

40

For the Fourteenth Sunday after Trinity
25 / 78 / 17

Abbaye d'Ambronay

You sometimes get the feeling that Bach would have understood Beethoven's inner turmoil, even if the musical language in which it came to be expressed would have seemed partially (and at that time terribly) foreign to him. For the fact is that Bach too experienced, and became expert in expressing, the gladiatorial struggles within the human breast between good and evil, spirit and flesh. His music tells us this and so do the private jottings and underlinings he made in his copy of Calov's Bible commentary. All through this Trinity season he has been offering us example after example of the stark moral choices that face us every day of our lives. Since his terms of reference and the set texts of these Trinitarian cantatas are of course unequivocally Lutheran, we

have quickly got used to the way the human actor is positioned in scenarios of faith and the Fall, sin and Satan. But this does not in any way diminish the humanism of Bach's basic approach on the one hand, or the audacity of his musical response on the other.

Take these three cantatas for Trinity 14, which are all based directly or more loosely on the Gospel reading of the day, the story of Jesus' healing of ten lepers (Luke 17:11-19). In his first attempt, BWV 25 **Es ist nicht Gesundes an meinem Leibe**, first performed on 29 August 1723, Bach and his anonymous librettist treat the leper theme as an allegory for humankind in general, in language of graphic extremes: Adam's Fall 'has defiled us all and infected us with leprous sin' – the whole world 'is but a hospital' for the terminally ill. The solution? 'Thou alone, O Jesus Christ, my physician, knowest the best cure for my soul' (No.3). So, characteristically, as in so many cantatas, a spiritual journey is planned for the individual sinner, sick of heart; a path is signposted and the painful process of healing can begin. Some may find the words and the whole concept difficult to stomach, but as ever, we can turn to Bach's music and find that it goes a long way towards purging the worst of the verbal excesses.

Indeed, what gives a particular twist to this cantata is the role given to music in the healing process. The second aria (No.5) voices the hopes of the sinner/composer to have his 'poor songs' graciously adjudged, and it is entirely possible that there were underlying personal associations here for Bach, who chooses to juxtapose two instrumental 'choirs', one terrestrial (oboes and strings), the other celestial (three recorders) in anticipation of the

moment when his song of thanks 'shall sound better' – as sung by the angelic choir. It is a triple time dance of joy and provides a welcome respite and palliative to what has come before. Yet, with unintentional irony, it is in those earlier movements that this particular musician shows his paces.

In the opening chorus an acute awareness of human sickness through sin, and a horror of it, stands behind the notes and each line of Bach's contrapuntal weave. It informs the way, for example, that he superimposes his second theme ('und ist kein Friede in meinen Gebeinen') over a restless basso continuo line made up of a chain of paired semiquavers, as potent a symbol of a troubled mind as you could envisage. Even more striking is the way he brings in a whole new orchestra of three recorders, three trombones and a cornetto on top of the standard strings-plus-oboe apparatus to reinforce the Passion chorale *Herzlich tut mich verlangen*, which has already been intoned in long notes by the continuo section. As the bass of the chorale the bass trombone sometimes coincides with the basso continuo, but at other times goes his own way. He stands for the rock upon which twelve separate lines can be built and elaborated, a *tour de force* of contrapuntal mastery even by Bach's standards. (This is also a rare occasion when Bach uses trombones in this way, wholly independent of vocal lines – and in anticipation of the finale to Beethoven's Fifth Symphony.)

After this opulent opening chorus, the next three movements are confined to continuo accompaniment, as though to underscore the patient's need for private spiritual healing. There is no concession here to the listener's delicacy of feeling or potential

queasiness. Sickness, raging fever, leprous boils and the 'odious stench' of sin are described in detail, building up to an impassioned appeal to Christ as the 'healer and helper of all' to cure and show mercy. One might suppose that Bach's explorative use of tonal modulation to give allegorical expression to the idea of a spiritual journey, particularly in the tenor's opening recitative (No.2), would guarantee the attention of his listeners; for as his obituary reads, 'if ever a musician employed the most hidden secrets of harmony with the most skilled artistry, it was certainly our Bach'.

The pick of the cantatas for this Sunday is undoubtedly the chorale cantata BWV 78 **Jesu, der du meine Seele**, one in which an exceptional level of inspiration is maintained through all its movements. It is one of the few I remember getting to know as a child, even singing as a treble the wonderful second movement, the duet 'Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten'. BWV 78 opens with an immense choral lament in G minor, a musical frieze on a par with the preludes to both the surviving Passions for scale, intensity and power of expression. It is cast as a *passacaglia* on a chromatically descending ostinato. How characteristic of Bach to take a dance form such as the *passacaglia* – which has heroic and tragic connotations in music we know but he probably didn't, in the music of Purcell (Dido's lament) and Rameau, to name but two great exponents of it – and to turn it to theological/rhetorical purposes. We have encountered it already twice before this year in the early Easter cantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, and two Sundays later in *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12. Here the persistence of the

chromatic ground is even more pronounced, sung by the basses at every appearance of the chorale.

