

23

For Whit Monday
173 / 68 / 174

Holy Trinity, Long Melford

It puzzles me why scholars get so hot under the collar about Bach's self-borrowings, as though there were something innately shoddy about the practice. You'd have thought that Handel, with his habit of plagiarising other men's themes as starter fuel when the muse refused to co-operate, would have presented a far juicier target. It so happens that all three of Bach's surviving Leipzig cantatas for Whit Monday originated to a greater or lesser extent in secular music he had composed a few years earlier for the Weimar and Cöthen courts – and are none the worse for that! For although he is alert to the theological emphasis on the basic disparity between God and humankind, especially at this time of year, which refers back to the miracle of God's choice

of the human heart as His dwelling place, Bach could express homage to a prince and homage to God in essentially the same way. Music – *his* music – was there to bridge the divide between worldly and divine glory. Each ruler exerted unquestioned authority in his own sphere. That was a basic tenet of Lutheranism and one that Bach, whose nomination as *Thomaskantor* in Leipzig was primarily due to the intervention of the Absolutist party in the town council, readily endorsed.

So, a birthday encomium written in 1717 for his musically-minded prince, Leopold of Anhalt-Cöthen, came to be performed in Leipzig as a church cantata, in all probability on 29 May 1724, with a minimum of fuss and readjustment. Unfortunately no score or parts have survived for BWV 173 **Erhöhtes Fleisch und Blut**, but one wonders whether, like yesterday's BWV 59, it wasn't assembled ahead of Bach's arrival in Leipzig in the expectation of performance at Pentecost in 1723, its solo writing restricted to soprano and bass – as with its secular model (BWV 173a), and indeed BWV 59. The version we performed follows the fair copy Bach commissioned for a revival c. 1728. Here the two solo voices become four and the final duet is expanded as a chorus (No.6).

It is easy to empathise with Bach in valuing occasional music of this quality that was far too good to be jettisoned, especially when the pressure was on and a new cantata required for three consecutive days during the Whit festival. As with much of Bach's Cöthen music, four of this cantata's six movements are dance-inspired and dance-derived, while the other two (the recitatives Nos 1 & 5) are adapted, perhaps by Bach himself, from regular verse

structures that cannot have been penned with recitative setting in mind. Taking his cue from St John's Gospel for the day (3:16-21), which begins with the words 'God so loved the world', Bach alters 'most illustrious Leopold' ('Durchlauchtster Leopold') to 'Exalted flesh and blood' ('Erhöhtes Fleisch und Blut'), retaining the metre but substantially changing the melodic line and entering these modifications into his old score. For the rest his task was a lot easier: deleting mention of Leopold and weaving in references to the Epistle (Acts 10:42-48), the descent of the Holy Spirit to the Gentiles and the gratitude this implies (in Nos 2, 3 & 6). His cleverest and most radical change comes in the duet (No.4) where the reference to Leopold's 'purple cloak', in the shelter of which his citizens find 'joy after pain', is changed to 'God so loved the world', both texts culminating with the equally apt words 'that we might enjoy his gifts of grace / which flow like abundant streams'. This is the cantata's most original number, an innocent-sounding minuet in G for strings in crotchet movement providing a theme for bass (strophe 1), then moving into quavers and modulating upwards through a circle of fifths to D, picking up a pair of flutes and on its way switching to soprano (strophe 2), then blossoming into a semiquaver *moto perpetuo* for the first violins and notching up into A major for a final duet. The closing chorus is also a minuet, though of a very different character, its vocal parts increased from two to four.

