

44

For the Seventeenth Sunday after Trinity
148 / 114 / 47 / 226

Allhelgonakyrkan, Lund

It was really hard to get last week's magnificent music – four superb cantatas (BWV 161, 27, 8 and 95), all concerned with grief and consolation – out of one's head and to move on. If at first the three cantatas for this Sunday seemed to be less than top drawer, each had at least one movement that made an immediate impression. With what is probably the earliest, BWV 148 **Bringet dem Herrn Ehre seines Namens**, it was the first chorus, which opens with an exceptionally long fanfare-like ritornello for solo trumpet and strings (and an implied doubling by the three oboes who figure prominently later in the cantata). This becomes the launchpad for the chorus to enter with a rousing homophonic delivery of the psalm verse, 'Give unto the Lord the glory

due unto His name; worship the Lord in the beauty of holiness.'

Then the fun begins. By repeating the first three choral bars – this after ten intervening bars for orchestra alone – Bach disguises the fact that the first of his fugues is already under way! It is only when his upper two voices detach themselves from the rest that we cotton on to his strategy of presenting two consecutive fugal expositions, one for each clause of the psalm verse, both emanating from the instrumental material, both expanding from the four vocal lines to five parts by the addition of the independent clarino high above them. It is stirring stuff, and when Bach superimposes his choir over the reprise of the orchestral *sinfonia* it seems to be building to an imposing conclusion – but it then ends rather abruptly, two bars short of one's expectations. Perhaps Anna Magdalena had called from the kitchen that lunch was on the table and the soup was getting cold.

The first part of the Gospel for the day (Luke 14: 1-11) deals with the legitimacy of healing on the Sabbath, but here the emphasis is on the need to observe its inviolability – always a bit of a poser for the church musician, this being the busiest day of his week, and one that Bach skirts neatly in the tenor aria (No.2) by trumpeting not just the virtues of Sunday church attendance, where one may hear 'the teachings of life', but the propriety of his 'joyous music... in praise of the Almighty'. In his day an estimated 9,000 Leipzig citizens (out of a population of under 30,000) headed for church on a Sunday morning. Bach depicts this joyful rush in the way the violin is kept going with little rest from start to finish, but you wonder whether he isn't also alluding to his

own breathless dash across town from St Thomas's to St Nicholas's (each with a seating capacity of around 2,500), or vice versa, each Sunday.

Far more poignant is the way he seems to identify with the plea for repose in the *accompagnato* for alto and strings (No.3), and in the long-held note conveying 'mein Ruhebetto' ('my bed of rest') just before the reprise of the pastoral aria for alto (No.4). With its three accompanying oboes (two *d'amore*, one *da caccia*) this is an unusual piece, not least in the way the continuo (we chose bassoon and organ) often falls silent when the alto begins to sing – a symbol, perhaps, of the soul's desire to escape the gravitational pull of the world (the bass line its literal emblem). In the B section the contours of the voice line are broken up with little rests or sighs, with a passing hint of that church-sanctioned eroticism we've encountered elsewhere in Bach's dialogues between the soul-as-bride and Jesus-as-bridegroom. A further yearning for eternal union with God comes in the tenor recitative, ten brief but eloquent bars in which Bach redirects his pattern of modulation for this cantata, initially downward from D to B minor to G, now upwards from E minor to F sharp minor, in response to the evocation of the Holy Spirit.

The concluding hymn reaches us, sadly, without a text. Bach scholars have proposed different solutions, but since the melody is associated with a well-known hymn, 'Auf meinen lieben Gott', we decided to look no further than its opening verse with its appropriate vow of submission to God's will. Even that peerless giver of new dates to Bach's cantata chronology, Alfred Dürr, cannot decide whether this work belongs to Bach's first Leipzig

cycle, with a first performance on 19 September 1723, or whether it followed the publication two years later of Picander's libretto.

There are no such doubts surrounding BWV 114 **Ach, lieben Christen, seid getrost**, a chorale cantata from Bach's second Leipzig cycle that was first performed on 1 October 1724. What is immediately striking about its chorale fantasia opening, a 6/4 movement in G minor marked *vivace*, is that it has at its core the same stirring chorale melody by Justus Jonas used so memorably in BWV 178 *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, yet treated here very differently. There (in A minor) it was belligerent, a superb diatribe against hypocrites and false prophets; here it is far more nuanced. Bach seizes on the opposition of moods in the first strophe of Johannes Gigas's hymn (1561), which serves as the basis of the entire cantata: two lines of proffered comfort – in effect, 'don't be so depressed' – followed by five suggesting 'you deserve to be punished'. This stark contrast is audible before a word has been sung. Bach presents two themes simultaneously, one assertive and admonitory, derived from the hymn tune and assigned to the two oboes and first violins, the other a friskier affair based on a *figura corta* pattern (vv–vv–vv–vv–) and played initially by the second violins and continuo. To these he then adds a string of repeated quavers for the first oboe and first violins, at first staccato and with main beat trills, but soon modified in the upper strings as pulsated bow-vibrated quavers (*wow-wow-wow-wow*), a device that immediately conveys the jittery anxiety of the believer in contrast to the extended helping hand of God (by means of the *figura corta*). Once the choir is launched the sopranos,

doubled by cornetto, intone the Jonas melody while the lower three voices engage in more active and varied exchanges, dividing up the lines first with vigorous homophonic declamation, then in contrapuntal imitation, always inventive in their commentary and demanding the listener's attention, especially as they surge into the cadences.

The contrast between despondency and consolation persists in the second movement for tenor, obbligato flute and continuo. This is one in a series of bleak but hypnotic arias epitomising the beleaguered soul at which Bach excels. The predictable austerity of texture is offset by the strong gestural rhythms of a French overture in 3/4 time over slow, throbbing Ds marked *pianissimo* on the first two beats of each of the first five bars before moving off it as an appoggiatura. Bach screws up the tension by means of grinding dissonances and hemiola-style phrasing. The piece creates its own rapt atmosphere of pained dejection. A back-dotted or 'Lombard' figure for the flute with the continuo in close pursuit – in staccato quavers and a rising chain of first and second inversion chords – is the only glimmer of wordless optimism in this wintry landscape, one that must sufficiently have lodged itself in his mind for Bach to quote it years later in his organ chorale 'Vater unser im Himmelreich' (BWV 682). The question mark at the end of the recurring opening strophe – 'Where within this vale of sorrow / will my spirit find refuge?' – means that our disconsolate tenor-pilgrim never arrives on the tonic. After these variations of anguish throughout the A section a change of mood and metre is overdue, but I can't imagine anyone other than Bach switching to *vivace* for a 12/8 gigue at this point, however

welcome, for a B section in which the words carry on in low-spirited resignation ('I have no other place to turn'). The way out of the Slough of Despond seems assured, but since this is a *da capo* aria, any reprieve can be only temporary.

