

39

For the Thirteenth Sunday after Trinity
77 / 164 / 33

Dreikönigskirche, Frankfurt

Sure enough, after the breezy pleasures of last week's celebratory pieces – a brief reprieve – came the cold shower of our man's resumption of the earnest process of musical exegesis. Bach saw the exposition of scripture as the main meditative goal of his church music, in particular the need to forge audible links in the listener's mind between the 'historical' ('what [is] written in the book of the law') and spiritual attributes of the texts to be set. Here, on the Thirteenth Sunday after Trinity, he is faced with a Gospel (Luke 10:23-37) centred on the parable of the Good Samaritan which stresses man's slipperiness in evading his responsibilities to his neighbour, and an Epistle (Galatians 3:15-22) in which Paul probes the distinction between faith and the law. This was

adopted by Luther in his twelve-verse hymn paraphrasing the Ten Commandments, 'Dies sind die heil'gen zehn Gebot', insisting that their purpose, and the first step in the believer's understanding of them, was the 'recognition of sin' and 'how one should rightly live before God', a theme that had preoccupied Bach from the outset of his first Leipzig cycle.

Although it was a deliberate choice during this year to group the cantatas by feast day, slicing through the years of their composition so as to compare Bach's differing responses to the same text, yet with each previous week's offerings still ringing in our ears we were always conscious of the connective tissue that binds cantatas week to week within a given annual cycle. Bach announced himself to his twin congregations in Leipzig with two monumental, fourteen-movement cantatas (BWV 75 and 76) in which he set out his compositional stall. His underlying purpose seems to have been to connect the dualism of love of God and brotherly love with a vision of eternity as man's eschatological goal. All the signs are there that he intended to stretch these thematic links over at least the first four weeks of the Trinity season, first in BWV 75 and 76, and then by reviving two Weimar-composed works, BWV 21 and 185. Now, for the past six weeks, from the Eighth to the Thirteenth Sundays after Trinity, we have been encountering a sequence of works, all newly composed in Leipzig to theologically interrelated texts, based on the principle of reinterpreting an Old Testament *dictum* in terms of the New Testament Gospel of the day, and then applying it to the contemporary worshipper. All this

was in a poetic style suggesting that the texts may have been the work of a single librettist.

With BWV 77 **Du sollt Gott, deinen Herren lieben** as the climax of what seems to be a series-within-a-cycle came an opportunity (Bach would perhaps have seen it as an obligation) to give resounding, conclusive expression to the core doctrines of faith already adumbrated in the first four Sundays of the Trinity season. Once again Bach does not disappoint. Here is one of those breathtaking, monumental opening choruses that defy rational explanation: how an over-worked, jobbing church musician, locked into numbing routines, could have come up with anything so prodigious and not, as we have seen, in an isolated work, but as part of a coherent *cycle* of weekly works. Bach aims to demonstrate by means of every musical device available to him the centrality of the two 'great' commandments of the New Testament and how 'on these two commandments hang all the law and the prophets'. So he constructs a huge chorale fantasia in which the chorus, preceded by the upper three string lines in imitation, spell out the New Testament statement, their utterances encased in a wordless chorale tune that would have been associated in the minds of all his listeners with Luther's Ten Commandments hymn. This appears in canon, a potent symbol of the law, between the *tromba da tirarsi* at the top of the ensemble and the continuo at its base, a graphic device to demonstrate that the Old Testament serves as the bedrock of the New, or, expressed differently, that the entire Law is understood to frame, and be inseparable from, Jesus' commandments to love God and one's neighbour.

But that is only just the start. Bach extrapolates the vocal lines from the chorale theme, so that they emerge audibly as a retrograde inversion of the chorale tune in diminution. Imagine it as a giant Caucasian *kilim*, with the geometric design and decorative patterning all of a piece. Your eye is drawn first to the elegant weave of the choral lines, but you then begin to discern a broader outline: the same basic design, but on a far bigger scale, one twice the size of the other, and bordering the whole. That is the canon in augmentation, the bass line proceeding at the lower fifth at half speed (in minims), symbol of the fundamental law. Bach's construct allows the trumpet (in crotchets) to deliver nine individual phrases of the chorale and symbolically, in a tenth, to repeat the entire tune for good measure so that at the climax of the movement the 'old' and the 'new' are unambiguously fused in the listener's mind. The tune itself, at least thirteenth-century in origin, began as a pilgrimage hymn to the words 'In Gottes Namen fahren wir', selected by Luther, or those close to him, as an appeal to God for protection – particularly at the start of a sea voyage in which Christ was the chosen captain or pilot. Other than *Ein feste Burg* (BWV 80), no other canonic treatment of a *cantus firmus* we've met so far has quite the same air of monumentality or hieratic authority as this.

The strange thing is that whenever the chorale tune stops, and even before it first gets going, the music reveals a searching, almost fragile quality. Soon you notice that Bach has left out the normal 8' continuo from the opening ritornello (instead the violas have a figured *bassetten* bass line) and a huge chasm in pitch, structure and dynamics opens

up between the gentle interweaving of the imitative contrapuntal lines (presumably for strings only, though in the absence of the original parts we cannot be sure of this as none of the instruments is specified in the autograph score other than the *tromba* part) and the full, impressive weight of the double canon. The choral voices thunder out 'Thou shalt love the Lord thy God' like so many evangelising sculptors chiselling the words into the musical rock face. One now realises that this emphasis on height and depth is being presented as a spatial metaphor for the divine and human spheres: distant, yet interconnected. Bach builds up colossal tension as a result of this dramatic textural alternation, the voices presumably dropping to *piano* whenever the trumpet/bass dialogue pauses for breath. Rightly or wrongly, I took it that the three oboes, whose presence elsewhere in the cantata makes it unlikely that they would have been excluded from the first movement, should double the voice lines only when the trumpet/bass themes are present.

