



*Johann Sebastian Bach*  
**MATTHÄUS-PASSION**

IM | FINK | GÜRA | LEHTIPUU | WEISSER | WOLFF

RIAS KAMMERCHOR  
STAATS- UND DOMCHOR BERLIN  
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

**RENÉ JACOBS**



## Erster Teil / *Première partie* / First Part

|    |                                                                             |      |
|----|-----------------------------------------------------------------------------|------|
| 1  | 1. Chorus I & II Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen                       | 8'31 |
| 2  | 2. Evangelista, Jesus Da Jesus diese Rede vollendet hatte                   | 0'39 |
| 3  | 3. Choral Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen                         | 0'50 |
| 4  | 4a. Evangelista Da versammelten sich die Hohenpriester                      | 2'57 |
|    | 4b. Chorus I & II Ja nicht auf das Fest                                     |      |
|    | 4c. Evangelista Da nun Jesus war zu Bethanien                               |      |
|    | 4d. Chorus I Wozu dienet dieser Unrat                                       |      |
|    | 4e. Evangelista, Jesus Da das Jesus merket                                  |      |
| 5  | 5. Recitativo (Alt) Du lieber Heiland du                                    | 0'45 |
| 6  | 6. Aria (Alt) Buß und Reu                                                   | 4'03 |
| 7  | 7. Evangelista, Judas Da ging hin der Zwölfen einer                         | 0'33 |
| 8  | 8. Aria (Sopran) Blute nur, du liebes Herz                                  | 3'53 |
| 9  | 9a. Evangelista Aber am ersten Tage der süßen Brot                          | 1'48 |
|    | 9b. Chorus I Wo willst du, daß wir dir bereiten                             |      |
|    | 9c. Evangelista, Jesus Er sprach: Gehet ihn in die Stadt                    |      |
|    | 9d. Evangelista Und sie wurden sehr betrübt                                 |      |
|    | 9e. Chorus I Herr, bin ich's                                                |      |
| 10 | 10. Choral Ich bin's, ich sollte büßen                                      | 0'55 |
| 11 | 11. Evangelista, Jesus, Judas Er antwortete und sprach                      | 2'45 |
| 12 | 12. Recitativo (Sopran) Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt                | 1'22 |
| 13 | 13. Aria (Sopran) Ich will dir mein Herze schenken                          | 3'17 |
| 14 | 14. Evangelista, Jesus Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten           | 0'58 |
| 15 | 15. Choral Erkenne mich, mein Hüter                                         | 1'09 |
| 16 | 16. Evangelista, Petrus, Jesus Petrus aber antwortete                       | 0'52 |
| 17 | 17. Choral Ich will hier bei dir stehen                                     | 1'11 |
| 18 | 18. Evangelista, Jesus Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe                 | 1'28 |
| 19 | 19. Recitativo a doi Cori (Tenor) O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz | 1'48 |

|    |                                                                      |      |
|----|----------------------------------------------------------------------|------|
| 20 | 20. Aria a doi Cori (Tenor) Ich will bei meinem Jesu wachen          | 4'21 |
| 21 | 21. Evangelista, Jesus Und ging hin ein wenig                        | 0'40 |
| 22 | 22. Recitativo (Baß) Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder       | 0'52 |
| 23 | 23. Aria (Baß) Gerne will ich mich bequemen                          | 3'56 |
| 24 | 24. Evangelista, Jesus Und er kam zu seinen Jüngern                  | 1'11 |
| 25 | 25. Choral Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit                  | 1'08 |
| 26 | 26. Evangelista, Jesus, Judas Und er kam und fand sie aber schlafend | 2'13 |
| 27 | 27a. Aria a doi Cori (Sopran, Alt) So ist mein Jesus nun gefangen    | 4'03 |
|    | 27b. Chorus I & II Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden   |      |
| 28 | 28. Evangelista, Jesus Und siehe, einer aus denen                    | 2'05 |
| 29 | 29. Choral O Mensch, beweine deine Sünde groß                        | 5'18 |

## Zweiter Teil / *Deuxième partie* / Second Part

|    |                                                                                      |      |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 30 | 30. Aria (Alt, Chorus I & II) Ach! nun ist mein Jesus hin                            | 3'10 |
| 31 | 31. Evangelista Die aber Jesum gegriffen hatten                                      | 0'51 |
| 32 | 32. Choral Mir hat die Welt trüglich gericht't                                       | 0'55 |
| 33 | 33. Evangelista, Testis I & II, Pontifex Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten | 0'56 |
| 34 | 34. Recitativo (Tenor) Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille                  | 1'07 |
| 35 | 35. Aria (Tenor) Geduld, Geduld!                                                     | 3'06 |
| 36 | 36a. Evangelista, Pontifex, Jesus Und der Hohepriester antwortete                    | 1'54 |
|    | 36b. Chorus I & II Er ist des Todes schuldig                                         |      |
|    | 36c. Evangelista Da speieten sie aus in sein Angesicht                               |      |
|    | 36d. Chorus I & II Weissage uns, Christe                                             |      |
| 37 | 37. Choral Wer hat dich so geschlagen                                                | 0'58 |

|           |                                                                                               |      |           |                                                                                  |      |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------|-----------|----------------------------------------------------------------------------------|------|
| <b>1</b>  | <b>38a. Evangelista, Ancilla I &amp; II, Petrus</b> <i>Petrus aber saß draußen im Palast</i>  | 2'09 | <b>19</b> | <b>56. Recitativo</b> (Baß) <i>Ja! freilich will in uns das Fleisch und Blut</i> | 0'29 |
|           | <b>38b. Chorus II – Evangelista, Petrus</b> <i>Wahrlich, du bist auch einer von denen</i>     |      | <b>20</b> | <b>57. Aria</b> (Baß) <i>Komm, süßes Kreuz</i>                                   | 5'27 |
| <b>2</b>  | <b>39. Aria</b> (Alt) <i>Erbarme dich</i>                                                     | 5'44 | <b>21</b> | <b>58a. Evangelista</b> <i>Und da sie an die Stätte kamen</i>                    | 3'19 |
| <b>3</b>  | <b>40. Choral</b> <i>Bin ich gleich von dir gewichen</i>                                      | 1'09 |           | <b>58b. Chorus I &amp; II</b> <i>Der du den Tempel Gottes zerbrichst</i>         |      |
| <b>4</b>  | <b>41a. Evangelista, Judas</b> <i>Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester</i>             | 1'34 |           | <b>58c. Evangelista</b> <i>Desgleichen auch die Hohenpriester</i>                |      |
|           | <b>41b. Chorus I &amp; II</b> <i>Was gehet uns das an</i>                                     |      |           | <b>58d. Chorus I &amp; II</b> <i>Andern hat er geholfen</i>                      |      |
|           | <b>41c. Evangelista, Pontifex I &amp; II</b> <i>Und er warf die Silberlinge in den Tempel</i> |      |           | <b>58e. Evangelista</b> <i>Desgleichen schmäheten ihn</i>                        |      |
| <b>5</b>  | <b>42. Aria</b> (Baß) <i>Gebt mir meinen Jesum wieder</i>                                     | 2'51 | <b>22</b> | <b>59. Recitativo</b> (Alt) <i>Ach, Golgatha, unsel'ges Golgatha</i>             | 1'24 |
| <b>6</b>  | <b>43. Evangelista, Pilatus, Jesus</b> <i>Sie hielten aber einen Rat</i>                      | 1'53 | <b>23</b> | <b>60. Aria</b> (Alt, Chorus II) <i>Sehet Jesus hat die Hand</i>                 | 3'23 |
| <b>7</b>  | <b>44. Choral</b> <i>Befiehl du deine Wege</i>                                                | 1'13 | <b>24</b> | <b>61a. Evangelista, Jesus</b> <i>Und von der sechsten Stunde</i>                | 2'04 |
| <b>8</b>  | <b>45a. Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati, Chorus I &amp; II</b>                              | 2'17 |           | <b>61b. Chorus I</b> <i>Der ruft dem Elias</i>                                   |      |
|           | <i>Auf das Fest aber hatte der Landpfleger</i>                                                |      |           | <b>61c. Evangelista</b> <i>Und bald lief einer unter ihnen</i>                   |      |
|           | <b>45b. Chorus I &amp; II</b> <i>Laß ihn kreuzigen!</i>                                       |      |           | <b>61d. Chorus II</b> <i>Halt, laß sehen</i>                                     |      |
| <b>9</b>  | <b>46. Choral</b> <i>Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe</i>                              | 0'54 |           | <b>61e. Evangelista</b> <i>Aber Jesus schrie abermals laut</i>                   |      |
| <b>10</b> | <b>47. Evangelista, Pilatus</b> <i>Der Landpfleger sagte</i>                                  | 0'15 | <b>25</b> | <b>62. Choral</b> <i>Wenn ich einmal soll scheiden</i>                           | 1'19 |
| <b>11</b> | <b>48. Recitativo</b> (Sopran) <i>Er hat uns allen wohlgetan</i>                              | 0'56 | <b>26</b> | <b>63a. Evangelista</b> <i>Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß</i>        | 2'16 |
| <b>12</b> | <b>49. Aria</b> (Sopran) <i>Aus Liebe will mein Heiland sterben</i>                           | 3'41 |           | <b>63b. Chorus I &amp; II</b> <i>Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen</i>    |      |
| <b>13</b> | <b>50a. Evangelista</b> <i>Sie schrieen aber noch mehr</i>                                    | 1'52 |           | <b>63c. Evangelista</b> <i>Und es waren viel Weiber da</i>                       |      |
|           | <b>50b. Chorus I &amp; II</b> <i>Laß ihn kreuzigen!</i>                                       |      | <b>27</b> | <b>64. Recitativo</b> (Baß) <i>Am Abend da es kühle war</i>                      | 1'52 |
|           | <b>50c. Evangelista, Pilatus</b> <i>Da aber Pilatus sahe</i>                                  |      | <b>28</b> | <b>65. Aria</b> (Baß) <i>Mache dich, mein Herze, rein</i>                        | 5'59 |
|           | <b>50d. Chorus I &amp; II</b> <i>Sein Blut komme über uns</i>                                 |      | <b>29</b> | <b>66a. Evangelista</b> <i>Und Joseph nahm den Leib</i>                          | 2'15 |
|           | <b>50e. Evangelista</b> <i>Da gab er ihnen Barrabam los</i>                                   |      |           | <b>66b. Chorus I &amp; II</b> <i>Herr, wir haben gedacht</i>                     |      |
| <b>14</b> | <b>51. Recitativo</b> (Alt) <i>Erbarm es Gott</i>                                             | 0'49 |           | <b>66c. Evangelista, Pilatus</b> <i>Pilatus sprach zu ihnen</i>                  |      |
| <b>15</b> | <b>52. Aria</b> (Alt) <i>Können Tränen meiner Wangen</i>                                      | 5'25 | <b>30</b> | <b>67. Recitativo</b> (Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chorus I & II)                   | 1'58 |
| <b>16</b> | <b>53a. Evangelista</b> <i>Da nahmen die Kriegsknechte</i>                                    | 0'57 |           | <i>Nun ist der Herr zur Ruh gebracht</i>                                         |      |
|           | <b>53b. Chorus I &amp; II</b> <i>Gegrüßet seist du, Judenkönig</i>                            |      | <b>31</b> | <b>68. Chorus I &amp; II</b> <i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i>             | 4'46 |
|           | <b>53c. Evangelista</b> <i>Und speieten ihn an</i>                                            |      |           |                                                                                  |      |
| <b>17</b> | <b>54. Choral</b> <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>                                         | 2'29 | <b>32</b> | <b>Anhang 56. Recitativo</b> <i>Ja! freilich will in uns</i> (Fassung für Gambe) | 0'32 |
| <b>18</b> | <b>55. Evangelista</b> <i>Und da sie ihn verspottet hatten</i>                                | 0'42 | <b>33</b> | <b>Anhang 57. Aria</b> <i>Komm, süßes Kreuz</i> (Fassung für Gambe)              | 5'53 |

Evangelista Werner Güra, *tenor*  
Christus Johannes Weisser, *bass*

*Soprano* Sunhae Im (nos.12, 13, 27a, 48, 49)  
*Soprano* Christina Roterberg (nos.8, 30)  
*Alto* Bernarda Fink (nos.5, 6, 27a, 38, 39, 59, 60)  
*Alto* Marie-Claude Chappuis (nos.51, 52)  
*Tenor* Topi Lehtipuu (nos.19, 20)  
*Tenor* Fabio Trümpy (nos.34, 35)  
*Bass-baritone* Konstantin Wolff (nos.56, 57)  
*Bass* Arttu Kataja (nos.22, 23, 30, 42)

Solistes (RIAS Kammerchor)

Ancilla I Katharina Hohlfeld, *soprano*  
Ancilla II Ulrike Bartsch, *alto*  
Uxor Pilati Anja Petersen, *soprano*  
Pontifex Ingolf Horenburg, *bass*  
Petrus Andrew Redmond, *bass*  
Judas Johannes Schendel, *bass*  
Testis I Jakob Huppmann, *alto*  
Testis II Christian Mücke, *tenor*  
Aria „Ach, nun ist mein Jesus“ Christina Roterberg, Waltraud Heinrich  
Volker Arndt, Klaus Thiem

## RIAS Kammerchor

### **Chorus Ia**

*Sopranos* Katharina Hohlfeld, Anette Lösch, Anja Petersen  
*Altos* Ulrike Bartsch, Barbara Höfling, Matthias Lucht  
*Tenors* Joachim Buhrmann, Jörg Genslein, Volker Nietzsche  
*Basses* Ingolf Horenburg, Werner Matusch, Andrew Redmond

### **Chorus Ib**

*Sopranos* Sabine Nürmberger, Dagmar Wietschorke, Almut Wilker  
*Altos* Andrea Effmert, Armin Stein, Marie-Luise Wilke  
*Tenors* Wolfgang Ebling, Markus Roberts, Masashi Tsuji  
*Basses* Janusz Gregorowicz, Clemens Heidrich, Johannes Schendel

### **Chorus II**

*Sopranos* Claudia Ehmann, Mi-Young Kim, Christina Roterberg  
*Altos* Waltraud Heinrich, Jakob Huppmann, Claudia Türpe  
*Tenors* Volker Arndt, Christian Mücke, Kai Roterberg  
*Basses* Paul Mayr, Simon Robinson, Klaus Thiem

## Staats- und Domchor Berlin

Aniol Canet Kirberg, Clemens Frank, Leander Cyrus Funck  
Jakob Hoffmann, Johannes Jost, Navid Krüger  
Tobias Landmann, Luc Maslak, Konstantin Rek  
Hannes Steinle, Josip Susilovic, Leonard Wallteich  
Konstantin Abraham Wodowos, Alexander Wollheim  
Thoma Wutz, Raphael Zinser

*Direction* Kai-Uwe Jirka

## Akademie für Alte Musik Berlin

### **Orchestra I**

*Violins I* Bernhard Forck, Barbara Halfter  
Thomas Graewe, Kerstin Erben, Verena Sommer  
*Violins II* Henriette Scheytt, Santiago Medina, Uta Peters, Julita Forck  
*Violas* Anja-Regine Graewel, Clemens-Maria Nuszbaumer, Annette Geiger  
*Violoncellos* Jan Freiheit, Barbara Kernig  
*Viola da gamba* Juan Manuel Quintana  
*Double bass* Walter Rumer  
*Organ* Raphael Alpermann  
*Lute* Shizuko Noiri  
*Flutes* Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert  
*Oboes* Xenia Löffler, Michael Bosch  
*Bassoon* Christian Beuse

### **Orchestra II**

*Violins I* Dörte Wetzel, Edburg Forck, Gabriele Steinfeld  
*Violins II* Erik Dorset, Heinrich Kubitschek  
*Viola* Sabine Fehlandt  
*Violoncello* Antje Geusen  
*Double bass* Michael Neuhaus  
*Organ* Wiebke Weidanz  
*Flutes* Gergely Bodoky, Emiko Matsuda  
*Oboes* Luise Haugk, Martin Jelev  
*Bassoon* Eckhard Lenzing

*Direction* René Jacobs



Ces deux gravures représentant l'église Saint-Thomas au XIX<sup>e</sup> siècle font apparaître les deux orgues se faisant face : au-dessus de l'arc triomphal (nef), la tribune "en nid d'hirondelle" avec le petit orgue (gravure de gauche) ; à l'arrière, le grand orgue dominant la tribune ouest qui accueillait le premier chœur (gravure de droite). 28 mètres séparent les deux tribunes.

“SEHET! – WEN?”

## L'écriture à double chœur dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach

KONRAD KÜSTER

En 1736, pendant les Vêpres du vendredi saint, on donna une passion “avec les deux orgues” (*mit beyden Orgeln*), comme le mentionna à l'époque le sacristain de l'église Saint-Thomas de Leipzig. Il parlait sans nul doute de la première exécution de la *Passion selon saint Matthieu* dans sa version nettement élargie, qui nécessite deux “chœurs” avec effectif complet, dont deux équipes de continuistes et donc deux orgues. On n'a jamais douté de l'identité du “premier” orgue : il s'agit du grand orgue, situé dans la partie ouest de l'église. Mais quel était le deuxième orgue ? Avait-on fait de la place dans la tribune ouest pour y installer, en plus du premier, un orgue positif ?

L'idée paraît saugrenue. En effet, le jour de commémoration de la crucifixion (le vendredi saint) est, selon la conception luthérienne du salut, encore plus important que la fête de la Résurrection (Pâques) ; on ne pouvait donc se passer de places assises pour les participants au culte. En outre, les mots “avec les deux orgues” suggèrent que la description aurait été explicite pour les lecteurs de l'époque. Et effectivement, il y avait un deuxième orgue dans l'église Saint-Thomas, installé dans la tribune en nid d'hirondelle à l'avant de l'arc triomphal, surplombant de haut le passage menant de la nef au chœur de l'église. Cette lecture du compte-rendu de l'époque a traditionnellement été handicapée par le fait que l'on a longtemps surestimé de beaucoup la taille de l'ensemble qui aurait dû se faire une place dans la petite tribune ; on supposait ainsi que seul le chœur de *soprani in ripieno*, qui intervient dans les deux mouvements extrêmes de la première partie, se trouvait dans cette tribune. Mais ceci ne suffirait pas à expliquer la conception bichorale des parties d'orgue. Ce n'est qu'avec la prise de conscience grandissante des petits groupes choraux et instrumentaux dans l'œuvre de Bach qu'il a été possible de se rapprocher de manière tangible de ce que l'on avait voulu dire par “deux orgues”. À partir du matériel d'exécution original, on peut même établir lequel des deux demi-chœurs se trouvait dans la petite tribune : il s'agit du deuxième chœur. En effet, après que l'orgue fut démonté de cette tribune en 1740, il fallut y installer un clavecin pour pouvoir à nouveau donner la *Passion selon saint Matthieu*, et de fait, Bach remplaça vers 1742 la partie d'orgue du deuxième chœur par une partie de clavecin.

La question du lieu d'exécution original n'a rien d'abstrait ; elle a d'importantes conséquences sur l'impression auditive. On écoute traditionnellement la *Passion selon saint Matthieu* dans une disposition gauche-droite des deux chœurs, c'est-à-dire dans une présentation stéréophonique frontale classique. Les deux chœurs jouent de la même tribune ou du même podium – il faut donc être attentif pour distinguer lequel des deux est en train de jouer. En revanche, le public de Bach à Leipzig, assis dans la nef, a entendu la musique venant de

devant et de derrière – un tout autre effet. Même ceux qui étaient assis dans les tribunes latérales n'avaient pas l'ensemble devant eux (les deux moitiés se tenant côte à côte) ; les deux chœurs étaient séparés par un large espace. Ainsi, quiconque souhaite vraiment comprendre comment Bach et son librettiste Picander voulaient transmettre à leur public le récit de la Passion selon Matthieu doit pouvoir littéralement adopter le placement utilisé lors du culte des Vêpres du vendredi saint de l'époque ; les deux moitiés de l'ensemble doivent être séparées l'une de l'autre de manière absolument explicite.

