallelen zu anderen Bach-Werken aufzeigen lassen. Da die Textaufteilung nicht immer sängerisch ideal ist, könnte es allerdings sein, dass eine Urfassung des Stückes mit einem lateinischen Text unterlegt war und sich Bach hier der Parodietechnik bedient hat. Mutmaßungen über einen speziellen Entstehungsanlass sind aufgrund des allgemeingültigen Textes kaum möglich. Bach könnte das effektvolle Stück praktisch an jedem höheren Feiertag mit seinen Thomanern als Psalm-Motette in die Liturgie einbezogen haben.

Bernhard Schrammek

Gaechinger Cantorey

Hans-Christoph Rademann,
director

Chorus

soprano

Natasha Goldberg
Sophie Harr¹
Birgit Jacobi-Kircheis
Magdalena Kircheis
Anja Scherg
Natasha Schnur¹²

alto

Philipp Cieslewicz
Magdalena Fischer
Anne Hartmann
Beate Heitzmann
Wiebke Kretschmar
Jonathan Mayenschein¹²

tenor

Jörg Deutschewitz
Maximilian Fieth
Martin Höhler¹
Henning Jensen
Daniel Karrasch
Laurin Oppermann²
Christoph Pfaller

bass

Max Börner
Leonhard Geiger¹²
Cornelius Lewenberg
Georg Preißler
Florian Schmitt-Bohn
Stefan Weiler

Orchestra

first violin

Mayumi Hirasaki (concert master)
Bruno van Esseveld
Lotta Suvanto
Emanuele Breda

second violin

Rebecca Raimondi
Regine Freitag
Prisca Stalmarski

viola

Oliver Wilson
Yoko Tanaka-Zschenderlein

cello

Joseph Crouch
Joachim Hess

double bass

Miriam Shalinsky

oboe

Andreas Helm
Linda Bärlocher
Ana Ines Feola

bassoon

Christian Beuse

organ

Michaela Hasselt

¹ Solo in BWV 227

² Solo in BWV 225





The Motets of Johann Sebastian Bach

When Johann Sebastian Bach assumed his post as Thomaskantor and Director of Municipal Music in Leipzig in the spring of 1723, a wide range of new duties and obligations awaited him. He was responsible not only for organizing and directing church music in the city's main churches, but also for numerous other musical activities in Leipzig's thriving trade-fair culture, including providing music for jubilee celebrations, funerals, city council elections, and academic ceremonies. In addition, he was required to teach daily at St. Thomas School and to instruct numerous private pupils. In 1729, Bach also assumed the direction of the Collegium Musicum, an orchestra composed primarily of university students that gave weekly performances in one of the city's coffee houses.

At the heart of Bach's work in Leipzig, however, was music for the liturgy, with the cantata – performed by choir, soloists, and orchestra – at its center. It was heard every Sunday and feast day immediately after the Gospel reading, thus serving as a musical commentary on the biblical text that had just been proclaimed. During the first years of his Leipzig tenure, Bach created an enormous repertoire of at least two hundred cantatas, also revising and incorporating numerous works he had previously composed in Mühlhausen, Weimar, and Köthen.

By contrast, Bach devoted far fewer compositions to the sacred motet, a genre whose golden age lay in the Renaissance. Composers throughout Europe had created elaborate polyphonic a cappella works according to strict contrapuntal principles, and despite changing musical styles, these works continued to be performed well into the early eighteenth century, often alongside the modern

cantata. Particularly popular in central Germany was the “Florilegium Portense”, a collection compiled at the beginning of the seventeenth century containing more than 250 motets by German and Italian composers in two volumes. Its continuous use in Leipzig is documented until 1770. The St. Thomas Choir also regularly performed motets from the “Florilegium” in the liturgy and, in 1729, even acquired newly printed copies of the partbooks.

Johann Sebastian Bach therefore had little practical reason to concern himself with the supposedly “old” genre of the motet, since ample repertoire was already available. And yet, a small but highly significant group of his motets has survived. Today, they rank among Bach’s most popular and frequently performed vocal works. They are musically demanding and continue to fascinate through their compelling combination of biblical quotations, free poetic texts, and chorale verses.