One of dozens of original but unobtrusive features is the way the ground acts as a counter-balance to the *cantus firmus* traditionally linked to Johann Rist's hymn of 1641, weaving all manner of contrapuntal lines around and into it. It gives powerful emphasis to the line describing the way Jesus has 'most forcefully wrested' the Christian soul 'from the devil's dark cavern and from oppressive anguish'. Just where you might expect the three lower voices to give respectful accompaniment to the *cantus firmus*, Bach gives them an unusual prominence: mediating between *passacaglia* and chorale, preparing and interpreting the chorale text in the way that the preacher of the sermon might do. Indeed such is the power of exegesis here, one questions whether Bach was yet again stealing the preacher's thunder (inadvertently?) by the brilliance of his musical oratory. At all events it is one of those opening cantata movements in which you hang on every beat of every bar in a concentrated, almost desperate attempt to dig out every last morsel of musical value from the notes as they unfold.

Not in one's wildest dreams could one envisage a more abrupt contrast than that between this noble opening chorus and the delicious, almost irreverently frivolous soprano/alto duet that follows. With its *moto perpetuo* cello obbligato there are echoes of Purcell ('Hark the echoing air') and pre-echoes of Rossini. Bach's wizardry obliges you to nod in assent – or tap your foot – to the plea 'may Thy gracious countenance smile upon us'. He never wrote more smile-inducing music!

The reprieve is only temporary. With the tenor's recitative, unusually marked to begin *piano*, we are reintroduced to the concept of 'leprous sin'. The vocal line is angular, the expression pained and the word-setting exemplary: almost an extension of Peter's remorse in the *St John Passion*, which Bach had introduced to his audience six months earlier. Redemption lies through the shedding of Christ's blood, and, in the aria with flute obbligato (No.4), the tenor claims confidently that though 'all hell should call me to the fight, Jesus will stand beside me that I may take heart and win the day'. We might expect a trumpet, or at the very least the full string band, to evoke this battle with hell, but Bach is in subtle mode here. What interests him more is the capacity of the flute's graceful figuration to 'erase' ('durchstrichen') man's guilt, and by adopting a catchy dance-like tune, to paint the way faith can cleanse the soul and make 'the heart feel light again'.

The last pair of movements, prior to the final chorale, are for bass. First there is an *accompagnato* which begins as a meditation on the agony of the Cross and, as it develops and changes speed, on submission to Christ's will as a result of his redemptive sacrifice. For the *vivace* section ('When a terrible judge lays a curse upon the damned') the bass is instructed to sing *con ardore* – with passion. (For this is passion music with both a small and a capital P, strikingly similar in technique, mood and expressivity to the *St John Passion* and to that other inimitable setting of the words 'Es ist vollbracht' from Cantata 159). Passion in a Bach performance is a rare commodity in today's climate of clean musicological respectfulness and textual fidelity, but by its absence

it jars with the miracle of Bach drawing on all his technical expertise, his mastery of structure, harmony and counterpoint and imbuing them with such vehemence, meaning and – exactly that – passion.

The final aria in C minor feels like a movement drawn from an oboe concerto, but manages to integrate voice and oboe perfectly, celebrating the way Christ's word offers hope to the unquiet conscience. It is intriguing how Bach's alternation of tutti and solo and a recurrent pattern of irregular bar structures – 1–2¹/₂–1–2¹/₂–1 – still add up to the statutory eight! The straightforward harmonisation of Rist's chorale hymn as a conclusion to the cantata makes one doubly aware of the unique combination of skill, fantasy and intellectual grasp with which he treated it in the opening movement.

The outstanding feature of BWV 17 **Wer Dank opfert, der preiset mich**, composed in 1726, is not its multi-sectional opening choral fugue, exhilarating and florid though it be. Nor is it the soprano aria with two violin obbligati in E major, nor yet even the *bourrée*-like concluding tenor aria, which follows a narrative recitative that sounds as though it could have been lifted straight from a Passion oratorio. It is rather the extended final chorale 'Wie sich ein Vat'r erbarmet', the third verse of Johann Gramann's hymn *Nun lob, mein Seel, den Herren*. This is a triple-time version of the central movement of the great double-choir motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 and is every bit as poignant here as in the motet (which is nowadays thought to date from around this same period, of 1726/7), with wonderful word-painting for the 'flower and fallen leaves' and 'the wind [which] only has to pass over it'. We did it softly

and *a cappella*, the music spreading like a delicate scent through the vaulted abbey.