Another outstanding movement is the chorale strophe (No.4) set to a post-harvest text ('the grain of wheat will bear no fruit / unless it fall into earth') – or, more correctly, a warning to the farmer to get his timing and seedbed spot on when drilling his winter cereals. The accompaniment consists entirely of a ten-note figure split by two quaver rests and is assigned to continuo *unisono*. We took this to mean just the two keyboards together, and as such it sounded very striking and a plausible metaphor for the flick of the sower's wrist. It is followed by an aria for alto with oboe solo and strings, its theme similar to last week's four meditations on death, yet very different in mood and treatment: we are to overcome our fear of death by seeing it as a source of freedom enabling us to depart, like Simeon, in peace. Bach writes a rising chromatic sequence for the approach of death ('es muss ja so einmal gestorben sein'), the alto moving in sixths with the oboe over pulsating pedal Fs in the continuo. He then repeats it in the strings enriched by a Brahmsian series of dark, sustained contrapuntal lines with the oboe line descending in plaintive seventh chords. The effect is spooky and chilling – and in contrast to those entrancing bell-chimes of last week (see Vol.8), not in the slightest bit consoling.

Much the most consistently fine of these cantatas is BWV 47 **Wer sich selbst erhöheth, der soll erniedriget werden**, and this despite the fact that its three

middle movements are based on a nugatory text from a cycle by Johann Friedrich Helbig, court official in Eisenach. At times it descends into pure doggerel; no wonder Bach (unlike Telemann) set Helbig's words to music only this once. It was first performed on 13 October 1726. It opens by quoting St Luke, and the concluding homily from the parable against pride in the second part of the Gospel reading, 'for whosoever exalteth himself shall be abased; and he that humbleth himself shall be exalted'. Whittaker claims that Bach wrote few choruses 'as mighty and monumental' as this opening movement, and one can hardly argue with that. It starts as a speeded up variant of the C minor organ prelude (BWV 546) transposed up a fifth, with curt antiphonal exchanges between the strings and the pair of oboes, but it is not until bar 186, when it is assigned to the chorus in block harmony, that you understand firstly how its initial shape responds to the natural stresses of the *Spruch*, and secondly how its continuation (in the oboes at bar 12) forms the core of a fugal subject that rises to fill the puffed-out chest of the man 'who exalteth himself' and will later descend at the moment of his come-uppance. The second clause (concerned with the humble) acts as a counter-subject and concludes with its own smoothly rising phrase ('shall be exalted'). There are striking episodes, reversals of the voice entries in the twin expositions, homophonic 'summings up' and a final return to the elaborate opening ritornello with the addition of the choir in a restatement of the complete text. This may not be the most attractive or easily assimilated of Bach's opening choral fugues, but it grows on one, and by the encore of the second concert it had registered

its considerable power with all the performers and (one sensed) with the listeners.

The second movement is a soprano *da capo* aria in D minor with organ or, for a later revival, violin obbligato, and it was this version that we chose to perform, calling for extremes of poetic lyricism in the first part and bravura in the second. Its theme is a simple contrast between Christian humility and devilish pride. It is not certain that Bach included it at the cantata's first outing in 1726. Perhaps he tried it out and discarded it at the eleventh hour when the performers fell short of its taxing demands. This might also explain why the subsequent movements appear to go over the same ground; indeed, you could remove this aria and the cantata's narrative would still cohere. But what a loss that would be! The violin is assigned a fluttery, kite-like figure in the first section which seems at first to be purely decorative, but which acquires on greater acquaintance the elusive attributes of humility that Christians are required to follow. Then for the B section Bach writes staccato double-stopping for the violin to evoke devilish 'Hoffart' (haughtiness or arrogance) and 'Stolz' (pride). With these harsh, stubborn broken chords (*v – –*) we seem suddenly close to the violin concertos of Bartók or Khachaturian. Meantime the soprano is locked into furious imitative exchanges with the bass line ('Gott pflegt alle die zu hassen' / God is wont to hate all those [who do not abandon their stubbornness and arrogance]).

This is a vividly theatrical portrayal of one of the worst of the deadly sins, guaranteed, you would think, to jolt the complacent listener out of his seat. The aria makes blindingly good sense, for once, of *da capo*

form, its long A section an exposition of the need for humility, its B section a tirade denouncing the vice of arrogance. Then, purposefully, comes the return to A, its theme of *'Demut'* drawing on all the self-abnegating qualities of the good chamber musician. The final play-out gives the most eloquent portrayal of humility imaginable, with harmony and figuration in creative symbiosis. How could the preacher compete with this?

Well, he – or rather Bach on his behalf – tries, hampered not just by the overpowering eloquence of the preceding number but by the banality of a text beginning 'Mankind is filthy, stench, ash and earth'. Nevertheless this stentorian *accompagnato* for bass is one of Bach's most elaborate and subtle pieces of musical sermonising, so much so that one easily sidesteps the verbal crudity to admire the care Bach lavishes on the smallest detail of verbal inflection: his autograph score shows, for example, how he sharpened the rhythm of the word 'Teufelsbrut' ('devil's brood') to make its impact more abrupt and brutal. It is followed by an aria in E flat in which the same singer, now accompanied by violin and oboe obbligati, prays for humility 'that I may not forfeit my salvation like Lucifer'. You get the feeling that his recurrent struggles with pride are being soothed – mitigated, even – by the instrumental duo, except at three points when they join him in his abomination of pride.