The surviving source material for Bach’s motets varies considerably, making it difficult – or in some cases impossible – to determine their exact dates of composition and original occasions. Of all the surviving motets, only one – “Der Geist hilft unser Schwachheit auf” (BWV 226) – can be linked with certainty to a specific occasion: in 1729 it served as funeral music for the deceased rector of St. Thomas School. For more than a century, Bach scholarship has sought to clarify what may have prompted the Thomaskantor to compose these exceptional works. In most cases, the texts Bach chose strongly suggest that the majority of the surviving motets were likewise written for memorial services or funerals.

Most recently, in 2023, musicologist Meinolf Brüser published a detailed study of the motets. Based on extensive source research and musical analysis, he interpreted each of the works as specific, personal mourning compositions by Bach for deceased individuals in his immediate circle. Brüser’s theses, however, remain interpretive hypotheses and continue to be debated within Bach scholarship.

As noted, the occasion for the motet “Der Geist hilft unser Schwachheit auf” (BWV 226) is beyond dispute. In the surviving autograph score, Bach noted that the composition was intended for the funeral ceremonies of Johann Heinrich Ernesti, the deceased rector of St. Thomas School, held in October 1729 at Leipzig’s University Church of St. Paul. The verses set from Chapter 8 of the Epistle to the Romans also correspond to the sermon text appointed for the funeral service. The main body of the motet consists of three seamlessly connected sections. It opens with a strict double-choir setting in which both four-part choirs are set in dialogue as equal partners. In the second section (“Sondern der Geist selbst...”/“But the Spirit itself...”), Bach abandons the block-like double-choir structure through the introduction of a fugue subject, before reuniting both choirs in the concluding section (“Der aber die Herzen forschet...”/“But he who searcheth the hearts...”) by means of a further fugue. After this complex setting of Paul’s text, the work concludes with a simple four-part setting of the third stanza of the Pentecost chorale “Komm, heiliger Geist, Herre Gott”.

In addition to the autograph score, an original set of performing parts survives that assigns instrumental parts to both choirs (Choir 1: violins, viola, violoncello; Choir 2: oboes, taille, bassoon). Bach evidently adopted this approach because, for the performance at St. Paul’s Church, he was not working with the St. Thomas Choir, but rather with a university ensemble that may have been less proficient. The instrumental support was therefore likely intended as a form of “assistance” for the singers. In modern performance practice, however, this combination of vocal and instrumental parts has since become firmly established in performances of Bach’s motets.

The carefully conceived combination of texts in the motet “Fürchte dich nicht” (BWV 228) likewise suggests that Bach intended this composition for a funeral service. At its center stand two verses from the Book of Isaiah, each beginning with the words “Fürchte dich nicht...” (“Fear not...”), though each continues dif-

ferently: once with "... ich bin bei dir" ("... for I am with thee"), and once with "... denn ich habe dich erlöst" ("... for I have redeemed thee"). The text thus conveys profound trust in God and hope of redemption. Bach's composition consists of two parts, each exactly seventy-seven measures in length. The first section is written for double choir; in the second, Bach reduces the texture to four voices and combines a double fugue in the lower voices with the final two stanzas of Paul Gerhardt's chorale "Warum sollt ich mich denn grämen" in the soprano. This combination is especially apt, since the chorale text directly relates to the quoted words from Isaiah.

Fürchte dich nicht survives only in a later copy made after Bach's death; no autograph manuscript by the composer has been preserved. Bach scholars cautiously date the work to Bach's pre-Leipzig period, drawing stylistic parallels to the motet of the same name by Johann Christoph Bach, as well as to the motet "Ich lasse dich nicht" (BWV 1165), whose authorship remains uncertain and has been attributed either to Johann Christoph Bach or to Johann Sebastian Bach.

Meinolf Brüser has proposed a specific occasion for the composition. He interprets the two equal-length sections numerologically: the digits of 77 add up to 14, which is demonstrably Bach's "number" (B-A-C-H corresponds in the numerical alphabet to $2+1+3+8=14$). Since two sections of seventy-seven measures each are joined together, and the B-A-C-H motif also appears repeatedly in concealed form, Brüser suggests that Bach composed this motet in Köthen in 1720 following the death of his first wife, Maria Barbara Bach. Since no further evidence supports this theory, however, the hypothesis remains highly questionable.