Pourtant, la postérité de Bach a encore d'autres problèmes avec sa conception de l'écriture à double chœur. Il est certes courant, dans les interprétations de l'œuvre, de diviser le chœur et tous les instruments (y compris les parties d'orgue) en deux moitiés. Mais il semble que l'on puisse interpréter l'œuvre avec cinq solistes vocaux : soprano, alto, ténor et deux basses (puisque'il faut, lors de la présentation de l'Évangile, pouvoir distinguer par exemple les paroles de Jésus de celles de Judas). Cependant, cette approche ne permet pas de réaliser l'intention de Bach, puisque celui-ci a aussi assigné la partie vocale de tous les airs soit à l'un, soit à l'autre chœur : il y a des airs pour soprano dans le Chœur I et le Chœur II, et il en va de même pour tous les autres registres vocaux. Autrement dit, ce ne sont pas seulement le chœur, l'orchestre et la basse continue qui sont conçus pour une écriture à double chœur, mais aussi les solistes vocaux. La mise en place de cette idée a le plus souvent échoué devant des considérations d'ordre matériel : quel sens y a-t-il à engager deux sopranos pour une représentation, si l'un des deux ne chante qu'une seule fois (n°8, “Blute nur”) ? Et pourquoi l'Évangéliste, déjà sollicité presque sans relâche, devrait-il peut-être également être mis à contribution pour les airs, alors qu'un deuxième ténor n'intervient que dans une paire de mouvements (n°34-35, “Mein Jesus schweigt – Geduld”) ? Ces questions se sont opposées avec ténacité à l'exigence d'une exécution pleinement bichorale de la *Passion selon saint Matthieu*. Ce n'est que lorsque l'on réalisa que Bach travaillait avec des ensembles beaucoup plus petits que ce qui fut longtemps la norme que ce point de vue put être modifié : pour Bach, les “solistes” étaient en même temps des membres du “chœur” ; ils participaient donc de façon systématique aux mouvements pour ensemble et émergeaient, pour chanter les airs, du sein d'une alliance formée avec d'autres voix.

Ces deux concepts, la séparation dans l'espace et le traitement nouveau des solistes vocaux, sont complémentaires. C'est seulement lorsque l'on s'en rend compte qu'il est possible de comprendre à quel point la division spatiale radicale de l'ensemble est une caractéristique indispensable de la *Passion selon saint Matthieu*. Pour Bach, les deux moitiés de l'ensemble étaient séparées par un espace de 28 mètres. Cette distance pose d'emblée des difficultés de coordination entre la vitesse de la lumière et celle du son, et il est impossible d'établir comment Bach a traité ce problème. Il n'est cependant pas nécessaire de réactiver ces inévitables perturbations acoustiques pour faire l'expérience de la *Passion selon saint Matthieu* ; il faut plutôt se poser la question de ce que Bach a pu chercher à faire avec cette écriture à double chœur radicale, et de comment retransmettre ces intentions à un public avec nos moyens actuels.



## La fonction des deux chœurs

L'Évangéliste et la basse chantant le rôle de Jésus détiennent la clef de la compréhension de l'œuvre. Ils dominent la présentation du texte biblique, qui joue lui-même un rôle fondamental pour l'œuvre. Les deux parties sont assignées au premier chœur. Il n'est donc pas étonnant que (presque) tous les autres acteurs de l'Évangile appartiennent également au premier chœur : Pierre, Judas, Pilate, ainsi que les servantes, sans oublier les disciples en tant que groupe. Par conséquent, cependant, les membres du premier chœur sont entièrement accaparés par leur participation à la présentation de l'Évangile : les solistes vocaux, le "chœur", l'orchestre (dans les chœurs de disciples, et aussi les cordes dans les récitatifs du Christ) et bien sûr le groupe de continuistes.

Par conséquent, les événements de la Passion eux-mêmes se jouent dans la musique du premier chœur. Dans cette configuration, les contributions du deuxième chœur doivent forcément se situer à l'écart des événements de la Passion. Ceci est déjà le cas dans le chœur d'ouverture. "Venez, mes filles, joignez-vous à mes plaintes", chante le premier chœur, et il rajoute l'exhortation "Voyez !". Le deuxième chœur répond avec une question : "Qui ?" Cette question doit confondre tout auditeur imprégné de tradition chrétienne : l'Évangile n'envisage pas, aux côtés du Christ souffrant, un vaste cortège de lamentation auquel pourraient se joindre les badauds ; si l'on se projette dans le présent, personne ne réagirait aux événements du vendredi saint avec ces questions stupéfaites.

Pourtant, ceci précisément est la clef de la conception d'ensemble. C'est toujours dans le premier chœur que se déroulent les événements bibliques ; celui-ci se tient plus près de l'action et en est "informé par avance". Le deuxième chœur se tient à l'écart des événements ; ce qu'il exprime dans ses interventions va encore et toujours à l'encontre du texte de l'Évangile, ou reflète même une tentative, vouée à l'échec, d'interrompre les événements de la Passion. Ainsi les solistes soprano et alto du premier chœur se conforment-ils exactement aux faits lorsqu'ils chantent, après l'arrestation de Jésus : "Ainsi, mon Jésus est prisonnier", alors que le deuxième chœur exprime la réaction humaine vraisemblable : "Lâchez-le ! Arrêtez ! Ne l'enchaînez pas !" (n°27). Si on suivait cette exhortation, la crucifixion comme acte salvateur serait, d'un point de vue théologique, contrecarrée. On retrouve le même éloignement par rapport aux événements dans la deuxième partie, dans le mouvement "Rendez-moi mon Jésus" (basse, n°42) ou dans l'exhortation "Arrêtez, bourreaux !" (alto, n°51) – des pensées qui caractérisent les contributions du deuxième chœur autant que les réflexions antérieures, déjà très à l'écart des événements, "Saigne sans cesse, ô cœur aimé !" (n°8) ou "Volontiers accepterai-je / La croix et le calice" (n°23). Les récitatifs et les airs du premier chœur, à l'inverse, parlent si largement de l'"ici" des événements de la Passion que l'on pourrait les prendre pour des contributions directes de personnages mentionnés dans l'Évangile : dans la scène du lavage de pieds ("Que les gouttes de mes larmes, / Jésus fidèle, pour toi se changent / En suaves parfums", n°6), la réponse du soprano, "À tous il a fait le bien", à une question biblique de Pilate ("Quel mal a-t-il donc fait ?", n°47-48), ou encore les mouvements relatifs au portage de croix par Simon de Cyrène ("Viens, douce Croix", n°57) ou à la mise au tombeau ("Je veux donner à Jésus son tombeau", n°65).

Les auditeurs de Bach se trouvaient en plein milieu de cette séparation entre "événements" et "interventions lointaines venant de l'extérieur" ; l'exécution musicale sur les deux côtés étroits de l'église encerclait les fidèles, et ce n'est que dans les chorals et autres mouvements en tutti que l'édifice était complètement rempli de sons. La proximité des événements ou leur éloignement s'exprimait donc par rapport à la présentation de l'Évangile : dans la différence entre la musique venant de l'arrière (tribune principale) et celle venant de l'avant (tribune en nid d'hirondelle).

## Conséquences pour la technique d'enregistrement

Tout ceci est difficile à reproduire pour une technique de prise de son qui place *in fine* l'auditeur entre deux sources sonores latérales, et diffuse la musique seulement de manière stéréophonique. La *Passion selon saint Matthieu* de Bach n'est pas la seule œuvre à poser ces problèmes. Dans les enregistrements d'opéras de Wagner à Bayreuth, par exemple, il est nécessaire de combiner le son monophonique de l'orchestre "caché", fixé sur un point focal, avec le mouvement dans l'espace des interprètes sur la scène, capté en stéréophonie. Dans le cas de la *Passion selon saint Matthieu*, il doit s'agir non seulement de séparer les deux chœurs, mais aussi de rendre perceptible la distance les séparant ; la stéréophonie reproduit certes l'espace sonore, mais le son semble toujours venir d'un seul et même podium. La profondeur spatiale offre une clef pour rendre avec clarté la conception acoustique de Bach même dans un enregistrement sonore : la stéréophonie permet de percevoir, en plus de la gauche et de la droite, l'arrière et l'avant. De cette manière, le deuxième chœur donne *a priori* l'effet d'un chœur lointain. Ceci n'est pas, en fin de compte, ce que Bach avait en tête : le niveau sonore de chaque ensemble dépendait de l'endroit où l'on était assis dans l'église – soit plus près de la tribune ouest (avec le Chœur I), soit plus près du sanctuaire (avec le Chœur II dans la tribune en nid d'hirondelle). Cependant, si l'on place, suivant la conception de l'œuvre, l'action biblique au premier plan, il est logique, pour écouter, d'adopter la position de ceux qui, dans le Leipzig de Bach, étaient assis près de la tribune principale ; ils avaient inévitablement l'impression que la musique jouée par le deuxième chœur ("chœur", solistes et instruments) était plus lointaine. La distinction entre proximité et éloignement est donc une conséquence plausible de ce choix.

## Nouvelles expériences

Quelques configurations caractéristiques aideront à illustrer les vertus de cette approche. Dans l'épisode de Gethsémani, Jésus se sépare de ses disciples pour prier seul, et leur demande : "Demeurez ici et veillez avec moi." Mais ils s'endorment. Il ne peut donc y avoir, à proprement parler, aucun témoin des événements suivants, racontés par Matthieu. Cependant, ce rôle est assumé par le ténor du premier chœur. "Ô douleur", laisse-t-il s'échapper, ouvrant le récitatif suivant, et il continue (de façon typique du premier chœur) :



“Ici [!] frissonne le cœur empli de tourments”. Lorsque l’air suivant commence avec les mots “Je veux veiller auprès de mon Jésus”, il ne s’agit plus d’un simple air de ténor : ces mots ne sont compréhensibles que comme une parole de l’Évangéliste (ou alors de quelqu’un juste à côté de lui) ; il doit se trouver quelqu’un pour sauvegarder ces messages pour la postérité. Au début de la deuxième partie, la voix d’alto se lamente, “Las ! Voici que mon Jésus s’en est allé !” – tout comme un personnage qui, lui aussi, représente les événements de la Passion. Cette plainte, et les mots, pleins de bonne volonté, “Nous voulons le chercher avec toi” avec lesquels le deuxième chœur clôt sa contribution à ce mouvement, sont séparés par un gouffre infranchissable. Les participants au culte de Leipzig étaient eux-mêmes assis dans ce gouffre ; dans l’enregistrement présent, en revanche, la distance entre les deux champs d’action est perceptible depuis la perspective du premier chœur, duquel ces interventions du deuxième chœur sont éloignées de manière si choquante.

Enfin, à chaque fois que le texte biblique parle des “uns” et des “autres”, le deuxième chœur assume toujours, également, un rôle dans la présentation de l’Évangile. Pourtant, à un moment donné, Bach intervient de façon indépendante dans cette disposition. Lors de l’interrogatoire de Jésus par les grands prêtres, ceux-ci ne réussissent pas tout de suite à pousser quelqu’un à parler contre Jésus. Mais “Finalement, il se présenta deux faux témoins”. Étant donné que les événements de la Passion sont liés de manière si naturelle au premier chœur, l’agencement de Bach produit un effet complètement surprenant : il fait chanter les deux faux témoins depuis le deuxième chœur, et non depuis le premier, où se fait la narration de l’Évangile. La brutalité de leurs paroles produit ainsi un choc bien plus profond qu’il ne le serait possible à travers la “simple” lecture ou un agencement gauche-droite dans la tradition interprétative courante – un aspect qui peut être réalisé de manière tout à fait adéquate dans un enregistrement par une disposition avant-arrière.

Bach et Picander ont-ils, de cette manière, transformé l’église Saint-Thomas de Leipzig en scène d’opéra ? On peut répondre à cette question avec un “non” sans appel – et pas seulement parce que cela aurait été, dans les églises luthériennes de 1730-50, un sacrilège. En effet, la narration de l’Évangile demeure un récit ; le rôle de narrateur de l’Évangéliste est

de fait étranger au théâtre. Le fait que les textes de l’Évangile et les interventions parlées qu’il contient sont assignées à différents chanteurs n’est pas une invention de Bach, mais résulte d’une particularité propre aux Évangiles. En effet, le dialogue y est presque toujours cité ; Jésus, ses disciples, ou encore les personnes qui le rencontrent, s’expriment, même dans l’Évangile ordinaire du dimanche, beaucoup plus que Moïse, Abraham ou Salomon dans l’Ancien Testament, et pourtant, ces dialogues ne peuvent pas d’emblée être transférés sur la scène. De plus, on ne trouve dans l’œuvre de Bach aucun air chanté par Jésus ni par aucun des autres personnages qui interviennent en tant que locuteurs dans le texte des Évangiles. Ainsi, tous les airs demeurent des réflexions dépersonnalisées, qui ne se distinguent l’un de l’autre que par l’endroit de l’espace d’exécution où ils sont chantés et la perspective à partir de laquelle ils éclairent le récit de la Passion – depuis la proximité de celui-ci, ou depuis un saisissant éloignement.

Cette conception de l’œuvre de Bach et Picander montre qu’il y a, entre la lecture épique de l’Évangile et le remaniement dramatique, encore une troisième dimension, au service de la transmission du message spirituel – plus radicale et plus directe que cela ne serait possible à travers les paroles d’un prédicateur, ou qu’il ne serait approprié pour le simple “plaisir du concert”. De cette façon, Bach offre avec sa *Passion selon saint Matthieu* une clef unique pour comprendre la pensée de son époque, dans laquelle la fusion de la religion et de l’expérience artistique à l’église n’avait pas encore été remise en question par la pensée rationaliste ou par celle des Lumières. L’œuvre est fondée sur un système théologico-musical ingénieux ; on n’imagine guère de voie d’accès plus dense, plus directe aux événements bibliques. De cette manière, le caractère unique de la *Passion selon saint Matthieu*, qui émeut le monde de la musique depuis la reprise de l’œuvre par Mendelssohn en 1829, est élevé à une dimension encore plus haute.

*Traduction : Alexandre Johnston*



Sunhae Im

# O LAMM GOTTES, UNSCHULDIG

## Réflexions sur un nouvel enregistrement de la *Passion selon saint Matthieu*

RENÉ JACOBS

### I.

Jean-Sébastien Bach considérait sa *Passion selon saint Matthieu*, donnée à Leipzig le vendredi saint de l'année 1736, comme son œuvre la plus importante, sa "grande passion". Son plan d'entremêler deux structures de dialogues était grandiose, intellectuellement brillant et visionnaire. Un premier niveau confronte trois textes contrastés, d'époques différentes (I<sup>er</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), de Matthieu, de Luther ainsi que de Picander et ses contemporains<sup>1</sup>. Ce dialogue littéraire s'entrecoupe avec un autre, musical, entre deux chœurs instrumentaux et vocaux qui, d'après les recherches les plus récentes<sup>2</sup>, étaient séparés par un large espace, et ceci dans un agencement du double chœur d'une radicalité alors encore sans précédent – chaque chœur installé autour de son propre orgue et dans sa propre tribune, à l'avant et à l'arrière de l'église Saint-Thomas et non, comme on le crut longtemps, à droite et à gauche dans la tribune principale.

Nous ne savons pas combien de musiciens (chanteurs et instrumentalistes) Bach avait à sa disposition pour remplir ce "cosmos" avec sa musique comme avec une "harmonie des sphères" – la musique terrestre était, d'après les spéculations médiévales et la conviction de Bach, une représentation de la musique céleste –, et s'ils étaient en nombre suffisant pour cela. L'église Saint-Thomas de Leipzig est immense ! À cause de problèmes acoustiques, on avait besoin à l'époque (comme le souligne déjà expressément un mémorandum de Johann Kuhnau, prédécesseur de Bach au poste de cantor de Saint-Thomas) d'un effectif suffisamment large<sup>3</sup>, tout comme aujourd'hui. On apprend à travers les commentaires qui nous ont été transmis que non seulement les très petits effectifs du XVIII<sup>e</sup>, mais aussi ceux, excessivement grands, du XIX<sup>e</sup> siècle, ont suscité la contrariété des auditeurs à l'église Saint-Thomas. Ainsi, Johann Adolf Scheibe, critique de Bach, qui déplorait en 1737 que l'on n'y "entend qu'un brouhaha étrange, indistinct, inécoutable et pénible"<sup>4</sup>, a-t-il probablement entendu la musique sacrée de Bach à Leipzig avec un effectif minime, alors que Clara Schumann, qui quitta une représentation de la *Passion selon saint Matthieu* sous la direction de Mendelssohn après la première partie, a entendu un trop grand effectif – elle trouvait l'église inadaptée, car "elle est trop haute" : "nous n'entendions pas assez la musique"<sup>5</sup>.

De nos jours, personne ou presque ne défend encore les effectifs gigantesques du XIX<sup>e</sup> siècle ; en revanche, la position antithétique, envisageant le plus petit effectif choral possible ("one-to-a-part") a beaucoup d'adhérents. La recherche sur Bach est divisée depuis un quart de siècle par un débat acharné : une faction "conservatrice" s'inspire des travaux d'Arnold Schering<sup>6</sup> qui, il y a déjà longtemps, conclut à l'aide d'un mémorandum de Bach<sup>7</sup> au conseil municipal de Leipzig que ses trois chœurs (pour trois églises différentes<sup>8</sup>) se composaient "en cas normal" de 12, et en cas idéal de 16 chanteurs chacun. Le parti "progressiste" autour de Joshua Rifkin<sup>9</sup> s'appuie au contraire sur le matériel d'exécution original qui est parvenu jusqu'à nous ; celui-ci ne contient le plus souvent qu'un seul exemplaire de chaque partie vocale. Rifkin en conclut que pour Bach, un chœur était la somme des solistes ou "concertistes", et que des chanteurs supplémentaires ("ripiénistes") n'étaient attestés que dans des cas exceptionnels – le chœur de Bach ne comprenait donc que quatre, ou occasionnellement huit chanteurs. Ceci aurait également été le cas pour la "grande" *Passion selon saint Matthieu*, qu'il nous faudrait alors concevoir non pas comme ayant deux chœurs au sens moderne du terme, mais deux quatuors vocaux composés de solistes. Le deuxième quatuor aurait été composé de ripiénistes élevés au rang de concertistes, et ces deux paires de quatre chanteurs auraient dû à chaque fois venir à bout de l'*intégralité* des récitatifs, airs et passages tutti de leur partie.

Ce débat est loin d'être terminé : Andreas Glöckner, une figure importante du camp conservateur, objecte qu'aujourd'hui encore, dans le Thomanerchor, il est d'usage de faire chanter deux choristes à partir d'une seule partie – donc pourquoi pas également trois à l'époque, quand on sait que les parties séparées originales étaient assez grandes, et que la production de copies coûtait beaucoup de temps et d'argent, et, par ailleurs, augmentait le risque de nouvelles erreurs<sup>10</sup>. Le différend, selon Martin Geck, "pourrait être atténué, si chaque interprète faisait ce qu'il considérait comme étant artistiquement justifié, sans chercher à savoir si Bach aurait donné sa bénédiction"<sup>11</sup>.

Pour un chef d'orchestre, le problème aujourd'hui est donc moins celui de la taille de l'effectif choral tel qu'il aurait été sous la direction de Bach, que celui de la taille des chœurs que Bach aurait pu imaginer pour sa "grande" passion dans les circonstances idéales. Voici mes réserves concernant une *Passion selon saint Matthieu* avec un très petit effectif :

- Il serait de nos jours hautement irréaliste, voire utopiste, de chercher à reconstituer une telle exécution de manière cohérente, c'est-à-dire avec garçons et falsettistes (il n'était, à l'époque de Bach, pas question de voix de femmes) – nous savons que du temps de Bach, les enfants muaient beaucoup plus tard ; on disposait donc de chanteurs plus mûrs pour une tâche aussi exigeante.

6. Arnold Schering, *J.S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936.

7. "Kurtzer, jedoch höchst nöthiger Entwurf einer wohlbestallten KirchenMusic" (Brève, mais indispensable esquisse de ce qui constitue une musique d'église bien ordonnée, 23/08/1730).

