

36

For the Tenth Sunday after Trinity  
46 / 101 / 102

Dom, Braunschweig

Just once in a while in the course of the Trinity season, with its almost unremitting emphasis on the things every good Lutheran should believe, from the Nicene Creed to the Ten Commandments, the Lord's Prayer, the Catechism and so on, comes a vivid shaft of New Testament history and narrative reference to the life of Christ. Here on the tenth Sunday after Trinity the Gospel (Luke 19:41-48) tells us how Jesus predicted the imminent destruction of Jerusalem, tying the event in the listener's mind to his own Passion story. That link would have been strengthened in Bach's day by the practice at the Vesper service on this Sunday of reading aloud Josephus' account of the actual sacking of Jerusalem by the Roman emperor Titus in AD70, one that surely resonated in the minds of those

whose families had witnessed the razing of numberless German towns during the Thirty Years War. So with his anonymous librettist choosing to open with a passage from the Old Testament narrative (Lamentations 1:12) for Bach's first Leipzig cantata for this Sunday, BWV 46 **Schauet doch und sehet, ob irgendetwas Schmerz sei**, suddenly the separate eras of Jeremiah, Jesus and Josephus appear braced together, a sign of the potency of this particular story with its vivid, unsettling patterns of destruction and restoration, of God's anger and Christ's mercy. If any of the faithful of Leipzig gathered in church on a warm Sunday morning in August 1723 were experiencing momentary wobbles of belief, they were in for some bombardment! Josephus' harrowing eyewitness account crops up again in a contemporary Leipzig chorale collection, the preacher was specifically required to fulminate and deliver a strong-tongued lashing, and Bach, never one to be outdone by a purely verbal harangue, came up with a cantata every bit as startling as the previous Sunday's *Herr gehe nicht in Gericht*, BWV 105, with which it shares certain thematic features and its structural outline.

Bach is in a long line of composers from Victoria and Gesualdo who have found moving ways to set the words from Lamentations 'Behold and see if there be any sorrow like unto my sorrow' (including of course Handel, two decades later in *Messiah*). Bach's opening chorus is instantly familiar as the 'Qui tollis' from the *B minor Mass*, of which it is an early draft, but with subtle differences: of key (D minor for B minor), of rhythmic impulsion (no reiterated pulse by the cellos on all three beats of every bar), and of instrumentation (recorders in place of flutes,

and the addition of two oboes da caccia and a *cornetto tirarsi* to double the vocal lines at their second entry, thus giving rise to an unexpected intensification of the choral utterance and of the overall texture). There is also the bonus of an atmospheric 16-bar instrumental prelude which serves to present the fate of Jerusalem as a symbol of the believer's crumbling faith, with all three of Bach's upper stringed instruments engaged in a persistent sobbing commentary. The next surprise is the way a choral fugue breaks out from this familiar-sounding lament. Starting with just two voice lines and continuo, it fans out to at times as many as nine parts. It is uncompromising in its contrapuntal wildness and grim, dissonant harmony. Christ might weep over Jerusalem, Bach tells us (Prelude), but the Lord has no compunction in inflicting sorrow 'in the day of His fierce anger' (Fugue). Whittaker describes the effect of the fugue as 'one of terrific power and terrible grimness' and concludes that 'chorally [it is] the most difficult work ever written by Bach'. Surely not. I can think of at least half a dozen that we have already tackled this year that are technically more challenging. But it *is* one of the most powerful and combative fugues in all Bach's church cantatas and at its conclusion it leaves one utterly spent.

The *accompanato* for tenor (No.2) points to Jerusalem's guilt as the cause of its downfall. Since Jesus's tears (conveyed by the paired recorders in five-note mourning figures) have gone unheeded, a 'tidal wave of zealotry' will soon engulf its sinning citizens, cue for one of Bach's rare *tsunami* arias for bass, trumpet and strings (No.3). Is it just the superior quality and interest of this music that makes it so much more imposing, and indeed more frightening,

than any operatic 'rage' aria of the time by, say, Vivaldi or Handel? One could also point to the component of divine vengeance 'gathered from afar', the fact that here the rage is not that of the soloist or 'character', but is objectified by the singer-preacher and encapsulated by the trumpet and strings as his soundtrack, so alerting the listener to his imminent ruin (the brewing storm 'must be more than you can bear'). In total contrast, and staving off this meteorological and retributive assault, there follows an alto aria (No.5) scored as a quartet with two recorders and two unison oboes da caccia providing a bass line. The promise of redemption via Jesus' propitiatory role in deflecting God's wrath from harming his 'sheep and chickens' was the lifeline to which Germans of the previous century clung during times of hardship, and just in case anyone was sitting too comfortably now that the storm had passed, back it comes in five dramatic bars as though to underscore the way Jesus 'helps the righteous to dwell in safety'. For his closing chorale Bach brings together both ends of his instrumental spectrum, the trumpet and strings, who up to now have stood for God's wrathful side, and the *flauti dolci* (or recorders) who have symbolised Christ's tears and mercy and are now allotted isolated little episodes between the lines of the chorales. It is only in the last couple of bars that the recorders, who have been exchanging E flats and E naturals in their strange little arabesques, finally agree and settle on E natural. Are we supposed, then, to hear the final D (major) chord as the tonic, a symbolic return to the tonality (D minor) of the opening movement, or as its dominant, or poised somewhere between the two in deliberate ambiguity? Is this last

line 'uns nicht nach Sünden lohne' / 'and do not reward us for our sins' genuinely a part of Meyfart's chorale (1633) or a late addition, Bach's way of suggesting to his listeners that the prospect of God's mercy is not guaranteed but is contingent on His grace? These are just some of the loose ends, including even greater discrepancies of articulation in the surviving instrumental parts than is the norm with Bach's incomplete surviving performing material, that we faced in our preparations.

The antithesis between God's anger and mercy resurfaces in Bach's two later cantatas for this Sunday, yet without direct reference to the Gospel account of Jesus weeping over the fate of Jerusalem. For his second Leipzig offering, BWV 101 **Nimm von uns Herr, du treuer Gott**, Bach and his librettist managed to squeeze in a single passing reference to the city (No.2), but for the rest it is based squarely on the primary hymn for this Sunday, one by Martin Moller (still conceptually related to the Gospel) written during a time of plague in 1584 and sung to the melody of Luther's German version of the Lord's Prayer. The relentlessness of Luther's 'Vater unser', and the way the chorale is a strong audible presence in all but one of the movements of this cantata, including the recitatives, is matched in the opening movement by Bach's use of yet *another* of Luther's hymns as the thematic basis for his chorale fantasia, one associated in the congregation's mind with the Ten Commandments ('Dies sind die heil'gen zehn Gebot'). Clearly, the wages of sin, the overwhelming power of retribution visited upon those tempted to stray from the Lord's path, prompted Bach to subject his first listeners to a twin-barrelled doctrinal salvo

and to compose what Robert Levin described to me as 'the most crushing work of Bach's career'.