The picture is somewhat clearer in the case of the motet "Komm, Jesu, komm" (BWV 229), since the origin of the text is at least firmly established. Bach set a text by Paul Thymich, written in 1684 on the occasion of the death of Jacob Thomasius, then rector of St. Thomas School. At the time, Thomaskantor Johann Schelle had

already set this text to music and performed it at Thomasius's funeral service in St. Paul's Church in Leipzig. Accordingly, Thymich's text, in richly Baroque imagery, reflects on the end of earthly life and the hope of eternal life. Nearly fifty years later, Bach based his motet "Komm, Jesu, komm" on the first and final stanzas of Thymich's eleven-verse text. He set the opening stanza in a dense double-choir texture that conveys the text with emphasis and gravity. The motet then concludes with a gentle four-part chorale setting in a spirit of reconciliation.

The work survives in a copy by Bach's pupil Christoph Nichelmann dating from around 1731/32. The close connection to Johann Schelle may indicate that Bach composed his setting for the funeral of Schelle's widow, who died in 1730 and had long been closely associated with the choir as its matron.

By contrast, Meinolf Brüser suggests the death of Carl Friedrich Pezold, vice-rector of St. Thomas School, in May 1731 as the occasion for the work. Pezold was the colleague who, from 1723 onward, had taken over Bach's actual teaching duties in Latin and catechism. A posthumous homage by Bach to Pezold in the form of a funeral motet is certainly conceivable, even if Brüser's numerological arguments are not entirely convincing.

Leipzig Bach scholar Michael Maul recently proposed a third possibility on the MDR podcast "Bach-Kanal". According to Maul, the motet may have been intended for the funeral of the Leipzig city councilor Johann Ernst Kregel, who died in 1731. This wealthy wool merchant and master builder was closely connected with St. Thomas School and had endowed it with several generous foundations, the interest from which financed beverages for the St. Thomas boys for decades. In Leipzig, he was a highly respected figure, which would justify an elaborate funeral ceremony involving the choir and a specially composed work.

Bach also composed the motet "Jesu, meine Freude" (BWV 227) during his years as Thomaskantor in Leipzig. Unlike the double-choir compositions, however, he chose a vocal scoring of three to five parts and conceived the work

in an eleven-part symmetrical structure. The chorale “Jesu, meine Freude” by Johann Franck (text) and Johann Crüger (melody), first published in a hymnal in 1653 and widely disseminated throughout Protestant regions, forms the work’s structural framework. In his motet, Bach set all six stanzas of the chorale and inserted between them five movements based on passages from the Epistle to the Romans. It is possible that this eleven-part structure resulted from a revision and expansion of an earlier, shorter version that may already have originated during Bach’s years in Weimar. The individual movements are strikingly varied. Chorale stanzas 1 (“Jesu, meine Freude”) and 6 (“Weicht, ihr Trauergeister”) appear in simple homophonic settings, while in stanzas 2 (“Unter deinem Schirmen”) and 4 (“Weg mit allen Schätzen”), Bach adopts a much more animated, text-driven compositional style. In stanza 3 (“Trotz dem alten Drachen”), the chorale melody can be heard only in fragments; in stanza 5 (“Gute Nacht, o Wesen”), the cantus firmus appears in the alto voice. The settings of the verses from Romans are equally varied, with Bach once again paying close attention to symmetry. At the heart of the work is a fugue (“Ihr aber seid nicht fleischlich”/“But ye are not in the flesh”); after the second and fourth chorale stanzas, Bach inserts two three-part movements (“Denn das Gesetz”/“For the law”; “So aber Christus”/“If Christ...”), while after the first and fifth stanzas come two movements based on the same compositional motifs (“Es ist nun nichts”/“Damnation befalls not those”; “So nun der Geist”/“Now if the spirit...”).