A year later Bach turned again to Christiane Mariane von Ziegler, nine of whose texts he had perhaps commissioned in 1724 but had been unable to set to music on schedule because of the huge

unforeseen effort spent in completing the *St John Passion* by Good Friday of that year. He was now in a position to complete an ambitious design for the Sundays leading up to Trinity Sunday, based on biblical mottos and featuring the Gospel of St John. Invariably his settings of John's words are full of purpose, never more so than in the final chorus of BWV 68 **Also hat Gott die Welt geliebt** when, in place of a chorale, John postulates the chilling choice between salvation or judgement in the present life: 'he that believeth on Him is not condemned: but he that believeth not is condemned already' (John 3:18). Bach's setting is equally uncompromising: a double fugue whose two subjects describe the twin alternatives, the voices doubled by archaic brass instruments, a cornetto and three trombones. His contrapuntal working-out is full of disciplined energy and invention, but the way it ends seems designed to give a sharp jolt to the congregation. Abruptly he assigns the first subject to a new text – 'because he hath not believed in the name of the only begotten Son of God' – once loud, once soft. The second day of Pentecost may have been a time of rejoicing, celebrating the relief brought by the Holy Spirit (and that indeed is the tenor of the cantata's earlier movements), but in postulating this bald division of the world into believers and sceptics, Bach left the congregation with food for thought.

Beginning with this trenchant biblical motto and ending with the lyrical and wistful chorale that is its first movement, it almost seems as if the cantata were composed back-to-front. Its tonal design inscribes an arc rising by thirds through its first four movements, d, F, a, C, before returning to d. On the

page, Bach's opening chorus looks deceptively simple, but one needs to be sensitive to its rhythmical ebb and flow and vigilant both in articulating its lilting *siciliano* pulse and to questions of balance: the soprano line is often uncomfortably low, even when doubled, as here, by a cornetto, helping Vopelius' tune, reshaped and embellished by Bach, to stand out above the lyrical surrounding textures.

Ziegler's poetic contributions needed to be fitted to two pre-existing movements (Nos 2 & 4), both festive in character, borrowed and painstakingly adapted by Bach from his 'Hunt' cantata (BWV 208) composed in Weimar for the birthday of the Duke of Saxe-Weissenfels. First comes that wonderful old war-horse, the soprano aria 'Mein gläubiges Herze', known to all English singers as 'My heart ever-faithful', surely one of Bach's most refreshing and unbuttoned expressions of melodic joy and high spirits. In its original secular form the leaping dance-like bass mirrors the annual *transhumance*, the sheep gambolling as they are turned out to pasture. In Long Melford's magnificent parish church, built on the rich proceeds of the medieval wool trade, I kept recalling the song's original lines: 'while the herds, thick with wool / are driven joyfully / through these fields, famed for far around'. The continuo line is now allocated to a five-string *violoncello piccolo*, an instrument Bach often associated at this time of year with Jesus' presence in the physical world – his second incarnation, as it were, within the believer's heart. On the last page of the manuscript he appended an instrumental coda, adding an oboe and violin to the cello and its continuo, and lasting nearly three-quarters of the length of the remainder, almost as if

the singer's words were inadequate to express the full joy at the coming of the Holy Spirit. In the second of the arias Bach succeeds in fitting Ziegler's paraphrase of verse 17 of John's Gospel to music he previously assigned to Pan, the god of woods and shepherds, who 'makes the land so happy / that forest and field and all things live and laugh'. The retention of a trio of pastoral oboes is the key to the grafting process by which Bach externalises the message of joy caused by Jesus' presence on earth.

Bach's motives for incorporating and expanding on the first movement of his third Brandenburg concerto as the prelude to his final cantata for Whit Monday had nothing to do with pressure of time. In taking over as director of the city's Collegium Musicum in 1729 he was surely seeking to sidestep the irksome hierarchy of the school system at St Thomas', which had caused him so much grief during the past six years. With this core group of qualified instrumentalists newly available to him, and not subject to municipal regulation, he was understandably keen to demonstrate their qualities, not merely in Zimmermann's café gardens on Wednesday afternoons but in the main forum of the town, his own stamping ground, the *Thomaskirche* on a Sunday morning. Bach's cantata BWV 174 **Ich liebe den Höchsten** is based on a text from Picander's cycle of 1728. He seems to have instructed his copyist to transfer the original Brandenburg lines for nine solo strings (three each of violins, violas and cellos) into the new score. These now become a *concertino* group set against a brand new independent *ripieno* ensemble comprising two horns, three oboes and four doubling string parts.