It starts out ruminatively with an independent bass line supporting a trio of oboes exchanging the 'Ten Commandments' theme with the upper strings. But before long we are given sharply accentuated dissonances over a dominant pedal, the first in a succession of hammer blows which convey the 'schwere Straf und große Not' ('grave punishment and great distress') of the text. They contribute to the unsettling mood of this extraordinary tone poem, at once so archaic-sounding in the doubling of the voice parts by old-fashioned cornett and trombones, as though Bach were intent on reconnecting to Luther's time, and yet modern in the way, for example, that the wrenching harmonies only begin to make sense as passing events in contrapuntal terms at a specific tempo, or Bach's use of a seven-part orchestral texture which he then expands to eleven real parts. Another strange, persistent feature is the three-note 'sighing' figure tossed between the instruments, appoggiaturas that resolve normally but are approached from above and below by a variety of initial preparatory intervals which appear to grow wider and wider. Does it stand for the inescapability of punishment, the fate that we, with countless sins, 'have truly merited' (indeed, 'allzumal' comes in for vehement reiterated protestations by the three lower voices)? Over the final tonic pedal Bach engineers a disturbing intensification of harmony and vocal expression for the words 'für Seuchen, Feur und großem Leid' ('contagion, fire and grievous pain'). It is in a movement such as this that you sense Bach working his chosen motifs as hard as he possibly

can, a trait we associate more with Beethoven and Brahms... but guess whom they got it from!

Of the arias, the most arresting is the bass 'fury' aria (No.4) with three oboes (three angry ducks transformed into a latter-day saxophone trio), three prescribed tempi (*vivace – andante – adagio*) and a single moment midway, enough to strike horror in the listener when Bach makes an abrupt Mahlerian swerve from E minor to C minor on the word 'Warum' [willst du so zornig sein?]. Not even Henry Purcell, with his penchant for a calculated spotlit dissonance, was capable of matching this when setting the same words in his anthem 'Lord, how long wilt Thou be angry?'. Bach's single chorale-free aria (No.2) is strongly disjunctive, the tenor expressing fear of judgement under the law, a *concertante* flute countering with glimmers of hope for grace and pardon. The flute's eloquence is still more apparent in the soprano/alto duet (No.6), with its imploring gestures in *siciliano* rhythm acting in counterpoint to the chorale tune first assigned to and then exchanged with the oboe da caccia. Was it this (particularly) affecting combination of obbligato instruments and its association with the Saviour's love and compassion shown to the sinner at the moment of 'Jesus' bitter death' which planted the seed in Bach's mind for 'Aus Liebe', the great soprano aria from the *St Matthew Passion*? In the two recitatives (Nos 3 and 5) Bach allots extensively embellished versions of the chorale tune to his individual singers, who then interrupt their own lines with 'tropes' of inserted commentary from relevant biblical passages.

Bach's third cantata, BWV 102 **Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!**, has, in contrast to the

others, neither the Gospel text nor one of the main hymns of the day as its point of departure. What prompted A B Marx to select this and its predecessor BWV 101, along with BWV 103 *Ihr werdet weinen und heulen*, with which it shares a similar ground plan, as the three Bach cantatas to be published in 1830 (the first to appear in print since 1708/9)? Composed for 25 August 1726 it is one of a series of works that Bach based on librettos written some twenty years earlier and attributed to Duke Ernst Ludwig of Saxe-Meiningen. As so often, it is the opening movement which holds the greatest fascination (Dürr calls it 'one of the great achievements of the mature Bach'). Here is a setting of Jeremiah 5:3, 'Lord, are not Thine eyes upon the truth! Thou hast stricken them, but they have not grieved; Thou hast consumed them, but they have not refused to receive correction: they have made their faces harder than a rock, and they have refused to return.' Who could have guessed that Bach would preface this grim text with such a genial orchestral ritornello for two oboes and strings? Is the understatement a deliberate way to point up the contrast with the third, fugal section, describing the hardened faces and giving Bach a fresh crack at conveying 'Gottes Zorn' – 'God's wrath'? But then Bach in this mood is anything but predictable, even to the extent of blurring the formal divisions of the text, not simply by interpolating instrumental sinfonias but by means of partially disguised textual overlapping. The culminating fugue, for instance, with its dramatic upward hoist of an augmented fourth followed by an exclamatory quaver rest and the more conventional downward slither of its counter subject, then merges into a restatement of the whole text in a truncated

musical reprise. One senses that Bach lavishes more care than usual on the construction of his themes, not just to paint the words but to replicate the speech rhythm. This in turn encourages a strongly rhetorical delivery; but then he takes one completely unawares by sculpting a fourteen-bar fugato out of an extremely peculiar vocal subject, splitting the first syllable of 'schlā-gest' with discrete staccato melismatic groupings separated by rests, until one realises that he is intent on depicting some form of godly clonk on a barely sentient head.

There are two fine recitatives, one *secco* for bass (No.2), one for alto with two oboes (No.6), and three arias. First comes a fine lament (No.3) for alto with oboe obbligato: both enter on a long, held, d flat dissonance, a study of a spiritual pariah 'cutting himself off from God's grace'. The second, for bass and strings, is headed 'arioso' (No.4) and gives the impression of starting midstream. Bach has been criticised for his word-setting here. But while the stress on the 'wrong' syllable of 'VERachtest' is 'corrected' by the upwards lurch of a minor seventh, the wrong stress on 'GEDuld' is no such thing the moment one interprets it as a hemiola: 'GNA-de, Ge-DULD'. Midway Bach captures the 'frantic impotent battering of the evil-doers against the decrees of the Almighty' (Whittaker) by means of a gripping four-fold repetition of a three-note motif – D flat, C, D flat over a pedal C. As a *da capo* movement this 'arioso' ends part one of this cantata with the rhetorical question 'Do you not know that God's goodness draws you to repent?', so inviting the preacher of the sermon to expatiate on the theme of how not to incur God's anger. Just in case he declines the prompt, Bach,

as so often, does the job for him, but in an unusual fashion: he allocates a dislocated figure to the tenor soloist, one that recalls the 'du schlā-gest' fugato theme from the opening chorus, as the first of several ingenious means to startle the presumptuous and errant soul ('du allzu sichre Seele!') with its representative, the flute, and, of course, the listener. But it is not until the middle section that the prospect of God's anger dislodges the flute's serenity, which is now replaced by a flurry of (fear-injected?) semiquavers. Persistent and pleading three-note motifs and a change of instrumentation (a pair of oboes now to replace the flute) characterise the final *accompanato* (No.6), suggesting penitence and even the chance of an eleventh-hour reprieve, which is formalised as a collective prayer in the final chorale set to the melody 'Vater unser im Himmelreich' ('Our Father, who art in Heaven'). Bach thought highly enough of this cantata to use movements of it again in two of his short Masses (BWV 233 and 235), and Carl Phillip Emanuel revived it several times in Hamburg during the 1770s and 80s.