8. Les églises Saint-Thomas, Saint-Nicolas et la Neukirche. Les *Thomaner* étaient son chœur d'élite.

9. Joshua Rifkin, "Bach's Chorus. A Preliminary Report", dans : *The Musical Times* 123, 1982.

10. Andreas Glöckner, *op. cit.*

11. Martin Geck, "Jeder nach seinem Gusto", dans : *Concerto* 234.

1. Gottfried Scholz, *Bachs Passionen*, Munich 2000.

2. Konrad Küster, *Bach Handbuch*, Stuttgart 1999 (voir aussi le texte suivant).

3. Andreas Glöckner, "Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn..." dans : *Im Klang der Wirklichkeit, Musik und Theologie*, Leipzig 2011.

4. Andreas Glöckner, *op. cit.* : de toute façon, Scheibe trouvait la musique de Bach "pompeuse et désordonnée".

5. Emil Platen, *Die Matthäus-Passion*, Kassel etc. 1997.



- La charge vocale, surtout pour le premier quatuor de solistes, serait très grande, peut-être trop, si l'on exigeait non seulement une exécution d'ensemble parfaite, mais aussi une interprétation rhétorique des airs.
- L' "épreuve de force" deviendrait alors presque plus importante que l'œuvre elle-même. Un effectif choral plus nombreux, comme celui que Bach, d'après Schering, avait à sa disposition dans des circonstances normales (12 à 16 excellents chanteurs), produit un effet certainement plus modeste – *Soli Deo Gloria*.
- L' "œuvre monumentale" (Emil Platen) se voit réduite à un "format miniature"<sup>12</sup>.
- Le fait qu'un chanteur doit assumer des rôles aussi différents que narrateur et membre du chœur de *turba* (= chœur du peuple), ou encore Jésus et, immédiatement après, l'un de ses tortionnaires, crée de sérieux problèmes de crédibilité dramaturgique. Un "chœur" de huit voix n'évoque pas une grosse foule bruyante et désordonnée (*turba*), et le "je" collectif des *Ich-Lieder* ("Ich bin's, ich sollte büßen") dans les chorals perd toute crédibilité lorsqu'il apparaît sous la forme du "je" individuel d'un ensemble de madrigalistes.
- Le service liturgique des Vêpres du vendredi saint était moins réglementé que le culte du matin. Le matin, la passion était interprétée pendant le service sous forme de cantillation (*choraliter*), tandis que la *Passions-Music* du soir, porteuse d'une nouvelle esthétique, se transformait à l'époque de Bach pour ressembler, au-delà de la prière religieuse, de plus en plus à un concert de musique sacrée<sup>13</sup>.
- Finalement, il est après tout entièrement concevable que Bach ait interprété sa "grande" passion avec un effectif relativement large, avec toutes les forces disponibles de l'église Saint-Thomas<sup>14</sup> et, à une époque où il avait assumé la direction musicale du *collegium musicum*, avec une aide extérieure en mesure avec ses besoins.<sup>15</sup>

12. Emil Platen, *op. cit.*

13. Gottfried Scholz, *op. cit.*

14. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York 2000.

15. Martin Geck, *Bach, Leben und Werk*, Hambourg 2000. Le chœur de l'église Saint-Nicolas était aussi disponible, car les Vêpres du vendredi saint avaient toujours lieu dans une des églises principales de Leipzig, alternant chaque année.

## II.

*Cori spezzati* – des chœurs séparés par toute la nef centrale de l'église, qui *chantent en s'adressant l'un à l'autre* depuis la tribune principale à l'arrière à la tribune en "nid d'hirondelle" à l'avant, et qui ne se tiennent donc pas, comme le veut la tradition interprétative, *proches l'un de l'autre* dans la tribune principale, séparés seulement par le grand orgue ? C'est à Konrad Küster que l'on doit d'avoir développé cette théorie, celui qui, le premier, accorda toute son importance au compte-rendu du sacristain de l'église Saint-Thomas, Johann Christoph Rost, sur l'exécution d'une passion (il ne peut s'agir que de la *Passion selon saint Matthieu*) avec les "deux orgues" de l'église. Ces deux orgues sont également "étroitement liés chacun avec l'un des deux chœurs" dans les deux parties de continuo préservées<sup>16</sup>.

Puisque aussi bien la tribune en "nid d'hirondelle" (qui ne subsiste pas aujourd'hui) que son orgue (qui fut démonté en 1740)<sup>17</sup> étaient plus petits que la tribune principale et son grand orgue, le second chœur vocal et instrumental a dû être moins nombreux que le premier. L'interprétation traditionnelle de la remarque de Rost positionne les deux chœurs à droite et à gauche de l'orgue dans la tribune principale, tandis qu'un *troisième* chœur de chanteurs de *cantus firmus* ("*soprano in ripieno*") se trouve dans la tribune en "nid d'hirondelle" pendant les deux mouvements extrêmes de la première partie de la "grande" passion. Mais pourquoi Bach aurait-il donc divisé la fonction de continuo de manière si radicale ? Nous possédons *deux* parties de *soprano in ripieno* – étaient-elles destinées, l'une à la tribune principale, et l'autre à la tribune en "nid d'hirondelle" ? Dans ce cas, le choral "O Lamm Gottes, unschuldig" aurait retenti depuis les deux tribunes, et la théorie d'un troisième chœur n'aurait donc plus de sens<sup>18</sup>. Derrière cette large séparation des chœurs se cache une symbolique, une dramaturgie théologique, qui met en confrontation le chœur principal et le chœur éloigné de manière entièrement délibérée.

**1. Le chœur principal** est étroitement associé aux événements de la Passion. Il symbolise une figure allégorique du livret, *Sion*, qui a plusieurs significations :

- *Sion*, comme la "Montagne de Sion", c'est-à-dire Jérusalem : c'est ici à Jérusalem (donc dans la tribune principale) que se déroule la Passion (Jésus et presque tous les *soliloquentes*, les protagonistes individuels) et qu'elle est racontée (l'Évangéliste).

- *Sion*, comme le peuple avec lequel Dieu a conclu son alliance,<sup>19</sup> c'est-à-dire ceux qui suivent le Christ – physiquement, ses disciples ; métaphysiquement, les âmes qui l'aiment. Dans les récitatifs accompagnés et les airs, ces "âmes aimantes" commentent directement et *depuis le cœur de l'action* sur le déroulement de la Passion. À un moment donné, une "âme aimante" intervient même directement dans l'action biblique : elle répond à la question de Pilate, "Quel mal a-t-il donc fait ?" et parvient, dans l'aria suivante ("Aus Liebe will mein Heiland sterben"), à la conclusion qu'il n'y a aucun sens à vouloir entraver la progression de l'histoire du salut.

16. Konrad Küster, *op. cit.*

17. La tribune "en nid d'hirondelle" se trouvait au-dessus de l'arc triomphal du chœur (cf. p.19). Pour une reconstruction par ordinateur (d'après une aquarelle de H. Kratz), voir Christoph Wolff, *op. cit.*

18. Christoph Wolff, *op. cit.*

19. Lucia Haselböck, *Bach Textlexikon: Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. 2004.

- Sion, comme la fille de Sion du Cantique des cantiques, l' "aimée de Dieu" : six "dialogues" auxquels le librettiste Picander a donné le titre "La fille de Sion et les croyants" (n°1, 19-20, 27a, 30, 60 et 67-68).

2. Le **chœur éloigné**, à l'inverse, ne vit les événements de la Passion qu'à distance. Loin de là, dans la tribune en "nid d'hirondelle", il symbolise les croyants dialoguant avec Sion, au sens le plus concret : la communauté évangélique de Leipzig, séparée des souffrances de Jésus par la nef centrale et 1700 ans d'histoire. Les croyants expriment leur frustration de ne pas pouvoir voir ce que Sion peut voir (n°1, 60), de vouloir chercher Jésus, mais de ne pas savoir où (n° 60). Dans les airs "éloignés", on entend l'impuissance née de l'incapacité à intervenir dans l'action, car la distance est trop grande (n°42, "Gebt mir meinen Jesum wieder" ; n°50-51, "Ihr Henker, haltet ein ! – Können Tränen meiner Wangen nicht erlangen..."). Ici, dans la tribune (trop) éloignée, il ne peut pas y avoir ce lien intime entre airs et événements de la Passion que le public entend venant de la tribune principale en haut, par exemple dans l'aria d'alto n°39, "Erbarme dich, mein Gott, um meiner Tränen willen", qui établit ainsi une identification directe avec Pierre. Le rôle du deuxième chœur dans le récit se limite à se rattacher, à distance, à un groupe du premier chœur prenant part à l'action : les deux témoins interviennent *en plus* ; quelques badauds rejoignent Pierre et les deux servantes ; un deuxième groupe de spectateurs se tenant plus à l'écart se joint, après les dernières paroles du Christ, au commentaire du premier groupe ("Der rufet dem Elias! – Halt, laß sehen..."). Dans les chœurs de *turba*, les grands prêtres chantent toujours depuis la grande tribune ; les scribes et les anciens, depuis la petite – et, à mesure que leurs paroles se font plus lourdes et menaçantes, le nombre de voix augmente et la sensation de bichoralité s'atténue.

### III.

Nous avons, pour notre enregistrement, développé le concept suivant : une double équipe de solistes et un chœur de chambre divisé en deux groupes asymétriques de 24 et 12 chanteurs, qui assume aussi des tâches de soliste, doivent chanter en collaboration avec un orchestre divisé dans des proportions semblables. Les solistes doivent être de bons chanteurs d'ensemble pour pouvoir également s'intégrer au chœur. Tous apportent leur expérience aussi bien de l'opéra que de l'oratorio et du lied, ce qui dénote, dans le cadre d'une passion, non seulement la sensualité – dans le livret, la relation amoureuse de l'homme à Dieu est après tout représentée par des images quasi-érotiques –, mais aussi la spiritualité et l'amour du texte. L'arrière-plan historico-théologique des "Textes pour la musique de passion" de Picander<sup>20</sup> a été élucidé, pendant le travail de répétition, à l'aide de leur modèle littéraire, une collection de sermons de Heinrich Müller, un théologien de Rostock<sup>21</sup>.

20. *Texte zur Passionsmusik*, le titre donné au livret de Picander dans les éditions imprimées de ses œuvres (note du traducteur).

21. *Lecture d'études incontournable à ce sujet : Elke Axmacher, Aus Liebe will mein Heiland sterben : Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1984.

Le studio d'enregistrement a été transformé en église virtuelle – avec une grande et une petite "tribune" et, dans la mesure du raisonnable, la plus grande distance possible entre les deux groupes : ce qui est joué depuis la "tribune en nid d'hirondelle" virtuelle doit, au final, sonner de façon plus indirecte (*di lontano*, comme on dit dans la musique polychorale vénitienne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles) que le premier chœur, situé dans la "tribune principale". Un effet de profondeur sonore remplace l'effet gauche-droite habituel de la disposition traditionnelle. Les deux chœurs vocaux et instrumentaux ont été installés face à face de manière absolument symétrique – ainsi, dans l'image stéréo, les premiers violons du premier chœur sont donc restitués à gauche, et ceux du deuxième chœur (éloigné) à droite, pour permettre une meilleure intelligibilité de la structure. Cette idée, d'abord fascinante à un niveau purement intellectuel, a par la suite très bien fonctionné en pratique.

Le premier chœur vocal (chœur principal) se compose de l'Évangéliste, un chanteur pour les paroles du Christ, quatre solistes pour les airs et 12 choristes (qui peuvent cependant être renforcés, le cas échéant, jusqu'au double de leur nombre). Le *chœur de solistes ou Favorit-Chor*<sup>22</sup> (12 choristes) est utilisé lorsqu'est souhaité un "chant et un son doux, modéré et délicat", comme par exemple dans les chœurs des disciples et dans les interventions du premier chœur comme voix collective de la fille de Sion, soutenu par (dans le chœur d'ouverture), ou alternant avec (dans la partie centrale du chœur final), les quatre solistes des airs – qui, d'après le livret, chantent également la voix de Sion dans les "dialogues", soit comme soprano (n°27a, 67), alto (27a, 30, 59-60, 67), ténor (19-20, 67), ou basse (67). Mais si l'action et la musique requièrent "une résonance et une sonorité solennelles", le *Favorit-Chor* se voit renforcé par une *Capella* (12 choristes supplémentaires). C'est le cas dans les blocs choraux, en théorie à huit voix, mais en pratique à quatre, qui résultent du fait que Bach fait chanter les deux chœurs ensemble à l'unisson au n°27b, "Sind Blitze, sind Donner" ainsi que dans les chorals *im Glauben vereint* (unis dans la foi).

Les "rôles" de tous les *soliloquentes*, à l'exception des deux "faux" témoins, sont assurés par des solistes du *Favorit-Chor* avec le concours de la basse du groupe de chanteurs d'airs, qui énonce également les paroles de Pilate. Le "Herr, bin ich's?" (n°9e) des disciples est chanté par 11 solistes du chœur – tous les apôtres sauf Judas. L'Évangéliste et le chanteur des paroles de Jésus, bien qu'ils soient positionnés dans notre "tribune principale", ne chantent pas d'airs et ne font pas non plus partie du chœur, comme ce fut probablement le cas à Leipzig en 1736. Dans notre "tribune en nid d'hirondelle" virtuelle se tient le deuxième chœur, plus éloigné, composé de quatre chanteurs pour les airs et de 12 choristes ; eux aussi apportent leur contribution de solistes dans les rôles des deux faux témoins et des quatre "âmes croyantes" dans le dialogue avec la fille de Sion (n°30, "Wo ist denn dein Freund hingegangen?").

22. *Terminologie du XVII<sup>e</sup> siècle de Heinrich Schütz et de Michael Praetorius*. Voir Wilhelm Ehmann, "„Concertisten“ und „Ripienisten“ in der h-Moll-Messe Bachs", dans: *Voce et tuba*, Kassel etc. 1976.

Le chœur de *cantus firmus* au début et à la fin de la première partie – il chante également, dans cet enregistrement, dans cinq chorals supplémentaires – se compose de 15 garçons, parmi lesquels dix chantent depuis la tribune principale et cinq depuis la tribune éloignée. L'effet de contraste entre les voix de garçons et le chœur mixte a un certain charme, qui est certes inauthentique si l'on s'en tient à la lettre, mais qui, dans l'esprit, est profondément émouvant et lourd de sens. Les garçons symbolisent le Sion céleste, le Sion de l'Apocalypse de Jean, où l'agneau innocent qui a sauvé l'humanité par son sacrifice, règne comme roi (*agnus victor*) – le Sion de la fin des temps<sup>23</sup>. Dans les interprétations historicisantes de la *Passion selon saint Matthieu* avec garçons, falsettistes et voix d'hommes exclusivement (une alternative que je ne rejette en aucun cas), l'idée de Bach de créer une grandiose vision eschatologique en associant, dans le chœur d'ouverture, le choral "O Lamm Gottes, unschuldig" avec un texte de Picander sur le fiancé du Cantique des cantiques<sup>24</sup> est impossible à réaliser de manière tout à fait aussi émouvante que dans une interprétation "post-historique", qui ajoute une dimension supplémentaire et met en confrontation la sonorité "innocente" des voix de garçons avec celle, "pénitente", des femmes et hommes adultes "pêcheurs".

#### IV.

Il y a malheureusement quelques malentendus concernant la façon "correcte" d'accompagner les récitatifs avec basse continue dans la *Passion selon saint Matthieu*. Dans la copie de la version primitive rédigée par le gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol, les accords qui soutiennent les récitatifs de l'Évangéliste et des *soliloquentes* sont encore notés comme des tenues prolongées – ainsi que le veut la convention –, tandis que le manuscrit original de Bach déroute par sa notation "réelle", donc intermittente, c'est-à-dire avec des notes courtes et des pauses intermédiaires. L'*intention* de Bach était la même dans les deux notations, puisqu'un continuiste chevronné convertissait naturellement les notes soutenues en des accords plus courts. Comme nous le savons grâce aux œuvres théoriques du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>, ceci aurait été traité, dans la pratique, de manière très flexible. Ainsi Daniel Gottlieb Türk<sup>26</sup> recommande-t-il, par exemple, "si une harmonie demeure inchangée pendant longtemps, ou est déclamée très lentement", de rejouer "le même accord", "pour soulager le chanteur et pour remplir un tant soit peu les vides", et, généralement, "dans l'intérêt de l'expression et de la variation", de ne pas jouer les accords "toujours d'une seule et même façon" ou de les interrompre (arpèges d'orgue !). Étant donné que la copie de la version primitive de la *Passion selon saint Matthieu* par Altnickol date des dernières années de la vie de Bach, on peut supposer que Bach a perçu plus tard le danger de sa notation "réelle" : celui d'un accompagnement trop sec, mécanique, avec l'"encre grise" de la routine au lieu de l'"encre rouge" de la compassion, avec laquelle est expressément souligné le texte biblique dans le manuscrit original.

Notre enregistrement se passe de clavecin et de viole de gambe dans le *deuxième* chœur. Ces deux instruments ne furent ajoutés que par la suite, vers 1742, pour une performance ultérieure de la passion, pour remplacer le petit orgue, alors déjà démonté. De plus, le solo de viole de gambe dans l'air de basse du premier chœur (n°56-57, "Ja freilich... – Komm, süßes Kreuz") a peut-être été une solution d'urgence – l'instrument solo envisagé par Bach dans la version primitive était le luth. Les gambistes se plaignent souvent de la partie de viole de gambe de la version tardive, observant à quel point celle-ci va à l'encontre de la nature de l'instrument. Peut-être Bach a-t-il, de façon très pragmatique, remplacé en 1737 le luth prévu à l'origine par une viole de gambe parce qu'aucun luthiste suffisamment compétent ne se trouvait à disposition (Bach avait certainement des luthistes compétents en 1724, pour la *Passion selon saint Jean*, et en 1727, pour l'*Ode funèbre* BWV 198) ? L'instrument approprié était en fait le *colachon*, un cousin du luth, particulièrement prisé du prédécesseur de Bach pour sa sonorité plus pénétrante<sup>27</sup>. Dans les versions primitives des deux passions aussi bien que dans la *Trauerode* ("Tombeau de S. A., la Reine de Pologne"), le son du luth fait partie intégrante d'un "voile de deuil" instrumental. Que le luth ait été utilisé dans ces œuvres non seulement comme instrument solo, mais aussi comme instrument de continuo, est vérifiable dans le cas de cette *Trauerode*, et imaginable dans le cas des deux passions. Dans notre enregistrement, le continuo de l'orgue est enrichi par le timbre du luth. L'air "Komm, süßes Kreuz" a été enregistré dans les deux versions manuscrites originales, et le choix en faveur de l'une ou de l'autre est laissé à l'inclination de l'auditeur – la sonorité "douce" du luth semble exprimer l'aide du Rédempteur à ceux qui portent la croix du Christ ; la sonorité "cruelle", récalcitrante de la viole de gambe, le labeur du chemin de croix.

Il existe depuis le début des années 1950 de graves malentendus concernant le rôle de l'Évangéliste et l'exécution des chorals. L'abandon progressif d'une emphase romantique ne signifie pas que le récit de la Passion doit être lu sans émotion, comme par un présentateur de journal télévisé, ou que les strophes de choral intégrées au déroulement de l'œuvre – presque toujours des *Ich-Lieder* profondément émotionnels – doivent être chantées sans considération de leur contenu, objectivement, et toujours avec la même intensité sonore. Malheureusement, on "esquive" encore les points d'orgue "méditatifs" en chantant les chorals – une pratique née "des anxiétés de l'homme moderne, contre l'esprit du baroque". L'interprétation de la *Passion selon saint Matthieu* a aujourd'hui définitivement tourné le dos à la tradition romantique ; cependant, nous devons maintenant, comme le recommandait Arnold Schering dès 1936<sup>28</sup>, remplacer l'"esprit" ou la "sensibilité" romantique par une *exaltation affective*.

23. Apocalypse 5:12-13. Voir Lucia Haselböck, *op. cit.*

24. Christoph Wolff, *op. cit.*

25. Karl Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke J.S. Bachs*, Kassel 1983.

26. *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787.

27. Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge (Massachusetts) 1987. On peut voir sur une gravure d'un livre de prière de Leipzig ("Unfehlbare Engelfreude", 1710) un groupe de continuistes comprenant un joueur de colachon, un joueur de violone et un organiste ; au premier plan, Johann Kuhnau bat la mesure. Reproduit dans : Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzig*, Volume II, Leipzig 1926.

28. Les deux citations : Arnold Schering, *op. cit.*

Exaltation, indignation, révolte et impuissance sont les sentiments qui définissent les tempi des airs. Chaque air signifie l'interruption d'une action, qui est cependant simultanément poussée vers l'avant sans pitié à travers le caractère de dialogue radical de cette passion – aucun air ne constitue une césure. La *com-passio*, notre propre “com-passion” avec Jésus, exclut toute indulgence, toute “célébration” trop longue de la musique, de la même manière que les sermons de Passion imprimés auxquels remontent les textes des airs sont d'une lecture tout sauf “confortable”.

Peut-être était-il vraiment un peu irréaliste de la part de Bach de faire jouer ensemble deux chœurs si radicalement séparés ? Avait-il le soutien d'un deuxième batteur de mesure ? Küster ne veut pas donner trop de poids à l'argument d'un éloignement spatial excessif, car les attentes auditives de l'époque étaient différentes de celles d'aujourd'hui. Cependant, l'oreille de Bach était “si fine, qu'il était capable de déceler même la plus petite erreur dans les musiques les plus polyphoniques”, raconte-t-on après sa mort<sup>29</sup>. “Quel dommage qu'il n'ait eu que rarement la chance de trouver des praticiens de son travail qui lui eussent épargné ces remarques grincheuses”. Pour Bach, la partition était, en dernier recours, l'unique reproduction fiable de l'idée du compositeur, et seule cette *idée* peut, au final, être parfaite, comme le souligne Christoph Wolff<sup>30</sup>. Notre enregistrement est une tentative de convertir en sons l'idée de Bach, avec la théorie de Konrad Küster comme inspiration additionnelle

– elle ne veut, ni ne peut reconstituer une version *historique*. S'ajoute également à cela ma longue expérience d'interprète de la *Passion selon saint Matthieu*, d'abord comme soprano dans le chœur de garçons de la cathédrale de Gand (sans soupçonner que tout près, dans une chapelle latérale, se trouvait la vision apocalyptique de van Eyck du *Lamm Gottes unschuldig*<sup>31</sup> – un chef-d'œuvre absolu, à la hauteur du chœur d'ouverture de la passion de Bach), puis comme soliste alto dans d'innombrables concerts et deux enregistrements sur disque<sup>32</sup>... et maintenant, finalement, de ma nouvelle perspective de chef d'orchestre – pour l'amour de Bach et à la gloire de Dieu.

*Traduction : Alexandre Johnston*

29. Dans la nécrologie publiée à la fin de 1750. Voir Andreas Glöckner, *op. cit.*

30. Christoph Wolff, *op. cit.*

31. Achevée en 1432. Retable : “L'Agneau mystique” (notre couverture).

32. En 1984 sous la direction de Philippe Herreweghe (harmonia mundi France), et en 1990 sous la direction de Gustav Leonhardt (Deutsche harmonia mundi).





Bernarda Fink

‘SEHET! ~ WEN?’  
Bichorality in Bach’s *St Matthew Passion*  
KONRAD KÜSTER

At Good Friday Vespers in 1736 a Passion ‘with both organs’ (*mit beyden Orgeln*) was performed, as the sexton of St Thomas’s Church in Leipzig reported at the time. There can be no doubt that he was speaking of the first performance of the *St Matthew Passion* in its significantly expanded version, which consistently requires two fully scored ‘choirs’, including two continuo groups, and thus also two organs. The identity of the ‘first’ of these organs has never been in doubt: the great organ at the west end of the church. But what was the second? Was more space made in the west gallery so that a positive organ could be installed there in addition?

The idea seems absurd. The day of the commemoration of Christ’s crucifixion (Good Friday) was even more important in the Lutheran concept of salvation than the feast of the Resurrection (Easter); on that of all days, there could be no question of reducing the space available for worshippers. Moreover, the phrase ‘with both organs’ sounds like an unambiguous description for contemporary readers. And indeed, there was a second organ in St Thomas’s, in the swallow’s gallery in front of the Triumphal Arch, that is, high above the passage from the nave into the choir area. But this reading of the contemporary report has traditionally been discounted because the size of the ensemble that would have had to find room in the small gallery was substantially overestimated; as a result it was supposed that only the chorale choir that participates in the two outer movements of Part I stood in this gallery. But that would not explain the bichoral conception of the organ parts. Only the growing awareness of the use of small choral and instrumental groups in Bach’s works has placed within our reach a solution to the question of what is meant by the expression ‘with both organs’. On the basis of the original performing materials, we can even establish which of the two halves of the choir was placed here: the second. For, after the organ in this gallery was dismantled in 1740, it was necessary to install a harpsichord there to permit a revival of the *St Matthew Passion*; and in fact Bach changed the continuo scoring of the second choir from organ to harpsichord around 1742.

The question of the original place of performance has nothing abstract about it; on the contrary, it has massive implications for the impression made on the hearer. It is traditional to listen to the *St Matthew Passion* in a left-right arrangement of the two choirs, that is, in a classic frontal stereophonic presentation. The two halves of the ensemble perform from the same gallery or the same platform; to hear whether it is the first or second choir that is singing requires attentiveness. But Bach’s Leipzig audience, sitting in the nave, heard the music coming from front and rear – a completely different impression. And even those who were sitting in the side galleries did not have the ensemble in front of them (standing

side by side), since the two choirs were placed at some distance from each other. Hence anyone who wishes really to understand how Bach and his librettist Picander wanted to convey Matthew’s account of the Passion narrative to their audience must, strictly speaking, adopt the seating position of the Good Friday Vesper service of the period; the two halves of the ensemble must be unequivocally separated from each other.

But subsequent generations have had other problems too with Bach’s conception of bichorality. To be sure, it is customary, in performances of the work, to divide the choir and the complete instrumentarium (including organ parts) into two halves. But it seems possible to perform the work with five vocal soloists, a single soprano, alto, and tenor, and two basses (because, in the presentation of the Gospel text, the words of Jesus and Judas, for instance, must be distinguished from each other). To do this, however, is to obscure Bach’s intentions in the work, since he also assigned the vocal part of all the arias to one choir or the other: there are arias for soprano in Choir I and Choir II, and the same is true of all the other vocal registers. Or, to put it another way, it is not only the chorus, orchestra and continuo that are conceived in bichoral terms, but also the vocal solos. If this concept has generally not been implemented, it has been because of material considerations: what is the point of engaging two sopranos for a performance if one of them sings only once (no.8, ‘Blute nur’)? And why should the Evangelist, on whom almost continuous demands are already made, also be pressed into service to sing arias when a second tenor soloist is required only for a pair of movements (nos.34/35, ‘Mein Jesus schweigt’ - ‘Geduld’)? These objections stubbornly resisted demands to perform the *St Matthew Passion* with genuinely bichoral forces. It was only with the realisation that Bach worked with much smaller ensembles than was long the norm that it became possible to change this viewpoint: for Bach, ‘soloists’ were at the same time members of the ‘choir’, who participated systematically in the ensemble movements and emerged from the texture formed with the other voices when it came to the arias.

These two insights, spatial separation and the new approach to vocal solos, can be combined. Only then is it clear how imperative a characteristic of the *St Matthew Passion* is the radical spatial division of the ensemble. For Bach, the two halves were twenty-eight metres apart. At that distance, coordination difficulties begin to appear between the speed of light and the speed of sound, and we cannot determine how Bach dealt with this problem. But it is not necessary to reactivate these inevitable acoustic perturbations to experience Bach’s *St Matthew Passion*; we should rather ask ourselves what Bach may have aimed to achieve with this radical bichoral texture and how these intentions can be conveyed to an audience with our current resources.

### The function of the two choirs

The Evangelist and the bass singing the role of Christ provide the key to understanding the composition. They dominate the presentation of the biblical text, which in turn is the foundation of the work. Both these roles are assigned to the first choir. It is therefore

not surprising that (almost) all the other protagonists from the Gospel also belong to the first choir: Peter, Judas, Pilate, the maids, and not least the disciples as a group. But this means that the members of Choir I are completely taken up with their participation in the presentation of the Gospel: the vocal soloists, the 'chorus', the orchestra (in the choruses of disciples, and also the strings in Christ's recitatives), and of course the continuo group.

Consequently, the real action of the Passion is played out in the music of the first choir. That being so, the contributions of the second choir must necessarily be placed at some distance from the Passion events. This is already the case in the opening chorus. 'Come, you daughters, help me lament', sings the first choir, adding the exhortation 'Behold!' Choir II responds with a question: 'Whom?' This interrogation must amaze every listener impregnated with Christian tradition. The Gospel includes, beside the suffering Christ, no sweeping procession of lamenting in which bystanders could join; if we project ourselves into the present, there is no one who would react to the events of Good Friday with these puzzled questions.

But this is precisely the key to the overall design. The biblical action is always driven forward by Choir I; it is closer to events and 'forewarned' of them. Choir II is remote from the action; in its contributions, it repeatedly formulates ideas that run contrary to the Gospel text or even reflect a hopeless attempt to halt the events of the Passion. Thus, after the arrest of Jesus, the soprano and alto soloists of the first choir sing the entirely factual words 'So is my Jesus captured now', while the second choir contributes the plausibly human reaction 'Loose Him! Hold! Do not bind him!' (no.27). If one were to follow these prescriptions, the redemptive death on the cross would be frustrated from a theological perspective. The same impression of distancing from events appears in Part II, in the first words of the aria 'Give me back my Jesus' (bass, no.42) or the exhortation 'You tormentors, cease!' (alto, no.51) – thoughts that are as characteristic of the contributions of the second choir as the earlier meditations, equally far removed from the action, 'Bleed on, dear heart' (no.8) or 'I will gladly submit myself / To take up cross and cup' (no.23). The recitatives and arias of the first choir, on the other hand, speak so extensively of the 'here and now' of the Passion events that one might take them for verbatim quotations from people who are mentioned in the Gospel: in the scene of the washing of Christ's feet ('May the drops of my tears / Pleasant perfumes / Be to thee, faithful Jesus', no.6), the soprano's answer 'He has done good to us all' to a biblical question from Pilate ('Why, what evil hath he done?', nos.47-48), or the numbers dealing with Simon of Cyrene carrying the cross ('Come, sweet Cross', no.57) and the burial ('I will myself entomb Jesus', no.65).

Bach's listeners found themselves right in the middle of this separation between 'the events' and 'outside interventions'; the musical performance on the two narrow sides of the church enclosed the congregation, and it was only in the chorales and other tutti movements that the building was completely filled with sound. Proximity to or distance from the events was thus expressed in relation to the presentation of the Gospel text: in the difference between the music coming from behind (main gallery) and in front (swallow's nest).

### Consequences for recording technique

This effect is difficult to reproduce in a recording practice that ultimately places the listener between two lateral sound sources, so that the music is heard only stereophonically. Bach's *St Matthew Passion* is not the only work that throws up such challenges. In recordings of Wagner operas from Bayreuth, for instance, it is necessary to combine the mono sound of the 'hidden' orchestra, concentrated on a single focal point, with the spatial movement of singers on the stage, captured in stereophony. In the case of the *St Matthew Passion*, the task must be not only to separate the two halves of the ensemble, but also to make the distance between them perceptible; stereophony does indeed convey acoustic space, but the sound always appears to come from a single platform. A key to making Bach's conception clearly audible even in a sound recording, however, is spatial depth: in addition to left and right, stereophonic sound also allows one to experience a sense of front and back. Thus the second choir sounds a priori like a distant ensemble. This is not what Bach ultimately had in mind: which half of the ensemble sounded louder depended on where one sat in the church, i.e. closer to the west gallery (with Choir I) or closer to the sanctuary (with Choir II in the swallow's nest gallery). Nevertheless, if, following the conception of the work, one places the biblical events in the foreground, it is sensible for listening purposes to adopt the position of those in Bach's Leipzig who sat near the main gallery; they inevitably had the impression that the music performed by the second choir ('chorus', soloists, and instruments) was further away. The division into close and distant planes is thus a plausible consequence of this option.

### New experiences

The value of this approach can be illustrated by some characteristic configurations. In the Gethsemane scene, Jesus sets himself apart from his disciples to pray alone, and instructs them: 'Tarry ye here, and watch with me.' But they fall asleep. Strictly speaking, then, there can be no witnesses for the ensuing events that are related by Matthew. But this role is taken over by the tenor of Choir I. 'O sorrow', he bursts out at the beginning of the following recitative (no.19), and continues (in words typical of Choir I): 'Here [!] trembles the anxious heart.' Then, when the ensuing aria starts with the words 'I will watch beside my Jesus', this becomes not simply a tenor aria, but can only be understood as an utterance of the Evangelist (or someone right next to him): there must be someone to preserve this information for posterity.

At the beginning of the second part, the alto voice laments, 'Ah! My Jesus has gone now' – like a person representing the events of the Passion. There is an unbridgeable gap between this lament and the well-meaning words 'Then we will seek him with thee' with which the second choir closes its contribution to this movement. The Leipzig churchgoers themselves sat in this gap; in the present recording, however, the distance between the two planes of activity is perceptible from the perspective of the first choir, from which these interventions of the second choir are so shockingly far removed.

Finally, whenever the Bible speaks of 'some' and 'others', the second choir is assigned a role in the presentation of the Gospel text. But at one point Bach intervenes independently in this disposition. During their interrogation of Jesus, the chief priests are at first unable to influence anyone to testify against him. But 'At the last came two false witnesses'. Since the Passion events are so self-evidently linked with the first choir, Bach's setting here creates a complete surprise: he has both false witnesses sing from the *second* choir, and not from the first which otherwise presents the Gospel text. Thus the brutality of their utterance acquires a far greater shock effect than with a 'mere' reading or a left-right distribution in conventional frontal performance practice – once again, an aspect that can be adequately realised in a recording by means of front-and-back spatialisation.

Did Bach and Picander, by these means, turn St Thomas's Church in Leipzig into an operatic stage? The question can be answered with an unambiguous 'no' – and not only because this would have been sacrilege in Lutheran churches around 1730/50. For the Gospel account remains a narrative; the role of the Evangelist as narrator is automatically alien to the theatre. The fact that the Gospel text and the spoken interventions it contains are assigned to different singers is not an invention of Bach's, but results from a peculiarity of the Gospels. The latter almost always feature dialogue quoted in direct speech; in the appointed Sunday Gospel passages, Jesus, his disciples and the people who meet him speak much more often than Moses, Abraham, or Solomon in the Old Testament; yet these dialogues cannot be readily transferred to a stage. And Bach's work contains no arias sung by Jesus or any other persons who appear in the Gospels in direct speech. Hence all the arias remain depersonalised meditations, which differ from one another only in terms of the precise position where they are sung in the performance space and the perspective from which they illuminate the Passion narrative – from its immediate vicinity or from an arresting distance.

This conception of the work by Bach and Picander shows that, between an epic reading of the Gospel and a dramatic reworking, there is a third way that serves the mediation of the spiritual message – more radical and more direct than would be possible only with the spoken words of a preacher or would be suitable for mere 'concert entertainment'. Bach thereby, in the *St Matthew Passion*, offers a unique key to the thought of his era, a time when the fusion of religion and artistic experience in church had not yet been called into question by Enlightenment or rationalist thinking. The work is founded on a sophisticated musico-theological system; one can scarcely conceive of a denser, more direct access to the biblical events. When one realises this, the uniqueness of Bach's *St Matthew Passion*, which has stirred the musical world ever since its revival by Mendelssohn in 1829, is raised to a still higher level.

*Translation: Charles Johnston*





Werner Gura

O LAMM GOTTES, UNSCHULDIG  
Reflections on a new recording of the  
*St Matthew Passion*

RENÉ JACOBS

I

Johann Sebastian Bach regarded the *St Matthew Passion*, given in Leipzig on Good Friday 1736, as his most important work, his ‘great Passion’. His plan – grandiose, intellectually brilliant, visionary – was to interweave two dialogue structures. A first level sets against each other three contrasting texts from different periods (the first, the sixteenth, and the eighteenth centuries) by Matthew, Luther, and Picander and his contemporaries.<sup>1</sup> This literary dialogue intersects with a second, musical one, between two instrumental and vocal choirs that, according to the latest research,<sup>2</sup> were widely separated, in a bichoral layout of unprecedented radicalism – each choir grouped around its own organ in its own gallery, at the front and back (east and west ends respectively) of St Thomas’s Church and not, as was long believed, to left and right in the main gallery.

We do not know how many musicians (singers and instrumentalists) Bach had at his disposal to fill this ‘cosmos’ with his music like a ‘harmony of the spheres’ – earthly music was, according to medieval speculation and Bach’s own convictions, an image of its heavenly counterpart – or whether they were adequate to the task. The Thomaskirche in Leipzig is huge! Nowadays as in Bach’s time (and as his predecessor as Kantor of St Thomas’s, Johann Kuhnau, had already explicitly underlined in a memorandum), acoustic problems necessitate the use of sufficiently large performing forces.<sup>3</sup> Surviving sources reveal that both the very small ensembles of the eighteenth century and the excessively large ones of the nineteenth provoked irritation there. It is likely that Johann Adolf Scheibe, a critic of Bach’s who complained in 1737 that one ‘hears nothing but a strange, vague, indistinct, and uncomfortable sound’,<sup>4</sup> heard his Leipzig church music with minimal forces, while Clara Schumann, who walked out of a performance of the *St Matthew Passion* under Mendelssohn after the first part, heard too large a complement of musicians – she found the church unsuitable because ‘it is too high’: ‘We did not hear the music enough.’<sup>5</sup>

Today hardly anyone defends the mammoth forces of the nineteenth century; the opposite extreme of the smallest possible choir (‘one-to-a-part’), however, has many followers. For a quarter of a century now, a fierce controversy has raged in Bach scholarship: a ‘conservative’ faction builds on the research of Arnold Schering,<sup>6</sup> who concluded long ago, on the basis of Bach’s memorandum to the Leipzig town council,<sup>7</sup> that his three choirs (for three different churches)<sup>8</sup> ‘normally’ consisted of twelve singers each, and ideally (from the Kantor’s point of view) of sixteen. The ‘progressive’ party gathered around Joshua Rifkin,<sup>9</sup> for its part, bases its case on the surviving original performance materials, which in general contain only a single copy of any of the vocal parts. From this he argues that for Bach a choir meant the sum total of the soloists or ‘Konzertisten’, and that supplementary voices (‘Ripienisten’) are documented only in exceptional cases – Bach’s choir therefore consisted of just four or occasionally eight singers. The same would apply even to the ‘great’ bichoral *Matthew Passion*, which we should imagine not with two choirs in the modern sense of the word, but with two quartets of solo singers. The second quartet would have consisted of four ripienists promoted to the status of concertists, and these two groups of four singers would have had to handle *all* the recitatives, arias, and tutti sections of their part.

This discussion is far from over: Andreas Glöckner, an important representative of the conservative camp, argues that it is still common in the Thomanerchor to have *two* pupils sing from a *single* part – so why could even three not have done so in Bach’s day, given that we know the original parts were big enough and that making copies cost a great deal of time and money and also entailed the risk of introducing new errors?<sup>10</sup> The debate, as Martin Geck puts it, ‘could be defused if each artist did what he thinks is right artistically, without wanting to know if Bach would have given it his blessing’.<sup>11</sup>

For a conductor today, the question is less to ascertain how many singers made up the choirs that sang under Bach, than to decide how many singers he might ideally have imagined using in the choruses of his ‘great’ Passion. Here are my personal reservations about giving a *St Matthew Passion* with very small forces:

- The attempt to reconstruct such a performance today in consistent fashion, that is, with boys and falsettists (there could be no question of women’s voices in Bach’s time), would be highly unrealistic, even utopian – we know that at the time boys’ voices broke much later, so that correspondingly more mature singers were available for so demanding a task.
- The vocal strain, especially on the first solo quartet, would be very great, possibly too great if one expects both perfect ensemble singing and rhetorical shaping of the arias.
- This would make the ‘trial of strength’ almost more important than the work itself. A chorus with several singers to a part, such as Bach normally had according to Schering (twelve to sixteen first-rate singers), produces a decidedly less vainglorious effect – *Soli Deo Gloria*.