These he composed straight into score. Even with one instrument per part, and the addition of violone, bassoon and keyboard continuo, suddenly he had available a band of over twenty players – hardly an inconsiderable phalanx, and one which provided a new-minted sheen and force to the original concerto movement, its colours and rhythms even sharper than before. What a wonderful way of opening the celebrations to this Whit Monday feast!

The potential impact in church of that living bombardment of instrumental sounds more usually associated with Zimmermann's café put me in mind of Thomas Hardy's description in *Life's Little Ironies* of the clerical uproar and indignation when the Dorset village choir-band, exhausted by too many Christmas gigs and fuelled against the cold with hot brandy, fell sound asleep during the long sermon. Waking suddenly, instead of striking up the evening hymn, they launched into 'The Devil among the tailors', according to Hardy 'the favourite jig of our neighbourhood at that time.'

The extraordinary thing is that Bach manages to balance this impressive opening with an aria of (almost) equivalent dimensions, a warm, pastoral number of impressive serenity for alto with two oboes, in which at one point he compresses his material in a way one normally associates with Beethoven. The triple division of the upper strings derived from the original Brandenburg concerto is preserved in the accompanied tenor recitative (No.3) and in a second aria for bass, which establishes the firmness of faith in forthright terms: salvation is available to all to 'seize' and 'grasp' it. Perhaps only a chorale packing the emotional punch of Schalling's 'Herzlich lieb hab

ich dich, o Herr', which ends the *St John Passion* so movingly, was adequate to conclude this remarkable cantata, marking Bach's liberation from the shackles of self-imposed weekly cantata composition.

© John Eliot Gardiner 2006

From a journal written in the course of the Bach Cantata Pilgrimage

Holy Trinity, Long Melford

Ich kann nicht verstehen, warum sich Wissenschaftler so sehr erregen, wenn es um musikalisches Material geht, das Bach aus eigenen Werken entlehnt hat, als hätte eine derartige Praxis etwas grundsätzlich Anrüchiges. Man sollte meinen, Händel hätte mit seiner Gewohnheit, Themen anderer Komponisten als Initialzündung zu verwenden, wenn die Muse ihre Mitarbeit verweigerte, eine einträglichere Zielscheibe bieten können.

Nun ist es so, dass alle drei Kantaten für Pfingstmontag, die aus Bachs Leipziger Zeit erhalten sind, in mehr oder weniger großem Umfang als weltliche Musik entstanden waren, die er ein paar Jahre zuvor für die Höfe in Weimar und Köthen komponiert hatte – und die sich für diese Zwecke nicht weniger gut eignete. Wenngleich Bach darauf bedacht war, den theologischen Aspekt herauszuarbeiten, der die grundsätzliche Ungleichheit zwischen Gott und den Menschen betont, besonders zu dieser Zeit des Jahres, und wenn er auf das Wunder verwies, dass sich Gott die Herzen der Menschen zur Wohnstatt erwählt hat, so ließ sich doch die Hommage an einen Fürsten im Wesentlichen in der gleichen Weise ausdrücken wie die Huldigung Gottes. Die Musik – seine Musik – verfolgte das Ziel, die Kluft zwischen weltlicher und göttlicher Herrlichkeit zu überbrücken. Jeder Herrscher übte in seinem eigenen Bereich unangefochtene Macht aus. Das war ein eiserner Grundsatz des Luthertums, ein Prinzip, das Bach,

dessen Ernennung zum Thomaskantor in Leipzig in erster Linie der Intervention der absolutistischen Partei im Stadtrat zu verdanken war, bereitwillig unterstützte.

So wurde ein Lobpreis, den Bach für seinen musikbegeisterten Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen 1717 zum Geburtstag geschrieben hatte, ohne dass große Änderungen nötig geworden wären, in Leipzig als Kirchenkantate aufgeführt, vermutlich am 29. Mai 1724. Leider sind für BWV 173 **Erhöhtes Fleisch und Blut** weder Partitur noch Einzelstimmen erhalten, doch stellt sich die Frage, ob nicht Bach das Werk, ebenso wie BWV 59 für den (gestrigen) Pfingstsonntag, noch vor seiner Ankunft in Leipzig zusammengestellt hatte, weil er für Pfingsten 1723 seine Aufführung erwartete, und aus diesem Grunde die Solostimmen auf Sopran und Bass reduzierte – wie bei dem weltlichen Vorbild für die Komposition (BWV 173a) und bei BWV 59. Die Fassung, die wir aufgeführt haben, folgt der Reinschrift, die Bach für eine Wiederaufführung um 1728 in Auftrag gegeben hatte. Hier werden aus den zwei Solostimmen vier, und das abschließende Duett ist zu einem Chor erweitert (Nr. 6).