The first of our two concerts also happened to take place in Hamburg; but Brunswick Cathedral, a true pilgrimage church begun in 1173 on Henry the Lion's return from the Holy Land, turned out to be the worthier setting for these three boldly original cantatas. At dinner after the Brunswick concert one of the sponsors' wives told me that she found 'all those grim Old Testament words of foreboding really off-putting'. As a Roman Catholic she preferred 'just to listen to the wonderful music and blot out the words'. I replied that, on the contrary, Bach to me is at his most persuasive when his musical

imagination is fired up by strong verbal imagery and he has a good story to tell – witness the three astonishing cantatas we had been performing earlier, with their stark juxtapositions of hellfire and salvation, of anger and tenderness. But my neighbour was having none of that, perhaps echoing what the Jesuits feared most about Luther: the dynamite of his hymns with their sturdy tunes, which 'killed more souls than all his works and sermons together'.

© John Eliot Gardiner 2008

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

Dom, Braunschweig

Nur hin und wieder während der Trinitatiszeit, in der fast unablässig die Dinge in den Vordergrund gestellt werden, die den Glauben eines guten Lutheraners ausmachen, vom Nicänischen Bekenntnis zu den zehn Geboten über das Vaterunser bis hin zum Katechismus und so fort, verweist ein heftiger Pfeil auf die Geschichte des Neuen Testaments und das Leben Christi. Am zehnten Sonntag nach Trinitatis erfahren wir nun aus der Lesung des Evangeliums (Lukas 19, 41–48), wie Jesus die Zerstörung Jerusalems weissagte und in welcher Beziehung diese Prophezeiung zu seiner eigenen Leidensgeschichte steht. Diese Verbindung wäre zu Bachs Zeiten durch die damals gängige Praxis untermauert worden, an diesem Sonntag im Vespertagesdienst Josephus' Bericht über die Einnahme Jerusalems durch den Kaiser Titus zu verlesen, die im Jahre 70 tatsächlich stattgefunden hatte und die wohl immer noch die Gemüter der Menschen bewegte, deren Familien im Dreißigjährigen Krieg erlebt hatten, wie zahlreiche deutsche Städte verwüstet oder zerstört worden waren. So begegnen in diesem Libretto eines anonymen Autors, der Bachs erste Leipziger Kantate für diesen Sonntag, BWV 46 **Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei**, mit einem Zitat aus dem Alten Testament (Klagelieder Jeremias 1,12) einleitet, die Zeitalter von Jeremia, Jesus und Josephus plötzlich zur Einheit verschmolzen – ein

Zeichen dafür, wie beeindruckend diese Geschichte war mit ihren lebendigen, aufrührenden Mustern von Zerstörung und Wiederaufbau, Gottes Zorn und Christi Barmherzigkeit. Sollte unter den Gläubigen, die an jenem warmen Sonntagmorgen im August 1723 in der Leipziger Kirche versammelt waren, jemand einen Augenblick wankelmütig werden, so war eine geballte Ladung fällig! Josephus' erschütternder Augenzeugenbericht taucht noch einmal in einer Leipziger Choralsammlung aus dieser Zeit auf, vom Pfarrer wurde sowieso erwartet, dass er wettete und in seiner Predigt eine scharfzüngige Tracht Prügel verabreichte, und Bach, der sich mit einer rein verbalen Schimpftirade nie aus dem Feld schlagen ließ, trat mit einer Kantate auf den Plan, die mit jeder Note ebenso aufrüttelte, wie es BWV 105 *Herr gehe nicht in Gericht* am vergangenen Sonntag getan hatte, mit der sie thematisch und in ihrer formalen Anlage einige Merkmale teilt.

Bach steht in einer langen Reihe von Komponisten, angefangen bei Gesualdo und Victoria, die das Zitat aus dem Klageliedern, ‚Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz‘, auf bewegende Weise vertont haben (dazu gehört natürlich auch Händel mit seinem *Messiah* zwei Jahrzehnte später). Bachs Anfangschor ist auf Anhieb vertraut als das ‚Qui tollis‘ aus der *Messe in h-moll*, zu dem es ein früher Entwurf war, allerdings mit ein paar kleinen Unterschieden: in der Tonart (d-moll statt h-moll), in der Rhythmik (kein neuer Impuls durch die Celli auf allen drei Zählzeiten der Takte) und in der Instrumentierung (Blockflöten statt Traversflöten und zusätzlich zwei Oboen da caccia und ein *cornò a tirarsi* zur Verdopplung der Gesangslinien bei

ihrem zweiten Einsatz, was dem Vortrag des Chors und dem Gesamtgefüge eine unerwartete Intensität gibt). Hinzu kommt ein atmosphärisches, sechzehn Takte umfassendes Instrumentalvorspiel, das dazu dient, das Schicksal Jerusalems als Symbol für den bröckelnden Glauben der Christen zu präsentieren, kommentiert von einem untröstlichen Schluchzen aller drei hohen Streichinstrumente. Mit der nächsten Überraschung wartet die Choralfuge auf, die aus dieser vertraut klingenden Klage hervorbricht. Sie beginnt mit nur zwei, vom Continuo begleiteten Gesangslinien, die sich auffächern zu einem Gefüge, an dem zuweilen bis zu neun Stimmen beteiligt sind. Sie ist kompromisslos in ihrer kontrapunktischen Wildheit und grimmigen, dissonanten Harmonik. Christus mag weinen über Jerusalem, erklärt uns Bach (Präludium), doch das hindert Gott nicht daran, ihn ‚voll Jammers‘ zu machen ‚am Tage seines grimmigen Zorns‘ (Fuge). Whittaker beschreibt die Wirkung dieser Fuge als ‚ungeheuer kraftvoll und grausig‘ und kommt zu dem Schluss, für den Chor sei sie ‚das schwierigste Werk, das Bach je geschrieben hat‘. Das sicherlich nicht. Mir fallen mindestens ein halbes Dutzend andere Werke ein, mit denen wir uns allein in diesem Jahr befasst haben und die technisch schwieriger zu bewältigen sind. Aber sie ist ganz bestimmt eine der mächtigsten und kämpferischsten Fugen in Bachs Kirchenkantaten überhaupt – und am Ende sind alle völlig ermattet.