The oldest surviving source of this motet was produced in Berlin long after Bach’s death. However, as early as the 1730s, Bach’s pupil Johann Ludwig Dietl copied three movements of the work into a chorale collection. It is undisputed that the composition was occasioned by a death, though no concrete evidence survives. Brüser has identified the death of the St. Thomas chorister Johann Gottfried Große in October 1724 as a possible occasion for the work. The idea that Bach would have intended such a large-scale work for an internal choir

funeral seems questionable. More likely is the death of a prominent citizen of Leipzig – a pastor, city councilor, merchant, or university professor. Regardless of its original occasion, “Jesu, meine Freude” enjoyed continuous performance within the choir’s repertoire.

Even in the case of the festive motet “Singet dem Herrn ein neues Lied” (BWV 225), it is conceivable that Bach originally composed it for a funeral. At first glance, the jubilant setting of verses from Psalms 149 and 150 would not suggest this. Yet in the added chorale verses and free poetic texts of the central section, one also encounters lines such as “so man too passes, his end is nigh.” Meinolf Brüser has proposed the death of Heinrich Ludwig Zornitz, the first St. Thomas chorister admitted under Bach, in May 1726 as the occasion for the composition. Brüser bases this argument in part on a note in Bach’s autograph score calling for a repetition of the middle section, with the two choirs exchanging roles. According to Brüser, this would have enabled all the St. Thomas choristers to sing both the free funeral text (Choir 1, then Choir 2 in the repeat) and the funeral chorale (Choir 2, then Choir 1 in the repeat).

A second theory, however, suggests that Bach composed “Singet dem Herrn” as a pedagogical work intended to teach his choristers the fundamentals of polyphonic a cappella singing. Indeed, the work is written in a dense and highly varied double-choir texture and concludes with a magnificent four-part fugue.

Finally, it is also possible that “Singet dem Herrn” was intended as a New Year’s motet, since the psalm that gives the work its title is prescribed liturgically for January 1. In that case, the funeral texts of the middle section may have served as a memento mori for the beginning of the new year.

That the St. Thomas Choir held this work in particularly high esteem is demonstrated by an incident from 1789, when Wolfgang Amadeus Mozart stopped in Leipzig during his travels. At the initiative of Thomaskantor and Bach pupil Johann Friedrich Doles, he also visited St. Thomas School. The choir honored

their distinguished guest from Vienna, as reported by the “Allgemeine musikalische Zeitung”, “with a performance of the double-choir motet ‘Singet dem Herrn ein neues Lied’ by Johann Sebastian Bach. Mozart knew this Albrecht Dürer of German music more by reputation than through firsthand knowledge of his then-rarely encountered works. Hardly had the choir sung a few measures when Mozart immediately became attentive – after a few more bars, he exclaimed: ‘What is this?’ Then, as the report continues, it seemed as though his entire soul had passed into his ears. When the singing ended, he cried out with delight: ‘Now this is something from which one can truly learn!’”

Finally, “Lobet den Herrn, alle Heiden” (BWV 230) occupies a special position among Bach’s motets. The work is scored for only four vocal parts and, unlike the other a cappella works, includes a basso continuo part. Furthermore, the motet contains no non-biblical texts such as freely written poetic texts or chorale stanzas. Instead, Bach set only two verses from Psalm 117, calling upon all peoples to praise God. Accordingly, the work is jubilant and buoyant in character. At the opening, an ascending signal motif passes through all voices, followed by numerous lively coloraturas. Bach treats the middle section (“For his merciful kindness is great toward us: and the truth of the Lord endureth forever”) in a much calmer manner, before the concluding “Hallelujah” once again displays virtuosic contrapuntal writing.

The composition did not become known to the public until 1821, when it appeared in a first printed edition published by Breitkopf & Härtel in Leipzig. The editor was then Thomaskantor Johann Gottfried Schicht, who claimed to have based his edition directly on an “original manuscript.” Today, however, no trace of that manuscript survives, making Schicht’s source impossible to verify. Despite the uncertain state of the sources, the authenticity of this motet is rarely questioned, since numerous parallels to other Bach works can be identified in its masterful voice-leading. Since the distribution of the text is not always ideally

suited to singers, it is possible that an earlier version of the work may originally have been set to a Latin text, and that Bach employed his parody technique here. Speculation about a specific occasion for the composition is hardly possible, given the universal nature of the text. Bach may well have incorporated this striking work into the liturgy with the St. Thomas Choir as a psalm motet on virtually any major feast day.