6. Arnold Schering, *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik* (Leipzig: 1936).

7. ‘Kurtzer, jedoch höchst nöthiger Entwurf einer wohlbestallten KirchenMusic’ (Short but most necessary draft for a well-appointed church music, 23 August 1730).

8. The Thomaskirche, Nikolaikirche, and Neukirche. The Thomanerchor was his elite choir.

9. Joshua Rifkin, ‘Bach’s Chorus. A Preliminary Report’, *The Musical Times*, 123 (1982).

10. Andreas Glöckner, *op. cit.*

11. Martin Geck, ‘Jeder nach seinem Gusto’, *Concerto*, 234.

1. Gottfried Scholz, *Bachs Passionen* (Munich: 2000).

2. Konrad Küster, *Bach Handbuch* (Stuttgart: 1999) (see also the following article).

3. Andreas Glöckner, ‘Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn . . .’, in *Im Klang der Wirklichkeit, Musik und Theologie* (Leipzig: 2011).

4. Andreas Glöckner, *op. cit.*; in any case, Scheibe thought Bach’s music ‘turgid and confused’.

5. Emil Platen, *Die Matthäus-Passion* (Kassel etc.: 1997).

- The 'monumental work' (Emil Platen) is reduced to a 'miniature format'.<sup>12</sup>
- The fact that a singer has simultaneously to take on such different tasks as narrating the action and participating in the *turba* choruses (representing the people), or singing Jesus and immediately after that one of his tormentors, creates serious dramatic implausibilities. A 'choir' of eight voices does not suggest a large, noisy, disorderly crowd of people (*turba*), and the collective 'I' of the 'Ich-lieder' ('Ich bin's, ich sollte büßen') in the chorales is no longer credible when represented by the individual 'I' of a madrigal group.
- The Vesper service in the Good Friday liturgy was less regulated than the morning service. In the morning the Passion music was performed in plainchant (*choraliter*) during worship, whereas the evening *Passions-Music*, as the bearer of a new aesthetic, was in Bach's time increasingly mutating beyond religious devotion in the direction of the concert of sacred music.<sup>13</sup>
- And, finally, it is after all eminently conceivable that Bach performed his 'great' Passion with relatively large forces, using all the available musical resources of St Thomas's Church<sup>14</sup> and also, at a time when he had taken over the musical direction of the Collegium Musicum, with appropriate assistance from outside sources.<sup>15</sup>

## II

*Cori spezzati* – choirs separated by the whole central nave of the church, that sing *towards each other* from the main gallery at the back to the 'swallow's nest' gallery at the front, and not, as the performance tradition would have it, standing *beside each other* in the main gallery, separated only by the great organ? We owe the development of this thesis to Konrad Küster, who was the first to have drawn out the full implications of the report by the sexton of St Thomas's, Johann Christoph Rost, of the performance of a Passion (only the *St Matthew Passion* can be meant) with the church's 'two organs'. These two organs are also 'each inseparably linked with one of the two choirs' in the two surviving continuo parts.<sup>16</sup>

Since both the swallow's nest gallery (which no longer exists today) and its organ (dismantled in 1740)<sup>17</sup> were smaller than the main gallery with its great organ, the second vocal and instrumental choir must have been less numerous than the first. The traditional interpretation of Rost's statement places both choirs in a left-right set-up on either side of the organ in the main gallery, while a *third* choir of cantus firmus singers ('soprano in ripieno') takes up position in the swallow's nest gallery for the two outer movements of Part I of the 'great' Passion. But why then would Bach have divided the continuo function so radically? We possess *two soprano in ripieno* parts – was one intended for the main gallery, and the other for the swallow's nest? In that case, the chorale 'O Lamm Gottes, unschuldig' would have been sung from both galleries,

and the theory of a third choir would no longer make sense.<sup>18</sup>

Behind this wide separation of the choir lies a symbolic meaning, a theological dramaturgy, which quite deliberately sets the principal and the remote choir against each other.

1 The **principal choir** is directly involved in the events of the Passion of Christ. It symbolises the allegorical figure in the libretto, *Zion*, which has several meanings:

- *Zion* as in 'Mount Zion', that is *Jerusalem*: it is here in Jerusalem (that is, in the main gallery) that the Passion story is played out (with Jesus and almost all the *soliloquentes*, the individual characters in the drama), and here also that it is narrated (Evangelist).

- *Zion* as the *people with whom God has made his covenant*,<sup>19</sup> that is, the followers of Christ – physically, his disciples, and metaphysically all those souls who love him. In the *accompagnati* and the arias, these 'loving souls' provide a direct commentary on the Passion narrative *in close proximity to the action*. On one occasion, a 'loving soul' even intervenes directly in the biblical story by answering Pilate's question 'Why, what evil hath he done?', and realising in the ensuing aria ('Aus Liebe will mein Heiland sterben') that it makes no sense to try to stop the progress of Salvation History.

- *Zion* as the *Daughter of Zion* of the *Song of Songs*, the 'beloved of the Lord': six 'dialogues' that the librettist Picander entitles 'The Daughter of Zion and the Faithful' (nos.1, 19/20, 27a, 30, 60, and 67/68).

2 The **remote choir**, however, experiences the Passion events from a distance. Far away, in the swallow's nest gallery, it symbolises the Faithful in dialogue with Zion, and more specifically the Lutheran community of Leipzig, separated from the sufferings of Jesus by the central nave and 1,700 years of history. The Faithful express their frustration at being *unable* to see what Zion can see (nos.1, 60), at wishing to seek Jesus but not knowing where (no.60). In the 'remote' arias we hear their powerlessness to intervene in the action, because the distance is too great (no.42, 'Gebt mir meinen Jesum wieder'; nos.50/51 'Ihr Henker, haltet ein! – Können Tränen meiner Wangen *nicht* erlangen . . .'). Here, in the (too) distant gallery, there cannot exist that personal bond between the arias and the Passion narrative that the congregation hears in the music wafting down from the main gallery, for example in the alto aria no.39, 'Erbarme dich, mein Gott, um meiner Tränen willen', which expresses a direct identification with Peter. In the narrative of events, the role of the second choir is limited to joining in from a distance with a group from the first choir that takes part in the action: the two witnesses *add their voices*; some bystanders join Peter and the two maids; a second group of spectators, standing further away, concludes the commentary of the first group after the last words of Christ ('Der ruft dem Elias! – Halt, laß sehen . . .'). In the *turba* choruses, the high priests always sing from the large gallery, the scribes and the elders always from the small one – and the more massive and threatening their utterances become, the more the number of voices is increased, and the bichoral effect is reduced.

12. Emil Platen, op. cit.

13. Gottfried Scholz, op. cit.

14. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: 2000).

15. Martin Geck, *Bach, Leben und Werk* (Hamburg: 2000). The choir of St Nicholas's Church was available, because Good Friday Vespers were given in only one of Leipzig's two principal churches each year, alternating between the two.

16. Konrad Küster, op. cit.

17. The swallow's nest gallery was located above the Triumphal Arch of the choir. A computer-generated reconstruction after a watercolour by Hubert Kratz may be seen in Christoph Wolff, op. cit.

18. Christoph Wolff, op. cit.

19. Lucia Haselböck, *Bach Textlexikon: Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach* (Kassel etc.: 2004).

For our recording, we devised the following concept: a double team of soloists and a chamber choir split into two asymmetrical groups of twenty-four and twelve singers, who are also assigned solo tasks, perform with an orchestra divided in the same asymmetrical proportions. The soloists must be good ensemble singers in order to integrate with the choir. They all bring with them experience in opera, oratorio, and lieder, which, applied to the Passion, signifies at once sensuality (after all, the love relationship between man and God is expressed in the libretto in well-nigh erotic imagery), spirituality, and loving attention to the text. The theological-historical background to Picander's *Texte zur Passionsmusik* (Texts for Passion music)<sup>20</sup> was elucidated during the rehearsals with the aid of their literary model, a collection of sermons by the Rostock theologian Heinrich Müller.<sup>21</sup>

The recording studio became a virtual church – with a large and a small ‘gallery’, and the greatest practicable distance between the two groups: finally, the music that is played and sung from the virtual ‘swallow’s nest gallery’ must be heard in more indirect fashion (‘di lontano’, as the expression goes in the Venetian polychoral music of the sixteenth and seventeenth centuries) than the first choir in the ‘main gallery’.

An effect of sonic depth replaces the usual left-right effect of the traditional layout. The two vocal and instrumental choirs were placed symmetrically opposite each other – thus in the stereo image the first violins of the first choir, for example, are reproduced on the left, while the second (more distant) choir appears on the right, in order to make it easier to apprehend the structure. This idea, which at first appeared no more than intellectually intriguing, subsequently proved to function excellently in practical terms.

The first (principal) vocal choir consists of the Evangelist, a singer to perform the words of Christ, four soloists for the arias, and a chorus of twelve voices (which can if necessary be increased to twice that number). The *Favorit-Chor*<sup>22</sup> (twelve choristers) is used when ‘gentle, moderate and mellifluous vocal sound’ is required, for example in the choruses of disciples and the interventions of the first choir as the collective voice of the Daughter of Zion, supported by (in the opening chorus) or alternating with (in the central section of the final chorus) the four aria singers – who in fact, according to the libretto, also sing the voice of Zion in the ‘dialogues’, whether the soloist in question is the soprano (nos. 27a, 67), the alto (27a, 30, 59/60, 67), the tenor (19/20, 67), or the bass (67). But if the drama and the music call for ‘solemn resonance and clangour’, the *Favorit-Chor* is reinforced by a *Capella* (twelve supplementary choristers). This is the case in the theoretically eight-part, but effectively four-part choral blocks that occur when Bach has both choirs sing in unison, namely in no. 27b ‘Sind Blitze, sind Donner’ and the chorales *im Glauben vereint* (united in faith).

20. The title given to Picander's libretto in printed editions of his works. (Translator's note)

21. Indispensable reading on this subject: Elke Axmacher, *Aus Liebe will mein Heiland sterben: Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert* (Stuttgart: 1984).

22. The terminology used in the seventeenth century by Heinrich Schütz and Michael Praetorius. See Wilhelm Ehmman, “‘Concertisten’ und ‘Ripienisten’ in der h-Moll-Messe Bachs”, in *Voce et tuba* (Kassel etc.: 1976).

Soloists from the *Favorit-Chor*, along with the singer of the bass arias, who also interprets Pilate's words, take on the ‘roles’ of all the *soliloquentes* – with the exception of the two ‘false’ witnesses! The disciples’ cry ‘Herr, bin ich's?’ (no. 9e) is sung by eleven choir soloists – all the apostles except Judas. The Evangelist and the singer of the words of Jesus are indeed positioned in our ‘principal gallery’, but they neither sing arias nor join with the choir, as was probably the case in Leipzig in 1736.

In our virtual ‘swallow’s nest gallery’ we have the second, more distant choir of four aria singers and twelve choristers. The latter also make a solo contribution, in the roles of the two false witnesses and the four ‘Faithful Souls’ in dialogue with the daughter of Zion (no. 30, ‘Wo ist denn dein Freund hingegangen?’).

The cantus firmus choir at the beginning and end of the first part – in this recording it also joins in five more chorales – consists of fifteen boys, ten of whom sing from the principal gallery and five from the remote one. The effect of contrast between boys’ voices and mixed choir has a special appeal, which is of course inauthentic if one sticks to the historical letter, but deeply moving and pregnant with symbolism as to the spirit. The boys represent the heavenly Zion, the Zion of the Book of Revelation, where the innocent Lamb who saves humanity by his sacrificial death reigns as King (*Agnus victor*) – the Zion of the last days.<sup>23</sup> In historicising performances of the *St Matthew Passion*, performed exclusively with boys, falsettists, and broken male voices (an alternative that I in no sense deprecate), Bach's idea of combining the chorale ‘O Lamm Gottes, unschuldig’ with a Picander text evoking the Bridegroom of the Song of Songs into a grandiose eschatological vision in the opening chorus<sup>24</sup> cannot be implemented quite so touchingly as in a ‘post-historical’ interpretation, which adds another dimension and juxtaposes the ‘innocent’ sound of boys’ voices with the ‘penitent’ sound of ‘sinful’ adult women and men.

#### IV

Misconceptions unfortunately persist about the ‘correct’ way to accompany the continuo recitatives of the *St Matthew Passion*. Whereas the copy of the early version made by Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol still notated the supporting chords for the Evangelist and the *soliloquentes* in conventional fashion with long sustained chords, Bach's autograph surprises us with ‘real’, that is, intermittent notation, with short chords and pauses between them. Bach's *intention* in both notations was the same, since an experienced continuo player naturally reinterpreted the long notes as shorter chords. As we know from theoretical works of the eighteenth century,<sup>25</sup> this was handled quite flexibly in practice. Thus Daniel Gottlieb

23. Revelation 5:12-13. See Lucia Haselböck, op. cit.

24. Christoph Wolff, op. cit.

25. Karl Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke J. S. Bachs* (Kassel: 1983).



Türk, for example, recommends that ‘if a harmony remains unchanged for a long period, or is declaimed very slowly, in order to relieve the singer, and to fill the void to some extent, the same chord’ should be struck anew, and in general that ‘for the sake of expression and variety’ chords should not always be played ‘in exactly the same way’ or should be broken (organ arpeggios!).<sup>26</sup> Since the Altnickol copy of the early version of the *St Matthew Passion* comes from the last years of Bach’s life, one may surmise that the composer later saw the danger of his ‘real’ notation, namely that of an excessively dry, mechanical accompaniment with the ‘grey ink’ of routine rather than the ‘red ink’ of compassion, which the autograph explicitly uses to highlight the biblical text.

Our recording dispenses with harpsichord and viola da gamba in the *second* choir. These two instruments were added only later, around 1742, for a revival of the Passion, to replace the ‘swallow’s nest’ organ, which by that time had already been removed. Perhaps the viol solo in the aria for the bass of the first choir (56/57, ‘Ja freilich . . . – Komm, süßes Kreuz’) was also a makeshift solution – in the early version Bach’s intended instrument was a solo lute. Gambists often complain of the extent to which the viol part of the later version goes against the nature of the instrument. It may well be that Bach, in eminently pragmatic fashion, replaced the originally intended sonority with a viola da gamba in 1737 because he had no suitable player at his disposal (he certainly had appropriately qualified lutenists in 1724 for the *St John Passion* and in 1727 for the first version of the *St Matthew Passion* and the *Trauerode* BWV 198). The appropriate instrument was probably the *colachon*, a variant form of the lute, especially appreciated by Bach’s predecessor because of its more penetrating sound.<sup>27</sup> In the early versions of both Passions as in the funeral ode (‘Tombeau de S.A., la Reine de Pologne’), the timbre of the lute forms part of an instrumental ‘mourning veil’. That the lute was used in these works not only as a solo, but also as a continuo instrument is demonstrably the case in the *Trauerode*, and one may conjecture that it was also used for the Passions. In our recording, the organ continuo is enriched by the sound of the lute. We have recorded the aria ‘Komm, süßes Kreuz’ in both autograph versions, leaving the choice of one or the other to the listener’s preference: the ‘sweet’ timbre of the lute seems to express the Saviour’s help to those who carry the cross, while the more ‘bitter’, refractory sound of the viol evokes the toil of the Way of the Cross.

Ever since the early 1950s, there have been serious misunderstandings concerning the role of the Evangelist and the shaping of the chorales. Departure from Romantic emphasis does not mean that the Passion narrative should be read without emotion, as if by a newsreader, or that the chorale strophes integrated in the course of the Passion, which are almost always highly emotional ‘*Ich*’-Lieder, should be sung objectively and at uniform volume without regard to their content. In the chorales, modern performers unfortunately often sing through the ‘meditative’ fermatas, ‘because of modern man’s unease at the spirit of the Baroque’. Interpretation of the *St Matthew Passion* has today certainly drawn away from the Romantic tradition – but now we must, as Arnold Schering demanded as long ago as 1936, replace Romantic ‘atmosphere’ or ‘sensitivity’ with affective arousal.<sup>28</sup>

Excitement, indignation, revolt, and powerlessness are the emotions that determine the tempi of the arias. Each aria signifies the interruption of an action; yet at the same time that action is relentlessly driven forward by the radical dialogue character of this Passion – no aria constitutes a caesura. Our ‘com-passio,’ our suffering along with Jesus, excludes all soft-heartedness, all excessive lingering in ‘celebrating’ the music, just as the printed Passion sermons that were the ultimate source of the aria texts make anything but ‘comfortable’ reading.

Was it perhaps somewhat unrealistic of Bach to have two choirs so radically separated perform together? Did he have the support of a second conductor? Küster does not want to overstate the argument of an excessive spatial distance, because the listening expectations of the time were different from today’s. But Bach’s hearing was ‘so fine that he was able to detect the slightest error even in the largest ensembles. It is but a pity’ – so it was remarked after his death – ‘that it was only seldom he had the good fortune of finding a body of such performers as could have spared him unpleasant discoveries of this nature.’<sup>29</sup> Ultimately, for Bach, the score was the only reliable representation of the composer’s idea, and ‘in the final analysis only the *idea* can be truly perfect’, as Christoph Wolff says.<sup>30</sup> Our recording is an attempt to translate Bach’s idea into sound, with Konrad Küster’s thesis as an additional inspiration – it has neither the desire nor the capacity to reconstruct a *historical* performance. On top of that come my own lifelong experience as an interpreter of the *St Matthew Passion*, first as a boy soprano in Ghent Cathedral (barely conscious that very close to me, in a side chapel, was van Eyck’s apocalyptic vision of the ‘Lamm Gottes, unschuldig’<sup>31</sup> – a supreme masterpiece, on the same exalted level as the opening chorus of Bach’s Passion), later as alto soloist in numerous concerts and two recordings,<sup>32</sup> and now finally from a new standpoint as a conductor – for the love of Bach and the glory of God.

Translation: Charles Johnston

26. Daniel Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* (Halle: 1787).

27. Laurence Dreyfus, *Bach’s Continuo Group* (Cambridge, Mass.: 1987). An engraving in a Leipzig prayer-book (*Unfehlbare Engelfreude*, 1710) shows a continuo group consisting of a colachon player, a violone player, and an organist; in the foreground Johann Kuhnau beats time. Reproduced in Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzig*, vol.2 (Leipzig: 1926).

28. Both quotations: Arnold Schering, *op. cit.*

29. In the obituary notice published at the end of 1750. See Andreas Glöckner, *op. cit.*

30. Christoph Wolff, *op. cit.*

31. The ‘Ghent Altarpiece’ (*Adoration of the Mystic Lamb*), completed in 1432.

32. In 1984 under Philippe Herreweghe (harmonia mundi France) and 1990 under Gustav Leonhardt (Deutsche harmonia mundi).





Bernhard Forck

# „SEHET! – WEN?“ Die Doppelchörigkeit in Bachs *Matthäus-Passion*

KONRAD KÜSTER

1736 wurde in der Karfreitagsvesper eine Passion „mit beyden Orgeln“ aufgeführt, wie es damals der Küster der Leipziger Thomaskirche verzeichnete. Kein Zweifel, er sprach von der Erstaufführung der markant erweiterten Matthäus-Passion: Um sie musizieren zu können, sind durchgängig zwei vollständig besetzte „Chöre“ erforderlich, darunter zwei Continuogruppen, also auch zwei Orgeln. Welche „die erste“ dieser Orgeln war, stand nie in Zweifel: die Hauptorgel im Westen der Kirche. Doch welche war die zweite? Wurde auf der Westempore mehr Platz geschaffen, sodass auf ihr zusätzlich ein Orgelpositiv aufgestellt werden konnte?