Für Bachs Verfahrensweise lässt sich angesichts einer Gebrauchsmusik von solcher Qualität, die zu gut war, um über Bord geworfen zu werden, leicht Verständnis aufbringen, zumal dann, wenn die Zeit drängte und für drei aufeinander folgende Tage des Pfingstfestes Kantaten zu liefern waren. Wie in vielen Werken Bachs, die er für Köthen schrieb, sind vier der sechs Sätze dieser Kantate von Tänzen inspiriert oder aus Tänzen erwachsen, während die beiden anderen (die Rezitative Nr. 1 & 5) nach

regulären Versformen gefertigt wurden, vielleicht von Bach selbst, und nicht in dieser Weise niedergeschrieben worden wären, wenn er sie von Anfang an als Rezitative geplant hätte. Bach entnimmt sein Stichwort dem Tagesevangelium (Johannes 3, 16–21), das mit den Worten ‚Denn also hat Gott die Welt geliebt‘ beginnt, ersetzt ‚Durchlauchtster Leopold‘ durch ‚Erhöhtes Fleisch und Blut‘, behält das Metrum bei, verändert jedoch die Melodielinie entscheidend und bringt diese Veränderungen in seine alte Partitur ein. Die restliche Aufgabe war sehr viel einfacher: Es galt, den Namen Leopold zu tilgen und Bezüge auf die Lesung (Apostelgeschichte 10, 42–48) einzuflechten, die Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Heiden und die damit verknüpfte Dankbarkeit (in Nr. 2, 3 & 6). Seine geschickteste und drastischste Änderung ist im Duett (Nr. 4) zu finden, wo der Bezug auf Leopolds ‚Purpursaum‘, unter dem seine Untertanen ‚die Freude nach dem Leide‘ finden, durch die Worte ‚so hat Gott die Welt geliebt‘ ersetzt wird, während beide Texte in der nach wie vor passenden Erklärung gipfeln, dass wir in den Stand versetzt werden sollen, ‚Gnadengaben zu genießen, / die wie reiche Ströme fließen‘. Das ist die originellste Nummer der Kantate; ein arglos klingendes Menuett in G für Streicher liefert in Viertelnoten dem Bass (Strophe 1) ein Thema, verändert seine Bewegung zu Achteln und moduliert durch den Quintenzirkel aufwärts nach D, nimmt zwei Flöten auf, wechselt unterwegs zum Sopran über (Strophe 2), erblüht in den ersten Violinen zu einem Perpetuum mobile aus Sechzehnteln und erreicht A-dur, um mit einem Duett zu enden. Der abschließende Chor ist ebenfalls ein Menuett,

allerdings völlig anderen Charakters, und die Anzahl der Stimmen wurde von zwei auf vier erweitert.

Ein Jahr später kam Bach wieder auf Christiane Mariane von Ziegler zurück, von deren Texten er wohl neun 1724 bestellt, jedoch nicht wie geplant hatte verwenden können, weil ihn die Vollendung der *Johannes-Passion* bis Karfreitag des Jahres unerwartet über Gebühr in Anspruch nahm. Jetzt war er in der Lage, für die Sonntage bis zum Dreifaltigkeitssonntag ein ehrgeiziges Konzept zu erstellen, das auf biblischen Grundgedanken basierte und das Johannesevangelium enthielt. Nach wie vor verfolgte er mit seiner Vertonung des Evangelisten ein Ziel, nirgendwo mehr als im Schlusschor von BWV 68 **Also hat Gott die Welt geliebt**, wo, anstelle eines Chorals, Johannes in ernüchternden Worten konstatiert, dass die Entscheidung zwischen Errettung und Verdammnis bereits im jetzigen Leben vollzogen wird: ‚Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet; wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet.‘ (Johannes 3, 18). Bachs Vertonung ist in gleicher Weise kompromisslos: Eine Doppelfuge, deren beide Themen die Alternativen schildern, während die Stimmen von altertümlichen Blasinstrumenten, einem Zinken und drei Posaunen, verdoppelt werden. Seine kontrapunktische Verarbeitung ist von disziplinierter Energie und erfindungsreich, doch so wie sie endet, verfolgt sie den Zweck, der Gemeinde einen tiefen Schock zu versetzen. Unvermittelt weist er dem ersten Thema einen neuen Text zu – ‚denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes‘ – einmal laut, einmal verhalten. Der zweite Pfingstag wird eine Zeit des Feierns und der Freude über die