Though St Bernard founded it at the start of the ninth century, Ambronay only developed its current architectural form during the fifteenth century, since when it has had a stormy history of pillage and destruction. It has a dazzling white luminosity that suits this music well, and made one yearn to undertake a tour of more of France's southern abbeys, priories and cathedrals.

© John Eliot Gardiner 2006

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

Abbaye d'Ambronay

Manchmal bekommt man das Gefühl, Bach hätte Beethovens inneren Aufruhr verstehen können, auch wenn ihm die musikalische Sprache, in der er geäußert wurde, zum Teil (und zu jener Zeit schrecklich) fremd vorgekommen wäre. Aber Tatsache ist, dass auch Bach die Gladiatorenkämpfe zwischen Gut und Böse, Geist und Fleisch in der Brust des Menschen erlebte und seine Erfahrungen kundig zum Ausdruck brachte. Das erzählt uns seine Musik, und das erzählen auch die privaten Notizen und Unterstreichungen in seinem Exemplar des Kommentars zur Calov-Bibel. Diese ganze Trinitatiszeit hindurch hatte er uns ein Beispiel nach dem andern für die harschen moralischen Alternativen geboten, vor die wir täglich in unserem Leben gestellt werden. Da seine Bezüge und die vertonten Texte dieser Trinitatiskantaten eindeutig lutherisch sind, haben wir uns schnell daran gewöhnt, auf welche Weise der menschliche Akteur in Szenarien von Glaube und Fall, Sünde und Satan positioniert wird. Doch das schmälert keineswegs weder die zutiefst menschliche Sicht Bachs noch die Kühnheit seiner musikalischen Antworten.

Nehmen wir diese drei Kantaten für den vierzehnten Sonntag nach Trinitatis, die alle direkt oder im weitesten Sinne auf dem Evangelium des Tages basieren, der Geschichte, wie Jesus die zehn Aussätzigen heilt (Lukas 17:11–19). In seinem ersten Versuch, der Kantate BWV 25 **Es ist nicht Gesundes**

an meinem Leibe, die am 29. August 1723 uraufgeführt wurde, behandeln Bach und sein anonymes Librettist das Thema Aussatz als Metapher für die ganze Menschheit, in einer Sprache plastischer Extreme: ‚Der erste Fall hat jedermann befleckt / und mit dem Sündenaußsatz angestecket‘ – die ganze Welt ist ‚nur ein Hospital‘ für die unheilbar Kranken. Die Lösung? ‚Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur / weißt die beste Seelenkur‘ (Nr. 3). So wird auf typische Weise, wie in so vielen seiner Kantaten, für den einzelnen Sünder in seiner Verzweiflung der Plan zu einer spirituellen Reise aufgestellt; ein Weg wird gewiesen, und der schmerzhafteste Prozess des Heilens kann beginnen. Manche meinen vielleicht, der Text und überhaupt das ganze Konzept seien schwierig zu verdauen, aber wie immer, wenn wir uns Bachs Musik zuwenden, werden erkennen wir, dass er alles daran setzt, die schlimmsten verbalen Exzesse auszugleichen.

In der Tat, was dieser Kantate eine überraschende Wende gibt, ist die Rolle, die der Musik im Genesungsprozess zugewiesen wird. Die zweite Arie (Nr. 5) bringt die Hoffnung des Sünders/Komponisten zum Ausdruck, dass seine ‚schlechten Lieder‘ gnädig angenommen werden mögen, und es ist durchaus möglich, dass es hier für Bach persönliche Bezüge gab: Er stellt zwei Instrumental-‚Chöre‘ nebeneinander, einen irdischen (Oboen und Streicher) und einen himmlischen (drei Blockflöten), als Vorfreude auf den Chor der Engel, in deren Mitte sein ‚Danklied besser klingen‘ werde. Es ist ein Freudentanz im Dreiertakt, der nach dem vorherigen Geschehen eine willkommene Atempause schafft und Linderung gewährt. Doch gerade in diesen früheren Sätzen

hat der Komponist auf seine besondere Art und mit unbeabsichtigter Ironie seine Marschrichtung zu erkennen gegeben.

Im Anfangschor steht hinter den Noten und jeder Zeile kontrapunktischer Verflechtung das klare Bewusstsein – und das Erschrecken darüber –, dass der Mensch durch die Sünde krank geworden ist. Es ist zum Beispiel bezeichnend für seine Art, wie er ein zweites Thema („und ist kein Friede in meinen Gebeinen“) über eine rastlose Basslinie legt, die aus einer Kette paariger Sechzehntel gebildet wird, ein so überzeugendes Symbol für das aufgewühlte Gemüt, wie man es sich nur vorstellen kann. Noch eindrucksvoller ist, wie er ein ganz neues Orchester aus drei Blockflöten, drei Posaunen und einem Zinken über die übliche Streicher-plus-Oboe-Gruppe setzt, um dem Passionschoral *Herzlich tut mich verlangen*, der bereits in langen Noten im Continuoteil vorgestellt wurde, besonderes Gewicht zu geben. Als Bass des Chorals trifft die Bassposaune zuweilen mit dem Generalbass zusammen, an anderer Stelle geht sie jedoch ihren eigenen Weg. Sie steht für den Felsen, auf dem zwölf separate Linien errichtet und verarbeitet werden können, eine Tour de Force kontrapunktischer Meisterschaft, selbst nach Bachs Maßstäben. (Es ist auch selten, dass Bach Posaunen auf diese Weise verwendet, völlig unabhängig von den Gesangslinien – und in Vorgriff auf das Finale zu Beethovens Fünfter Symphonie.)