Bernhard Schrammek
Translation: Erik Dorset



Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225

- 1 Singet dem Herrn ein neues Lied; die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben. Israel freue sich des, der ihn gemacht hat. Die Kinder Zion sein fröhlich über ihrem Könige, sie sollen loben seinen Namen im Reihen; mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.
(Psalm 149,1-3)
- 2 Wie sich ein Vater erbarmet über seine junge Kinderlein, so tut der Herr uns Armen, so wir ihn kindlich fürchten rein. Er kennt das arm Gemächte, Gott weiß, wir sind nur Staub, gleichwie das Gras vom Rechen, ein Blum und fallend Laub. Der Wind nur drüber wehet, so ist es nicht mehr da, also der Mensch vergehet, sein End das ist ihm nah.
(Johann Gramann, 1530)
- Gott, nimm dich ferner unser an, denn ohne dich ist nichts getan mit allen unsern Sachen; drum sei du unser Schirm und Licht, und trägt uns unsre Hoffnung nicht, so wirst du's ferner machen. Wohl dem, der sich nur steif und fest auf dich und deine Huld verläßt.
(Anonymus)
- 3 Lobet den Herrn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit! Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, halleluja!
(Psalm 150,2)

- 1 Sing unto the Lord a new song; let the congregation of saints praise Him. Let Israel rejoice in Him that made him, and let the children of Sion be joyful in their King. Let them praise His name in the dance; let them sing praises unto Him with the timbrel and harp.
- 2 Just as a father has mercy on his young children, so the Lord does unto us all, if we fear Him with pure childlike awe. He knows this feeble race, God knows we are but dust, just like grass from a rake, a flower, or falling leaves. The wind blows it away and it is no longer there. So man too passes, his end is nigh.
O God, continue to sustain us – for without Thee nothing is achieved with all our activity. Thus be our shield and light, and lest our hope deceive us, Thou shalt continue to do so. Blessed be the one, who steadfastly and firmly relies on Thee and on Thy benevolence.
- 3 Praise the Lord in His mighty acts, praise Him in his great splendor! Let everything that hath breath praise the Lord. Hallelujah!

Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226

- 4 Der Geist hilft unser Schwachheit auf, denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sichs gebühret; sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.
(Römer 8,26)
- 5 Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei; denn er vertritt die Heiligen nach dem, das Gott gefällt.
(Römer 8,27)
- 6 Du heilige Brunst, süßer Trost, nun hilf uns, fröhlich und getrost in deinem Dienst beständig bleiben, die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit und stärk des Fleisches Blödigkeit, dass wir hie ritterlich ringen, durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.
(Martin Luther, 1524)
- 4 The Spirit helpeth our infirmities, for we know not what we should pray for as we ought; but the spirit itself pleads for us in the best way with inexpressible groans.
- 5 But he who searcheth the hearts knoweth what the spirit means, because he pleads for the saints in the way that pleases God.
- 6 O heavenly ardour, sweet comfort, help us now with joy and confidence to remain steadfast in thy service, and not to be deflected by affliction.
O Lord, prepare us by Thy might and strengthen the feeble flesh that we may strive valiantly here to attain to Thee through death and life. Alleluia!