Erleichterung gewesen sein, die der Heilige Geist gebracht hat (und genau das ist der Tenor der früheren Sätze der Kantate), doch mit dieser kurzen und bündigen Aufteilung der Welt in Gläubige und Zweifler liefert Bach der Gemeinde Stoff zum Nachdenken.

So wie die Kantate mit diesem prägnanten Leitsatz beginnt und mit dem lyrischen und wehmütigen Choral endet, der ihr erster Satz ist, erweckt sie den Anschein, als sei sie von hinten nach vorn komponiert worden. Ihre tonale Entwicklung beschreibt einen Bogen, der sich in aufsteigenden Terzen durch die ersten vier Sätze bewegt, d, F, a, C, und schließlich zu d zurückkehrt. Auf dem Papier sieht Bachs Anfangschor täuschend einfach aus, doch man sollte dem rhythmischen Ebben und Fluten nachspüren und darauf achten, wie er ihn im Pulsschlag einer Siciliana schwingen lässt und die einzelnen Teile gewichtet: Die Linie der Sopranstimme liegt häufig unbehaglich tief, auch wenn sie, wie hier, von einem Zinken verdoppelt wird, und hilft der Melodie von Gottfried Vopelius, die Bach umgestaltet und ausgeschmückt hat, sich von den lyrischen Texturen ihrer Umgebung abzuheben.

Zieglers dichterische Beiträge mussten an zwei bereits vorhandene Sätze angepasst werden (Nr. 2 & 4), beide festlichen Charakters, die Bach seiner in Weimar als Geburtstagshuldigung für den Herzog von Sachsen-Weissenfels komponierten ‚Jagdkantate‘ (BWV 208) entlehnte und sorgfältig auf den neuen Kontext abstimmte. Zuerst kommt das alte Schlachtross ‚Mein gläubiges Herze‘, gewiss eine von Bachs erfrischendsten und freimütigsten Äußerungen melodischer Freude und guter Laune. In ihrer

ursprünglich weltlichen Form spiegelt der tanzartig hüpfende Bass die alljährliche ‚Transhumanz‘ wieder, das Herumspringen der Schafe, während sie zu weit entfernten Weideplätzen geführt werden. In der herrlichen Pfarrkirche in Long Melford, die von den üppigen Erträgen des mittelalterlichen Wollhandels gebaut wurde, kamen mir immer wieder die ursprünglichen Anfangszeilen des Liedes in den Sinn: ‚Weil die wollenreichen Herden / durch dies weitgepriesne Feld / lustig ausgetrieben werden‘. Die Continuuolinie ist jetzt mit einem fünfsaitigen *violancello piccolo* besetzt, einem Instrument, das Bach zu dieser Zeit im Jahr häufig mit der Gegenwart Christi in der dieseitigen Welt assoziierte – gewissermaßen seine zweite Inkarnation, in den Herzen der Gläubigen. Auf der letzten Seite des Manuskripts fügte er eine instrumentale Coda an, in der das Cello und sein Continuo durch eine Oboe und Violine verstärkt werden und die in ihrer Länge fast drei Viertel des Folgenden ausmacht, so als genügten die Worte der Sängerin nicht, die ganze Freude über das Kommen des Heiligen Geistes auszudrücken. In der zweiten der beiden Arien gelingt es Bach, Zieglers Paraphrase von Vers 17 aus dem Johannes-evangelium für Musik zu verwenden, die er einst für Pan bestimmt hatte, den Gott der Hirten und Wälder, der ‚das Land so glücklich machet, / dass Wald und Feld und alles lebt und lachet!‘. Wenn er ein Trio pastoraler Oboen beibehält, so ist das der Schlüssel zu diesem Verfahren musikalischer Transplantation, mit dem Bach die Freude über die Botschaft, dass Jesus in der Welt gegenwärtig ist, nach außen trägt.