Das Accompagnato für Tenor (Nr. 2) verweist auf Jerusalems Schuld als Grund für die Zerstörung der Gottesstadt. Da Jesu Tränen (klagende, fünfnötige Figuren auf den paarigen Blockflöten) unbeachtet geblieben sind, werden nun bald ‚des Eifers

Wasserwogen‘ ihre sündigen Bewohner verschlingen – das Stichwort für eine der seltenen ‚Tsunami‘-Arien bei Bach, für Bass, Trompete und Streicher (Nr. 3). Ist es wirklich nur die bessere Qualität und der größere Reiz, den diese Musik bietet, dass sie so sehr viel imposanter und auch beängstigender wirkt als jede andere opernartige ‚Sturm‘-Arie dieser Zeit – von Vivaldi oder Händel zum Beispiel? Man könnte auch auf die in ihr enthaltene Anspielung auf die göttliche Rache verweisen – ‚dein Wetter zog sich auf von weitem‘ –, auf die Besonderheit, dass hier nicht der Solist oder eine ‚Figur‘ donnert und tobt, sondern dass dieses Wüten durch den Sänger und Prediger objektiviert und durch Trompete und Streicher zu seinem ‚Soundtrack‘ verdichtet wird und auf diese Weise den Hörer vor seinem drohenden Untergang warnt – der aufziehende Sturm ‚muss dir unerträglich sein‘. Eine völlig konträre Stimmung bietet die folgende Alt-Arie (Nr. 5), die als Quartett mit zwei Blockflöten und zwei unisono geführten, die Basslinie liefernden Oboen da caccia angelegt ist und das Toben des Sturms und der Vergeltung unterbindet. Das Versprechen der Erlösung durch die versöhnliche Rolle Jesu, der Gott in seinem Zorn davon abhält, ‚seinen Schafen und Küchlein‘ Leid geschehen zu lassen, war im Jahrhundert zuvor für die Deutschen in den Zeiten der Not der Rettungsanker gewesen, und falls es sich nun, da sich der Sturm verzogen hat, jemand zu gemächlich gemacht haben sollte, ist er auch gleich wieder da in fünf dramatischen Takten, als sollte betont werden, auf welche Weise Jesus dafür sorgt, ‚dass die Frommen sicher wohnen‘.

In seinem abschließenden Choral führt Bach beide Enden seines instrumentalen Spektrums

zusammen, Trompete und Streicher, die bisher Gottes grimmige Seite vertreten haben, und die *flauti dolci* (oder Blockflöten), die das Symbol für Christi Tränen und Barmherzigkeit waren und nun zwischen den Zeilen des Chorals vereinzelte kleine Episoden zugewiesen bekommen. Erst in den letzten paar Takten gelangen die Blockflöten, die in ihren merkwürdigen kleinen Arabesken erniedrigte und natürliche E ausgetauscht haben, zur Einigung und etablieren sich auf E. Sollen wir also den abschließenden D-(dur)-Akkord als Tonika, als symbolische Rückkehr zur Tonart (d-moll) des Anfangssatzes hören, oder als Dominante – oder in absichtlicher Doppeldeutigkeit irgendwo in der Schwebe dazwischen? Gehörte diese letzte Zeile, ‚uns nicht nach Sünden lohne‘, von Anfang an zu Meyfarts Choral (1633), oder ist sie eine spätere Ergänzung, Bachs besondere Art, seine Hörer darauf hinzuweisen, dass für Gottes Barmherzigkeit keine Garantie gegeben ist, sondern dass sie auf seine Gnade angewiesen sind? Das sind nur einige der ungeklärten Fragen, abgesehen von den sogar noch größeren Unstimmigkeiten bei der Artikulation der erhalten gebliebenen Instrumentalparts, als wir sie angesichts des unvollständigen Materials, das wir für unsere Aufführungen zur Verfügung haben, gewohnt sind.

Die Antithese zwischen Gottes Zorn und Barmherzigkeit tritt noch einmal in den beiden späteren Kantaten Bachs für diesen Sonntag zutage, doch ohne direkten Bezug auf den Bericht des Evangeliums, Jesus habe über das Schicksal Jerusalems geweint. In seiner zweiten Kantate für Leipzig, BWV 101 **Nimm von uns Herr, du treuer**

**Gott**, gelang es Bach und seinem Librettisten, einen einzelnen beiläufigen Hinweis auf die Stadt (Nr. 2) einzufügen, aber sonst entspricht der Text dem des Hauptchorals für diesen Sonntag, den Martin Moller (immer noch auf das Evangelium bezogen) 1584, geschrieben hatte, in einer Zeit, in der die Pest tobte, und der zur Melodie des Luther-Liedes ‚Vater unser im Himmelreich‘ gesungen wurde. Parallel zu der unerbittlichen Direktheit, die Luthers ‚Vater unser‘ kennzeichnet, und der unüberhörbaren Präsenz, die der Choral in so gut wie allen Sätzen der Kantate erhält, einschließlich der Rezitative, verwendet Bach im Anfangssatz als thematische Basis für seine Choralfantasie einen *weiteren* Luther-Choral, das Lied ‚Dies sind die heil'gen zehn Gebot‘. Klar ist, dass der Lohn der Sünde und die überwältigende Macht der Vergeltung, mit der alle zu rechnen hatten, die sich vom Weg des Herrn entfernten, Bach veranlassten, seine ersten Hörer mit einer doppelten Ladung Munition zu befeuern und das zu komponieren, was mir Robert Levin als ‚das vernichtendste Werk in Bachs Schaffen überhaupt‘ beschrieben hat.