Die Idee wirkt abwegig. Denn gerade am Gedenktag des Kreuzestodes Christi (Karfreitag), im lutherischen Erlösungskonzept noch wichtiger als das Fest der Auferstehung (Ostern), durfte es für Gottesdienstbesucher keine Platzeinbußen geben. Zudem klingt „mit beyden Orgeln“ so, als sei dies für zeitgenössische Leser eine eindeutige Beschreibung gewesen. Und wirklich: Eine zweite Orgel stand in der Thomaskirche auf der Schwalbennest-Empore vor dem Triumphbogen, also hoch über dem Übergang vom Kirchenschiff in den Chorraum. Gegen diese Lesart der Mitteilung sprach traditionell die Annahme eines viel zu großen Ensembles, das auf der kleinen Empore hätte Platz finden müssen, und so vermutete man, dass auf dieser Empore nur der Choralchor stand, der in den beiden Rahmensätzen des ersten Teils mitwirkt. Doch damit wäre die doppelchörige Konzeption der Orgelparts nicht erklärt. Erst das wachsende Bewusstsein für kleine Chor- und Instrumentalistengruppen in Bachs Werken rückt eine Auflösung, was mit „beyden Orgeln“ gemeint sei, in greifbare Nähe. Anhand der originalen Aufführungsmaterialien lässt sich sogar rekonstruieren, welche der beiden Chorthälften hier stand: der zweite Chor. Denn nachdem 1740 die Orgel dieser Empore abgebaut worden war, musste auf ihr ein Cembalo aufgestellt werden, um eine Wiederaufführung der Matthäus-Passion zu ermöglichen; und tatsächlich änderte Bach um 1742 für den zweiten Chor die Orgel- in eine Cembalobesetzung ab.

Die Frage nach dem originalen Aufführungsort ist nichts Abstraktes; sie hat massive Folgen für den Höreindruck. Traditionell erlebt man die Matthäus-Passion in einer Links-rechts-Aufstellung der beiden Chöre, also in einer klassischen stereophonen Frontalpräsentation. Die beiden Ensemblehälften musizieren von derselben Empore oder demselben Podium aus; zu hören, ob der erste oder der zweite Chor musiziert, erfordert Aufmerksamkeit. Das Leipziger Publikum Bachs hat, im Kirchenschiff sitzend, die Musik dagegen von vorn und von hinten gehört – ein völlig anderer Eindruck. Und selbst diejenigen, die auf den seitlichen Emporen saßen, hatten das Ensemble nicht vor sich (nebeneinanderstehend), sondern seine Hälften waren weit voneinander entfernt. Wer also wirklich verstehen will, auf welche Weise Bach und sein Textdichter Picander ihrem Publikum den Passionsbericht nach

Matthäus vermitteln wollten, muss streng genommen die Sitzposition des zeitgenössischen Karfreitags-Vespergottesdienstes einnehmen können; beide Ensemblehälften müssen unmissverständlich voneinander getrennt sein.

Doch Bachs Nachwelt hat noch andere Probleme mit seiner Auffassung der Doppelchörigkeit. In Aufführungen des Werks ist es zwar üblich, den Chor und das komplette Instrumentarium (einschließlich der Orgelparts) in zwei Hälften zu teilen, doch es scheint, als könne man das Werk mit fünf Vokalsolisten aufführen, mit je einem Sopran, Alt und Tenor, zudem mit zwei Bassisten (weil im Evangelienvortrag etwa die Worte Jesu und Judas' voneinander unterschieden werden sollen). Auf diese Weise lässt sich Bachs Werkintention jedoch nicht erleben, denn er hat auch die Vokalparts sämtlicher Arien entweder dem einen oder dem anderen Chor zugeordnet: Es gibt Arien für Sopran in Chor I und in Chor II, entsprechend für alle anderen Stimmlagen. Oder anders: Nicht nur Chor, Orchester und Continuo sind doppelchörig konzipiert, sondern auch die Vokalsoli. Dies umzusetzen scheiterte zumeist an Materiellem: Welchen Sinn hat es, für eine Aufführung zwei Sopranistinnen zu engagieren, wenn eine von ihnen nur ein einziges Mal singt (Nr. 8, „Blute nur“)? Und warum soll der Evangelist, ohnehin fast ununterbrochen beansprucht, möglicherweise auch noch am Ariensingen beteiligt werden, wenn ein zweiter Tenorsolist nur für ein Satzpaar benötigt wird (Nr. 34/35, „Mein Jesus schweigt“ – „Geduld“)? Hartnäckig stellten sich diese Fragen der Anforderung entgegen, die Matthäus-Passion wirklich doppelchörig aufzuführen. Erst die Einsicht, dass Bach mit viel kleineren Ensembles arbeitete, als lange Zeit praktiziert, konnte den Blick verändern: Für Bach waren „Solisten“ zugleich Angehörige des „Chors“, wirkten also dauernd an den Ensemblesätzen mit und traten in den Arien aus einem Verbund mit anderen Gesangsstimmen heraus.

Diese beiden Ansätze, die räumliche Trennung und die neue Behandlung der Vokalsoli, lassen sich zusammenfügen. Erst damit wird deutlich, wie sehr die radikale räumliche Zweiteilung des Ensembles ein unbedingtes Charakteristikum der Matthäus-Passion ist. Für Bach standen die beiden Hälften 28 Meter auseinander. Auf diese Entfernung kommt es zu ersten Koordinationsschwierigkeiten zwischen Licht- und Schallgeschwindigkeit, und es ist nicht zu klären, wie Bach mit diesem Problem umgegangen ist. Diese unvermeidlichen akustischen Beeinträchtigungen jedoch braucht man nicht zu reaktivieren, um Bachs Matthäus-Passion zu erleben; vielmehr muss man sich der Frage stellen, was Bach mit dieser radikalen Doppelchörigkeit bezweckt haben mag und wie sich diese Intentionen mit jeweils aktuellen Mitteln an ein Publikum weitergeben lassen.

## Die Funktion der beiden Ensemblehälften

Den Schlüssel zum Werkverständnis bieten der Evangelist und der Christusbass. Sie beherrschen den Vortrag des Bibeltextes, der wiederum für das Werk grundlegend ist. Beide Parts sind dem ersten Chor zugeordnet. Daher verwundert es nicht, dass (fast) alle weiteren Akteure des Evangeliums gleichfalls dem ersten Chor angehören: Petrus, Judas, Pilatus, ebenso die Mägde, nicht zuletzt die Jünger als Gruppe. Damit aber sind die Mitwirkenden des ersten Chors komplett über eine Mitwirkung am Evangelienvortrag erfasst: die

Vokalsolisten, der „Chor“, das Orchester (in den Jüngerchören, die Streicher auch in den Christusrezitativen) und ohnehin die Continuo-Gruppe.

Folglich spielt sich das eigentliche Passionsgeschehen im Musizieren des ersten Chors ab. So beschrieben, müssen die Anteile des zweiten Chors zwangsläufig vom Passionsgeschehen abgerückt sein. Dies ist schon im Eingangschor der Fall. „Kommt, ihr Töchter, helft mit klagen“, singt die erste Chorthälfte und schließt die Aufforderung „Sehet!“ an. Chor II antwortet mit einer Frage: „Wen?“ Jeden christlich geprägten Zuhörer muss diese Frage verwundern: Das Evangelium sieht neben dem leidenden Christus keinen umfassenden Klagezug vor, dem sich Umstehende anschließen könnten; in die Gegenwart projiziert, gibt es niemanden, der dem Karfreitagsgeschehen mit diesen erstaunten Fragen begegnen könnte.

Doch genau dies ist der Schlüssel zur Gesamtkonzeption. Stets wird das biblische Geschehen im ersten Chor vorangetrieben; er steht jenem näher und ist „vorab informiert“. Chor II ist vom Geschehen abgerückt; immer wieder werden in seinen Anteilen Dinge formuliert, die sich dem Evangelientext entgegenstellen oder sogar den hoffnungslosen Versuch spiegeln, das Passionsgeschehen aufzuhalten. So singen nach der Gefangennahme Jesu die beiden hohen Vokalsoli des ersten Chors völlig sachgerecht „So ist mein Jesus nun gefangen“; der zweite Chor steuert die menschlich plausible Reaktion „Lasst ihn, haltet, bindet nicht!“ bei. Folgte man ihr, würde aus theologischer Sicht die Erlösungstat des Kreuzestodes vereitelt. Ebenso ereignisfern wirken im zweiten Teil der Satz „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Bass) oder die Aufforderung „Ihr Henker, haltet ein!“ (Alt) – Gedanken, die die Beiträge des zweiten Chores ebenso prägen wie schon zuvor die weit vom Geschehen abgerückten Betrachtungen „Blute nur, du liebes Herz“ oder „Gerne will ich mich bequemen, Kreuz und Becher anzunehmen“. Rezitative und Arien des ersten Chores sprechen hingegen so weit vom „Hier“ des Passionsgeschehens, dass man sie für Wortbeiträge von Personen halten könnte, die im Evangelium erwähnt sind: in der Fußwaschung („dass die Tropfen meiner Zähnen angenehme Spezerei, treuer Jesu, dir gebären“), die Antwort des Soprans „Er hat uns allen wohlgetan“ auf eine biblische Frage des Pilatus („Was hat er denn Übels getan?“), ähnlich die Sätze zur Kreuztragung („Komm, süßes Kreuz“) oder zur Grablegung („... ich will Jesum selbst begraben“).

Diese Trennung in „das Geschehen“ und „Beiträge von weit außen“ hat die Hörer Bachs direkt umgeben; das Musizieren auf beiden Schmalseiten der Kirche schloss die Gemeinde ein, und nur in den Chorälen und anderen Tuttisätzen wurde das Gebäude komplett ausgefüllt. Nähe oder Ferne zum Geschehen äußerte sich also in Relation zum Textvortrag des Evangeliums: im Unterschied zwischen dem Musizieren von hinten (Hauptempore) und von vorn (Schwalbennest).

## Folgen für die Aufnahmetechnik

Dies lässt sich in einer Aufnahmepraxis kaum nachvollziehen, die den Hörer einer Einspielung letztlich zwischen zwei seitliche Schallquellen platziert und die Musik lediglich stereophon erklingen lässt. Bachs Matthäus-Passion ist nicht das einzige Werk, das diese Herausforderungen stellt. Bayreuther Aufnahmen von Wagneropern etwa erfordern, dass der auf einen Brennpunkt fokussierten Monoklang des „verdeckten“ Orchesters mit der in Stereophonie überführten räumlichen Bewegung von Darstellern auf der Bühne kombiniert wird. Für die Matthäus-Passion muss es darum gehen, die beiden Ensemblehälften nicht nur zu trennen, sondern auch die Distanz voneinander erlebbar zu machen; Stereophonie vermittelt insofern zwar Raumklang, doch er scheint stets von einem einzigen Podium auszugehen. Ein Schlüssel dazu, Bachs akustische Konzeption auch in einer Tonaufnahme deutlich zu machen, ist jedoch die Raumtiefe: Neben einem Links und Rechts kann in Stereophonie auch ein Vorn und Hinten erlebbar werden. Damit wirkt der zweite Chor zunächst so, als handele es sich um einen Fernchor. Das hatte Bach letztlich nicht im Sinn: Welche Ensemblehälfte lauter klang, richtete sich danach, wo in der Kirche man saß, also näher an der Westempore (mit Chor I) oder näher am Altarraum (mit Chor II auf der Schwalbennestempore). Rückt man aber, der Werkkonzeption folgend, das biblische Geschehen in den Vordergrund, ist es sinnvoll, sich für das Hören in die Position derjenigen zu versetzen, die in Bachs Leipzig nahe der Hauptempore saßen; für sie entstand zwangsläufig der Eindruck, das Musizieren des zweiten Chores („Chor“, Soli und Instrumente) sei weiter weg. Die Unterscheidung in Nähe und Ferne ist somit eine plausible Konsequenz.

## Neue Erfahrungen

Wie wertvoll dieser Ansatz ist, lässt sich an einigen charakteristischen Konstellationen verdeutlichen. In der Gethsemaneszene setzt sich Jesus von seinen Jüngern ab, um allein zu beten, und bittet sie: „Bleibet hier und wachet mit mir!“ Doch sie schlafen ein. Genau genommen kann es für das Geschehen, das im Folgenden von Matthäus berichtet wird, also keinen Zeugen geben. Diese Rolle aber übernimmt der Tenor aus Chor I. „O Schmerz“, bricht aus ihm der Beginn des folgenden Rezitativs heraus, und er fährt fort (typisch für den Chor I): „Hier [!] zittert das gequälte Herz“. Wenn daraufhin die nachfolgende Arie mit den Worten „Ich will bei meinem Jesu wachen“ beginnt, wird dies nicht einfach zu einer Tenorarie, sondern ist nur als Äußerung des Evangelisten (oder direkt neben ihm) verständlich: Es muss jemanden geben, der die Mitteilungen an die Nachwelt sicherstellt.

Zu Beginn des zweiten Teils klagt die Altstimme „Ach, nun ist mein Jesus hin“ – wie eine Person, die das Passionsgeschehen mit repräsentiert. Unüberbrückbar ist die Kluft zwischen dieser Klage und dem gut gemeinten „So wollen wir mit dir ihn suchen“, mit dem der zweite Chor seine Beiträge zu diesem Satz schließt. Leipziger Gottesdienstbesucher saßen selbst in dieser Kluft; in der vorliegenden Aufnahme wird die Entfernung beider Aktionsfelder hingegen aus der Perspektive des ersten Chors hörbar, von dem diese Beiträge des zweiten so schockierend weit entfernt sind.

Immer dann schließlich, wenn in der Bibel von „den einen“ und „den anderen“ die Rede ist, fällt auch dem zweiten Chor eine Rolle am Vortrag des Evangelientexts zu. Doch an einer Stelle greift Bach eigenständig in diese Disposition ein. Im Verhör durch die Hohenpriester gelingt es diesen erst nicht, jemanden zur Aussage gegen Jesus zu bewegen. Doch „zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen“. Da das Passionsgeschehen so selbstverständlich mit dem ersten Chor verknüpft ist, wirkt die Komposition Bachs hier völlig überraschend: Er lässt die beiden falschen Zeugen aus dem zweiten Chor heraus singen, nicht also aus dem das Evangelium tragenden ersten. Damit erhält die Brutalität ihrer Äußerung eine weit stärker schockierende Tiefe als bei einer „bloßen“ Lesung oder einer Links-rechts-Verteilung in der herkömmlichen frontalen Aufführungspraxis – wiederum ein Aspekt, der sich durch vorn und hinten adäquat in einer Aufnahme realisieren lässt.

Haben Bach und Picander auf diese Weise die Leipziger Thomaskirche zur Opernbühne gemacht? Diese Frage lässt sich mit einem klaren Nein beantworten – nicht nur, weil dies um 1730/50 in lutherischen Kirchen ein Sakrileg gewesen wäre. Denn der Evangelienbericht bleibt eine Erzählung; die Erzählerrolle des Evangelisten ist automatisch theaterfremd. Dass man den Evangelientext und die Redebeiträge, die in ihm liegen, unterschiedlichen Sängern zuweist, ist keine Erfindung Bachs, sondern resultiert aus einer Eigentümlichkeit der Evangelien. Denn fast immer in ihnen wird Dialog zitiert; Jesus, seine Jünger oder die Menschen, die ihm begegnen, sprechen auch in gewöhnlichen Sonntagsevangelien viel mehr als Moses, Abraham oder Salomo im Alten Testament, und trotzdem lassen sich diese Dialoge nicht ohne Weiteres auf eine Bühne versetzen. Und in Bachs Werk gibt es weder Arien Jesu noch solche anderer Personen, die als Sprecher im Evangelientext vorkommen. So bleiben alle Arien entpersonalisierte Betrachtungen, die sich eben allein darin unterscheiden, wo genau im Aufführungsraum sie gesungen werden und aus welcher Perspektive sie das Passionsgeschehen beleuchten – aus der Nähe zu diesem oder aus einer auffälligen Ferne.

Diese Werkkonzeption Bachs und Picanders zeigt, dass es zwischen einer epischen Evangelienlesung und einer dramatischen Aufarbeitung noch etwas Drittes gibt, das der Vermittlung der geistlichen Botschaft dient – radikaler und direkter, als es allein mit dem gesprochenen Wort eines Predigers möglich wäre oder für einen bloßen „Konzertgenuss“ taugte. Darin bietet Bach mit der Matthäus-Passion einen einzigartigen Schlüssel auch zum Denken seiner Zeit, in der ein Verschmelzen von Religion und Kunsterlebnis in der Kirche noch nicht durch aufklärerisches oder rationalistisches Denken infrage gestellt worden war. Dem Werk liegt ein ausgeklügeltes theologisch-musikalisches System zugrunde; ein noch dichter, noch direkter Zugang zum biblischen Geschehen erscheint kaum denkbar. Damit wird das Einzigartige der Matthäus-Passion Bachs, das seit der Wiederaufführung des Werks durch Mendelssohn 1829 die Musikwelt bewegt, in eine nochmals höhere Ebene versetzt.



Topi Lehtipuu



# O LAMM GOTTES, UNSCHULDIG

## Überlegungen zu einer neuen Aufnahme der *Matthäus-Passion*

RENÉ JACOBS

I

Johann Sebastian Bach betrachtete die am Karfreitag 1736 in Leipzig aufgeführte Matthäus-Passion als sein wichtigstes Werk, seine „große Passion“. Grandios, intellektuell brillant, visionär war sein Plan, zwei Dialogstrukturen miteinander zu verweben. Eine erste Ebene stellt drei kontrastierende Texte aus unterschiedlichen Zeitebenen (1., 16. und 18. Jahrhundert) von Matthäus, Luther sowie Picander und Zeitgenossen einander gegenüber.<sup>1</sup> Dieser literarische Dialog kreuzt sich mit einem zweiten, musikalischen, zwischen zwei Instrumental- und Vokalchören, die nach neuesten Forschungen<sup>2</sup> weit voneinander getrennt waren, und dies in einer Zweichörigkeit, die es so radikal noch nicht gegeben hatte – jeder Chor um seine eigene Orgel auf seiner eigenen Empore aufgestellt, hinten und vorne in der Thomaskirche und nicht rechts und links auf der Hauptempore, wie lange angenommen wurde.

Wie viele Musiker (Sänger und Instrumentalisten) Bach zur Verfügung standen, um diesen „Kosmos“ mit seiner Musik wie mit einer „Harmonie der Sphären“ zu füllen – die irdische Musik war nach mittelalterlicher Spekulation wie nach Bachs Überzeugung ein Abbild der himmlischen – und ob sie dafür ausreichten, wissen wir nicht. Die Leipziger Thomaskirche ist riesig! Akustische Probleme machten damals (wie bereits Bachs Vorgänger im Amt des Thomaskantors Johann Kuhnau in einer Denkschrift ausdrücklich hervorhebt) wie auch heute einen ausreichend groß besetzten Aufführungsapparat erforderlich.<sup>3</sup> Wie sich aus überlieferten Kommentaren ergibt, haben in der Thomaskirche sowohl die sehr kleinen Besetzungen des 18. wie auch die übermäßig großen des 19. Jahrhunderts Ärger hervorgerufen. So hat wahrscheinlich der Bachkritiker Johann Adolf Scheibe, der 1737 bemängelte, dass man „nichts als ein fremdes, undeutliches, unvernünftiges und unbequemes Geräusch vernimmt“<sup>4</sup>, Leipziger Kirchenkompositionen Bachs in minimaler Besetzung gehört, während Clara Schumann, die eine Aufführung der Matthäus-Passion unter Mendelssohn nach dem ersten Teil verließ, eine zu große Besetzung gehört hat – sie fand die Kirche ungeeignet, weil „sie zu hoch ist“: „Wir hörten die Musik zu wenig.“<sup>5</sup> Heute verteidigt kaum noch jemand die Mammutbesetzungen des 19. Jahrhunderts – das umgekehrte Extrem einer kleinstmöglichen Chorbesetzung („one-to-a-part“) hat hingegen viele Anhänger. In der Bachforschung herrscht seit einem Vierteljahrhundert ein erbitterter

Streit: Eine „konservative“ Fraktion knüpft an Arnold Scherings Untersuchungen<sup>6</sup> an, der schon vor längerer Zeit aus einem Memorandum Bachs<sup>7</sup> an den Leipziger Stadtrat ableitete, dass seine drei Chöre (für drei verschiedene Kirchen<sup>8</sup>) „im Normalfall“ aus je zwölf Sängern bestanden, im Idealfall aus 16. Die „fortschrittliche“ Partei um Joshua Rifkin<sup>9</sup> hingegen stützt sich auf die noch erhaltenen originalen Aufführungsmaterialien, die meistens von jeder Vokalstimme nur ein einziges Exemplar enthalten. Daraus folgert er, dass für Bach ein Chor die Summe der Solisten oder „Konzertisten“ war und nur in Ausnahmefällen zusätzliche Füllstimmen („Ripienisten“) nachzuweisen sind – Bachs Chor also nur aus vier oder gelegentlich acht Sängern bestand. Das gelte auch für die „große“ doppelchörige Matthäus-Passion, die wir uns nicht mit zwei Chören im modernen Sinn des Wortes, sondern mit zwei solistischen Vokalquartetten vorzustellen hätten. Das zweite Quartett hätte aus vier von Ripienisten zu Konzertisten aufgestiegenen Sängern bestanden, und diese zweimal vier Sänger hätten jeweils *sämtliche* Rezitative, Arien und Tutti-Abschnitte ihrer Partie zu bewältigen gehabt.