- 7 Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier, ach wie lang, ach lange ist
dem Herzen bange und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll
mir auf Erden nichts sonst Liebers werden.
(Anonymus)
- 8 Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die
in Christo Jesu sind, die nicht nach dem
Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.
(Römer 8,1)
- 9 Unter deinem Schirmen bin ich vor den
Stürmen aller Feinde frei. Lass den Satan
wüthen, lass den Feind erbittern, mir steht
Jesus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.
(Johann Franck, 1653)
- 10 Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig
machet in Christo Jesu, hat mich frei gemacht
von dem Gesetz der Sünde und des Todes.
(Römer 8,2)
- 11 Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes
Rachen, trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe, ich steh hier und
sing in gar sicherer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht; Erd und Abgrund
muß verstummen, ob sie noch so brummen.
(Johann Franck, 1653)
- 7 Jesus, my joy, my heart's delight, Jesus, my
treasure! Ah! how long, how long has my heart
been troubled and desirous of thee!
Lamb of God, my bridegroom, nothing on earth
can be dearer to me than thee.
- 8 Damnation befalls not those that are
in Christ, and who pursue not the flesh
but the spirit.
- 9 Beneath thy shield I am protected from the
raging storms of all my enemies. Let Satan
storm, let the foe rage, Jesus stands by me!
Though there now be thunder and lightning,
though sin and Hell spread terror, Jesus will
protect me.
- 10 For the law of the spirit, which gives life in
Christ Jesus, has liberated me from the law
of sin and death.
- 11 Despite the old dragon, despite the jaws
of death, despite the fear of death!
Rage, O world, and rear up, I shall stand
here and sing in confident tranquillity!
I respect God's might; earth and hell's abyss
must fall silent, however much they roar.
- 12 Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich,
so anders Gottes Geist in euch wohnt.
Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.
(Römer 8,9)
- 13 Weg mit allen Schätzen! Du bist mein
Ergötzen, Jesu, meine Lust! Weg ihr eitlen
Ehren, ich mag euch nicht hören, bleibt mir
unbewusst! Elend, Not, Kreuz, Schmach und
Tod soll mich, ob ich viel muß leiden, nicht von
Jesu scheiden.
(Johann Franck, 1653)
- 14 So aber Christus in euch ist, so ist der Leib
zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber
ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.
(Römer 8,10)
- 15 Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen,
mir gefällt du nicht. Gute Nacht, ihr Sünden,
bleibet weit dahinten, kommt nicht mehr ans
Licht! Gute Nacht, du Stolz und Pracht! Dir sei
ganz, du Lasterleben, gute Nacht gegeben.
(Johann Franck, 1653)
- 16 So nun der Geist des, der Jesum von den
Toten auferwecket hat, in euch wohnt, so
wird auch derselbige, der Christum von den
Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber
lebendig machen um des willen, dass sein
Geist in euch wohnt.
(Römer 8,11)
- 12 But ye are not in the flesh, but of the spirit,
so strangely does God dwell in you.
But he who has not the spirit of Christ is not His.
- 13 Away with all riches, thou art my delight, Jesu,
my desire! Away with you, vain honors, I shall
not give ear to you, do not enter my mind!
Misery, distress, affliction, shame and death,
though I must suffer much, shall not part me
from Jesus.
- 14 If Christ is in you, the body is dead to sin,
but the spirit is life because of
righteousness.
- 15 Farewell, o you who have chosen the world;
I do not love you. Farewell, o sins, stay far
behind me, never come to light again! Farewell,
o pride and pomp! Life of wickedness, may you
be wreathed in night!
- 16 Now if the spirit of him who raised
Jesus from the dead lives in you,
the same who raised Jesus from
the dead shall give life to your
mortal bodies because the spirit
lives in you.

- 17 Weicht, ihr Trauergeister, denn mein
Freudenmeister, Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben, muss auch ihr
Betrüben lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn, dennoch
bleibst du auch im Leide, Jesu, meine Freude.
(Johann Franck, 1653)

Fürchte dich nicht BWV 228

- 18 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir; weiche
nicht, denn ich bin dein Gott!
Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte
dich durch die rechte Hand meiner
Gerechtigkeit.
(Jesaja 41,10)
- Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst, ich
habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein!
(Jesaja 43,1)
- Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden, du bist
mein, ich bin dein, niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben und dein Blut
mir zugut in den Tod gegeben.
Du bist mein, weil ich dich fasse, und dich
nicht, o mein Licht, aus dem Herzen lasse.
Lass mich, lass mich hingelangen, da du mich
und ich dich lieblich werd umfängen.
(Paul Gerhardt, 1653)
- Fürchte dich nicht, Du bist mein!