The whole edifice lends itself to allegorical interpretation beyond the obvious meshing of Old and New Testament commandments, the former strict in its canonic treatment, the latter freer and more human in its choral working out, and the symbolic separation of God's control of the spheres of 'above' and 'below' (five statements of each, making ten in all). As Martin Petzoldt has shown, their moments of intersection point to the 'concord' or 'Übereinstimmung' willed by God for community with humankind and his promise of mercy to those who keep his commandments. To this, Eric Chafe (who devotes two whole chapters to this work) points to the anomalous flattened

pitches in the mixolydian version of the chorale tune which 'inspired Bach to emphasise the sub-dominant minor' at the climax of the movement (bar 58), 'the point at which the trumpet reaches its highest tone and the rhythmic activity of the chorus is at its greatest. Its role in the allegorical design for the movement is to create a sub-dominant/minor region from which the restoration of G emerges at the last possible moment in conjunction with the insight that love of God and love of one's neighbour as *oneself* are inseparable.' If this analysis seems a little dry – and it is certainly accurate – the music at this point is stupendous, the voices first in downward then in upward pursuit under the canopy of the trumpet's final blast of the chorale and cadencing over the solid G pedal of the bass. Chafe makes great play with the alternation of F natural and F sharp in the trumpet part four and five bars before the end (apparently there were different versions of the tune current in his time that Bach may have been quoting). The symbolic uncertainty they represent when associated with the injunction to 'love thy neighbour as thyself' suggests that without God's help we are doomed to failure. The end result is a potent mixture of modal and diatonic harmonies, one which leaves an unforgettable impression in the mind's ear, and in context propels one forward to the world of Brahms' *German Requiem* and beyond, to Messiaen's *Quartet for the End of Time*.

Wisely Bach does not attempt in the remaining movements to replicate the mood or dimensions of this immense hermeneutic edifice which inevitably dwarfs all else. His concern is now to delineate the dependence of the believer in his human, imperfect,

condition on the agency of the Holy Spirit to recognise and carry out God's commandment of love. Johann Knauer provided the models for the texts of both last week's (BWV 69a) and the present cantata, and in both cases these required short but significant revisions. So, for example, in the B section of the aria for soprano (No.3), by changing Knauer's rather neutral 'Lass mich doch *dieses Glück* erkennen' to 'Lass mich doch *dein Gebot* (thy commandment) erkennen' and by avoiding the anticipated *da capo*, Bach shifts the emphasis onto the believer's hope that by grasping Jesus' commandment she will be 'so kindled by love' that she will love God for ever. In a second (accompanied) recitative (No.4), by the simple addition of a single word 'zugleich' ('at the same time') to Knauer's text, Bach welds the two New Testament commandments together so that they are held simultaneously and inseparably in the believer's mind.

The alto aria with trumpet obbligato (No.5), a meditation on the believer's ineffectual will to obey God's commandments and a foretaste of eternal life, is deceptive in its apparent simplicity and intimacy. Couched in the form of a sarabande, its weak phrase-beginnings and feminine cadences hold a mirror to man's proneness to fall short. The decision to recall the principal trumpet, so certain and majestic in the opening chorus but now single and supported by continuo alone, is Bach's most explicit way of conveying human imperfection ('Unvollkommenheit'). If he had set out to write an obbligato melody for the natural (valveless) trumpet he could hardly have devised more awkward intervals and more wildly unstable notes: recurrent C sharps and B flats, and occasional G sharps and E flats, which either do not

exist on the instrument or emerge painfully out of tune. Bach is putting on display the frailty and shortcomings of humankind for all to hear and perhaps even to wince at. But how do you explain that to an audience except through a special pleading type of programme note? To be the vehicle for illustrating the distinction between God (perfect) and man (flawed and fallible) is a tough assignment for any musician (and our Swedish trumpeter Niklaus Eklund came through this ordeal with huge credit and amazing skill), unless you are a sad, white-faced clown, accustomed to playing your trumpet (badly) at the circus. But before we jump to the conclusion that Bach is being sadistic here, we should look beyond the surface of the music. I believe it is going too far to suggest, as Richard Taruskin does, that on occasion Bach 'aimed to torture the ear' or that he 'seems deliberately to engineer a bad-sounding performance by putting the apparent demands of the music beyond the reach of his performers and their equipment'. For that to be true, it would allow no remedial action by the trumpeter to 'bend' or 'lip down' (or 'up') the non-harmonic tones so as to make them acceptable. It is the *effort* Bach is concerned to illustrate, and then in blatant contrast, the *ease* when, in the B section of the aria, he suddenly assigns the trumpet a ten-bar solo of ineffable beauty made up entirely of the diatonic tones of the instrument without a single accidental. Suddenly we are permitted a glorious glimpse of God's realm, an augury of eternal life, in poignant juxtaposition to the believer's sense of difficulty, incapacity, even, in executing God's commandment unaided. Sadistic? No. Pedantic? Perhaps.

This acknowledgement of human weakness – mankind’s inability to carry out the second commandment unaided – is given a third illustration in the closing chorale, which Bach ends with a final inconclusive cadence – tenor and bass rising, soprano and alto falling, leaving the listener up in the air. Petzoldt and Chafe have made a convincing case, which we followed, for using the final two strophes of the 12-verse anonymous chorale *Herr, deine Recht und dein Gebot*, based on the Ten Commandments, since Bach assigns no words to this closing chorale and its remarkable unsettling harmonisation.

Bach seems not to have been daunted by the immensity of his previous year’s offering when in September 1724 he sat down to compose BWV 33 **Allein zu dir, Herr Jesu Christ**. It is a worthy sequel, albeit a shy at a different target, beginning with a chorale fantasia fashioned rather like an antique ring. The fineness of the gemstone, the choral delivery of Konrad Hubert’s nine-lined hymn, is in constant danger of being eclipsed by the ornate beauty of its orchestral setting, energetic in its forward propulsion, motivic invention and proto-symphonic development, through its nine instrumental ritornellos, ranging from five to twenty-four bars. Later there are two penitential recitatives with far-flung harmonic excursions, and a movement for paired oboes and voices (No.5) which contains the only detectable reference to the Gospel text and New Testament Commandment and suggests an affinity of diatonic euphony and scoring to the soprano aria in BWV 77. Also included is arguably one of the most beautiful of all Bach’s alto arias (No.3), scored for muted first violins and accompanying pizzicato strings, bearing a striking

kinship in mood, subject-matter (the frightening burden of sin) and even melodic outline to the soprano aria ‘Wie zittern und wanken’ from BWV 105 for the Ninth Sunday after Trinity of the previous year. Bach is unlikely to have known John Bunyan’s *The Pilgrim’s Progress* (1678), but this aria is a perfect portrayal in sound of Christian’s faltering steps as he enters the Valley of the Shadow of Death. But perhaps this cantata’s most inherently satisfying movement is its last: a fluid, diaphanous harmonisation of Hubert’s closing stanza, in which Bach creates an admirable melismatic interweaving of all four vocal lines at cadential points.