Whittaker warns us not to make snap judgements condemning Bach for setting such 'offensive' texts. 'The battle that Luther waged against unscrupulous enemies was used as a model by himself and his followers when considering the opposing elements

within their own hearts, and the evil elements of the mixture of good and bad which is found in every one of us are addressed in the same terms as hostile powers, sacred or secular'. But is that the real point? What interests me more is the impact Bach's music can have – his skill in overcoming the sheer nastiness of the text by organising his musical material to articulate its emotional content (this you can analyse, but in the process it will disappear like water between your cupped hands). He appears to invite us non-Lutherans into his orbit and to elicit from us a sympathetic response to the underlying homily, and to the nuance his music gives it, that excessive pride is unacceptable under any circumstances, that there is dignity, not just worthiness, in humility. Hegel attributed to music an 'indeterminate content', but for Mendelssohn (who knew Hegel) 'it is not that music is too imprecise for words, but that it is too precise'. Bach seems to anticipate and substantiate Mendelssohn's belief that music can unleash the central core of meaning so often obfuscated by words.

We ended our programme with the most instrumentally conceived of Bach's double-choir motets, BWV 226 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, incidentally the only one for which original doubling parts for winds and strings have survived. It was performed in October 1729 at the burial of J H Ernesti, the ageing headmaster (rector) of the Thomasschule, who may himself have compiled its stern Pauline-Lutheran text and whose musical tastes are perhaps reflected in Bach's hieratic treatment, softening only at the mention of the 'inexpressible groaning' of the spirit and for the ravishing a cappella chorale with which it ends.

The *Allhelgonakyrkan* (All Saints' Church) in Lund is a dark brown Gothic revival church with awkwardly reverberant acoustics. We were appearing there as part of *'Stemmer i 1000 år'*, a Danish-Swedish *Vokalfestival*. All the delegates of this international choral directors' congress came to our concert before settling down to a typically Scandinavian slap-up banquet in the hotel where we were staying. This was their annual bash, and even before the first course was over they had broken into lusty, good-natured singing of folksong arrangements in four parts. They were still at it several hours later when we came back from supper. It did not stop more than a hundred of them following us across the huge Øresund Bridge to Denmark the next day and attending our rehearsal and concert for a second time. This was in Copenhagen's baroque Garrison Church, packed to the rafters and with some of the delegates sitting cross-legged on the floor of the main aisle.

© John Eliot Gardiner 2009

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

Kantaten für den Siebzehnten
Sonntag nach Trinitatis

Allhelgonakyrkan, Lund

Es war wirklich schwer, die herrliche Musik der vergangenen Woche – vier wunderbare Kantaten (BWV 161, 27, 8 und 95), die alle Schmerz und Trost zum Inhalt hatten, aus dem Kopf zu bekommen und fortzufahren. Wenn die drei Kantaten für diesen Sonntag zunächst nicht von allererster Güte zu sein schienen, so enthielt doch jede wenigstens einen Satz, der auf Anhieb beeindruckte. In der vermutlich frühesten, BWV 148 **Bringet dem Herrn Ehre seines Namens**, war es der erste Chor, der mit einem ungewöhnlich langen, fanfareartigen Ritornell für Solotrompete und Streicher beginnt (dazu einer stillschweigend voraus-

gesetzten Verdopplung durch die drei Oboen, die später in der Kantate eine markante Rolle spielen werden). Dieses Ritornell wird die Startrampe für den Chor, der mit einer mitreißenden homophonen Darbietung des Psalmverses ‚Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet an den Herrn im heil'gen Schmuck' einsetzt.

Dann fängt der Spaß an. Durch die Wiederholung der ersten drei Takte des Chors – nach zehn dazwischen geschobenen Takten nur für Orchester – verschleiert Bach, dass die erste seiner Fugen schon unterwegs ist! Erst wenn sich die beiden Oberstimmen von den übrigen lösen, dämmert uns, dass er vorhat, zwei Fugenexpositionen nacheinander zu liefern, eine für jeden Halbsatz des Psalmverses, und beide erwachsen aus dem instrumentalen Material,

beide erweitern sich aus den vier Gesangslinien auf fünf Stimmen, hoch über ihnen ergänzt durch ein unabhängiges Clarino. Das ist eine aufwühlende Angelegenheit, und wenn Bach seinen Chor über die Reprise der orchestralen Sinfonia setzt, scheint sich ein imposanter Schluss anzubahnen – endet dann jedoch abrupt, zwei Takte früher, als man erwarten würde. Vielleicht hatte Anna Magdalena aus der Küche gerufen, das Mittagessen stehe auf dem Tisch und die Suppe werde kalt.

Der erste Teil des Tagesevangeliums (Lukas 14, 1–11) befasst sich mit der Frage, ob es recht sei, am Sabbat zu heilen, doch hier liegt die Betonung auf der Notwendigkeit, die Unverletzlichkeit des Feiertags zu achten – für einen Kirchenmusiker immer eine recht knifflige Sache, denn dieser ist für ihn der arbeitsreichste Tag der Woche, und ein Tag, den Bach in der Tenor-Arie (Nr. 2) geschickt präsentiert, indem er nicht nur die Vorteile des sonntäglichen Gottesdienstbesuchs herausposaunt, bei dem man Gelegenheit habe, ‚die Lehren des Lebens zu hören‘, sondern wo auch ‚frohes Getöse zum Lobe des Höchsten‘ zu vernehmen sei. Zu seiner Zeit gingen schätzungsweise 9.000 Einwohner Leipzigs (von insgesamt unter 30.000) jeden Sonntagmorgen zur Kirche. Bach schildert das fröhliche Eilen in das ‚heilige Haus‘ in der Weise, wie die Violine von Anfang bis Ende ohne großen Aufenthalt in Bewegung gehalten wird, aber man fragt sich, warum er nicht auch seine eigene sonntägliche Hetze durch die Stadt anklingen lässt, von St. Thomas zu St. Nikolai und zurück (beide mit 2.500 Plätzen).