Diese Diskussion ist lange nicht abgeschlossen: Andreas Glöckner, ein wichtiger Vertreter des konservativen Flügels, wendet ein, dass es auch heute noch bei den Thomanern üblich ist, *zwei* Alumnus aus *einer* Stimme singen zu lassen – warum also damals nicht auch drei, wenn man weiß, dass die Originalstimmen groß genug waren und das Ausschreiben von Kopien viel Zeit und Geld kostete und außerdem die Gefahr neuer Fehler mit sich brachte.<sup>10</sup> Der Streit, so Martin Geck, „könnte entschärft werden, wenn jeder Interpret das tut, was er künstlerisch für richtig hält, ohne wissen zu wollen, ob Bach dazu seinen Segen gegeben hätte“.<sup>11</sup>

Für einen Dirigenten ist die Frage heute also weniger, wie groß unter Bach die Chöre besetzt waren, sondern vielmehr, wie groß sich Bach die Chöre seiner „großen“ Passion im Idealfall vorgestellt haben könnte. Hier meine persönlichen Bedenken gegen eine sehr klein besetzte Matthäus-Passion:

- Der Versuch, eine solche Aufführung konsequent zu rekonstruieren, das heißt mit Knaben und Falsettisten (Frauenstimmen kamen zu Bachs Zeit nicht infrage), wäre heute höchst unrealistisch, ja utopisch – wir wissen, dass zu Bachs Zeit die Knaben sehr viel später mutierten und entsprechend reifere Sänger für eine so anspruchsvolle Aufgabe zur Verfügung standen.

- Die stimmliche Belastung vor allem für das erste Soloquartett wäre sehr groß, möglicherweise zu groß, wenn man sowohl ein perfektes Ensemblesingen als auch eine rhetorische Gestaltung der Arien voraussetzt.

- Damit würde die „Kraftprobe“ fast wichtiger als das Werk selbst. Eine mehrfache Chorbesetzung, wie Bach sie laut Schering im Normalfall hatte (12 bis 16 erstklassige Sänger), wirkt bestimmt uneitler – Soli Deo Gloria.

1. Gottfried Scholz, *Bachs Passionen*, München 2000

2. Konrad Küster, *Bach. Handbuch 1999 (siehe auch sein folgender Beitrag)*

3. Andreas Glöckner, „Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn ...“ in: *Im Klang der Wirklichkeit, Musik und Theologie*, Leipzig 2011

4. Andreas Glöckner, a.a.O.: Scheibe fand Bachs Musik sowieso „schwülstig und verworren“

5. Emil Platen, *Die Matthäus-Passion*, Kassel usw. 1997

6. Arnold Schering, *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936

7. „Kurtzer, jedoch höchst nöthiger Entwurf einer wohlbestallten KirchenMusic“ (23. 8. 1730)

8. Thomas-, Nikolai- und Neukirche. Die Thomaner waren sein Elitechor.

9. Joshua Rifkin, *Bach's Chorus. A Preliminary Report*, in: *The Musical Times*, 123, 1982

10. Andreas Glöckner, a.a.O.

11. Martin Geck, *Jeder nach seinem Gusto*, in: *Concerto Nr. 234*

- Das „Monumentalwerk“ (Emil Platen) wird zu einem „Miniaturformat“ reduziert.<sup>12</sup>
- Dadurch, dass ein Sänger sehr unterschiedliche Aufgaben übernehmen muss – er soll gleichzeitig Erzähler sein und an Turbachören (= Volkschören) teilnehmen oder er muss den Jesus singen und gleich anschließend einen seiner Peiniger –, entstehen schwerwiegende dramaturgische Unglaubwürdigkeiten. Ein „Chor“ von acht Stimmen suggeriert keine große, laute, ungeordnete Menschenmenge (turba), und das gemeinschaftliche „Ich“ der „Ich-Lieder“ („Ich bin's, ich sollte büßen“) in den Chorälen wird durch das individuelle „Ich“ eines Madrigal-Ensembles unglaubwürdig.
- Der Vespertagesdienst am Karfreitag war weniger liturgisch geregelt als der Frühgottesdienst. Morgens wurde die Passionsmusik im Gottesdienst choraliter aufgeführt – die abendliche „Passions-Music“ als Trägerin einer neuen Ästhetik mutierte zu Bachs Zeit über die religiöse Andacht hinaus zunehmend zu einem Kirchenkonzert.<sup>13</sup>
- Und schließlich ist es doch durchaus denkbar, dass Bach seine „große“ Passion relativ groß besetzt aufgeführt hat, mit allen verfügbaren musikalischen Kräften der Thomaskirche<sup>14</sup> und, in einer Zeit, als er die musikalische Leitung des „Collegium Musicum“ übernommen hatte, mit entsprechender Hilfe von außen.<sup>15</sup>

## II

Cori spezzati – durch das ganze Mittelschiff der Kirche getrennte Chöre, die *einander zusingen* von der Hauptempore hinten zur „Schwalbennest“-Empore vorne und die also nicht, wie es die Aufführungstradition will, *nebeneinanderstehen* auf der Hauptempore, nur durch die große Orgel getrennt? Diese These entwickelt zu haben, ist das Verdienst von Konrad Küster, der als Erster das Protokoll des Mesners der Thomaskirche Johann Christoph Roth über die Aufführung einer Passion (es kann nur die Matthäus-Passion gemeint sein) mit den „beyde[n] Orgeln“ der Kirche in seiner vollen Tragweite gedeutet hat. Diese beiden Orgeln sind ja auch durch die beiden überlieferten Continuo-Stimmen „untrennbar mit je einem der beiden Chöre verbunden“.<sup>16</sup>

Da sowohl die Schwalbennest-Empore (die es heute nicht mehr gibt) wie auch ihre Orgel (die 1740 abgebrochen wurde)<sup>17</sup> kleiner waren als die Hauptempore mit ihrer großen Orgel, muss auch der zweite Vokal- und Instrumentalchor kleiner besetzt gewesen sein als der erste. Die traditionelle Deutung von Roths Äußerung positioniert beide Chöre in einer Links-rechts-Aufstellung zu beiden Seiten der Orgel auf der Hauptempore, während sich ein *dritter* Chor von Cantus-firmus-Sängern („soprano in ripieno“) in den beiden Ecksätzen des ersten Teils der „großen“ Passion auf der Schwalbennest-Empore befindet. Aber warum hätte Bach dann die Continuo-Funktion so radikal aufgespalten? Wir besitzen *zwei Soprano in ripieno*-Stimmen

- war die eine für die Haupt- und die andere für die Schwalbennest-Empore bestimmt? Dann wäre der Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ von beiden Emporen erklingen, und die Theorie eines dritten Chores ergibt damit keinen Sinn mehr.<sup>18</sup>
- Hinter dieser weit getrennten Choraufstellung verbirgt sich eine Symbolik, eine theologische Dramaturgie, die Haupt- und Fernchor ganz bewusst gegenüberstellt.

1. Der **Hauptchor** ist am Passionsgeschehen unmittelbar beteiligt. Er symbolisiert die allegorische Figur *Zion* des Librettos, die mehrere Bedeutungen hat:
  - Zion als „Berg Zion“, das heißt Jerusalem: Hier in Jerusalem (das heißt auf der Hauptempore) spielt sich die Leidensgeschichte ab (Jesus und fast alle Soliloquenten, also die handelnden Einzelpersonen) und hier wird sie auch erzählt (Evangelist).
  - Zion als das Volk, mit dem Gott seinen Bund geschlossen hat<sup>19</sup>, also die Anhänger Christi – physisch seine Jünger, metaphysisch die ihn liebenden Seelen. In Accompagnati und Arien geben diese „liebenden Seelen“ einen direkten Kommentar *aus der Nähe des Geschehens* zum Passionsbericht. Einmal greift eine „liebende Seele“ sogar direkt in die biblische Handlung ein, indem sie Pilatus Frage „Was hat er denn Übels getan?“ beantwortet und in der anschließenden Arie („Aus Liebe will mein Heiland sterben“) zu der Einsicht kommt, dass es keinen Sinn hat, den Fortgang der Heilsgeschichte aufhalten zu wollen.
  - Zion als die Tochter Zion des Hoheliedes, die „Geliebte des Herrn“: sechs „Dialoge“, die von dem Librettisten Picander mit „Die Tochter Zion und die Gläubigen“ überschrieben sind (Nr. 1, 19/20, 27a, 30, 60 und 67/68).

2. Der **Fernchor** hingegen erlebt das Passionsgeschehen aus der Distanz. Weit weg, auf der Schwalbennest-Empore, symbolisiert er die mit Zion dialogisierenden Gläubigen, konkret: die evangelische Gemeinde Leipzigs, durch das Mittelschiff und 1.700 Jahre Geschichte vom Leiden Jesu getrennt. Die Gläubigen drücken ihre Frustration darüber aus, *nicht* sehen zu können, was Zion sehen kann (Nr. 1, 60), Jesum suchen zu wollen, aber nicht zu wissen, wo (Nr. 60). In den „entfernten“ Arien hört man die Ohnmacht, nicht in die Handlung eingreifen zu können, weil die Entfernung zu groß ist (Nr. 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“, Nr. 50/51 „Ihr Henker, haltet ein! – Können Tränen meiner Wangen *nicht* erlangen ...“). Hier auf der (zu) weit entfernten Empore kann es nicht diese personelle Bindung zwischen Arien und Passionsgeschehen geben, die das Publikum von der Hauptempore herab hört, zum Beispiel in der Altarie Nr. 39 „Erarme dich, mein Gott, um meiner [und auch Petrus] Zähnen willen“, die so eine direkte Identifikation mit Petrus ausdrückt. In der Erzählung ist die Rolle des zweiten Chors darauf beschränkt, sich aus der Entfernung einer handelnden Gruppe des ersten Chors anzuschließen: Die beiden Zeugen traten *dazu*; einige Umstehende schließen sich Petrus und den beiden Mägden an; eine zweite, weiter entfernt stehende Gruppe von Zuschauern schließt sich nach den letzten Christusbildern dem Kommentar der ersten Gruppe an („Der ruft dem Elias! – Halt, lass sehen ...“). In den Turbachören singen die Hohenpriester immer von der

12. Emil Platen, a.a.O.

13. Gottfried Scholz, a.a.O.

14. Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach: The learned musician, New York 2000

15. Martin Geck, Bach, Leben und Werk, Hamburg 2000. Auch der Chor der Nikolaikirche stand zur Verfügung, weil die Karfreitagsvesper abwechselnd im Jahresrhythmus immer nur in einer der beiden Hauptkirchen Leipzigs stattfand.

16. Konrad Küster, a.a.O.

17. Die Schwalbennest-Empore befand sich oberhalb des Chorbogens. Eine Computer-Rekonstruktion nach einem Aquarell von H. Kratz in: Christoph Wolff, a.a.O.

18. Christoph Wolff, a.a.O.

19. Lucia Haselbock, Bach. Textlexikon (= Wörterbuch der religiösen Sprachbilder), Kassel usw. 2004

großen, die Schriftgelehrten und Ältesten immer von der kleinen Empore – und je massiver und bedrohlicher die Aussagen werden, desto mehr wird die Zahl der Stimmen und damit die Doppelchörigkeit aufgehoben.

### III

Für unsere Aufnahme haben wir folgendes Konzept entwickelt: Ein doppeltes Solistenteam und ein in zwei asymmetrische Gruppen von 24 und zwölf Sängern geteilter Kammerchor, der auch solistische Aufgaben übernimmt, soll mit einem gleichfalls asymmetrisch geteilten Orchester gemeinsam musizieren. Die Solisten müssen gute Ensemblesänger sein, um sich auch in den Chor zu integrieren. Alle bringen sowohl Opern- als auch Oratoriums- und Liederfahrung mit, was auf die Passion bezogen sowohl Sinnlichkeit – wird im Libretto doch die Liebesbeziehung von Mensch zu Gott in beinahe erotischen Bildern ausgedrückt – wie auch Spiritualität und Liebe zum Text bedeutet. Die theologiegeschichtlichen Hintergründe von Picanders „Texte[n] zur Passionsmusik“ wurden während der Probenarbeit aus der literarischen Vorlage, einer Predigtsammlung des Rostocker Theologen Heinrich Müller, erläutert.<sup>20</sup>

Das Aufnahmestudio wurde zu einer virtuellen Kirche – mit einer großen und einer kleinen „Empore“, mit der größtmöglich handhabbaren Entfernung der beiden Gruppen: Schließlich soll das, was von der virtuellen „Schwalbennest-Empore“ musiziert wird, indirekter klingen („di lontano“, wie es in der mehrchörigen venezianischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts heißt), verglichen mit dem ersten Chor der „Hauptempore“. Klangliche Tiefenwirkung ersetzt den üblichen Links-rechts-Effekt der traditionellen Aufstellung. Die beiden Vokal- und Instrumentalchöre wurden punktsymmetrisch gegenüber aufgebaut – bei einer Stereowiedergabe werden also zum Beispiel die ersten Geigen des ersten Chores links, die des zweiten (entfernteren) Chores rechts abgebildet, um eine bessere Verständlichkeit der Struktur zu ermöglichen. Diese zunächst nur intellektuell faszinierende Idee hat in der praktischen Umsetzung dann ganz ausgezeichnet funktioniert.

Der erste Vokalchor (Hauptchor) besteht aus dem Evangelisten, einem Sänger für die Christusworte, vier Ariensolisten und zwölf Chorsängern (die aber gegebenenfalls bis zur doppelten Zahl aufgestockt werden). Der *Favoritchor*<sup>21</sup> (aus 12 Chorsängern) wird eingesetzt, wenn „sanftes, messiges und liebliches Singen und Klingen“ gewünscht wird, also zum Beispiel in den Chören der Jünger und in den Auftritten des ersten Chors als Kollektivstimme der Tochter Zion, unterstützt (im Eingangschor) und alternierend (im Mittelteil des Schlusschors) durch bzw. mit den vier Arien-Solisten – die laut Libretto ja auch in den „Dialogen“ die Stimme Zions singen, sei es als Sopran (Nr. 27a, 67), Alt (27a, 30, 59/60, 67), Tenor (19/20, 67) oder Bass (67). Wenn aber das Drama und die Musik „ein gravitatisch Hallen und Schallen“ verlangen, bekommt der Favoritchor Verstärkung durch eine *Capella* (zwölf weitere Chorsänger). Dies findet in den pseudo-achtstimmigen,

effektiv jedoch vierstimmigen Chorblöcken statt, die dadurch entstehen, dass Bach beide Vokalchöre miteinander im Einklang (unisono) singen lässt, in der Nr. 27b „Sind Blitze, sind Donner“ sowie in den Chorälen „im Glauben vereint“ mit dem zweiten Vokalchor auf der Schwalbennest-Empore.

Solisten aus dem Favoritchor übernehmen, gemeinsam mit dem Bass-Ariensänger, der auch die Pilatusworte gestaltet, die „Rollen“ sämtlicher Sololoquenten, mit Ausnahme der zwei „falschen“ Zeugen! Das „Herr, bin ich's?“ (Nr. 9c) der Jünger wird von 11 Chorsolisten gesungen – alle Apostel außer Judas. Der Evangelist und der Sänger der Jesusworte sind zwar auf unserer „Hauptempore“ positioniert, singen aber keine Arien und auch nicht im Chor, wie es in Leipzig anno 1736 wohl der Fall war.

Auf unserer virtuellen „Schwalbennest-Empore“ besteht der zweite, entferntere Chor aus vier Ariensängern und 12 Chorsängern, und auch sie tragen Solistisches bei, nämlich die Rollen der beiden falschen Zeugen und die vier „gläubigen Seelen“ im Dialog mit der Tochter Zion (Nr. 30 „Wo ist denn dein Freund hingegangen?“).

Der Cantus-firmus-Chor am Anfang und Ende des ersten Teils – er singt in dieser Aufnahme auch in fünf weiteren Chorälen mit – besteht aus 15 Knaben, von denen zehn von der Haupt- und fünf von der Fernempore singen. Die Kontrastwirkung zwischen Knabenstimmen und gemischtem Chor hat einen besonderen Reiz, der zwar dem Buchstaben nach unauthentisch, aber dem Geist nach zutiefst rührend und symbolträchtig ist. Die Knaben versinnbildlichen das himmlische Zion, das Zion der Offenbarung des Johannes, wo das unschuldige Lamm, das durch seinen Opfertod die Menschheit gerettet hat, als König regiert (Agnus victor) – das Zion der Endzeit.<sup>22</sup> In historisierenden Aufführungen der Matthäus-Passion, ausschließlich mit Knaben, Falsettisten und Männerstimmen (eine Alternative, die ich keineswegs ablehne) kann Bachs Idee, im Eingangschor den Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ mit einem Picandertext über den Bräutigam des Hoheliedes zu einer grandiosen eschatologischen Vision zu kombinieren<sup>23</sup>, nicht ganz so berührend umgesetzt werden wie in einer „post-historischen“ Interpretation, die eine weitere Dimension hinzufügt und den „unschuldigen“ Klang der Knabenstimmen dem „reuevollen“ Klang „sündiger“ erwachsener Frauen und Männer gegenüberstellt.

### IV

Leider gibt es einige Missverständnisse über die „richtige“ Art, die Continuo-Rezitative der Matthäus-Passion zu begleiten. Während die Abschrift der Frühfassung durch Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol die Stützakkorde für den Evangelisten und die Soliloquenten noch konventionell lang ausgehalten notiert, überrascht Bachs Autograph mit einer „realen“, also intermittierenden Notation, das heißt mit kurzen Akkorden und dazwischenliegenden Pausen. Bachs *Absicht* war bei beiden Notationen die gleiche, weil ein erfahrener Continuospieler selbstverständlich die Liegetöne in kürzere Akkorde

20. Unverzichtbare Studienlektüre dazu: Elke Axmacher, *Aus Liebe will mein Heiland sterben: Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1984.

21. Terminologie des 17. Jahrhunderts von Heinrich Schütz und Michael Praetorius. Siehe Wilhelm Ehmann, „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der h-Moll-Messe Bachs, in: *Voce et tuba*, Kassel usw. 1976.

22. Offenbarung 5, 12-13. Siehe Lucia Haselböck, a.a.O.

23. Christoph Wolff, a.a.O.

umdeutete. Wie wir aus theoretischen Werken des 18. Jahrhunderts wissen<sup>24</sup>, wurde dies in der Praxis durchaus flexibel gehandhabt. So empfiehlt zum Beispiel Daniel Gottlieb Türk<sup>25</sup>, „wenn eine Harmonie lange unverändert bleibt, oder sehr langsam deklamiert wird, zur Erleichterung für den Sänger, und um die Leere einigermaßen auszufüllen, den selben Akkord“ neu anzuschlagen, und generell „des Ausdrucks und der Abwechslung wegen“ die Akkorde „nicht immer auf einerley Art“ zu spielen oder sie zu brechen (Orgel-Arpeggien!). Da Altnikols Abschrift der frühen Fassung der Matthäus-Passion aus Bachs letzten Lebensjahren stammt, darf man vermuten, dass Bach später die Gefahr seiner „realen“ Notierung gesehen hat, nämlich die einer zu trockenen, mechanischen Begleitung mit der „grauen Tinte“ der Routine anstatt mit der „roten Tinte“ des Mit-Leidens, mit der das Autograph den Bibeltext ausdrücklich hervorhebt.