Nach diesem opulenten Anfangschor beschränken sich die nächsten drei Sätze auf eine Continuo-Begleitung, so als sollte betont werden, dass der Patient persönlich spirituelle Heilung benötigt. Auf die Gefühle des Hörers oder eine drohende Übelkeit

wird keine Rücksicht genommen. Krankheit, hitziges Fieber, Aussatzbeulen und der ‚hässliche Gestank‘ der Sünde werden ausführlich geschildert und türmen sich zu einem leidenschaftlichen Appell an Christus als ‚Arzt und Helfer aller Kranken‘, Erbarmen zu zeigen und zu heilen. Man könnte vermuten, das Ausforschen tonaler Modulationen, mit der Bach die Vorstellung von einer spirituellen Reise allegorisch zu wenden sucht, vor allem in dem Eingangsrezitativ des Tenors (Nr. 2), dürfte die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer garantieren, heißt es doch in seinem Nachruf: ‚Hat jemals ein Tonkünstler die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht; so war es gewiss unser Bach.‘

Der Star unter den Kantaten für diesen Sonntag ist zweifellos die Choralkantate BWV 78 **Jesu, der du meine Seele**, in der alle Sätze hindurch ein ungewöhnliches Niveau an Inspiration beibehalten wird. Sie ist eine der wenigen Kantaten, von der ich noch weiß, dass ich sie als Kind kennenlernte und sogar als Sopran den wunderbaren zweiten Satz sang, das Duett ‚Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten‘. BWV 78 beginnt mit einer gewaltigen Klage des Chors in g-moll, einem musikalischen Fries, der den Präludien zu den beiden erhaltenen Passionen hinsichtlich Umfang, Intensität und Ausdruckskraft durchaus ebenbürtig ist. Er ist als Passacaglia über ein chromatisch absteigendes Ostinato gesetzt. Wie typisch ist es für Bach, eine Tanzform wie die Passacaglia zu verwenden – die in der Musik heroische und tragische Konnotationen hat, wie wir es wissen, er aber vermutlich nicht wusste, zum Beispiel in der Musik von Purcell (*Dido's Lament*) und Rameau, um nur einige große

Exponenten zu nennen – und für theologische/ rhetorische Zwecke zu nutzen. Wir sind ihr bereits zweimal in diesem Jahr begegnet, in der frühen Osterkantate *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 und zwei Sonntage später in *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12. Hier ist die Beharrlichkeit der chromatischen Grundierung noch weit ausgeprägter, die Bässe singen sie, sobald der Chor auftaucht.

Eines der unzähligen, doch unaufdringlichen Kennzeichen ist das Gegengewicht, dass der Grundbass zum Cantus firmus bildet, der sich traditionell an den Choral von Johann Rist aus dem Jahre 1641 knüpft. Er webt alle möglichen kontrapunktischen Linien um ihn herum und in ihn hinein und verleiht der Zeile, in der geschildert wird, wie Jesus die Seele des Christen ‚aus des Teufels finstern Höhle / und der schweren Seelennot / kräftiglich herausgerissen‘ hat, kräftigen Nachdruck. Dort, wo man erwarten könnte, dass die drei tieferen Stimmen den Cantus firmus respektvoll begleiten, lässt sie Bach auf ungewöhnliche Weise in den Vordergrund treten: Er vermittelt zwischen Passacaglia und Choral, bereitet auf den Choraltext vor und interpretiert ihn so, wie es der Pfarrer in der Predigt tun würde. In der Tat ist die Exegese hier so gewaltig, dass man sich fragt, ob Bach nicht wieder einmal (unabsichtlich?) durch die Brillanz seiner musikalischen Rhetorik dem Prediger die Schau gestohlen hat. Auf jeden Fall ist das einer jener Eröffnungssätze einer Kantate, in denen man sich in einem konzentrierten, fast verzweifelten Versuch, aus den sich entfaltenden Noten das allerletzte Häppchen ihres musikalischen Wertes ans Tageslicht zu fördern, an jede Zählzeit jedes einzelnen Taktes klammert.