The surviving autograph score of BWV 164 **Ihr, die ihr euch von Christo nennet** dates from August 1725 and was performed in Leipzig as part of Bach’s third annual cycle. How much of its music, composed to a text by Salomo Franck, can be traced back to one of Bach’s lost Weimar cantatas is far from certain, though the scoring for strings and a pair of flutes, to which two oboes are added as unison reinforcement in the last two movements, would accord with the chamber-like proportions Bach adopted for the other Franck cantata texts he set in 1715.

With no opening chorus, some commentators are disturbed by the apparent discrepancy, in the tenor aria with strings (No.1), between words which fulminate against un-Samaritan-like indifference to one’s neighbour’s plight and the easy pastoral 9/8 flow of the canonic melody. But isn’t that precisely Bach’s point here: to contrast true mercy – God’s mercy – with its human counterfeit, in another expression of the perfect/imperfect dualism featured in his other cantatas for this Sunday? The essence of

true compassion is evoked in the alto aria with two transverse flutes (No.3), and followed by the tenor’s prayer that those steely hearts that he referred to in the opening number shall now be melted and become ‘rich in love, gentle and mild’. One can even discern an emblem of this contrast between human and divine mercy in the way the final duet opens as an inverse canon for the unison melody instruments and continuo, and then with each fresh entry of the voice lines develops fresh canons, now at the octave, now at the fourth or fifth, before burgeoning into free polyphony.

As we made our way out of Frankfurt’s rather forbidding and gloomy nineteenth-century *Dreikönigskirche*, it occurred to me that these three cantatas best exemplify Thomas Browne’s wonderful definition of music as ‘an Hieroglyphicall and shadowed lesson of the whole world, and Creatures of God, such a melody to the eare, as the whole world well understood, would afford the understanding. In briefe, it is a sensible fit with that Harmony, which intellectually sounds in the eares of God.’ (*Religio Medici*, 1642)

© John Eliot Gardiner 2007
From a journal written in the course of the
Bach Cantata Pilgrimage

Kantaten für den dreizehnten
Sonntag nach Trinitatis

Dreikönigskirche, Frankfurt
Nach den unbeschwernten Freuden
der jubelnden Festklänge in der
vergangenen Woche – ein kurzes
Verschnaufen – kam selbstverständlich
ganz schnell die Ernüchterung, dass
sich unser Komponist nun wieder
dem Ernst musikalischer Exegese
zu widmen hatte. Für Bach war das
wesentliche Ziel seiner Kirchenmusik
eine zum Nachdenken anregende
Darlegung der Schrift, und zu diesem
Zweck musste er im Ohr seiner Hörer
vor allem Verbindungen schaffen
zwischen den ‚historischen‘ (‚was im
Gesetz geschrieben steht‘) und den
spirituellen Attributen der zu vertonen-
den Texte. Hier, am dreizehnten

Sonntag nach Trinitatis, hat er es mit einem Text aus dem Lukas-Evangelium (10, 23–37) zu tun, der das Gleichnis vom barmherzigen Samariter beinhaltet, die findige Art des Menschen, seiner Pflicht gegenüber dem Nächsten aus dem Wege zu gehen, sowie mit einer Lesung aus dem Galaterbrief (3, 15–22), wo Paulus eine bewusste Entscheidung zwischen Glaube und Gesetz postuliert. Diese Forderung wurde von Luther übernommen, der in seinem zwölfstrophigen Choral die zehn Gebote paraphrasiert – ‚Dies sind die heil’gen zehn Gebot‘ – und erklärt, der erste Schritt des Gläubigen zu ihrem Verständnis sei, ‚dass du dein’ Sünd, o Menschenkind, / erkennen sollst und lernen wohl, / wie man vor Gott leben soll‘, ein Thema, das Bach bereits zu Beginn seines ersten Leipziger Kantatenjahrganges beschäftigt hatte.

Wenn wir das ganze Jahr hindurch die Kantaten absichtlich nach Festtagen geordnet vorgestellt haben, um mit diesem Längsschnitt durch die Jahre ihrer Entstehung Bachs unterschiedliche Reaktionen auf den gleichen Text miteinander vergleichen zu können, war uns doch, während uns das Programm der jeweils vergangenen Woche immer noch in den Ohren klang, das stützende Gewebe bewusst, das die Kantaten innerhalb eines Jahrgangs von einer Woche zur anderen verbindet. Bach stellte sich seinen beiden Gemeinden in Leipzig mit zwei monumentalen, jeweils vierzehn Sätze umfassenden Kantaten (BWV 75 und 76) vor, in denen er sein compositorisches Arsenal zur Schau stellte. Seine Absicht scheint dabei gewesen zu sein, den Dualismus zwischen der Liebe Gottes und der Liebe zum Nächsten mit einer Vision der Ewigkeit als eschatologischem Ziel des Menschen zu verknüpfen. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass er diese thematischen Verknüpfungen zumindest über die ersten vier Wochen der Trinitatiszeit ausdehnen wollte, zuerst in BWV 75 und 76 und dann, als er zu zwei in Weimar komponierten Werken zurückkehrte, BWV 21 und 185. Nun war uns in den vergangenen sechs Wochen, vom achtzehnten bis zum dreizehnten Sonntag nach Trinitatis, eine Folge von Werken begegnet, die er alle auf theologisch miteinander verbundene Texte in Leipzig neu komponiert hatte. Sie alle basieren auf dem Prinzip, dass ein Diktum des Alten Testaments mit den Worten des Tagesevangeliums aus dem Neuen Testament neu interpretiert und auf die Lebensumstände der Gläubigen seiner Zeit zugeschnitten wird. All dies geschah in einem poetischen Stil,

der vermuten lässt, die Texte stammten von einem einzigen Librettisten.