- 17 Vanish, spirits of gloom, for my joyful master,
Jesus, enters in. For those who love God, even
their sorrow must be sweetened. Though I may
endure mockery and scorn on earth, in the
midst of my suffering, thou art still my Jesus,
my joy,

- 18 Fear not, for I am with thee;
be not dismayed, for I am thy God!
I strengthen thee and help thee,
I uphold thee with the right hand
of my righteousness.

Fear not, for I have redeemed thee, I have
called thee by thy name, thou art mine!

Lord, my shepherd, source of all joy,
thou art mine, I am thine, no one can part us.
I am thine for thou hast given thy life and thy
blood, for my sake in death.
Thou art mine, for I embrace thee and
will not, O my light, let thee from my heart.
Let me, let me come to where thou me
and I thee may lovingly embrace.

Be not afraid, thou art mine!

Komm, Jesu, komm BWV 229

- 19 Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde, die
Kraft verschwindt je mehr und mehr, ich sehne
mich nach deinem Friede; der saure Weg wird
mir zu schwer!
Komm, ich will mich dir ergeben; Du bist der
rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.
- 20 Drum schließ ich mich in deine Hände und
sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende, ist doch
der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben, weil
Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben.
(Paul Thymich, 1684)

Lobet den Herrn, alle Heiden BWV 230

- 21 Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn,
alle Völker! Denn seine Gnade und Wahrheit
waltet über uns in Ewigkeit. Halleluja.
(Psalm 117)

- 19 Come, Jesus, come, my body is weary, my
strength deserts
me more and more, I yearn for Thy peace; the
arduous way is becoming too difficult for me!
Come, I shall surrender myself to Thee; Thou
art the right way, the truth and the life.
- 20 Thus I put myself in Thy hands and bid thee,
world, farewell
If my life's course hastens onto the end, my
soul is well-prepared.
It shall hover before its maker, for Jesus is and
remains the true way to life.

- 21 Praise the LORD, all nations! Praise him, all
peoples! For his merciful kindness is great
toward us: and the truth of the Lord endureth
forever. Hallelujah.



The **Gaechinger Cantorey** is the ensemble of the Internationale Bachakademie Stuttgart. It unites a baroque orchestra and a hand-picked choir into a finely balanced original-instrument ensemble. Under the direction of Academy director Hans-Christoph Rademann, the ensemble has made it its mission to establish and internationally promote a distinct “Stuttgart Bach style.”

Since its re-founding as the Gaechinger Cantorey in 2016, the ensemble of the Internationale Bachakademie has built a strong reputation through numerous performances in Germany – at the Ludwigsburger Schloss-festspiele, the Bachwoche Ansbach, the Bachfest Leipzig, the Rheingau Music Festival, the Festspielhaus Baden-Baden, the Kulturpalast Dresden, and the Elbphilharmonie Hamburg – as well as abroad, at the Gstaad Menuhin Festival, the International Bach Festival Schaffhausen, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, and on extensive tours in the USA (Fort Lauderdale, Chapel Hill, Norfolk, Princeton, Los Angeles, Irvine, Williamsburg), Canada (Montréal), and South America (São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima, Santiago de Chile, Bogotá).

Alongside its concert activity, the Gaechinger Cantorey, together with Hans-Christoph Rademann, maintains a prolific recording schedule. For the Stuttgart label “Carus” and for accentus music, the ensemble has recorded Bach’s “Christmas Oratorio”, cantatas, both “Passions”, Handel’s “Messiah”, Haydn’s “Creation”, and other major works. In addition, the Bachakademie’s media library offers digital podcasts and concert streams featuring the ensemble.

From May 2023 to June 2024, the Gaechinger Cantorey, under Rademann’s direction, performed all of J. S. Bach’s cantatas from his first year as Thomaskantor in Leipzig – exactly three hundred years after the historic events of 1723/24. Recordings of all concerts in churches and concert halls in Stuttgart

and the surrounding region are being released by “Hänssler Classic”; Volume I was awarded the prestigious “Opus Klassik” in the summer of 2024.