In seinen kühnsten Träumen könnte man sich einen schrofferen Gegensatz wie diesen zwischen dem erhabenen Anfangschor und dem sich anschließenden köstlichen, fast pietätlos frivolen Duett von Sopran und Alt nicht vorstellen. Das Perpetuum mobile des obligaten Cellos erinnert an Purcell („Hark the echoing air“) und verweist bereits auf Rossini. Bachs Zauberkunst nötigt uns, die Bitte ‚Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!‘ mit einem zustimmenden Kopfnicken oder Aufstampfen des Fußes zu kommentieren. Er hat nie Musik geschrieben, die mehr zum Lächeln reizt!

Die Atempause ist nur vorübergehend. Mit dem Rezitativ des Tenors, das ungewohnterweise zu Beginn die Vortragsanweisung *piano* trägt, kehren wir zu der metaphorischen Beziehung zwischen Aussatz und Sünde zurück. Die Gesangslinie ist kantig, der Ausdruck gequält und die Vertonung des Textes meisterhaft: fast eine Erweiterung der Gewissensbisse des Apostels Petrus in der *Johannespassion*, die Bach seinem Publikum sechs Monate zuvor vorgestellt hatte. Erlösung wird durch das Blut bewirkt, das Christus vergossen hat, und in der Arie mit obligater Flöte (Nr. 4) erklärt der Tenor voller Zuversicht: ‚Ruft mich der Höllen Heer zum Streite, / so stehet Jesus mir zur Seite, / dass ich beherzt und sieghaft sei‘. Wir erwarten vielleicht eine Trompete oder zumindest eine vollbesetzte Streichergruppe, die diesen Kampf mit der Hölle anklingen lässt, aber Bach schlägt hier zartere Töne an. Was ihn mehr interessiert, ist die Fähigkeit der Flöte, mit graziösen Figurationen die Schuld des Menschen ‚durchzustreichen‘ und mit einer eingängigen tanzartigen Melodie aufzuzeigen, wie der Glaube

die Seele reinigen und ‚das Herz wieder leicht‘ zu machen vermag.

Die letzten beiden Sätze, vor dem Choralfinale, sind für Bass bestimmt. Sie beginnen mit einem *Accompagnato*, das über die Qualen Christi am Kreuz und, während allmählich das Tempo wechselt, über die Unterwerfung unter den Willen Christi meditiert, die sich als Konsequenz aus seinem erlösenden Opfer ergibt. Im *Vivace*-Teil („Wenn ein erschreckliches Gericht / den Fluch vor die Verdammten spricht“) erhält der Bass die Anweisung, *con ardore* – mit Passion – zu singen. Passion in einer Bach-Aufführung ist ein seltenes Gut in unserem heutigen Klima respektvoller, von der Musikwissenschaft geforderter Texttreue und Reinheit, doch wenn sie fehlt, ergibt sich eine Dissonanz zu dem Wunder, wie Bach seine ganze technische Meisterschaft, seine Beherrschung von Struktur, Harmonie und Kontrapunkt, einsetzt und ihr eine solche Vehemenz, Bedeutung und – genau das – Passion gibt.

Die abschließende Arie in c-moll wirkt wie ein Satz aus einem Oboenkonzert, doch ihr gelingt es, Stimme und Oboe hervorragend zu integrieren, um das Wort Christi zu feiern, das dem unsteten Gewissen Hoffnung schenkt. Es ist faszinierend, wie Bachs Wechsel von Tutti und Solo und ein wiederkehrendes Muster aus unregelmäßigen Taktformen – 1-2 $\frac{1}{2}$ -1-2 $\frac{1}{2}$ -1 – immer noch die vorgeschriebenen acht ergeben! Die schlichte Harmonisierung von Rists Choral als Abschluss der Kantate macht uns auf doppelte Weise die einzigartige Kombination aus handwerklichem Können, Phantasie und intellektueller Einfühlung bewusst, mit der er ihn im Anfangssatz behandelt hat.

Das Merkmal, das die 1726 komponierte Kantate BWV 17 **Wer Dank opfert, der preiset mich** auf besondere Weise kennzeichnet, ist nicht die aus mehreren Abschnitten bestehende einleitende Choralfuge, so fröhlich sie stimmen und figurativ sie auch sein mag. Es ist auch nicht die Sopranarie mit zwei Violinobligati in E-dur, nicht einmal die bourreeartige abschließende Tenorarie, die auf ein erzählendes Rezitativ folgt, das klingt, als hätte es auf direktem Wege einem Passionsoratorium entnommen werden können. Es ist vielmehr der ausgedehnte Schlusschor ‚Wie sich ein Vat‘r erbarmet‘, der dritte Vers von Johann Gramanns Choral *Nun lob, mein Seel, den Herren*. Er ist eine Version im Dreiertakt des mittleren Satzes der großen doppelchörigen Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225, in jedem Detail hier ebenso packend wie in der Motette (von der heute angenommen wird, dass sie ungefähr um dieselbe Zeit, 1726/27 entstanden ist), mit wunderbarer Wortmalerei für ‚ein Blum und fallendes Laub‘ und ‚der Wind nur drüber wehet‘. Wir haben ihn weich und a cappella aufgeführt, und die Musik durchzog wie ein zarter Duft das Gewölbe der Abtei.