Mit der Kantate BWV 77 **Du sollt Gott, deinen Herren lieben** als Höhepunkt einer, wie es scheint, eigenständigen Folge innerhalb eines Jahrgangs kam die Gelegenheit (die Bach vermutlich für seine Pflicht gehalten hätte), die Kernaussagen des Glaubens, die an den vier ersten Sonntagen der Trinitatiszeit bereits angedeutet worden waren, auf überwältigende und schlüssige Weise zum Ausdruck zu bringen. Wieder einmal enttäuscht Bach nicht. Wir begegnen hier einem jener atemberaubenden, gewaltigen Anfangschöre, die sich einer rationalen Erklärung entziehen. Wie nur hatte ein Überarbeiter, in die stumpfsinnige Routine seiner alltäglichen Pflichten eingebundener Kirchenmusiker etwas so Großartiges schaffen können – und dies nicht, wie wir gesehen haben, in einem isolierten Werk, sondern als Teil eines in sich geschlossenen *Zyklus* wöchentlich dargebotener Werke? Bach hat die Absicht, mit allen ihm verfügbaren musikalischen Mitteln die zentrale Bedeutung der beiden ‚großen‘ Gebote des Neuen Testaments darzulegen und zu erklären, wie ‚an diesen zwei Geboten das ganze Gesetz und die Propheten hängen‘. So baut er eine riesige Choralphantasie, in der, eingeleitet von den drei oberen, imitatorisch geführten Streicherstimmen, der Chor die Forderung des Neuen Testaments konstatiert, umhüllt von einer instrumentalen ausgeführten Choralmelodie, die sicher alle seine Hörer mit Luthers ‚Heil‘gen zehn Gebot‘-Choral assoziierten. Diese erscheint im Kanon, einem zwingenden Symbol für das Gesetz, zwischen der über dem Ensemble gelagerten *tromba da tirarsi* und der unter ihr

befindlichen Continuo-Begleitung, ein grafischer Kunstgriff, der zeigen soll, dass das Alte Testament die Grundlage des Neuen Testaments ist oder, anders ausgedrückt, dass das ‚ganze Gesetz‘ den Geboten Jesu, Gott und den Nächsten zu lieben, als Rahmen dient und mit ihnen untrennbar verbunden ist.

Doch das ist erst einmal der Anfang. Bach schält die Gesangslinien so aus dem Choralthema heraus, dass sie als krebsgängige diminuierte Umkehrung der Choralmelodie hörbar werden. Das kann man sich wie einen riesigen kaukasischen Kelim vorstellen, dessen schmückendes geometrisches Muster aus einem einzigen Stück besteht. Das Auge wird zunächst von dem eleganten Flechtwerk der Chorstimmen angezogen, doch dann entdeckt man breitere Konturen: das gleiche Grundmuster, aber in einem sehr viel größeren Maßstab, zweimal so groß wie das andere und als Einfassung des Ganzen. Das ist der Kanon, der hier augmentiert erscheint, mit einer Basslinie, die eine Quinte tiefer im halben Tempo (halbe Noten) fortschreitet und das zugrunde liegende Gesetz symbolisiert. Bachs Konstruktion gibt der Trompete die Möglichkeit, neun einzelne Phrasen des Chorals (in Viertelnoten) vorzutragen und zudem in einer zehnten die gesamte Melodie symbolhaft zu wiederholen, so dass auf dem Höhepunkt der Bewegung im Kopf des Hörers das ‚Alte‘ und das ‚Neue‘ unmissverständlich verwoben werden. Die Melodie selbst, die mindestens auf das 13. Jahrhundert zurückgeht, war ursprünglich ein Kreuzfahrerlied: ‚In Gottes Namen fahren wir‘. Luther (oder jemand aus seiner Umgebung) übernahm sie für einen Bittgesang an Gott um Beistand –

hauptsächlich vor Beginn einer Seereise, für die Christus der berufene Kapitän oder Lotse war. Von BWV 80 *Ein feste Burg* abgesehen, weist kein anderer kanonisch geführter Cantus firmus, dem wir bisher begegnet sind, eine solche Monumentalität und hieratische Autorität auf.

Merkwürdig ist, dass die Musik, sobald die Choralmelodie abbricht und sogar bevor sie zum ersten Mal überhaupt in Schwung kommt, suchend, fast fragil wirkt. Bald ist zu merken, dass Bach das übliche 8'-Continuo aus dem Eingangsritornell (die Bratschen haben statt dessen eine figurierte Bassettchenlinie) weggelassen hat und zwischen dem zarten Geflecht der imitatorisch geführten Kontrapunktlinien (vermutlich nur für Streicher, was wir allerdings nicht mit Sicherheit sagen können, da die Originalstimmen fehlen und im Autograph nur der *tromba*-Part ausgeführt ist) und dem vollen, imposanten Gewicht des Doppelkanons hinsichtlich Tonhöhe, Satz und Dynamik eine riesige Lücke klafft. Die Chorstimmen donnern die Worte ‚Du sollt (*sic*) Gott, deinen Herren, lieben‘ hervor in der Manier so vieler evangelisierender Steinmetze, die ihre Worte in die musikalische Felswand meißeln. Jetzt ist zu erkennen, dass diese Betonung der Höhe und Tiefe als Metapher für den Raum dargeboten wird, der die göttliche Sphäre und den Lebensbereich der Menschen umfasst: einander fern, doch miteinander verbunden. Bach baut aus diesem dramatischen Stimmenwechsel eine ungeheure Spannung auf, die Singstimmen fallen vermutlich immer dann auf *piano* zurück, wenn der Dialog zwischen Trompete und Bass zum Atemholen pausiert. Zu Recht oder zu Unrecht habe ich das so aufgefasst, dass die

drei Oboen, die an anderen Stellen der Kantaten vorhanden sind und damit wohl kaum aus dem ersten Satz ausgeschlossen worden wären, die Gesangslinien nur dann verdoppeln sollten, wenn die Themen von Trompete/Bass vorhanden sind.

Das ganze Gebäude bietet sich für eine allegorische Interpretation geradezu an, abgesehen von der offenkundigen Vernetzung zwischen Altem und Neuem Testament (erstes streng kanonisch präsentiert, letzteres freier und menschlicher in seiner chorischen Gestaltung) und der symbolischen Trennung der göttlichen Kontrolle über die Sphären ‚oben‘ und ‚unten‘ (jede fünfmal angesprochen, was insgesamt zehn ergibt). Wie Martin Petzoldt gezeigt hat, deuten die Momente der Überschneidung auf die ‚Übereinstimmung‘ hin, die Gott für seine Gemeinschaft mit den Menschen wünscht, sowie auf sein Versprechen, gegenüber allen Gnade walten zu lassen, die seine Gebote achten. In diesem Zusammenhang verweist Eric Chafe (der dem Werk zwei ganze Kapitel gewidmet hat) auf die anormal erniedrigten Töne in der mixolydischen Version der Chormelodie. Sie habe Bach inspiriert, auf dem Höhepunkt des Satzes (Takt 58), ‚an der Stelle, wo die Trompete ihren höchsten Ton erreicht und die rhythmische Aktivität des Chores am größten ist, die Mollsubdominante zu betonen. Mit Blick auf die allegorische Deutung dieses Satzes besteht ihre Funktion darin, eine Subdominante/Moll-Region zu schaffen, aus der sich die Rückkehr zu G-dur als letzte mögliche Gelegenheit im Verein mit der Einsicht ergibt, dass die Liebe zu Gott und zum Nächsten, den man wie *sich selbst* lieben soll, nicht voneinander zu trennen sind‘. Wenn diese Analyse ein wenig