Sehr viel schmerzlicher wirkt, wie er in dem *Accompagnato* für Alt und Streicher (Nr. 3) und in der

langgehaltenen Note, die kurz vor der pastoralen Arie für Alt (Nr. 4) auf sein ‚Ruhebette‘ verweist, die flehentliche Bitte um Ruhe auf sich zu beziehen scheint. Mit ihren drei begleitenden Oboen (zwei d’amore, eine da caccia) ist diese Arie ein ungewöhnliches Stück, nicht zuletzt in der Weise, wie das Continuo (wir entschieden uns für Fagott und Orgel) häufig verstummt, wenn die Altstimme einsetzt – vielleicht ein Symbol für die Sehnsucht der Seele, der Anziehungskraft der Erde (deren formgetreues Symbol die Basslinie ist) zu entkommen. Im B-Teil werden die Konturen der Gesangslinie durch kleine Pausen oder Seufzer und gelegentliche Anspielungen auf jene von der Kirche sanktionierte Erotik aufgebrochen, der wir schon in anderen Dialogen Bachs zwischen der Seele als Braut und Jesus als Bräutigam begegnet sind. Diese Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott kommt auch in dem Tenor-Rezitativ zum Ausdruck, zehn kurzen, doch beredten Takten, in denen Bach für diese Kantate die Richtung der Modulation ändert und, als Echo auf die Anrufung des Heiligen Geistes, die Abwärtsbewegung, von D über h-moll nach G, nun aufwärts, von e-moll nach fis-moll, verlaufen lässt.

Der abschließende Choral ist uns leider ohne Text überliefert. Von Bach-Forschern wurden verschiedene Lösungen vorgeschlagen, doch da die Melodie Bezüge zu dem bekannten Choral ‚Auf meinen lieben Gott‘ aufweist, haben wir beschlossen, uns auf die erste Strophe zu beschränken, in der, passend zum Thema, der Gläubige die Unterwerfung unter Gottes Willen gelobt. Selbst Alfred Dürr, der mit seiner kritischen Neuausgabe der Werke Bachs und revidierten Chronologie der Kantaten eine einzigartige Leistung

vollbracht hat, konnte nicht entscheiden, ob dieses Werk zu Bachs erstem Leipziger Zyklus gehört und am 19. September 1723 oder erst zwei Jahre später, nach der Veröffentlichung von Picanders Libretto, uraufgeführt wurde.

Solche Bedenken gibt es nicht bei BWV 114 **Ach, lieben Christen, seid getrost**, einer Choralkantate aus Bachs zweitem Leipziger Jahrgang, die am 1. Oktober 1724 uraufgeführt wurde. Was an der einleitenden Choralfantasie, einem Satz im 6/4-Takt, g-moll und mit der Tempovorzeichnung *vivace*, sofort auffällt, ist die bewegende Choralmelodie von Justus Jonas in ihrer Mitte, die Bach auf unvergessliche Weise bereits in BWV 178 *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* verwendet hatte, hier jedoch ganz anders verarbeitet. Dort (in a-moll) war sie kampflustig und beinhaltete eine prachtvolle Schimpf tirade gegen Heuchler und falsche Propheten; hier ist sie sehr viel nuancierter. Bach greift den Stimmungskontrast der ersten Strophe von Johannes Gigas’ Choral auf (1561), der die gesamte Kantate kennzeichnet: zwei Zeilen, die Trost sprechen – ‚seid getrost‘ – und denen fünf weitere folgen, in denen klargestellt wird: ‚Die Straf wir wohl verdient han, solch’s muss bekennen jedermann‘. Dieser deutliche Gegensatz ist schon zu hören, bevor überhaupt ein Wort gesungen wird. Bach präsentiert zwei Themen gleichzeitig, das eine nachdrücklich und mahnend, abgeleitet aus der Choralmelodie und für die beiden Oboen und ersten Violinen bestimmt, das andere eine muntere Angelegenheit, auf einer *figura corta* (vv–vv–vv–vv–) basierend und zunächst von den zweiten Violinen und dem Continuo gespielt. Diesen beiden Themen fügt Bach dann eine Kette wiederholter Achtel für die erste

Oboe und die ersten Violinen hinzu, zuerst *staccato* und mit Trillern auf der Hauptzählzeit, doch bald verändert, in den hohen Streichern, zu pulsierenden, unter dem Bogen vibrierenden Achtern (*weh-weh-weh-weh-weh*), ein Kunstgriff, der auf Anheben das zitternde Unbehagen erkennen lässt, das der Gläubige angesichts der helfenden Hand empfindet, die Gott ihm reicht (mittels der *figura corta*). Sobald der Chor eingesetzt hat, stimmen die Sopranstimmen, vom Zinken verdoppelt, die Jonas-Melodie an, während die drei tiefen Stimmen einen regeren und wechselvollen Austausch beginnen, indem sie die Linien zunächst durch eine mächtige homophone Deklamation untergliedern, dann einander kontrapunktisch imitieren und mit ihren stets einfallsreichen Kommentaren die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen, vor allem dann, wenn sie in die Kadenz hineinpreschen.

Der Gegensatz zwischen Verzagtheit und Trost bleibt auch im zweiten Satz für Tenor, obligate Flöte und Continuo bestehen. Er gehört zu jener Reihe trostloser, doch hypnotisch wirkender Arien, in denen uns Bach auf prägnante und seine unnachahmliche Weise die heimgesuchte Seele schildert. Die zu erwartende Kargheit des Satzes ist gegen die betont gestischen Rhythmen einer französischen Ouvertüre im 3/4-Takt über langsamen, klopfenden D gesetzt, die auf den ersten beiden Zählzeiten der ersten fünf Takte *pianissimo* zu spielen sind und sich dann als Appoggiaturen herauslösen. Bach steigert die Spannung durch knirschende Dissonanzen und hemiolaartige Phrasierungen. Das Stück schafft sich seine eigene Atmosphäre quälerischen Trübsinns. Eine umgekehrt punktierte oder ‚lombardische‘ Figur

der Flöte, der das Continuo dicht auf den Fersen folgt – *staccato* gespielte Achtel und eine aufsteigende Kette von Akkorden in erster und zweiter Umkehrung – ist der einzige, wortlos optimistische Hoffnungsschimmer in dieser winterlichen Landschaft, der sich Bach allerdings so tief ins Gedächtnis gegraben haben muss, dass er ihn Jahre später in seinem Orgelchoral ‚Vater unser im Himmelreich‘ (BWV 682) zitiert. Das Fragezeichen am Ende der wiederkehrenden Anfangszeilen – ‚Wo wird in diesem Jammertale / für meinen Geist die Zuflucht sein?‘ – bedeutet, dass unser untröstlicher Tenorpilger nie die Tonika erreichen wird. Nach diesen Variationen der Seelenpein, die den gesamten A-Teil füllen, ist eine Veränderung von Stimmung und Metrum überfällig, aber ich kann mir nicht vorstellen, dass es irgendein anderer Komponist als Bach fertiggebracht hätte, an dieser Stelle zum *Vivace* einer *Gigue* im 12/8-Takt überzuwechseln, wie willkommend dieses auch sein mag in einem B-Teil, wo der Text in niedergedrückter Stimmung verharrt (‚sonst weiß ich weder aus noch ein‘). Der Weg aus dem Sumpf der Verzweiflung scheint sicher, aber da dies eine *Da-capo*-Arie ist, kann die Entspannung nur eine Verschnaufpause bedeuten.