Bachs Gründe, den ersten Satz seines dritten Brandenburgischen Konzertes in erweiterter Form als

Präludium zu seiner letzten Kantate für Pfingstmontag zu verwenden, hatten nichts mit Zeitdruck zu tun. Als er 1729 in Leipzig die Leitung des Collegium Musicum übernahm, war es ihm mit Sicherheit darum zu tun, der lästigen Hierarchie der Thomasschule auszuweichen, die ihm in den vergangenen sechs Jahren so viel Kummer bereitet hatte. Mit dieser Kerngruppe fähiger Instrumentalisten, die ihm neuerdings zur Verfügung standen und nicht der Reglementierung durch den Stadtrat ausgesetzt waren, wollte er verständlicherweise unbedingt beweisen, dass sie nicht nur imstande waren, am Mittwochnachmittag im Garten des Zimmermannschen Kaffeehauses aufzuspielen, sondern auch am wichtigsten Ort der Stadt und in seinem eigenen Revier, am Sonntagmorgen in der Thomaskirche. Bachs Kantate BWV 174 **Ich liebe den Höchsten** basiert auf Picanders Zyklus von 1728. Er scheint seinen Kopisten angewiesen zu haben, in die neue Partitur die ursprünglichen Solostimmen der neun Streicher (je drei Violinen, Bratschen und Celli) aus dem Brandenburgischen Konzert unverändert zu übernehmen. Diese treten nun als Concertino auf, das gegen ein völlig neues und unabhängiges Ripieno gesetzt ist, dessen drei Oboen und vier verdoppelnde Streicherstimmen er direkt in die Partitur komponiert hat. Selbst mit nur einem Instrument pro Stimme hatte er zusätzlich zu Violone, Fagott und Continuo Begleitung durch ein Tasteninstrument plötzlich eine Gruppe von zwanzig Spielern zur Verfügung – eine nicht gerade unerhebliche Phalanx, die zudem den ursprünglichen Konzertsatz mit einem funkelnagelneuen Glanz umgab, ihm neue Kraft verlieh und seine Farben

und Rhythmen noch schärfer hervortreten ließ. Welch eine wunderbare Weise, die Feier dieses Pfingstmontags zu eröffnen!

Außergewöhnlich ist, wie es Bach gelingt, diese eindrucksvolle Eröffnung mit einer Arie von (nahezu) entsprechenden Dimensionen im Gleichgewicht zu halten – einer warmen, pastoralen Nummer von erstaunlicher Heiterkeit, für Alt und zwei Oboen, in der er an einer Stelle sein Material auf eine solche Weise komprimiert, wie man sie normalerweise mit Beethoven assoziiert. Die aus dem Brandenburgischen Konzert stammende Dreiteilung der hohen Streicher wird in dem begleiteten Tenor-Rezitativ (Nr. 3) und in einer zweiten Arie für Bass beibehalten, die in unverblühten Worten zum Glauben aufruft: ‚Greifet zu, / fasst das Heil!‘. Vielleicht war nur ein Choral mit der emotionalen Schlagkraft von Schallings Liedstrophe ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘, mit der die *Johannes-Passion* abschließt, geeignet genug, diese bemerkenswerte Kantate zu beenden, die Bachs Befreiung von den Fesseln einer wöchentlichen Kantatenkomposition dokumentiert, die er sich selbst auferlegt hatte.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For Whit Monday

CD 23

Epistle Acts 10:42-48

Gospel John 3:16-21

BWV 173

Erhöhtes Fleisch und Blut (? 1724/c.1728)

1 1. Recitativo: Tenor

Erhöhtes Fleisch und Blut,
das Gott selbst an sich nimmt,
dem er schon hier auf Erden
ein himmlisch Heil bestimmt,
des Höchsten Kind zu werden,
erhöhtes Fleisch und Blut!