trocken erscheinen mag – und das wird sie sicherlich tun –, so ist doch die Musik an dieser Stelle überwältigend: Die Singstimmen verfolgen einander zuerst abwärts, dann aufwärts unter dem Baldachin der abschließenden Detonation der Chormelodie auf der Trompete und kadenzieren über dem soliden Orgelpunkt des Basses auf G. Chafe verweist mit besonderem Nachdruck auf den Wechsel zwischen F und Fis im Trompetenpart vier und fünf Takte vor Schluss (offensichtlich waren zu Bachs Zeiten verschiedene Versionen in Umlauf, die er zitiert haben mag). Die Unsicherheit, die diese Noten in der Verknüpfung mit dem Gebot der Nächstenliebe symbolisieren, legt die Vermutung nahe, dass wir ohne Gottes Hilfe zum Scheitern verurteilt sind. Das Ergebnis ist schließlich eine mächtige Mischung aus modalen und diatonischen Harmonien, die im Ohr einen unvergesslichen Eindruck hinterlässt. Und sie trägt uns fort in die Welt des *Deutschen Requiems* von Brahms und noch weiter, des *Quatuor pour la fin du monde* von Messiaen.

Wohlweislich unternimmt Bach keinen Versuch mehr, die Stimmung oder die Dimensionen dieses riesigen hermeneutischen Gebäudes noch einmal nachzubilden, das unweigerlich alle übrigen Sätze zwergenhaft erscheinen lässt. Er will nun in erster Linie darlegen, wie sehr der Gläubige in seinem unvollkommenen Menschsein auf das Wirken des Heiligen Geistes angewiesen ist, um Gottes Gebot der Liebe zu erkennen und auszuführen. Johann Knauer lieferte die Textvorlagen für die Kantaten der beiden vergangenen Wochen (BWV 69a) und der Kantate dieser Woche, und in beiden Fällen waren geringfügige, doch entscheidende Korrekturen

unerlässlich. So verlagert Bach, indem er im B-Teil der Sopran-Arie (Nr. 3) Knauers recht neutralen Wortlaut ‚Lass mich doch *dieses Glück* erkennen‘ durch die Wendung ‚Lass mich doch *dein Gebot* erkennen‘ ersetzt und das erwartete Da Capo vermied, zum Beispiel das Gewicht auf die Hoffnung des Gläubigen, Jesu Gebot zu erkennen und ‚in Liebe so [zu] entbrennen‘, dass er Gott ewig lieben kann. In einem zweiten (unbegleiteten) Rezitativ (Nr. 4) verschleißt Bach, allein durch die Ergänzung des Wörtchens ‚zugleich‘ in Knauers Text, die beiden Gebote des Testaments so miteinander, dass sie im Kopf des Gläubigen gleichzeitig und untrennbar gegenwärtig sind.

Die Alt-Arie mit obligater Trompete (Nr. 5), eine Betrachtung über den Gläubigen, der zwar gewillt, aber nicht imstande ist, Gottes Gebote zu erfüllen, und eine Vorausschau auf das ewige Leben, ist trügerisch in ihrer offenkundigen Schlichtheit und Intimität. In die Form einer Sarabande gebettet, spiegeln die unbetonten Phrasenanfänge und schwachen Kadenz die Neigung des Menschen wider, den Erwartungen nicht zu genügen. Indem Bach hier noch einmal der ersten Trompete das Wort gibt, die im Eingangschor so sicher und majestätisch auftrat, jetzt jedoch allein ist und nur vom Continuo gestützt wird, weist er sehr deutlich auf die ‚Unvollkommenheit‘ des Menschen hin. Wäre ihm eingefallen, eine obligate Melodie für die Naturtrompete (ohne Ventile) zu schreiben, so hätte er kaum hässlichere Intervalle und auf eine noch ungezähmtere Weise instabile Noten ersinnen können: häufig wiederkehrendes Cis und B, vereinzelte Gis und Es, Töne, die entweder auf

dem Instrument nicht zu bewerkstelligen sind oder so unrein klingen, dass es schmerzt. Bach bringt die Schwächen und Unzulänglichkeiten der Menschen so deutlich zu Ohren, dass es alle hören können und vielleicht sogar zusammenzucken. Doch wie erklärt man das einem Publikum, ohne mit Anmerkungen zum Programm für Verständnis zu werben? Das Vehikel zu sein, wenn es darum geht, den Unterschied zwischen Gott (vollkommen) und den Menschen (mit Makeln behaftet und fehlbar) zu erläutern, ist für jeden Musiker ein hartes Stück Arbeit (und unser schwedischer Trompeter Niklaus Eklund bewältigte diese Nervenprobe auf verdienstvolle Weise und mit verblüffender Gewandtheit), es sei denn, man wäre ein trauriger, weißgesichtiger Clown und gewohnt, im Zirkus Trompete zu blasen. Doch bevor wir zu dem voreiligen Schluss gelangen, Bach sei hier ein Sadist, sollten wir unter die Oberfläche der Musik schauen. Ich glaube, Richard Taruskin geht zu weit, wenn er die Vermutung äußert, Bach habe es gelegentlich darauf angelegt, ‚das Ohr zu quälen‘, oder wohl ‚absichtlich eine schlecht klingende Aufführung provoziert, indem er die offenkundigen Ansprüche der Musik so hoch ansetzte, dass sie für seine Interpreten und ihre Ausstattung außer Reichweite waren‘. Sollte das zutreffen, so dürfte der Trompeter nicht Abhilfe zu schaffen versuchen, indem er die harmoniefremden Töne ‚gefügig‘ macht, mittels Lippenanspannung so reguliert, dass sie erträglich werden. Es ist die *Anstrengung*, die Bach schildern will, und dann, in eklatantem Gegensatz, die *Erleichterung*, wenn er, im B-Teil der Arie, der Trompete plötzlich ein zehntaktiges Solo von unbeschreiblicher Schönheit zuweist, das vollständig aus den diatonischen

Tönen des Instrumentes besteht und kein einziges Vorzeichen enthält. Unversehens dürfen wir einen herrlichen Blick in Gottes Reich erhaschen, eine Vorahnung des ewigen Lebens in ergreifendem Kontrast zum Gefühl des Gläubigen, wie mühselig seine Aufgabe ist, dass er gar unfähig ist, Gottes Gebote ohne Beistand zu erfüllen. Sadistisch? Nein. Pedantisch? Vielleicht.