Ambronay, zu Beginn des 9. Jahrhunderts von Saint Bernard de Vienne gegründet, entwickelte ihre heutige architektonische Form erst während des 15. Jahrhunderts und hat seitdem unzählige Plünderungen und Zerstörungen erlebt. Sie ist von strahlend hellem Licht umhüllt und weckte die Sehnsucht, eine weitere Konzertreise zu den Abteien, Prioraten und Kathedralen Südfrankreichs zu unternehmen.

© John Eliot Gardiner 2006. Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Fourteenth Sunday after Trinity

CD 40

Epistle Galatians 5:16-24

Gospel Luke 17:11-19

BWV 25

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe (1723)

1. Coro con Choral

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem
Dräuen und ist kein Friede in meinen Gebeinen vor
meiner Sünde.

2. Recitativo: Tenor

Die ganze Welt ist nur ein Hospital,
wo Menschen von unzählbar großer Zahl
und auch die Kinder in der Wiegen
an Krankheit hart darniederliegen.

Den einen quälet in der Brust
ein hitzges Fieber böser Lust;
der andre lieget krank

an eigner Ehre hässlichem Gestank;
den dritten zehrt die Geldsucht ab
und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab.

Der erste Fall hat jedermann beflecket
und mit dem Sündenaussatz angestecket.

Ach! dieses Gift durchwühlt auch meine Glieder.

Wo find ich Armer Arznei?

Wer stehet mir in meinem Elend bei?

Wer ist mein Arzt, wer hilft mir wieder?

BWV 25

There is no soundness in my flesh

1. Chorus with instrumental chorale

There is no soundness in my flesh because of Thine
anger; neither is there any rest in my bones, because
of my sin.

2. Recitative

The entire world is but a hospital
where countless human beings
and even children in the cradle
lie gravely ill.

The one is tortured in the breast
by raging fever's wicked desires;
another lies ill

with his own honour's odious stench;
lust for gold devours a third
and hurls him to an early grave.

The first Fall has defiled us all
and infected us with leprous sin.

Ah! this poison courses through my veins too.

Where is a cure for my wretchedness?

Who will stand by me in my distress?

Who is my healer, who will restore me?

3. Aria: Bass

Ach, wo hol ich Armer Rat?

Meinen Aussatz, meine Beulen
kann kein Kraut noch Pflaster heilen
als die Salb aus Gilead.

Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur
weiß die beste Seelenkur.

4. Recitativo: Sopran

O Jesu, lieber Meister,

zu dir flieh ich;

ach, Stärke die geschwächten Lebensgeister!

Erbarme dich,

du Arzt und Helfer aller Kranken,

verstoß mich nicht

von deinem Angesicht!

Mein Heiland, mache mich von Sündenaussatz rein,

so will ich dir

mein ganzes Herz dafür

zum steten Opfer weihn

und lebenslang vor deine Hülfe danken.

5. Aria: Sopran

Öffne meinen schlechten Liedern,

Jesu, dein Genadenohr!

Wenn ich dort im höhern Chor

werde mit den Engeln singen,

soll mein Danklied besser klingen.

3. Aria

Ah, where can I, poor man, find help?

No herb nor bandage can heal
my leprous boils,
other than the balm of Gilead.

Thou alone, O Jesus Christ, my physician,
knowest the best cure for my soul.

4. Recitative

O Jesus, dear Master,

I seek refuge with Thee;

ah, strengthen my weakened spirits!

Have mercy,

Thou healer and helper of all who ail;

do not banish me

from Thy countenance!

My Saviour, cleanse me of my leprous sin

and I shall give Thee

all my heart

in lasting sacrifice,

and all my life be grateful for Thy help.

5. Aria

Open to my poor songs,

Jesus, Thy ear of mercy!

When I, in those choirs above,

shall sing with the angels,

my song of thanks shall sound better.

6 **6. Choral**

Ich will alle meine Tage
rühmen deine starke Hand,
dass du meine Plag und Klage
hast so herzlich abgewandt.
Nicht nur in der Sterblichkeit
soll dein Ruhm sein ausgebreit':
Ich will's auch hernach erweisen
und dort ewiglich dich preisen.

Text: Psalm 38:3 (1); Johann Heermann (6); anon. (2-5)

BWV 78

Jesu, der du meine Seele (1724)

7 **1. Coro (Choral)**

Jesu, der du meine Seele
hast durch deinen bitteren Tod
aus des Teufels finstern Höhle
und der schweren Seelennot
kräftiglich herausgerissen
und mich solches lassen wissen
durch dein angenehmes Wort,
sei doch itzt, o Gott, mein Hort!