Es macht sich grüblerisch mit einer unabhängigen Basslinie auf den Weg, die ein Oboentrio stützt, das im Wechsel mit den hohen Streichern das ‚Zehn Gebote‘-Thema vorträgt. Doch bald werden uns über einem Orgelpunkt der Dominante scharf akzentuierte Dissonanzen geliefert, die ersten in einer Folge von Hammerschlägen, die der ‚schweren Straf und großen Not‘ des Textes Nachdruck verleihen. Sie tragen zu der beunruhigenden Stimmung dieser ungewöhnlichen Tondichtung bei, die in der Verdoppelung der Gesangsstimmen durch den altmodischen Zinken und Posaunen auf Antrieb so altertümlich

wirkt, dass der Eindruck entsteht, Bach wolle in Luthers Zeit zurückkehren, und dabei gleichzeitig so modern in der Weise, wie zum Beispiel die schmerzenden Harmonien als vorübergehende Ereignisse eingebunden in den Kontrapunkt erst bei einem bestimmten Tempo einen Sinn ergeben oder wie Bach die siebenstimmige Orchestertextur schließlich auf elf tatsächliche Stimmen ausdehnt. Ein weiteres merkwürdiges, ständig vorhandenes Merkmal ist die ‚Seufzer‘-Figur aus drei Noten, die zwischen den Instrumenten ausgetauscht wird, Appoggiaturen, die sich auf normale Weise auflösen, denen sich jedoch von oben und unten verschiedene zunächst vorbereitende Intervalle nähern, die immer größer zu werden scheinen. Soll damit angedeutet werden, dass wir unserer Strafe nicht entgehen können, dem Schicksal, das wir ‚mit Sünden ohne Zahl verdient haben allzumal‘ (das Stichwort, das bei den tiefen Stimmen heftige Proteste auslöst)? Über dem abschließenden Orgelpunkt auf der Tonika errichtet Bach beunruhigend verdichtete Harmonien und gibt den Worten ‚für Seuchen, Feur und großem Leid‘ besonderes Gewicht. In einem Satz wie diesem gewinnen wir den Eindruck, dass er seine Motive so gründlich verwertet, wie er nur kann – was wir sonst nur bei Beethoven und Brahms finden... aber es dürfte nicht schwer zu erraten sein, von wem sie das haben!

Von den Arien ist die faszinierendste die ‚Zorn‘-Arie für den Bass (Nr. 4), mit drei Oboen (drei erboste Enten, die sich in ein modernes Saxophontrio verwandeln), drei vorgeschriebenen Tempi (*vivace* – *andante* – *adagio*) und unterwegs einem Augenblick, der allein schon ausreicht, den Hörer erschauern zu

lassen, wenn Bach bei dem Wort ‚warum‘ [wilst du so zornig sein?] auf Mahler'sche Art unvermittelt von e-moll nach c-moll ausweicht. Nicht einmal Henry Purcell mit seiner Neigung, Dissonanzen gezielt ins Zentrum zu rücken, war imstande, hier etwas Gleichwertiges zu bieten, als er den gleichen Text in seinem Anthem ‚Lord, how long wilt Thou be angry?‘ vertonte. Bachs einzige Arie, die keinen Choral zugrunde legt (Nr. 2), lieft sehr starke Gegensätze – der Tenor äußert seine Furcht vor dem Richterspruch, eine konzertierende Flöte kontert mit der aufblitzenden Hoffnung auf Gnade und Vergebung. Deutlicher kommt die Eloquenz der Flöte in dem Duett für Sopran und Alt (Nr. 6) zum Ausdruck, wo ihre fliehenden Gesten im Siciliano-Rhythmus als Kontrapunkt zu der Chormelodie gesetzt sind, die zunächst von der Oboe da caccia vorgetragen und dann mit ihr im Wechsel gespielt wird. War es diese (besonders) ergreifende Kombination obligator Instrumente und ihre Assoziation mit der Liebe des Erlösers und dessen Erbarmen mit dem Sünder im Augenblick seines ‚bitteren Todes‘, der das Samenkorn legte zu Bachs großer Sopran-Arie ‚Aus Liebe will mein Heiland sterben‘ in der *Matthäus-Passion*? In den beiden Rezitativen (Nr. 3 und 5) gibt Bach den einzelnen Sängern ausgiebig verzierte Versionen der Chormelodie, und diese unterbrechen ihren eigenen Linien mit ‚Tropen‘ eingestreuter Kommentare aus entsprechenden Bibelstellen.

Bachs dritte Kantate, BWV 102 **Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!**, legt im Gegensatz zu den übrigen weder einen Text aus dem Evangelium noch einen der für diesen Tag vorgesehenen Choräle zugrunde. Was bewog A. B. Marx,

dieses und das Vorgängerwerk (BWV 101) zusammen mit BWV 103 ‚Ihr werdet weinen und heulen‘, das in ähnlicher Weise angelegt ist, 1830 als die ersten drei Bach-Kantaten zu veröffentlichen, die seit 1708/09 (!) im Druck erschienen? Die für den 25. August 1726 komponierte Kantate gehört zu einer Reihe von Werken, deren Texte rund zwanzig Jahre früher entstanden waren und Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen zugeschrieben wurden. Wie so oft ist es der Anfangssatz, der die größte Faszination bietet und den Dürr zu den herausragenden Leistungen des reifen Bach zählt. Hier ist Jeremia 5, 3 vertont: ‚Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber sie fühlen’s nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.‘ Wer hätte vermuten können, dass Bach diesem grimmigen Text ein so liebenswürdiges Orchesterritornell für zwei Oboen und Streicher voranstellen würde? Will er mit dieser Zurückhaltung den dritten, fugierten Abschnitt besonders hervorheben, wo die verhärteten Gesichter beschrieben werden und er neuerlich Gelegenheit erhält, in aller Schärfe auf ‚Gottes Zorn‘ zu verweisen? Aber schließlich ist er in einer solchen Stimmung alles andere als berechenbar, und das geht sogar so weit, dass er die formalen Zäsuren im Text verwischt, indem er nicht einfach nur instrumentale Sinfonias einschleibt, sondern Textüberschneidungen teilweise kaschiert. Die aufgipfelnde Fuge zum Beispiel, die sich dramatisch eine übermäßige Quarte höher hievt und durch die folgende Viertelpause wie ein Aufschrei wirkt, während das Gegenthema auf eher konventionelle Weise abwärts schlittert, verschmilzt in einer

gestutzten musikalischen Reprise mit der Wiederholung des gesamten Textes. Es ist zu spüren, dass Bach hier auf die Konstruktion seiner Themen weit mehr Sorgfalt als üblich verwendet, indem er nicht nur die Worte untermalt, sondern den gesamten Sprachrhythmus nachgestaltet. Das wiederum ermutigt zu einem betont rhetorischen Vortrag; dann jedoch meißelt er völlig unerwartet aus einem äußerst merkwürdigen Vokalthema ein vierzehntaktiges Fugato, indem er die erste Silbe von ‚schlä-gest‘ in vereinzelte, durch Pausen getrennte Melismengruppen aufspaltet, bis man gewahr wird, dass er hier wohl einen göttlichen Hieb auf einen Kopf, der kaum einer Empfindung fähig ist, zu schildern gedenkt.