Den Schriften des Musiktheoretikers Andreas Werckmeister aus dem 17. Jahrhundert zufolge, den Bach gelesen hatte, besteht zwischen der reinen diatonischen Skala (aus harmonischen Ziffern und musikalischen Konsonanzen) der Clarino-Oktave, die er als ‚Spiegel und Vorausschau auf das ewige Leben‘ betrachtete, und den chromatischen Abweichungen, die das Gefallensein des Menschen symbolisieren, ein wesentlicher theologischer Unterschied. Mit anderen Worten, was wir leichthin als ‚Barockmusik‘ bezeichnen, barg Werckmeisters theologisch ausgerichteter Sichtweise zufolge, sobald sie darauf abzielte, ‚Gemütsbewegungen‘ zu wecken, Unvollkommenheiten in Gestalt ‚temperierter‘ Intervalle. Die in der praktisch ausgeübten Musik notwendige Temperierung widerspricht jedoch nicht dem, was Werckmeister als den ‚hohen und göttlichen Ursprung der Musik‘ definierte, und hat als Bestandteil des großen göttlichen Planes durchaus seine Berechtigung.

Der abschließende Choral schildert ein drittes Mal die Schwachheit der Menschen – ihre Unfähigkeit, das zweite Gebot ohne Beistand zu erfüllen. Bach beendet ihn mit einer nicht schlüssigen Kadenz: Tenor und Bass steigen auf, Sopran und Bass bewegen sich nach unten, und der Hörer bleibt im Ungewissen.

Da Bach diesem Choral mit seiner merkwürdig irritierenden Harmonisierung keinen Text zuweist, plädierten Petzoldt und Chafe dafür, die letzten beiden Strophen des zwölfstrophigen anonymen Chorals *Herr, deine Recht und dein Gebot* zu verwenden, der auf den zehn Geboten basiert, und diesem Vorschlag sind wir gefolgt.

Bach scheint nach der unermesslichen Größe seiner Darbietungen aus dem vergangenen Jahr nicht entmutigt gewesen zu sein, als er im September 1724 BWV 33 **Allein zu dir, Herr Jesu Christ** zu komponieren begann. Das Werk ist eine würdige Fortsetzung, wenngleich es sich ein anderes Ziel setzt. Es beginnt mit einer Choralfantasie, die in der Manier eines alten Rings gearbeitet ist. Der fein gearbeitete Edelstein, der Vortrag des neunzeiligen Chorals von Konrad Hubert, läuft ständig Gefahr, in den Hintergrund zu geraten angesichts der Schönheit des reich verzierten, energisch vorwärts drängenden Orchestersatzes mit seinen motivischen Einfällen und einer Durchführung, die in ihren neun instrumentalen, fünf bis vierundzwanzig Takte umfassenden Ritornellen bereits auf die Symphonie verweist. Später gibt es zwei reuevolle Rezitative mit harmonischen Streifzügen in fernere Regionen und einen Satz für doppelte Oboen und Stimmen (Nr. 5), der den einzigen auffindbaren Bezug auf den Text des Evangeliums und das Gebot des Neuen Testaments enthält und in seiner diatonischen Euphonie und Besetzung auf die Sopran-Arie von BWV 77 verweist. Ebenso enthalten ist wohl eine der schönsten Alt-Arien Bachs, mit gedämpften ersten Violinen und von Streicherpizzicati begleitet, Nr. 3, die in ihrer Stimmung, ihrem Thema (der furchteinflößenden

Last der Sünde) und sogar in ihrer melodischen Kontur eine verblüffende Ähnlichkeit mit der Sopran-Arie von BWV 105 für den neunten Sonntag nach Trinitatis des vergangenen Jahres aufweist. Musikalisch am überzeugendsten ist jedoch sicher der letzte Satz der Kantate: eine flüssige, transparente Harmonisierung von Huberts letzter Strophe, in der Bach an den Kadenzpunkten aus allen vier Gesangslinien ein wunderbares melismatisches Geflecht schafft.

Die Kantate BWV 164 **Ihr, die ihr euch von Christo nennet**, deren Autograph von August 1725 datiert, wurde in Leipzig als Teil des dritten Jahrgangs aufgeführt. Wie hoch der Anteil ihrer, auf einen Text von Salomo Franck komponierten Musik ist, der auf eine der verlorenen Kantaten aus Bach Weimarer Zeit zurückzufolgen wäre, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die Besetzung für Streicher und zwei Flöten, denen zur Verstärkung des Unisonos in den letzten beiden Sätzen zwei Oboen hinzugefügt werden, entspräche allerdings den kammermusikaligen Proportionen, die Bach für die übrigen, 1715 vertonten Kantatentexte Francks übernahm.

Da der Eingangschor fehlt, sind einige Kommentatoren irritiert durch die in der Tenor-Arie mit Streichern (Nr. 1) zutage tretende Diskrepanz zwischen dem Text, der gegen die unsamariterhafte Gleichgültigkeit gegenüber der Not des Nächsten wettet, und der leichten, im 6/8-Takt fließenden pastoralen Kanonmelodie. Doch ist das nicht genau das, was Bach hier hervorheben will: den Gegensatz zwischen der Barmherzigkeit – Gottes Barmherzigkeit – und der billigen Imitation, der sich die Menschen befleißigen, mit anderen Worten die Dualität zwischen

Vollkommenheit und Unvollkommenheit, wie sie bereits in seinen übrigen Kantaten für diesen Sonntag zum Ausdruck kam? Wie wahre Barmherzigkeit aussieht, wird in der von zwei Traversflöten begleiteten Alt-Arie (Nr. 3) erklärt, der das Gebet des Tenors folgt, die stählerne Umhüllung jener Herzen, die er in der ersten Nummer ‚härter als ein Stein‘ nannte, nun zu schmelzen und ‚lieblich, sanft und mild‘ werden zu lassen. Ein Symbol für diesen Gegensatz zwischen menschlicher und göttlicher Barmherzigkeit lässt sich sogar in der Art und Weise aufspüren, wie das abschließende Duett gearbeitet ist: Es beginnt mit einem Spiegelkanon für die unisono geführten Melodieinstrumente und die Continuo-Begleitung und lässt mit jedem neuen Einsatz der Gesangslinien neue Kanons entstehen, hier auf der Oktave, dort auf der Quarte oder Quinte, bevor es zu voller, frei gestalteter Polyphonie erblüht.