8 **2. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,
o Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.

Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.
Ach höre, wie wir
die Stimmen erheben, um Hülfe zu bitten!
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

6. Chorale

All my days I shall praise
Thy mighty hand,
that Thou hast so graciously averted
my tribulations and laments.
Not only while I live,
shall I spread Thy praise abroad;
I shall sing it too hereafter
and extol Thee in heaven evermore.

BWV 78

Jesus, who hast wrested my soul

1. Chorus (Chorale)

Jesus, who hast wrested my soul
through Thy bitter death
from the devil's dark cavern
and from oppressive anguish
most forcefully,
and hast informed me of this
through Thy pleasant Word,
be even now, O God, my refuge!

2. Aria (Duet)

We hasten with weak but diligent steps,
O Jesus, O master, to Thee.
Thou seekst to help the ailing and erring.
Ah, hearken, as we
raise our voices, to beg Thee for help!
May Thy gracious countenance smile upon us!

9 **3. Recitativo: Tenor**

Ach! ich bin ein Kind der Sünden,
ach! ich irre weit und breit.
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,
verlässt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein Wille trachtet nur nach Bösem.
Der Geist zwar spricht: Ach! wer wird mich erlösen?
Aber Fleisch und Blut zu zwingen
und das Gute zu vollbringen,
ist über alle meine Kraft.
Will ich den Schaden nicht verhehlen,
so kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.
Drum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein
und meiner Sorgen Bürde,
so mir sonst unerträglich würde,
und liefre sie dir, Jesu, seufzend ein.
Rechne nicht die Missetat,
die dich, Herr, erzürnet hat!

10 **4. Aria: Tenor**

Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht,
macht mir das Herze wieder leicht
und spricht mich frei.
Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,
so stehet Jesus mir zur Seite,
dass ich beherzt und sieghaft sei.

11 **5. Recitativo: Bass**

Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,
die Schläge, so man dort dem Heiland gab,
sind ihm nunmehr Siegeszeichen
und können mir verneute Kräfte reichen.
Wenn ein erschreckliches Gericht
den Fluch vor die Verdammten spricht,

3. Recitative

Ah! I am a child of sin.
Ah! I err far and wide.
Leprous sin is found on me,
it clings to my mortality.
My will only aspires to evil,
yet my soul says: Ah, who will redeem me?
But to force flesh and blood
to accomplish good
is beyond all my strength.
Though I would not conceal my error,
I cannot count how often I have sinned.
And so I now take my sinful grief and pain
and the burden of my sorrow,
which I could otherwise not endure,
and deliver them to Thee, Jesus, with a sigh.
Do not count all the sinful deeds
which, O Lord, have angered Thee!

4. Aria

Thy blood, which cancels my guilt,
makes my heart feel light again
and sets me free.
Though all hell should call me to the fight
Jesus will stand beside me,
that I may take heart and win the day.

5. Recitative

The wounds, the nails, the crown and the grave,
the blows that were dealt the Saviour there,
are from henceforth signs of triumph
and can endow me with new strength.
When a terrible judge
lays a curse upon the damned,

so kehrest du ihn in Segen.
Mich kann kein Schmerz und keine Pein bewegen,
weil sie mein Heiland kennt;
und da dein Herz vor mich in Liebe brennt,
so lege ich hinwieder
das meine vor dir nieder.
Dies mein Herz, mit Leid vermenget,
so dein teures Blut besprenget,
so am Kreuz vergossen ist,
geb ich dir, Herr Jesu Christ.

12 6. Aria: Bass

Nun du wirst mein Gewissen stillen,
so wider mich um Rache schreit,
ja, deine Treue wird's erfüllen,
weil mir dein Wort die Hoffnung beut.
Wenn Christen an dich glauben,
wird sie kein Feind in Ewigkeit
aus deinen Händen rauben.

13 7. Choral

Herr, ich glaube, hilf mir Schwachem,
lass mich ja verzagen nicht;
du, du kannst mich stärker machen,
wenn mich Sünd und Tod anficht.
Deiner Güte will ich trauen,
bis ich fröhlich werde schauen
dich, Herr Jesu, nach dem Streit
in der süßen Ewigkeit.

Text: Johann Rist (1,7); anon. (2-6)

Thou dost change it into blessing.
No grief nor pain can affect me,
since my Saviour knows of them;
and as Thy heart burns for me in love,
I in turn lay down my own
before Thee.
This my heart, marked with the grief
which Thy precious blood did scatter,
which was shed upon the cross,
I give to Thee, Lord Jesus Christ.