2 2. Aria: Tenor

Ein geheiligtes Gemüte
sieht und schmecket Gottes Güte.
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Gottes Güte auszubreiten!

3 3. Aria: Alt

Gott will, o ihr Menschenkinder,
an euch große Dinge tun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
können nicht bei diesem Glücke
und so heilger Freude ruhn.

BWV 173

Exalted flesh and blood

1. Recitative

Exalted flesh and blood,
which God takes on Himself,
to which He has already on earth
assigned a heavenly bliss,
to become God's own child,
exalted flesh and blood!

2. Aria

A sanctified soul
sees and tastes the goodness of the Lord.
Praise, sing, tune your strings,
to propagate God's goodness!

3. Aria

God wishes, O mortal children,
to achieve great things for you.
Mouth and heart, ear and gaze
cannot rest amid such fortune
and such holy joy.

4 4. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Bass
So hat Gott die Welt geliebt,
sein Erbarmen
hilft uns Armen,
dass er seinen Sohn uns gibt,
Gnadengaben zu genießen,
die wie reiche Ströme fließen.
Sopran
Sein verneuter Gnadenbund
ist geschäftig
und wird kräftig
in der Menschen Herz und Mund,
dass sein Geist zu seiner Ehre
gläubig zu ihm rufen lehre.

Beide
Nun wir lassen unsre Pflicht
Opfer bringen,
dankend singen,
da sein offenbartes Licht
sich zu seinen Kindern neiget
und sich ihnen kräftig zeigt.

5 5. Recitativo (Duetto): Sopran, Tenor

Unendlichster, den man doch Vater nennt,
wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

4. Aria (Duet)

Bass
God so loved the world,
His pity
helps us poor ones,
that He gave us His Son,
that we might enjoy His gifts of grace,
which flow like abundant streams.
Soprano
His new covenant of grace
is at work
and grows in strength
in human hearts and voices,
that its spirit may instruct them faithfully
to appeal to Him for His honour.

Both
We shall now do our duty
and bring offerings,
and express our thanks in song,
since His revealed light
inclines itself to His children
and shows itself strongly to them.

5. Recitative (Duet)

O infinite one, whom we still call Father,
we shall then bring our heart as offering,
from our breast, which flames with worship,
the glow of our sighs shall soar to heaven.

6 **6. Coro**

Rühre, Höchster, unsern Geist,
dass des höchsten Geistes Gaben
ihre Würkung in uns haben!
Da dein Sohn uns beten heißt,
wird es durch die Wolken dringen
und Erhörung auf uns bringen.

Text: Anon.

BWV 68

Also hat Gott die Welt geliebt (1725)

7 **1. Coro (Choral)**

Also hat Gott die Welt geliebt,
dass er uns seinen Sohn gegeben.
Wer sich im Glauben ihm ergibt,
der soll dort ewig bei ihm leben.
Wer glaubt, dass Jesus ihm geboren,
der bleibt ewig unverloren,
und ist kein Leid, das den betrübt,
den Gott und auch sein Jesus liebt.

8 **2. Aria: Sopran**

Mein gläubiges Herze,
frohlocke, sing, scherze,
dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen,
ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

6. Chorus

Touch our spirit, Almighty one,
that the Holy Spirit's blessings
stir within us!
As Thy Son bids us pray,
our prayer shall pierce the clouds,
causing Thee to hear us.

BWV 68

God so loved the world

1. Chorus (Chorale)

God so loved the world
that He gave us His son.
Who give himself in faith to Him,
shall live with Him eternally.
Who trust that Jesus was born for him,
shall be forever unforsaken,
and no sorrow can afflict him
who is beloved of God and Jesus.

2. Aria

My faithful heart,
rejoice, sing, be glad,
your Jesus is here!
Hence, O sorrow, hence, complaining,
I will only say to you:
my Jesus is near.