Ein weiterer herausragender Satz ist die Choralstrophe (Nr. 4), an deren Anfang das Bild des Säens steht (‚kein Frucht das Weizenkörnlein bringt, / es fall denn in die Erden‘). Die ganze Begleitung besteht nur aus einer zehnnötigen Figur, die durch zwei Achtelpausen aufgeteilt und einem unisono geführten Continuo zugewiesen ist. Wir verstanden darunter einfach die beiden Cembali, und es klang sehr eindrucksvoll und als glaubwürdige Metapher

für die schnelle Drehung des Handgelenks, die der Sämann bei seiner Tätigkeit vollführt. Darauf folgt eine Arie für Alt mit Oboe solo und Streichern, deren Thema ähnlich ist wie in den vier Meditationen der vergangenen Woche über den Tod, doch deutlich anders in der Stimmung und Verarbeitung: Wir müssen unsere Angst vor dem Tod überwinden, indem wir ihn als eine Quelle der Freiheit sehen, die uns, wie Simeon, ‚in Frieden fahren‘ lässt. Bach schildert den nahenden Tod (‚es muss ja so einmal gestorben sein‘) in einer aufsteigenden chromatischen Sequenz, bei der sich die Altstimme im Sextabstand zur Oboe über pulsierenden Orgelpunkten auf F im Continuo bewegt. Er wiederholt diese dann in den Streichern, die durch eine Brahms’sche Folge aus düsteren, getragenen kontrapunktischen Linien bereichert werden, während die Oboe in klagenden Septakkorden absteigt. Die Wirkung ist gespenstisch und niederdrückend – und im Gegensatz zu jenem bezaubernden Glockengeläut der vergangenen Woche (s. Vol. 8) nicht im Geringsten tröstlich.

Die in sich stimmigste und schönste dieser Kantaten ist BWV 47 **Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden**, und dies ungeachtet der Tatsache, dass ihre drei Mittelsätze auf einem belanglosen Text aus einer Sammlung von Johann Friedrich Helbig stammen, der Regierungssekretär am Eisenacher Hof war. Die Reime sind manchmal so holprig, dass es kein Wunder ist, wenn Bach Texte von Helbig (im Gegensatz zu Telemann) nur einmal vertont hat. Das Werk wurde am 13. Oktober 1726 aufgeführt. Es beginnt mit einem Zitat aus dem Lukas-Evangelium, dem Spruch im zweiten Teil des Evangelientextes, mit der Jesus seine Predigt über

den Stolz beschließt: ‚Denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt; und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht‘. Whittaker ist der Auffassung, Bach habe wenige Chöre geschrieben, die so ‚mächtig und monumental‘ wie dieser Anfangssatz seien, und man wird ihn kaum widerlegen können. Er beginnt als beschleunigte und eine Quinte nach oben transponierte Variante des Orgelpräliudiums in c-moll (BWV 546) und einem kurzen antiphonischen Austausch zwischen den Streichern und dem Oboenpaar, aber erst in Takt 186, wenn diese Variante mit Blockharmonien vom Chor vorgetragen wird, begreift man, wie sehr ihre ursprüngliche Form die natürlichen Akzente des Spruchs berücksichtigt und dass ihre Fortsetzung (durch die Oboen bei Takt 12) das Zentrum eines Fugenthemas ist, das aufsteigt, um die aufgeblasene Brust dessen zu füllen, der ‚sich selbst erhöht‘, und später wieder absteigt, wenn er seine wohlverdiente Strafe erhält. Der zweite Halbsatz (der sich mit dem Demütigen befasst) fungiert als Gegen Thema und schließt mit einer eigenen sanft aufsteigenden Phrase (‚wird erhöht‘). Eindrucksvolle Episoden sind hier vorhanden, Umkehrungen der stimmlichen Einsätze in den doppelten Expositionen, homophone ‚Resumees‘ und eine abschließende Rückkehr zu dem ausgefeilten Eingangsritornell mit zusätzlichem Chor, der noch einmal den gesamten Text wiederholt. Das mag nicht die attraktivste oder eine leicht zugängliche der Choralformen sein, mit der Bach seine Kantaten eröffnet, doch sie gewinnt, je vertrauter man mit ihr wird, und bei der Wiederholung im zweiten Konzert hatte sie ihre beträchtliche Macht auf alle Mitwirkenden und, so hatten wir den Eindruck, auch auf die Zuhörer ausgedehnt.

Der zweite Satz ist eine *Da-capo*-Arie für Sopran in d-moll mit Orgel oder, bei einer späteren Wiederaufnahme, obligater Violine, und letztere Version war es, mit ihrer äußerst kontrastreichen poetischen Lyrik im ersten und Bravour im zweiten Teil, die wir aufzuführen beschlossen. Das Thema ist ein einfacher Gegensatz zwischen christlicher Demut und teuflischem Hochmut. Es ist nicht sicher, ob Bach diese Arie bei der ersten Aufführung des Werkes 1726 einbezogen hatte. Vielleicht hatte er es versucht und dann im allerletzten Augenblick verzichtet, weil die Interpreten den hohen Ansprüchen nicht gewachsen waren. Das mag auch eine Erklärung dafür sein, warum die folgenden Sätze offensichtlich das gleiche Material verwenden. In der Tat könnte man diese Arie weglassen, und die narrative Entwicklung der Kantate bliebe trotzdem unangetastet. Doch Welch ein Verlust wäre das! Der Violine ist im ersten Abschnitt eine vibrierende, wie ein Papierdrachen schwebende Figur zugewiesen, die zunächst rein dekorativ zu sein scheint, doch bei näherer Bekanntschaft die schwer zu fassenden Attribute der Demut erlangt, der sich Christen befehligen sollen. Im B-Teil lässt Bach dann in den *Staccato*-Doppelgriffen der Violine die ‚Hoffart‘ und den ‚Stolz‘ des Teufels anklingen. Mit diesen rüden, widerborstigen gebrochenen Akkorden (v --) scheinen wir uns plötzlich in der Nähe der Violinkonzerte Bartóks oder Chatschaturjans zu befinden. Unterdessen sitzt der Sopran in einem wütenden imitierenden Austausch mit der Basslinie gefangen (‚Gott pflegt alle die zu hassen / die den Stolz nicht fahren lassen‘).