6. Aria

Now shalt Thou quieten my conscience,
which cries for vengeance against me;
yes, Thy faithfulness will fulfil it,
because Thy Word offers me hope.
If Christians believe in Thee,
no foe shall ever
steal them out of Thy hands.

7. Chorale

Lord, I believe, help my weakness,
let me not despair;
Thou, Thou canst make me stronger,
when sin and death assail me.
I shall trust in Thy goodness
till I shall see with gladness
Thee, Lord Jesus, after the fight,
in that sweet eternity.

BWV 17

Wer Dank opfert, der preiset mich (1726)

I. Teil

14 1. Coro

Wer Dank opfert, der preiset mich, und das ist der
Weg, dass ich ihm zeige das Heil Gottes.

15 2. Recitativo: Alt

Es muss die ganze Welt ein stummer Zeuge werden
von Gottes hoher Majestät,
Luft, Wasser, Firmament und Erden,
wenn ihre Ordnung als in Schnuren geht;
ihn preiset die Natur mit ungezählten Gaben,
die er ihr in den Schoß gelegt,
und was den Odem hegt,
will noch mehr Anteil an ihm haben,
wenn es zu seinem Ruhm so Zung als Fittich regt.

16 3. Aria: Sopran

Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
und deine Wahrheit langt, so weit die Wolken gehen.
Wüsst ich gleich sonsten nicht,
wie herrlich groß du bist,
so könnt ich es gar leicht aus deinen Werken sehen.
Wie sollt man dich mit Dank davor
nicht stetig preisen?
Da du uns willst den Weg des Heils hingegen weisen.

BWV 17

Whoso offereth praise glorifieth Me

Part I

1. Chorus

Whoso offereth praise glorifieth Me; and in this way
I shall show him the salvation of God.

2. Recitative

The whole world must become a silent witness
of God's exalted majesty,
air, water, firmament and earth,
all proceeding in such order;
nature extols Him with countless gifts
which He has laid in her lap,
and all things that have breath
desire an even greater share of Him,
when tongues and wings alike are moved to praise Him.

3. Aria

Lord, Thy goodness reaches as far as heaven,
and Thy truth reaches unto the clouds.
If I knew not otherwise
how wondrously great Thou art,
I could easily perceive it in Thy works.
How could one ever cease
praising Thee with thanks?
For Thou shalt shew us the path to salvation.

II. Teil

17 4. Recitativo: Tenor

Einer aber unter ihnen, da er sahe, dass er gesund worden war, kehrte um und preisete Gott mit lauter Stimme und fiel auf sein Angesicht zu seinen Füßen und dankete ihm, und das war ein Samariter.

18 5. Aria: Tenor

Welch Übermaß der Güte
schenkst du mir!
Doch was gibt mein Gemüte
dir dafür?
Herr, ich weiß sonst nichts zu bringen,
als dir Dank und Lob zu singen.

19 6. Recitativo: Bass

Sieh meinen Willen an, ich kenne, was ich bin:
Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn,
der du mich lässt mit frohem Mund genießen,
sind Ströme deiner Gnad, die du auf mich lässt fließen.
Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud in deinem Geist
sind Schätz, dadurch du mir schon hier
ein Vorbild weist,
was Gutes du gedenkst mir dorten zuzuteilen
und mich an Leib und Seel vollkommentlich zu heilen.

Part II

4. Recitative

And one of them, when he saw that he was healed,
turned back, and with a loud voice glorified God, and
fell down on his face at His feet, giving Him thanks:
and he was a Samaritan.

5. Aria

What excess of goodness
dost Thou give me!
But what does my soul give Thee
in return?
Lord, I know not what else to offer
than to sing Thee thanks and praise.

6. Recitative

Look upon my will, I know what I am;
body, life and reason, health, strength and mind,
which Thou dost allow me to rejoice in,
are rivers of Thy grace, which Thou dost pour upon me;
love, peace, righteousness and joy in Thy spirit
are treasures, through which Thou givest me
an example here
of that goodness Thou dost plan to give me hereafter,
and heal me completely in body and soul.

20 7. Choral

Wie sich ein Vat'r erbarmet
üb'r seine junge Kindlein klein:
So tut der Herr uns Armen,
so wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arme Gemächte,
er weiß, wir sind nur Staub.
Gleichwie das Gras vom Rechen,
ein Blum und fallendes Laub,
der Wind nur drüber wehet,
so ist es nimmer da:
Also der Mensch vergehet,
sein End, das ist ihm nah.

*Text: Psalm 50:23 (1); Luke 17:15-16 (4);
Johann Gramann (7); anon. (2-3,5-6)*

7. Chorale

As a father has mercy
on his little children,
so the Lord does unto us wretches,
if we fear Him with pure childlike awe.
He knows this feeble race,
he knows we are but dust.
Just as grass from the rake,
a flower and falling leaves,
the wind only has to pass over it
and it is no longer there:
so man too passes,
his end is always near.

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