Als wir die recht unfreundlich und düster wirkende, im 19. Jahrhundert erbaute Frankfurter Dreikönigskirche verließen, kam mir der Gedanke, dass diese drei Kantaten das beste Beispiel sind für Thomas Brownes wunderbare Definition der Musik als ‚ein hieroglyphisches und umschattetes Lehrstück über die ganze Welt und die Geschöpfe Gottes; als Melodie würde sie dem Ohr erscheinen, so wir die ganze Welt vollkommen verstünden. Kurz, ihre Wirkung auf unsere Sinne gleicht jener umfassenden Harmonie, deren geistiges Gefüge Gottes Ohr erlauscht‘. (*Religio Medici*, 1642)

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Thirteenth Sunday after Trinity

CD 39

Epistle Galatians 3:15-22

Gospel Luke 10:23-37

BWV 77

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben (1723)

1 1. Coro con Choral

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte und deinen Nächsten als dich selbst.

2 2. Recitativo: Bass

So muss es sein!
Gott will das Herz vor sich alleine haben.
Man muss den Herrn von ganzer Seelen zu seiner Lust erwählen
und sich nicht mehr erfreun,
als wenn er das Gemüte durch seinen Geist entzünd't,
weil wir nur seiner Huld und Güte alsdann erst recht versichert sind.

BWV 77

Thou shalt love the Lord thy God

1. Chorus with instrumental chorale

Thou shalt love the Lord thy God with all thy heart, and with all thy soul, and with all thy strength, and with all thy mind; and thy neighbour as thyself.

2. Recitative

So must it be!
God would possess our hearts for Himself.
We must elect the Lord with all our spirit, as He requires, and never be content, except when He kindles our soul through His spirit, for only then are we truly sure of His grace and kindness.

3 3. Aria: Sopran

Mein Gott, ich liebe dich von Herzen,
mein ganzes Leben hängt dir an.
Lass mich doch dein Gebot erkennen
und in Liebe so entbrennen,
dass ich dich ewig lieben kann.

4 4. Recitativo: Tenor

Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz,
dass ich zugleich den Nächsten liebe
und mich bei seinem Schmerz
auch über ihn betrübe,
damit ich nicht bei ihm vorübergeh
und ihn in seiner Not nicht lasse.
Gib, dass ich Eigenliebe hasse,
so wirst du mir dereinst das Freudenleben
nach meinem Wunsch, jedoch aus Gnaden geben.

5 5. Aria: Alt

Ach, es bleibt in meiner Liebe
lauter Unvollkommenheit!
Hab ich oftmals gleich den Willen,
was Gott saget, zu erfüllen,
fehlt mir's doch an Möglichkeit.

6 6. Choral

Ach Herr, ich wollte ja dein Recht
und deinen heil'gen Willen,
wie mir gebührt, als deinem Knecht,
ohn' Mangel gern erfüllen;
so fühl ich doch, was mir gebricht,
und wie ich das Geringste nicht
vermag aus eignen Kräften.

3. Aria

My God, I love Thee with all my heart,
all my life clings to Thee.
Let me but know Thy law
and be so kindled with love
that I can love Thee forever.

4. Recitative

And give me too, my God, a Samaritan's heart,
that I may love my neighbour at the same time
and be troubled for him
in his anguish,
that I may not pass him by
and abandon him in his extremity.
Grant that I may loathe self-love,
then shalt Thou one day grant me out of mercy
the life of joy that I desire.

5. Aria

Ah, there abides in my love
naught but imperfection!
Though I often have the will
to accomplish God's commandments
it is yet not possible.

6. Chorale

Ah Lord, I would fain
abide by Thy laws
and do Thy sacred bidding without blemish,
as behoves me, Thy servant;
yet I feel what I lack,
and how I can achieve nothing
by myself.

Drum gib du mir von deinem Thron,
Gott Vater, Gnad and Stärke;
verleih, o Jesu, Gottes Sohn,
dass ich tu rechte Werke;
o heil'ger Geist, hilf, dass ich dich
von ganzem Herzen, und als mich,
ohn' Falsch den Nächsten liebe!

Text: Luke 10:27 (1); anon. (2-6)

BWV 164

Ihr, die ihr euch von Christo nennet (c.1725)

7 1. Aria: Tenor

Ihr, die ihr euch von Christo nennet,
wo bleibet die Barmherzigkeit,
daran man Christi Glieder kennet?
Sie ist von euch, ach, allzu weit.
Die Herzen sollten liebeich sein,
so sind sie härter als ein Stein.

8 2. Recitativo: Bass

Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht:
Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier umfassen,
die sollen vor Gericht
Barmherzigkeit erlangen.
Jedoch, wir achten solches nicht!
Wir hören noch des Nächsten Seufzer an!
Er klopft an unser Herz; doch wird's nicht aufgetan!
Wir sehen zwar sein Händeringen,
sein Auge, das von Tränen fließt;
doch lässt das Herz sich nicht zur Liebe zwingen.

Therefore send me, O God the Father,
grace and strength from Thy throne;
grant, O Jesus, Son of God,
that I may do good works;
o Holy Ghost, help me to love Thee
wholeheartedly, and love my neighbour
without guile, as I love myself!

BWV 164

Ye who bear the name of Christ

1. Aria

Ye who bear the name of Christ,
where is your sense of mercy
through which one recognises members of Christ?
Mercy, alas, is all too far from you.
Your hearts should be affectionate,
and yet they are harder than stone.

2. Recitative

We hear, indeed, what love itself says:
Those who are merciful towards their neighbour
shall before the Judgment seat
themselves receive mercy.
Yet we give no heed to this!
We still listen to our neighbour's sighs!
He knocks at our heart; but the heart is not opened!
We see him wring his hands,
we see his eyes overflow with tears,
yet our heart is not moved to love.

Der Priester und Levit,
der hier zur Seite tritt,
sind ja ein Bild liebloser Christen;
sie tun, als wenn sie nichts von fremdem
Elend wüssten,
sie gießen weder Öl noch Wein
ins Nächsten Wunden ein.

9 3. Aria: Alt

Nur durch Lieb und durch Erbarmen
werden wir Gott selber gleich.
Samaritergleiche Herzen
lassen fremden Schmerz sich schmerzen
und sind an Erbarmung reich.