9 **3. Recitativo: Bass**

Ich bin mit Petro nicht vermessen,
was mich getrost und freudig macht,
dass mich mein Jesus nicht vergessen.
Er kam nicht nur, die Welt zu richten,
nein, nein, er wollte Sünd und Schuld
als Mittler zwischen Gott und Mensch
vor diesmal schlichten.

10 **4. Aria: Bass**

Du bist geboren mir zugute,
das glaub ich, mir ist wohl zumute,
weil du vor mich genug getan.
Das Rund der Erden mag gleich brechen,
will mir der Satan widersprechen,
so bet ich dich, mein Heiland, an.

11 **5. Coro**

Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet;
wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet;
denn er gläubet nicht an den Namen des
eingebornen Sohnes Gottes.

*Text: Salomo Liscow (1); Christiane Mariane von
Ziegler (2-4); John 3:18 (5)*

3. Recitative

I am like Peter not presumptuous,
I am consoled and filled with joy
that my Jesus has not forgotten me.
He did not just come into the world to judge,
no: he wanted to mediate
concerning sin and guilt
between God and man.

4. Aria

Thou wast born for my well-being,
this I believe, I am content,
for Thou hast done enough for me.
Though the earth's sphere crumble,
though Satan gainsay me,
I shall worship Thee, my Saviour.

5. Chorus

He that believeth on Him is not condemned:
but he that believeth not is condemned already,
because he hath not believed in the name of the
only begotten Son of God.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte
(1729)

12 1. Sinfonia**13 2. Aria: Alt**

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte,
er hat mich auch am höchsten lieb.

Gott allein
soll der Schatz der Seelen sein,
da hab ich die ewige Quelle der Güte.

14 3. Recitativo: Tenor

O Liebe, welcher keine gleich!
O unschätzbares Lösegeld!
Der Vater hat des Kindes Leben
vor Sünder in den Tod gegeben
und alle, die das Himmelreich
verscherzet und verloren,
zur Seligkeit erkoren.
Also hat Gott die Welt geliebt!
Mein Herz, das merke dir
und stärke dich mit diesen Worten;
vor diesem mächtigen Panier
erzittern selbst die Höllenpforten.

15 4. Aria: Bass

Greifet zu,
fasst das Heil, ihr Glaubenshände!
Jesus gibt sein Himmelreich
und verlangt nur das von euch:
Gläubt getreu bis an das Ende!

I love the Almighty with all my heart

1. Sinfonia**2. Aria**

I love the Almighty with all my heart,
He loves me also exceedingly.
God alone
shall be the soul's treasure,
where I have the eternal source of goodness.

3. Recitative

O love without compare!
O priceless ransom!
The Father has delivered His child's life
up to death, for the sake of sinners
and has chosen all those to be blessed,
who have forfeited and lost
the kingdom of heaven.
God so loved the world!
My heart, remember this
and be strengthened by these words;
before this mighty banner
even hell's portals tremble.

4. Aria

Seize it,
grasp salvation, you hands of faith!
Jesus gives His heavenly kingdom
and requires but this of you:
maintain your faith until the end!

16 5. Choral

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.
Ich bitt, wollst sein von mir nicht fern
mit deiner Hülf und Gnaden.
Die ganze Welt erfreut mich nicht,
nach Himmel und Erden frag ich nicht,
wenn ich dich nur kann haben.
Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,
so bist du doch mein Zuversicht,
mein Heil und meines Herzens Trost,
der mich durch sein Blut hat erlöst.
Herr Jesu Christ,
mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,
in Schanden lass mich nimmermehr!

Text: Picander (2-4); Martin Schalling (5)

5. Chorale

I love Thee with my heart, O Lord.
I beg Thee, do not stray from me
with Thy help and mercy.
The whole world gives me no joy,
I do not ask after heaven and earth,
if I can but have Thee.
And even if my heart should break,
you are still my trust,
my salvation and my heart's comfort,
who hath redeemed me through His blood.
Lord Jesus Christ,
my God and Lord, my God and Lord,
nevermore abandon me to shame!

*English translations by Richard Stokes
from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
Scarecrow Press, reproduced by permission.*