The overwhelmingly positive response and the enriching artistic experience for the ensemble led to the continuation of this unique project with Bach’s third Leipzig cantata cycle (1725–27) from the 2025/26 concert season onwards.

The Gaechinger Cantorey also plays an active role in the Bachakademie’s music education initiatives under the motto “BachBewegt!” (Bach Moves!), which invite children and young people – whether as performers on stage or as listeners in the concert hall – to sing, dance, and experience music first-hand. These include family concerts, joint performances of Haydn’s “The Seasons” and “The Creation”, Handel’s “Messiah”, and Vivaldi’s “Gloria”, as well as choreographed interpretations of works by Bach, Vivaldi’s “Four Seasons”, and Mozart’s “Requiem”.

Conductor **Hans-Christoph Rademann** is internationally renowned for a wide-ranging repertoire that extends from rediscoveries of early music to premieres of contemporary works. His artistic focus is on composers such as Johann Sebastian Bach and Heinrich Schütz. The complete edition of Schütz’s works, recorded under his direction for Carus Verlag, is regarded as a milestone. In 2023/24, together with the Gaechinger Cantorey, he presented the project “Vision.Bach”, performing the entire cycle of cantatas from J. S. Bach’s first year as Thomaskantor in Leipzig. These concerts are also being released in a 10-volume CD series on the “Hänssler Classic” label.

Born in Dresden and raised in a cantor’s family in Schwarzenberg (Erzgebirge), Rademann sang as a boy in the renowned Dresdner Kreuzchor and later studied choral and orchestral conducting at the Dresden University of Music. Shortly after beginning his studies, he founded the Dresdner

Kammerchor, which he developed into an internationally acclaimed ensemble. He went on to serve as artistic director of the Singakademie Dresden, chief conductor of the NDR Choir, and principal conductor of the RIAS Kammerchor Berlin (2007–2015). In 2013, he was appointed director of the Internationale Bachakademie Stuttgart, succeeding Helmuth Rilling. There, he re-founded its ensemble, the Gächinger Cantorey, as a period-instrument orchestra and choir. With the program “BachBewegt!” (Bach Moves!), he also established one of Germany’s most comprehensive and innovative music education initiatives.

Guest appearances have taken him across Europe and around the globe, to North and South America, China, Taiwan, Hong Kong, Japan, India, Sri Lanka, South Africa, and nearly all of Europe’s leading musical centers. In November 2022, he opened the Bach Festival Montréal with a highly acclaimed performance of Bach’s “St. John Passion”. He maintains regular collaborations with ensembles such as the Nederlandse Bachvereniging, Freiburger Barockorchester, Collegium 1704, Sinfonieorchester Basel, Luxembourg Philharmonic, Dresdner Philharmonie, and Stuttgarter Philharmoniker.

Rademann’s artistic achievements and social engagement have earned him numerous honors, including the Saxon Constitutional Medal, the Dresden Art Prize, the Johann Walter Plaque, the Heinrich Schütz Prize, the European Church Music Prize, and in 2025, the Georg Friedrich Händel Ring. His extensive discography has garnered major awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik, Grand Prix du Disque, Gramophone Classical Music Award, Diapason d’or, and Opus Klassik.

Since 2000, Hans-Christoph Rademann has been Professor of Choral Conducting at the Dresden University of Music Carl Maria von Weber. He is also artistic director of the Musikfest Erzgebirge, cultural ambassador for the Erzgebirge region, and patron of the Christian Hospice Service in Dresden.

Recorded at Tauberphilharmonie Weikersheim
November 15–18, 2025

Recording Producer, Editing, and Mastering: Florian B. Schmidt
Recording Engineer: Christoph Binner

Produced by Paul Smaczny
Label Manager: Christin Linße

Cover image: “Bitte” (2000) by Dieter Ladewig
oil on paper, 85×70 cm
© VG Bild-Kunst Bonn, 2026

Photos: Holger Schneider, Internationale Bachakademie Stuttgart
(taken during a concert with J. S. Bach’s “Motets” at the
Liederhalle Stuttgart on October 26, 2025);
Marco Borggreve (p. 6)

Design: Heidi Falk

© 2026 Accentus Music
www.accentus.com