Es ist eine lebendige und theatrale Schilderung einer der schlimmsten der Todsünden, und sie

bietet die Garantie dafür, so möchte man meinen, dass der selbstgefällige Hörer von seinem Stuhl hochschreckt. Die Arie ist in ihrer Da-capo-Form äußerst sinnreich angelegt – der lange A-Teil legt dar, warum Demut so unabdingbar nötig sei, während die Schimpfkanonade des B-Teils das Laster des Hochmuts brandmarkt. Dann folgt zielstrebig die Rückkehr zum A-Teil, dessen Thema der ‚Demut‘ auf all die selbstverleugnerischen Eigenschaften verweist, die einen guten Kammermusiker kennzeichnen. Die abschließende Endausscheidung gibt die eloquenteste Schilderung der Demut, die man sich vorstellen kann – Harmonie und Figuration in schöpferischer Symbiose. Wie sollte ein Prediger damit konkurrieren können?

Nun ja, er – besser gesagt Bach in seinem Namen – versucht es, behindert nicht durch die überwältigende Eloquenz der vorherigen Nummer, sondern durch die Banalität eines Textes, der mit den Worten beginnt: ‚Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde‘. Gleichwohl ist dieses stimmungsgewaltige *Accompagnato* für Bass eines der kunstreichsten und feinsinnigsten Stücke musikalischer Moralpredigten Bachs, in einem Maße, dass man leicht über den ungeschliffenen Text hinwegsehen kann und die Sorgfalt bewundert, die er der kleinsten Veränderung im Tonfall angedeihen lässt: Das Autograph der Partitur zeigt zum Beispiel, wie er den Rhythmus des Wortes ‚Teufelsbrut‘ verschärfte, um es schroffer und roher wirken zu lassen. Diesem Rezitativ folgt eine Arie in Es, in welcher derselbe Sänger, nun von obligater Violine und Oboe begleitet, um die Demut bittet, ‚dass ich nicht mein Heil verscherze wie der erste Höllenbrand‘. Man bekommt den Eindruck, dass dieses wiederkehrende

Ringen mit dem Stolz durch das instrumentale Duo gedämpft – gar entschärft – wird, die drei Stellen ausgenommen, wo die Instrumente seinen Abscheu vor dem Stolz teilen.

Whittaker ermahnt uns, Bach nicht übereilt zu tadeln, weil er so ‚ausfällige‘ Texte vertont habe. ‚Der Kampf, den Luther gegen gewissenlose Feinde aufnahm, diente ihm selbst und seinen Anhängern als Richtschnur für den Umgang mit den widerstreitenden Kräften in ihrem eigenen Herzen, und in gleicher Weise werden die negativen Kräfte in dieser Mischung aus Gut und Böse, die in jedem von uns vorhanden sind, als feindliche Mächte behandelt, geistlicher oder weltlicher Natur.‘ Aber ist das wirklich der Punkt? Was mich interessiert, ist die Wirkung, die Bachs Musik haben kann – sein Geschick, der absoluten Hässlichkeit eines Textes Herr zu werden, indem er sein musikalisches Material so gestaltet, dass es den emotionalen Inhalt (den man zwar analysieren kann, der dabei aber wie Sand zwischen den Händen zerrinnt) zum Ausdruck bringt. Er scheint auch Nicht-Lutheraner in seinen Wirkungskreis einzuladen und sie zu einer teilnahmsvollen Reaktion auf die zugrunde liegende Predigt bewegen zu wollen, auf die Nuance, die seine Musik ihr gibt: dass übermäßiger Stolz unter keinerlei Umständen zu akzeptieren sei, dass Demut Würde besitze, nicht nur Wert. Hegel schrieb der Musik eine ‚gegenstandslose Innerlichkeit‘ zu, Mendelssohn hingegen (der Hegel kannte) kam zu dem Schluss: ‚Die Ideen, die durch die Musik [...] ausgedrückt werden, sind nicht zu vage, um in Worte übersetzt zu werden, sondern im Gegenteil zu präzise‘. Bach ist Mendelssohns Auffassung, Musik könne die Kernbedeutung zum

Vorschein bringen, die von Worten so häufig verschleiert wird, offensichtlich zuvorgekommen und hat ihr konkrete Gestalt gegeben.

Wir beendeten unser Programm mit Bachs doppelchöriger Motette BWV 226 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, die sich am deutlichsten an instrumentalen Maßstäben orientiert und von der die originalen Bläser- und Streicherstimmen erhalten sind, die zur Verdopplung dienen. Sie wurde im Oktober 1729 bei der Beisetzung des im Amt ergrauten Rektors der Thomasschule J. H. Ernesti aufgeführt, der ihren gestrengen paulinisch-lutherischen Text vielleicht selbst zusammengestellt hat und dessen musikalischer Geschmack sich möglicherweise in der hierarchischen Ausrichtung spiegelt, in der Bach die Stimmen führt. Erst mit der Erwähnung des ‚unerbittlichen Seufzens‘ des Geistes wird der Satz weicher und öffnet sich dem hinreißenden A-cappella-Chor, mit dem sie ausklingt.