10 4. Recitativo: Tenor

Ach, schmelze doch durch deinen Liebesstrahl
des kalten Herzens Stahl,
dass ich die wahre Christenliebe,
mein Heiland, täglich übe,
dass meines Nächsten Wehe,
er sei auch, wer er ist,
Freund oder Feind, Heid oder Christ,
mir als mein eignes Leid zu Herzen allzeit gehel!
Mein Herz sei liebeich, sanft und mild,
so wird in mir verklärt dein Ebenbild.

The priest and the Levite,
who pass by on the other side,
are the very image of loveless Christians;
they act as though they were ignorant of
others' suffering,
they pour neither oil nor wine
into their neighbour's wounds.

3. Aria

Only through love and compassion
shall we become like God himself.
Samaritan-like hearts
feel the pain of others' pain
and are rich in compassion.

4. Recitative

Ah! melt through Thy radiant love
the cold heart of steel,
that I may daily practise,
my Saviour, true Christian love;
that my neighbour's misery,
whoever he may be,
friend or foe, heathen or Christian,
may affect my heart as much as my own suffering!
May my heart be rich in love, gentle and mild,
then in me shall Thy likeness be revealed.

11 5. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Händen, die sich nicht verschließen,
wird der Himmel aufgetan.
Augen, die mitleidend fließen,
sieht der Heiland gnädig an.
Herzen, die nach Liebe streben,
will Gott selbst sein Herze geben.

12 6. Choral

Ertöt uns durch dein' Güte,
erweck uns durch dein' Gnad!
Den alten Menschen kränke,
dass der neu' leben mag
wohl hier auf dieser Erden,
den Sinn und all Begehren
und G'danken hab'n zu dir.

Text: Salomo Franck (1-5); Elisabeth Kreuziger (6)

BWV 33

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (1724)

13 1. Coro (Choral)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ,
mein Hoffnung steht auf Erden;
ich weiß, dass du mein Tröster bist,
kein Trost mag mir sonst werden.
Von Anbeginn ist nichts erkorn,
auf Erden war kein Mensch geborn,
der mir aus Nöten helfen kann.
Ich ruf dich an,
zu dem ich mein Vertrauen hab.

5. Aria (Duet)

To hands that do not close
will the gates of heaven be opened wide.
Eyes that flow with pity's tears
find favour in the Saviour's eyes.
Hearts that strive for love
shall be given by God His very heart.

6. Chorale

Mortify us through Thy goodness,
awaken us through Thy grace;
chasten in us the old man,
that the new may live
here upon this earth,
turning his mind and desires
and his thoughts to Thee.

BWV 33

In Thee alone, Lord Jesus Christ

1. Chorus (Chorale)

In Thee alone, Lord Jesus Christ,
dwells my hope on earth;
I know Thou art my Comforter,
I have no other comfort.
Since time began, there has been nothing ordained,
and no man born on earth,
to help me in distress.
I call to Thee,
in whom I place my trust.

14 2. Recitativo: Bass

Mein Gott und Richter,
willst du mich aus dem Gesetze fragen,
so kann ich nicht,
weil mein Gewissen widerspricht,
auf tausend eines sagen.
An Seelenkräften arm und an der Liebe bloß,
und meine Sünd ist schwer und übergroß;
doch weil sie mich von Herzen reuen,
wirst du, mein Gott und Hort,
durch ein Vergebungswort
mich wiederum erfreuen.

15 3. Aria: Alt

Wie furchtsam wankten meine Schritte,
doch Jesus hört auf meine Bitte
und zeigt mich seinem Vater an.
Mich drückten Sündenlasten nieder,
doch hilft mir Jesu Trostwort wieder,
dass er für mich genug getan.

16 4. Recitativo: Tenor

Mein Gott, verwirf mich nicht,
wiewohl ich dein Gebot noch täglich übertrete,
von deinem Angesicht!
Das Kleinste ist mir schon zu halten viel zu schwer;
doch, wenn ich um nichts mehr
als Jesu Beistand bete,
so wird mich kein Gewissensstreit
der Zuversicht berauben;
gib mir nur aus Barmherzigkeit
den wahren Christenglauben!
So stellt er sich mit guten Früchten ein
und wird durch Liebe tätig sein.

2. Recitative

My God and Judge,
if Thou shouldst question me upon the law,
I would be unable,
because of my conscience,
to answer one in a thousand questions.
I am weak in spirit and devoid of love
and my sins are grave and vast;
but since my heart truly repents them,
Thou, my God and Refuge,
shalt through one forgiving word
cause me to be glad again.

3. Aria

How fearfully my steps faltered,
but Jesus hears my supplication
and proclaims me to His Father.
The burden of sin weighed me down,
but Jesus helps me anew with words of comfort:
He has done enough for me.

4. Recitative

My God, though I still trespass daily
against Thy law, do not banish me
from this Thy countenance!
To obey even the smallest law is much too hard,
yet if I ask for nothing more
than Jesus' aid,
no war of conscience
will rob me of my sure faith;
simply give me, out of mercy,
the true Christian faith!
It will then bear good fruit
and manifest itself through love.

17 5. Aria (Duetto): Tenor, Bass

Gott, der du die Liebe heißt,
ach, entzünde meinen Geist,
lass zu dir vor allen Dingen
meine Liebe kräftig dringen!
Gib, dass ich aus reinem Triebe
als mich selbst den Nächsten liebe;
stören Feinde meine Ruh,
sende du mir Hülfe zu!

18 6. Choral

Ehr sei Gott in dem höchsten Thron,
dem Vater aller Güte,
und Jesu Christ, sein'm liebsten Sohn,
der uns allzeit behüte,
und Gott dem Heiligen Geiste,
der uns sein Hülff allzeit leiste,
damit wir ihm gefällig sein,
hier in dieser Zeit
und folgends in der Ewigkeit.

Text: Konrad Hubert (1, 6); anon. (2-5)

5. Aria (Duet)

God, Thou who art called Love,
ah, kindle my spirit,
let, before all other things,
my love soar up to you.
Grant that I, from pure impulse,
may love my neighbour as myself;
and should the foe disturb my peace,
come to my assistance!

6. Chorale

Glory be to God on the highest throne,
to the Father of all goodness,
and to Jesus Christ, His only Son,
who protects us at all times,
and to God, the Holy Ghost,
who gives us His help at all times,
that we may please Him
here on this earth
and then in all eternity.

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