Zwei schöne Rezitative, das eine secco für Bass (Nr. 2), das andere für Alt mit zwei Oboen (Nr. 6) sowie drei Arien enthält die Kantate. Die erste (Nr. 3) ist eine feinsinnige Klage für Altstimme mit obligater Oboe, die beide auf einer langen, gehaltenen Dissonanz in d-moll einsetzen und Betrachtungen anstellen über die verirrte Seele, die ‚von ihres Gottes Gnaden selbst sich trennt‘. Die zweite Arie, für Bass und Streicher, ist als Arioso (Nr. 4) überschrieben und vermittelt den Eindruck, sie beginne mittendrin. Es wurde kritisiert, wie Bach den Text hier vertont hat. Doch während die Betonung auf der ‚falschen‘ Silbe von ‚VERachtest‘ durch die aufwärts ruckende kleine Septime ‚korrigiert‘ wird, ist das bei der falschen Betonung auf ‚GEuld‘ nicht mehr der Fall, sobald man sie als Hemiole interpretiert: ‚GNA-de, Ge-DULD‘. Auf halbem Wege schildert Bach das ‚wilde ohnmächtige Aufbegehren der Frevler gegen die Weisungen des Allmächtigen‘ (Whittaker) durch eine fesselnde vierfache Wiederholung eines Motivs aus drei Noten –

Des, C, Des über einem Orgelpunkt auf C. Als Da-capo-Satz beendet dieses ‚Arioso‘ den ersten Teil der Kantate mit der rhetorischen Frage ‚Weißt du nicht, dass dich Gottes Güte zur Buße locket?‘ und fordert damit den Pfarrer auf, sich in seiner Predigt über das Problem zu verbreiten, wie sich Gottes Zorn abwenden ließe. Sollte dieser der Aufforderung nicht nachkommen, so übernimmt Bach auch hier, wie so oft, diese Aufgabe für ihn, aber auf eine ungewöhnliche Weise: Er gibt dem Tenor zunächst eine deplaciert wirkende Figur, die an das ‚du schlä-gest‘-Fugathema aus dem Eingangsschor erinnert, und setzt dann weitere sinnreiche Kunstgriffe ein, um die Flöte als Stellvertreterin der verirrten und ‚allzu sichren Seele‘ aufzuschrecken – und natürlich auch den Hörer. Doch erst im Mittelteil treibt die Aussicht auf Gottes Zorn der Flöte ihre frohgemute Stimmung aus, an deren Stelle es nun (von der Angst entfesselte?) Sechzehntel hagelt. Beharrlich flehende dreinotige Motive und ein Wechsel in der Instrumentierung (zwei Oboen ersetzen nun die Flöte) kennzeichnen das Accompagnato (Nr. 6), das auf Bußfertigkeit und eine Begnadigung in allerletzter Minute schließen lässt. Diese nimmt im abschließenden Choral Gestalt an in einem gemeinsamen Gebet auf die Melodie von ‚Vater unser im Himmelreich‘. Bach schätzte diese Kantate hoch genug, um wieder einige ihrer Sätze für zwei seiner kurzen Messen (BWV 233 und 235) zu übernehmen, und Carl Phillip Emanuel ließ sie in den 1770er und 1780er Jahren verschiedene Male in Hamburg wiederaufführen.

Die ersten unserer beiden Konzerte fanden zufällig auch in Hamburg statt; aber der Braun-

schweiger Dom, eine wirkliche Pilgerkirche, mit deren Bau 1173 nach der Rückkehr Heinrichs des Löwen aus dem Heiligen Land begonnen wurde, erwies sich als der würdigere Aufführungsort für diese auf kühne Weise originellen Kantaten. Nach dem Konzert in Braunschweig sagte beim Abendessen die Frau eines der Sponsoren, sie finde ‚alle diese zornigen Prophezeiungen aus dem Alten Testament wirklich unangenehm‘. Als Katholikin ziehe sie es vor, einfach nur der wunderbaren Musik zu lauschen und den Text zu ignorieren. Ich erwiderte, für mich sei Bach im Gegenteil besonders dann überzeugend, wenn seine musikalische Phantasie durch starke Wortbilder beflügelt werde, und er habe eine gute Geschichte zu erzählen – darunter die drei erstaunlichen Kantaten, die wir vorher aufgeführt hatten, mit ihrem krassen Nebeneinander von Hölle und Erlösung, Zorn und Zärtlichkeit. Aber davon wollte meine Tischnachbarin nichts wissen, und sie ließ wohl das wieder aufklingen, was die Jesuiten an Luther am meisten fürchteten – den Sprengstoff seiner Choräle mit ihren robusten Melodien, die ‚mehr Seelen getötet hatten als alle seine Werke und Predigten zusammen‘.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For the Tenth Sunday after Trinity

CD 36

Epistle I Corinthians 12:1-11

Gospel Luke 19:41-48

BWV 46

Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei (1723)

### 1. Coro

Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat. Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns.

### 2. Recitativo: Tenor

So klage du, zerstörte Gottesstadt, du armer Stein- und Aschenhaufen! Lass ganze Bäche Tränen laufen, weil dich betroffen hat ein unersetzlicher Verlust der allerhöchsten Huld,

BWV 46

Behold, and see if there be any sorrow

### 1. Chorus

Behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow, which is done unto me, wherewith the Lord hath afflicted me in the day of His fierce anger.

### 2. Recitative

Lament, then, devastated town of God, O wretched heap of stone and ashes! Let brimming streams of tears flow, for you have been struck by an irreplaceable loss of the most precious grace,

so du entbehren musst

durch deine Schuld.

Du wurdest wie Gomorra zugerichtet,

wiewohl nicht gar vernichtet.

O besser! wärest du in Grund verstört,

als dass man Christi Feind jetzt in dir lästern hört.