Die *Allhelgonakyrkan* (Allerheiligenkirche) in Lund ist eine dunkelbraune Kirche in neugotischem Stil mit einer unangenehm halligen Akustik. Wir traten dort im Rahmen des dänisch-schwedischen Vokalfestivals ‚*Stemmer i 1000 år*‘ auf. Alle Teilnehmer dieser internationalen Tagung für Chorleiter kamen zu unserem Konzert, bevor sie sich in dem Hotel, in dem wir wohnten, zu einem feudalen und typisch skandinavischen Festmahl niederließen. Das war ihre jährliche Feier, und noch vor Ende des ersten Ganges hatten sie begonnen, muntere vierstimmige Volksliederarrangements zum Besten zu geben. Mehrere Stunden später, als wir vom Abendessen zurückkamen, waren sie noch immer zugange. Das hielt über hundert von ihnen nicht ab, uns am nächsten

Tag über die riesige Øresund-Brücke nach Dänemark zu folgen und das Konzert zum zweiten Mal zu hören. Es fand in der barocken Kopenhagener Garnisonskirche statt, die bis auf den letzten Platz gefüllt war, so dass sich einige Tagungsmitglieder im Hauptschiff auf dem Boden im Schneidersitz niederließen.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Seventeenth Sunday after Trinity

CD 44

Epistle Ephesians 4:1-6

Gospel Luke 14:1-11

BWV 148

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens (?1723)

1 1. Coro

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet an den Herrn im heil'gen Schmuck.

2 2. Aria: Tenor

Ich eile, die Lehren
des Lebens zu hören,
und suche mit Freuden das heilige Haus.

Wie rufen so schöne
das frohe Getöne
zum Lobe des Höchsten die Seligen aus!

BWV 148

Give unto the Lord the glory due unto His name

1. Chorus

Give unto the Lord the glory due unto His name;
worship the Lord in the beauty of holiness.

2. Aria

I hasten to hear
the teachings of life,
and seek with joy the holy house.

How beautifully resounds
the joyous music
of the Blessed in praise of the Almighty!

3 3. Recitativo: Alt

So wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit,
so schrei ich, Gott, zu dir.
Denn alle meine Ruh
ist niemand außer du.
Wie heilig und wie teuer
ist, Höchster, deine Sabbatsfeier!
Da preis ich deine Macht
in der Gemeinde der Gerechten.
Oh! wenn die Kinder dieser Nacht
die Lieblichkeit bedächten,
denn Gott wohnt selbst in mir.

4 4. Aria: Alt

Mund und Herze steht dir offen,
Höchster, senke dich hinein!
Ich in dich, und du in mich;
Glaube, Liebe, Dulden, Hoffen
soll mein Ruhebetto sein.

5 5. Recitativo: Tenor

Bleib auch, mein Gott, in mir
und gib mir deinen Geist,
der mich nach deinem Wort regiere,
dass ich so einen Wandel führe,
der dir gefällig heißt,
damit ich nach der Zeit
in deiner Herrlichkeit,
mein lieber Gott, mit dir
den großen Sabbat möge halten.

3. Recitative

As the hart pants for fresh water,
so I cry, God, to Thee.
For there is no one but Thee
to give me utter peace.
How sacred and how precious,
O Lord, is Thy Sabbath!
I praise Thy might
in the congregation of the righteous.
Oh, if only the children of sin
were to reflect on this loveliness,
for God Himself dwells in me.

4. Aria

Mouth and heart are open for Thee,
Almighty God, immerse yourself in them!
I in Thee, and Thou in me;
faith, love, forbearance, hope,
shall be my bed of rest.

5. Recitative

And, my God, remain in me
and give me Thy spirit,
let it govern me according to Thy Word,
that I might lead a way of life
pleasing unto Thee,
so that I, after my life,
may spend in Thy glory,
my dear God,
the great Sabbath with Thee.

6. Choral

Auf meinen lieben Gott
 trau ich in Angst und Not;
 er kann mich allzeit retten
 aus Trübsal, Angst und Nöten;
 mein Unglück kann er wenden,
 steht all's in seinen Händen.

Text: Psalm 29:2 (1); after Picander (2-5); anon. (6)

BWV 114

Ah, lieben Christen, seid getrost (1724)

7 1. Coro (Choral)

Ach, lieben Christen, seid getrost,
 wie tut ihr so verzagen!
 Weil uns der Herr heimsuchen tut,
 lasst uns von Herzen sagen:
 Die Straß wir wohl verdient han,
 solch's muss bekennen jedermann,
 niemand darf sich ausschließen.

8 2. Aria: Tenor

Wo wird in diesem Jammertale
 für meinen Geist die Zuflucht sein?
 Allein zu Jesu Vaterhänden
 will ich mich in der Schwachheit wenden;
 sonst weiß ich weder aus noch ein.

9 3. Recitativo: Bass

O Sünder, trage mit Geduld,
 was du durch deine Schuld
 dir selber zugezogen!

6. Chorale

I trust in my beloved God,
 both in fear and need;
 He can at all times save me
 from sadness, fear and affliction.
 He can reverse my misfortune;
 everything lies in His power.

BWV 114

Ah, dear Christians, be comforted

1. Chorus (Chorale)

Ah, dear Christians, be comforted;
 how despondent you are!
 Since the Lord doth punish us,
 let us say with sincerity:
 we have deserved the punishment,
 this must everyone confess,
 and no one be excepted.

2. Aria

Where, within this vale of sorrow,
 will my spirit find refuge?
 To Jesus' paternal hands alone
 shall I turn in my weakness;
 I have no other place to turn.

3. Recitative

O sinner, endure with patience
 what you through your own fault
 have brought upon yourself!

Das Unrecht säufst du ja
 wie Wasser in dich ein,
 und diese Sündenwassersucht
 ist zum Verderben da
 und wird dir tödlich sein.
 Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht,
 Gott gleich zu werden;
 wie oft erhebst du dich mit schwülstigen Gebärden,
 dass du erniedrigt werden musst.
 Wohlan, bereite deine Brust,
 dass sie den Tod und Grab nicht scheut,
 so kömmt du durch ein selig Sterben
 aus diesem sündlichen Verderben
 zur Unschuld und zur Herrlichkeit.

10 4. Choral: Sopran

Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt,
 es fall denn in die Erden;
 so muss auch unser irdscher Leib
 zu Staub und Aschen werden,
 eh er kömmt zu der Herrlichkeit,
 die du, Herr Christ, uns hast bereit'
 durch deinen Gang zum Vater.

11 5. Aria: Alt

Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange,
 wenn ich durch dich die Freiheit nur erlange,
 es muss ja so einmal gestorben sein.
 Mit Simeon will ich in Friede fahren,
 mein Heiland will mich in der Gruft bewahren
 und ruft mich einst zu sich, verklärt und rein.

You drink injustice
 like water,
 and this thirsting after sin
 will lead to ruin and your death.
 Pride ate long ago from the forbidden fruit
 in order to become God's equal;
 how often do you exalt yourself
 with pompous gesture
 and must in turn be humbled.
 Go now, prepare your heart
 that it shun neither death nor the grave,
 and you shall by a blessed death
 pass through this sinful corruption
 into innocence and majesty.

4. Chorale

The grain of wheat will bear no fruit
 unless it fall into the earth;
 so must our earthly body
 turn to dust and ashes,
 before it attain that majesty
 which Thou, Lord Jesus, has made for us
 through Thy path to the Father.

5. Aria

No longer, Death, shall you make me afraid,
 if only I through Thee gain my freedom,
 Death must one day be endured like that.
 I shall journey with Simeon in peace,
 my Saviour shall preserve me in the grave
 and call me at the last, transfigured and pure.

12 6. Recitativo: Tenor

Indes bedenke deine Seele
und stelle sie dem Heiland dar;
gib deinen Leib und deine Glieder
Gott, der sie dir gegeben, wieder.
Er sorgt und wacht,
und so wird seiner Liebe Macht
im Tod und Leben offenbar.

13 7. Choral

Wir wachen oder schlafen ein,
so sind wir doch des Herren;
auf Christum wir getauft sein,
der kann dem Satan wehren.
Durch Adam auf uns kömmt der Tod,
Christus hilft uns aus aller Not.
Drum loben wir den Herren.

Text: Johannes Gigas (1, 4, 7); anon. (2, 3, 5, 6)

BWV 47

Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden (1726)

14 1. Coro

Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden,
und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht werden.

6. Recitative

Meanwhile be mindful of your soul
and place it in your Saviour's care;
give your body and your limbs
back to God, who gave them to you.
He cares and keeps watch,
and thus shall the might of His love
be made manifest in death and life.

7. Chorale

Whether we wake or fall asleep,
we are the children of God;
we are baptised in Christ,
who can ward off Satan.
Death comes to us through Adam,
Christ frees us from all extremities.
For this we praise the Lord.

BWV 47

For whosoever exalteth himself shall be abased

1. Chorus

For whosoever exalteth himself shall be abased;
and he that humbleth himself shall be exalted.

15 2. Aria: Sopran

Wer ein wahrer Christ will heißen,
muss der Demut sich befleißigen;
Demut stammt aus Jesu Reich.
Hoffart ist dem Teufel gleich;
Gott pflegt alle die zu hassen,
so den Stolz nicht fahren lassen.

16 3. Recitativo: Bass

Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde;
ist's möglich, dass vom Übermut,
als einer Teufelsbrut,
er noch bezaubert werde?
Ach Jesus, Gottes Sohn,
der Schöpfer aller Dinge,
ward unsertwegen niedrig und geringe,
er duld'te Schmach und Hohn;
und du, du armer Wurm, suchst dich zu brüsten?
Gehört sich das für einen Christen?
Geh, schäme dich, du stolze Kreatur,
tu Buß und folge Christi Spur;
wirf dich vor Gott im Geiste gläubig nieder!
Zu seiner Zeit erhöht er dich auch wieder.

17 4. Aria: Bass

Jesu, beuge doch mein Herze
unter deine starke Hand,
dass ich nicht mein Heil verscherze
wie der erste Höllenbrand.
Lass mich deine Demut suchen
und den Hochmut ganz verfluchen;
gib mir einen niedern Sinn,
dass ich dir gefällig bin!

2. Aria

He who would be called a true Christian
must cultivate humility;
humility springs from the kingdom of Jesus.
Arrogance is the devil's way;
God is wont to hate all those
who do not abandon their arrogance.

3. Recitativo

Mankind is filth, stench, ash and earth;
can it be that pride,
like the devil's brood,
bewitches him too?
Ah, Jesus, the Son of God,
the Creator of all things,
became for our sake humble and lowly,
he endured shame and scorn;
and you, you wretched worm, you would boast?
Is that seemly for a Christian?
Go, be ashamed, proud creature,
atone, and follow Christ's own path;
prostrate yourself before God with faithful spirit!
In His time He shall exalt you again.

4. Aria

Jesus, humble my heart
beneath Thy mighty hand,
that I may not forfeit my salvation
like Lucifer.
Let me seek Thy humility
and abominate all pride;
give me a humble heart
that I may be pleasing to Thee!

18 5. Choral

Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehren,
 du wollst mir nur das Ew'ge gewähren,
 das du erworben hast
 durch deinen herben, bittern Tod.
 Das bitt ich dich, mein Herr und Gott.

*Text: Luke 14:11, 18:14 (1); Johann Friedrich Helbig
 (2-4); anon. (5)*

BWV 226

Motet: Der Geist hilft unser Schwachheit auf (1729)

19 Der Geist hilft unser Schwachheit auf, denn wir
 wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's
 gebühret; sondern der Geist selbst vertritt uns aufs
 beste mit unaussprechlichem Seufzen. Der aber die
 Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei;
 denn er vertritt die Heiligen nach dem, das Gott
 gefällt.

Du heilige Brunst, süßer Trost
 nun hilf uns, fröhlich und getrost
 in deinem Dienst beständig bleiben,
 die Trübsal uns nicht abtreiben.
 O Herr, durch dein Kraft uns bereit
 und stärk des Fleisches Blödigkeit,
 dass wir hie ritterlich ringen,
 durch Tod und Leben zu dir dringen.
 Halleluja, halleluja.

Text: Romans 8:26-27, Martin Luther

5. Chorale

I will gladly forsake all temporal glory
 if Thou but grant me eternity,
 which Thou hast won
 through Thy harsh and bitter death.
 This I beg of Thee, my Lord and God.

BWV 226

Motet: The Spirit helpeth our infirmities

The Spirit helpeth our infirmities, for we know not
 what we should pray for as we ought: but the Spirit
 itself maketh intercession for us with groanings that
 cannot be uttered. But he that searcheth the hearts
 knoweth what is the mind of the Spirit, because he
 maketh intercession for the saints according to the
 will of God.

O heavenly ardour, sweet comfort,
 help us now with joy and confidence
 to remain steadfast in thy service,
 and not to be deflected by affliction.
 O Lord, prepare us by Thy might
 and strengthen the feeble flesh
 that we may strive valiantly here
 to attain to Thee through death and life.
 Alleluja, Alleluja!

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