Du achtest Jesu Tränen nicht,

so achte nun des Eifers Wasserwogen,

die du selbst über dich gezogen,

da Gott, nach viel Geduld,

den Stab zum Urteil bricht.

### 3. Aria: Bass

Dein Wetter zog sich auf von weiten,

doch dessen Strahl bricht endlich ein

und muss dir unerträglich sein,

da überhäufte Sünden

der Rache Blitz entzünden

und dir den Untergang bereiten.

### 4. Recitativo: Alt

Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein,

es sei Jerusalem allein

vor andern Sünden voll gewesen!

Man kann bereits von euch dies Urteil lesen:

Weil ihr euch nicht bessert

und täglich die Sünden vergrößert,

so müsset ihr alle so schrecklich umkommen.

which you must forfeit

through your own fault.

You have been dealt with like Gomorrah,

although not quite destroyed.

Oh, better had you been razed to the ground

than that Christ's foes be heard blaspheming in you.

You did not heed the tears of Jesus,

but heed now the tidal wave of zealotry

which you have heaped upon yourself,

since God, after great forbearance,

now breaks the rod of judgement.

### 3. Aria

Thy tempest gathered from afar,

but lightning finally broke loose

and must be more than you can bear,

since a brimming store of sins

ignites the lightning's wrath

which now brings about your ruin.

### 4. Recitative

And yet, O sinners, you must not suppose

that Jerusalem alone

is more than others filled with sin!

This judgement may even now be read to you:

since you do not mend your ways

and grow more sinful with each day,

you must all perish in such a dreadful manner.

**5 5. Aria: Alt**

Doch Jesus will auch bei der Strafe  
der Frommen Schild und Beistand sein,  
er sammlet sie als seine Schafe,  
als seine Küchlein liebeich ein;  
wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen,  
hilft er, dass Fromme sicher wohnen.

**6 6. Choral**

O großer Gott von Treu,  
weil vor dir niemand gilt  
als dein Sohn Jesus Christ,  
der deinen Zorn gestillt,  
so sieh doch an die Wunden sein,  
sein Marter, Angst und schwere Pein;  
um seinetwillen schone,  
uns nicht nach Sünden lohne.

*Text: Lamentations 1:12 (1); Johann Matthäus  
Meyfart (6); anon. (2-5)*

**BWV 101**

**Nimm von uns, Herr, du treuer Gott (1724)**

**7 1. Coro (Choral)**

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,  
die schwere Straf und große Not,  
die wir mit Sünden ohne Zahl  
verdienen haben allzumal.  
Behüt für Krieg und teurer Zeit,  
für Seuchen, Feur und großem Leid.

**5. Aria**

Yet Jesus shall, even while dispensing punishment,  
protect and help the righteous;  
he gathers them together most lovingly  
as His own sheep and chickens.  
When storms of vengeance reward the sinners,  
he helps the righteous to dwell in safety.

**6. Chorale**

O great God of faithfulness,  
since for Thee no man is worthy  
but Thy Son Jesus Christ,  
who hath stilled Thine anger,  
look upon those wounds of His,  
His torment, fear and grievous pain,  
and spare us for His sake,  
and do not reward us for our sins.

**BWV 101**

**Take from us, Lord, Thou faithful God**

**1. Chorus (Chorale)**

Take from us, Lord, Thou faithful God,  
the grave punishment and great distress  
that we with countless sins  
have truly merited.  
Protect us from war and famine,  
contagion, fire and grievous pain.

**8 2. Aria: Tenor**

Handle nicht nach deinen Rechten  
mit uns bösen Sündenknechten,  
lass das Schwert der Feinde ruhn!  
Höchster, höre unser Flehen,  
dass wir nicht durch sündlich Tun  
wie Jerusalem vergehen!

**9 3. Recitativo e Choral: Sopran**

Ach! Herr Gott, durch die Treue dein  
wird unser Land in Fried und Ruhe sein.  
Wenn uns ein Unglückswetter droht,  
so rufen wir,  
barmherzger Gott, zu dir  
in solcher Not:  
Mit Trost und Rettung uns erschein!  
Du kannst dem feindlichen Zerstoren  
durch deine Macht und Hilfe wehren.  
Beweis an uns deine große Gnad  
und straf uns nicht auf frischer Tat,  
wenn unsre Füße wanken wollten  
und wir aus Schwachheit straucheln sollten.  
Wohn uns mit deiner Güte bei  
und gib, dass wir  
nur nach dem Guten streben,  
damit allhier  
und auch in jenem Leben  
dein Zorn und Grimm fern von uns sei.

**10 4. Aria: Bass**

Warum willst du so zornig sein?  
Es schlagen deines Eifers Flammen  
schon über unserm Haupt zusammen.

**2. Aria**

Do not condemn us wicked sinners  
according to Thy law,  
let the enemies' sword now rest!  
Almighty, hear our pleading,  
that we may not through sinful deeds  
perish like Jerusalem!

**3. Recitative and Chorale**

Ah, Lord God, through Thy faithfulness  
shall our land abide in peace and quiet.  
When storms threaten  
we shall call,  
merciful God, to Thee  
in our distress:  
appear to us with solace and deliverance!  
Thou canst ward off the foe's destruction  
through Thy might and help.  
Give proof to us of Thy great grace,  
and do not punish us when caught red-handed,  
when we were about to falter  
and stumble out of weakness.  
Attend us with Thy goodness  
and grant that we  
strive only after goodness,  
so that here on earth  
and in the life hereafter  
thy wrath and rage may be far from us.

**4. Aria**

Why wouldst thou be so angry?  
The flames of Thy great fury  
already engulf our heads.

Ach, stelle doch die Strafen ein  
und trag aus väterlicher Huld  
mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

#### 11 5. Recitativo e Choral: Tenor

Die Sünd hat uns verderbet sehr.  
So müssen auch die Frömmsten sagen  
und mit betrännten Augen klagen:  
Der Teufel plagt uns noch viel mehr.  
Ja, dieser böse Geist,  
der schon von Anbeginn ein Mörder heißt,  
sucht uns um unser Heil zu bringen  
und als ein Löwe zu verschlingen.  
Die Welt, auch unser Fleisch und Blut  
uns allezeit verführen tut.  
Wir treffen hier auf dieser schmalen Bahn  
sehr viele Hindernis im Guten an.  
Solch Elend kennst du, Herr, allein:  
Hilf, Helfer, hilf uns Schwachen,  
du kannst uns stärker machen!  
Ach, lass uns dir befohlen sein.

#### 12 6. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Gedenk an Jesu bitterm Tod!  
Nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen  
und seiner Wunden Pein zu Herzen,  
die sind ja für die ganze Welt  
die Zahlung und das Lösegeld;  
erzeig auch mir zu aller Zeit,  
barmherzger Gott, Barmherzigkeit!  
Ich seufze stets in meiner Not:  
Gedenk an Jesu bitterm Tod!

Ah, cease this punishment  
and with a father's grace  
be patient with our feeble flesh!

#### 5. Recitative and Chorale

Sin has greatly corrupted us.  
Even the most pious must say as much  
and lament with tearful eyes:  
the devil plagues us even more.  
Yea, this evil spirit,  
who from the outset was a murderer,  
seeks to deprive us of salvation  
and to devour us like a lion.  
The world, our very flesh and blood,  
leads us astray incessantly.  
We encounter here on this narrow path  
so many obstacles against good.  
Such misery, Lord, is known to Thee alone:  
help, O Helper, help us weak ones,  
Thou canst make us stronger!  
Ah, let us be commended to Thee.

#### 6. Aria (Duet)

Think on Jesus's bitter death!  
Take, Father, Thy Son's anguish  
and the pain of His wounds to heart,  
they are in truth for all the world  
the payment and the ransom;  
and show me too, for evermore,  
mercy, O merciful God!  
I always sigh in my distress:  
think on Jesus' bitter death!

#### 13 7. Choral

Leit uns mit deiner rechten Hand  
und segne unser Stadt und Land;  
gib uns allzeit dein heiliges Wort,  
behüt fürs Teufels List und Mord;  
verleih ein selges Stündelein,  
auf dass wir ewig bei dir sein.

*Text: Martin Moller (1, 3, 5, 7); anon. (2, 4, 6)*

#### bwv 102

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! (1726)

I Teil

#### 14 1. Coro

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du  
schlägest sie, aber sie fühlen's nicht; du plagest sie,  
aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter  
Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht  
bekehren.

#### 15 2. Recitativo: Bass

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepräget,  
wenn der verkehrte Will sich ihm zuwiderleget?  
Wo ist die Kraft von seinem Wort,  
wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?  
Der Höchste suchet uns durch Sanftmut  
zwar zu zähmen,  
ob der verirrte Geist sich wollte noch bequemem;  
doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,  
so gibt er ihn in's Herzens Dünkel hin.

#### 7. Chorale

Lead us with Thy right hand  
and bless our town and our country;  
give us always Thy holy Word,  
protect us from Satan's guile and murder;  
grant us one single, blessed hour,  
that we may forever be with Thee.

#### bwv 102

Lord, are not Thine eyes upon the truth!

Part I

#### 1. Chorus

Lord, are not Thine eyes upon the truth! Thou hast  
stricken them, but they have not grieved; Thou hast  
consumed them, but they have refused to receive  
correction; they have made their faces harder than a  
rock, and they have refused to return.

#### 2. Recitative

Where is the image that God has engraved on us,  
if perverse wills oppose Him?  
Where is the power of His Word,  
if all betterment deserts the heart?  
Almighty God seeks indeed to tame us  
through gentleness,  
to see if the erring soul might still submit;  
but if it persists in its obdurate way,  
He abandons it to the heart's arrogance.

**16 3. Aria: Alt**

Weh der Seele, die den Schaden  
nicht mehr kennt  
und, die Straf auf sich zu laden,  
störrig rennt,  
ja von ihres Gottes Gnaden  
selbst sich trennt.

**17 4. Arioso: Bass**

Verachtest du den Reichtum seiner Gnade, Geduld  
und Langmütigkeit? Weißest du nicht, dass dich  
Gottes Güte zur Buße locket? Du aber nach deinem  
verstockten und unbußfertigen Herzen häufest dir  
selbst den Zorn auf den Tag des Zorns und der  
Offenbarung des gerechten Gerichts Gottes.

II Teil

**18 5. Aria: Tenor**

Erschrecke doch,  
du allzu sichere Seele!  
Denk, was dich würdig zähle  
der Sünden Joch.  
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,  
damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

**19 6. Recitativo: Alt**

Beim Warten ist Gefahr;  
willst du die Zeit verlieren?  
Der Gott, der ehemals gnädig war,  
kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.

**3. Aria**

Woe unto the soul, who no longer  
recognises harm,  
and heaping punishment on himself  
pursues his own stubborn course,  
cutting himself off  
from God's grace.

**4. Arioso**

Despisest thou the riches of His goodness and  
forbearance and longsuffering; not knowing that  
the goodness of God leadeth thee to repentance?  
But after thy hardness and impenitent heart treasurest  
up unto thyself wrath against the day of wrath and  
revelation of the righteous judgment of God.

Part II

**5. Aria**

Be frightened, though,  
you all too haughty heart!  
Think of all that makes you deserve  
the yoke of sins.  
God's forbearance walks with feet of lead,  
that His anger at you thereafter be the graver.

**6. Recitative**

In waiting danger lurks;  
is it your wish to lose time?  
The God, who was once so merciful,  
can lead you with ease to His seat of judgment.

Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick,  
der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet;  
verblendter Sinn, ach kehre doch zurück,  
dass dich dieselbe Stund nicht finde unbereit!

**20 7. Choral**

Heut lebst du, heut bekehre dich,  
eh morgen kommt, kann's ändern sich;  
wer heut ist frisch, gesund und rot,  
ist morgen krank, ja wohl gar tot.  
So du nun stirbst ohne Buß,  
dein Leib und Seel dort brennen muss.

Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir,  
dass ich noch heute komm zu dir  
und Buße tu den Augenblick,  
eh mich der schnelle Tod hinrück,  
auf dass ich heut und jederzeit  
zu meiner Heimfahrt sei bereit.

*Text: Jeremiah 5:3 (1); Romans 2:4-5 (4);  
Johann Heermann (7); anon. (2-3, 5-6)*

Where then will your repentance be? It is a moment  
that divides time and eternity, body and soul.  
O blinded sense, turn back again,  
lest this same hour find you unprepared!

**7. Chorale**

Today you live, repent today;  
before the morning dawns, all may change.  
He who today is healthy, ruddy-faced, thriving,  
will tomorrow be sick, or even dead.  
If you now die unrepentant,  
your body and your soul must burn.

Help, O Lord Jesus, help me,  
that I may come to Thee today  
and repent this instant,  
before sudden death takes me,  
that I may today and evermore  
be prepared for my homecoming.

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