Unsere Aufnahme verzichtet auf ein Cembalo und eine Gambe im *zweiten* Chor. Beide Instrumente wurden erst nachträglich um 1742 für eine spätere Aufführung der Passion hinzugefügt, um die damals bereits entfernte Schwalbennest-Orgel zu ersetzen. Vielleicht ist auch das Gambensolo in der der Tenorarie des ersten Chors (Nr. 56/57 „Ja freilich ... – Komm, süßes Kreuz“) eine Notlösung gewesen – in der Frühfassung war das von Bach vorgesehene Soloinstrument eine Laute. Gambisten klagen manchmal darüber, wie sehr die Gambenstimme der späteren Fassung der Natur des Instruments widerstrebt. Vielleicht hat Bach ganz pragmatisch 1737 die ursprünglich geplante Laute durch die Gambe ersetzt, weil kein geeigneter Spieler zur Verfügung stand? (Diese geeigneten Lautenisten hatte er sehr wohl 1724 für die Johannespassion und 1727 für die Frühfassung der Matthäus-Passion und für die Trauerode BWV 198.) Das geeignete Instrument war wohl das *Colochon*, eine Nebenform der Laute, von Bachs Vorgänger besonders geschätzt wegen seines durchdringenderen Tons.<sup>26</sup> Sowohl in den Frühfassungen der beiden Passionen wie in der Trauerode („Tombeau de S.A, la Reine de Pologne“) ist der Klang der Laute Teil eines instrumentalen „Trauerschleiers“. Dass die Laute in diesen Werken nicht nur als Solo-, sondern auch als Continuo-Instrument eingesetzt wurde, ist für die Trauerode nachweisbar, für die Passionen zu vermuten. In unserer Aufnahme wird das Orgel-Continuo durch den Klang der Laute bereichert. Die „Kreuz-Arie“ wurde in den beiden autographen Fassungen aufgenommen und die Entscheidung für die eine oder andere Fassung dem geneigten Zuhörer überlassen – der „süße“ Lautenklang scheint die Hilfe des Erlösers bei der Kreuznachfolge auszudrücken, der „bitterere“, widerspenstige Gambenklang die Mühe des Kreuzwegs.

Gravierende Missverständnisse gibt es seit Anfang der Fünfzigerjahre über die Rolle des Evangelisten und die Gestaltung der Choräle. Abkehr von romantischer Emphase bedeutet noch nicht, dass der Passionsbericht emotionslos wie von einem Nachrichtensprecher gelesen werden soll, oder dass die in den Verlauf der Passion eingebundenen Choralstrophen, die fast immer höchst emotionale „Ich“-Lieder sind, ohne Berücksichtigung des Inhalts objektiv und in gleichmäßiger Lautstärke zu singen sind. In den Chorälen werden auch leider oft die „nachdenklichen“ Fermaten übersungen – „aus der Unruhe des modernen Menschen gegen den Geist des Barocks“. Die Interpretation der Matthäus-Passion ist heute sicher aus der romantischen Tradition herausgetreten – jetzt aber müssten wir, wie bereits von Arnold Schering 1936 gefordert<sup>27</sup>, die romantische „Stimmung“ oder „Empfindung“ durch *affektive Erregung* ersetzen.

Erregung, Entrüstung, Empörung und Ohnmacht sind die Gefühle, welche die Tempi der Arien bestimmen. Jede Arie bedeutet die Unterbrechung einer Handlung, die aber gleichzeitig durch den radikalen Dialogcharakter dieser Passion erbarmungslos vorangetrieben wird – keine bildet einen Ruhepunkt. Die „Com-passio“, das Mit-Leiden mit Jesus, schließt jede Weichherzigkeit, jedes zu langsame „Zelebrieren“ der Musik aus, wie auch die gedruckten Passionspredigten, auf die die Arientexte zurückgehen, alles andere als „bequeme“ Lektüre sind.

Vielleicht war Bach wirklich ein bisschen realitätsfremd, zwei so radikal getrennte Chöre miteinander musizieren zu lassen? Hatte er die Unterstützung eines zweiten Dirigenten? Küster will das Argument einer zu großen räumlichen Entfernung nicht überbewerten, weil die damaligen Hörerwartungen andere waren als die heutigen. Doch Bachs Gehör war „so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Nur schade“ – so wird nach seinem Tod berichtet<sup>28</sup> – „daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausfühler seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen erspart hätten.“ Letztlich bedeutete für Bach die Partitur die einzig zuverlässige Wiedergabe der Vorstellung des Komponisten, und nur diese *Idee* kann schließlich vollkommen sein, wie Christoph Wolff betont<sup>29</sup>. Unsere Aufnahme versucht, Bachs Idee in Klang umzusetzen, mit Konrad Küsters These als zusätzliche Inspiration – weder will noch kann sie eine *historische* Aufführung rekonstruieren. Dazu kommen meine lebenslangen Erfahrungen als Interpret der Matthäus-Passion, zunächst als Knabensopran in der Kathedrale von Gent (kaum bewusst, dass sich van Eycks apokalyptische Vision des „Lamm Gottes unschuldig“<sup>30</sup> in unmittelbarer Nähe in einer Seitenkapelle befand – ein absolutes Meisterwerk, Bachs Eingangschor der Passion ebenbürtig), später als Altosolist in unzähligen Konzerten und zwei Schallplattenproduktionen<sup>31</sup>, nun schließlich aus einem neuen Blickwinkel als Dirigent – in Liebe zu Bach und Gott zu Ehren.

24. Karl Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1983

25. „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“, Halle 1787

26. Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group, Cambridge (Massachusetts) 1987. Auf einer Radierung in einem Leipziger Gebetbuch („Unfehlbare Engelfreude“ 1710) sieht man eine Continuo-Gruppe bestehend aus einem Colochon-Spieler, einem Violone-Spieler und einem Organisten, im Vordergrund taktiert Johann Kuhnau. Abgedruckt in: Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzig*, Band 2, Leipzig 1926*

27. Beide Zitate: Arnold Schering, a.a.O.

28. Im Ende 1750 verfassten Nekrolog. Siehe Andreas Glöckner, a.a.O.

29. Christoph Wolff, a.a.O.

30. Vollendet 1432. Altaraufsatz „Die Anbetung des Lammes“ („L'agneau mystique“)

31. 1984 unter Philippe Herreweghe (harmonia mundi France), 1990 unter Gustav Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi)





Konstantin Wolff



## PRIMA PARTE - 1. TEIL

### 1 | Nr.1 Chorus

CHORUS I & II  
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen...  
Sehet!  
Wen?  
...den Bräutigam. Sehet ihn!  
Wie?  
...als wie ein Lamm.

CHORAL  
O Lamm Gottes unschuldig  
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet.

CHORUS I & II  
Sehet!  
Was?  
Seht die Geduld.

CHORAL  
Allzeit erfund'n geduldig  
Wiewohl du warest verachtet.

CHORUS I & II  
Seht...  
Wohin?  
...auf unsre Schuld;

CHORAL  
All' Sünd hast du getragen,  
Sonst müßten wir verzagen.

CHORUS  
Sehet ihn aus Lieb und Huld  
Holz zum Kreuze selber tragen.

CHORAL  
Erbarm dich unser o Jesu!

### 2 | Nr.2

EVANGELISTA  
Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen  
Jüngern:

## PREMIÈRE PARTIE

### N°1. Chœur

CHŒURS I & II  
Venez, mes filles, joignez-vous à mes plaintes,  
Voyez !  
Qui ?  
Le fiancé.  
Quoi ?  
Comme un agneau.

CHORAL  
Ô innocent Agneau de Dieu  
Sacrifié sur le bois de la croix.

CHŒURS I & II  
Voyez !  
Quoi ?  
Sa patience...

CHORAL  
Toujours serein et patient  
Même dans l'opprobre.

CHŒURS I & II  
Regardez !  
Où ? Où ?  
Notre faute...

CHORAL  
Tu as porté tous nos péchés,  
Sans quoi nous désespérerions.

CHŒURS  
Voyez-le, par amour et par grâce,  
Porter lui-même le bois de la croix.

CHORAL  
Aie pitié de nous, ô Jésus !

### N°2

L'ÉVANGÉLISTE  
Or, quand Jésus eut achevé toutes ces instructions, il dit à ses  
disciples :

## PART ONE

### No.1. Chorus

CHORUS I & II  
Come, you daughters, help me lament . . .  
Behold!  
Whom?  
The Bridegroom. Behold him!  
How?  
. . . Like a Lamb.

CHORALE  
O guiltless Lamb of God  
Slaughtered on the tree of the Cross.

CHORUS I & II  
Behold!  
What?  
Behold His patience.

CHORALE  
Always found patient,  
Albeit thou wast despised!

CHORUS I & II  
Behold!  
Where?  
Behold our guilt.

CHORALE  
All sin hast thou borne  
Else we must have despaired.

CHORUS  
Behold Him, out of love and graciousness,  
Himself carrying the wood of the Cross.

CHORALE  
Have mercy upon us, O Jesus.

### No.2

EVANGELISTA  
And it came to pass, when Jesus had finished all these  
sayings, he said unto his disciples,

JESUS

Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

### 3 | Nr.3 Choral

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,  
Daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?  
Was ist die Schuld? In was für Missetaten bist du geraten?

### 4 | Nr.4a

EVANGELISTA

Da versammelten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk in dem Palast des Hohenpriesters, der da hieß Kaiphas. Und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten. Sie sprachen aber:

#### Nr.4b

CHORUS I & II

Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.

#### Nr.4c

EVANGELISTA

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis, des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, die hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß. Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

#### Nr.4d

CHORUS I

Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

#### Nr.4e

EVANGELISTA

Da das Jesus merket, sprach er zu ihnen:

JÉSUS

Vous le savez, dans deux jours, c'est la Pâque : le Fils de l'homme va être livré pour être crucifié.

### N°3. Choral

Bien-aimé Jésus, quelle faute as-tu commise,  
Pour qu'on prononce contre toi sentence si cruelle ?  
Quel est ton crime ? Pour quel méfait te juge-t-on ?

### N°4a

L'ÉVANGÉLISTE

Alors les grands prêtres et les anciens du peuple se réunirent dans le palais du Grand Prêtre, qui s'appelait Caïphe. Ils tombèrent d'accord pour arrêter Jésus par ruse et le tuer. Toutefois ils disaient :

#### N°4b

CHŒURS I & II

Pas en pleine fête, pour éviter des troubles dans le peuple.

#### N°4c

L'ÉVANGÉLISTE

Comme Jésus se trouvait à Béthanie, dans la maison de Simon le lépreux, une femme s'approcha de lui, avec un flacon d'albâtre contenant un parfum de grand prix ; elle le versa sur la tête de Jésus pendant qu'il était à table. Voyant cela, les disciples s'indignèrent :

#### N°4d

CHŒUR I

À quoi bon cette perte ? On aurait pu le vendre très cher et donner la somme à des pauvres.

#### N°4e

L'ÉVANGÉLISTE

S'en apercevant, Jésus leur dit :

JESUS

Ye know that after two days is the feast of the Passover, and the Son of man is betrayed to be crucified.

### No.3. Chorale

Beloved Jesus, what hast thou done wrong  
That they have pronounced so hard a sentence?  
What is thy guilt, into what sort of misdeeds hast thou fallen?

### No.4a

EVANGELISTA

Then assembled together the chief priests, and the scribes, and the elders of the people, unto the palace of the high priest, who was called Caiaphas. And consulted that they might take Jesus by subtilty, and kill him. But they said,

#### No.4b

CHORUS I & II

Not on the feast day, lest there be an uproar among the people.

#### No.4c

EVANGELISTA

Now when Jesus was in Bethany, in the house of Simon the leper, there came unto him a woman having an alabaster box of very precious ointment, and poured it on his head, as he sat at meat. But when his disciples saw it, they had indignation, saying,

#### No.4d

CHORUS I

To what purpose is this waste? For this ointment might have been sold for much, and given to the poor.

#### No.4e

EVANGELISTA

When Jesus understood it, he said unto them,

JESUS

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan.

Ihr habet allezeit Armen bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit.

Daß sie dies Wasser auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird. Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium gepredigt wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

**5 | Nr.5. Recitativo**

Du lieber Heiland du,  
Wenn deine Jünger töricht streiten,  
Daß dieses fromme Weib  
Mit Salben deinen Leib  
Zum Grabe will bereiten,  
So lasse mir inzwischen zu,  
Von meiner Augen Tränenflüssen  
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen.

**6 | Nr.6. Aria**

Buß und Reu  
Knirscht das Sündenherz entzwei,  
Daß die Tropfen meiner Zähren  
Angenehme Spezerei,  
Treuer Jesu, dir gebären.  
Buß und Reu...

**7 | Nr.7**

EVANGELISTA

Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern und sprach:

JUDAS

Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.

EVANGELISTA

Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriete.

JÉSUS

Pourquoi tracasser cette femme ? C'est une bonne œuvre qu'elle vient d'accomplir envers moi.

Des pauvres, en effet, vous en avez toujours avec vous ; mais moi, vous ne m'avez pas pour toujours.

En répandant ce parfum sur mon corps, elle a préparé mon ensevelissement. En vérité, je vous le déclare : partout où sera proclamé cet Évangile dans le monde entier, on racontera aussi, en souvenir d'elle, ce qu'elle a fait.

**N°5. Récit**

Ô mon Sauveur bien-aimé,  
Quand tes disciples se querellent aveuglément  
Parce que cette pieuse femme  
Prépare avec des aromates  
Ton corps pour le sépulcre,  
Laisse-moi verser  
Comme un parfum sur ta tête  
Les larmes de mes yeux.

**N°6. Aria**

Contrit et repentant  
Se brise le cœur pécheur.  
Que les gouttes de mes larmes,  
Jésus fidèle, pour toi se changent  
En suaves parfums.  
Contrit et repentant...

**N°7**

L'ÉVANGÉLISTE

Alors l'un des douze, qui s'appelait Judas Iscarioth, se rendit chez les grands prêtres et leur dit :

JUDAS

Que voulez-vous me donner, et je vous le livrerai ?

L'ÉVANGÉLISTE

Ceux-ci lui fixèrent trente pièces d'argent. Dès lors il cherchait une occasion favorable pour le livrer.

JESUS

Why trouble ye the woman? for she hath wrought a good work upon me.

For ye have the poor always with you; but me ye have not always. For in that she hath poured this ointment on my body, she did it for my burial. Verily I say unto you, Wheresoever this gospel shall be preached in the whole world, there shall also this, that this woman hath done, be told for a memorial of her.

**No.5. Recit**

Thou, dear Redeemer,  
When thy disciples foolishly quarrel  
Because this pious woman  
With ointment thy body  
Would prepare for the grave,  
Then grant the while that I  
With tears streaming from my eyes  
May pour water upon thy head.

**No.6. Aria**

Penance and remorse  
Break the sinful heart in twain.  
May the drops of my tears  
Pleasant spices  
Be to thee, faithful Jesus.  
Penance and remorse . . .

**No.7**

EVANGELISTA

Then one of the twelve, called Judas Iscariot, went unto the chief priests, And said unto them,

JUDAS

What will ye give me, and I will deliver him unto you?

EVANGELISTA

And they covenanted with him for thirty pieces of silver. And from that time he sought opportunity to betray him.

**8 | Nr.8. Aria**

Blute nur, du liebes Herz!  
 Ach, ein Kind, das du erzogen,  
 Das an deiner Brust gesogen,  
 Droht den Pfleger zu ermorden,  
 Denn es ist zur Schlange worden.  
 Blute nur...

**9 | Nr.9a**

EVANGELISTA  
 Aber am ersten Tage der süßen Brot traten die Jünger zu  
 Jesu und sprachen zu ihm:

**Nr.9b. Chorus I**

Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

**Nr.9c**

EVANGELISTA  
 Er sprach:

JESUS  
 Gehet hin in die Stadt zu einem, und sprecht zu ihm: Der  
 Meister läßt dir sagen: Meine Zeit ist hier, ich will bei dir die  
 Ostern halten mit meinen Jüngern.

EVANGELISTA  
 Und die Jünger taten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und  
 bereiteten das Osterlamm. Und am Abend setzte er sich zu  
 Tische mit den Zwölfen. Und da sie aßen, sprach er:

JESUS  
 Wahrlich ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten.

**Nr.9d**

EVANGELISTA  
 Und sie wurden sehr betrübt, und huben an, ein jeglicher  
 unter ihnen, und sagten zu ihm:

**Nr.9e. Chorus I**

Herr, bin ich's?

**N°8. Aria**

Saigne sans cesse, ô cœur aimé !  
 Las, un enfant que tu as engendré,  
 Que tu as nourri de ton sein  
 Menace la vie de son bienfaiteur.  
 Ainsi il s'est changé en vipère.  
 Saigne sans cesse...

**N°9a**

L'ÉVANGÉLISTE  
 Le premier jour des pains sans levain, les disciples vinrent dire  
 à Jésus :

**N°9b. Chœur I**

Où veux-tu que nous te préparions le repas de la Pâque ?

**N°9c**

L'ÉVANGÉLISTE  
 Il dit :

JÉSUS  
 Allez à la ville chez un tel et dites-lui : "Le Maître dit : Mon  
 temps est proche ; c'est chez toi que je célébrerai la Pâque avec  
 mes disciples."

L'ÉVANGÉLISTE  
 Et les disciples firent comme Jésus avait ordonné, et préparèrent  
 la Pâque. Le soir venu, il était à table avec les douze. Pendant  
 qu'ils mangeaient, il dit :

JÉSUS  
 En vérité, je vous le déclare, l'un de vous va me livrer.

**N°9d**

L'ÉVANGÉLISTE  
 Profondément attristés, ils se mirent chacun à lui dire :

**N°9e. Chœur I**

Serait-ce moi, Seigneur ?

**No.8. Aria**

Bleed on, dear heart.  
 Ah, a child that you raised,  
 That sucked at your breast,  
 Threatens to murder its guardian,  
 For it has become a serpent.  
 Bleed on . . .

**No.9a**

EVANGELISTA  
 Now the first day of the feast of unleavened bread the disciples  
 came to Jesus, saying unto him,

**No.9b. Chorus I**

Where wilt thou that we prepare for thee to eat the passover?

**No.9c**

EVANGELISTA  
 And he said,

JESUS  
 Go into the city to such a man, and say unto him, The Master  
 saith, My time is at hand; I will keep the passover at thy house  
 with my disciples.

EVANGELISTA  
 And the disciples did as Jesus had appointed them; and they  
 made ready the passover. Now when the even was come he sat  
 down with the twelve. And as they did eat, he said,

JESUS  
 Verily I say unto you, that one of you shall betray me.

**Nr.9d**

EVANGELISTA  
 And they were exceeding sorrowful, and began everyone of  
 them to say unto him,

**No.9e. Chorus I**

Lord, is it I?

**10 | Nr.10. Choral**

Ich bin's, ich sollte büßen,  
 An Händen und an Füßen  
 Gebunden in der Höl!'!  
 Die Geißeln und die Banden,  
 Und was du ausgestanden,  
 Das hat verdienet meine Seel'.

**11 | Nr.11**

EVANGELISTA  
 Er antwortete und sprach:

JESUS  
 Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird. Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch noch nie geboren wäre.

EVANGELISTA  
 Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:

JUDAS  
 Bin ich's Rabbi?

EVANGELISTA  
 Er sprach zu ihm:

JESUS  
 Du sagest's.

EVANGELISTA  
 Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's, und gab's den Jüngern und sprach:

JESUS  
 Nehmet, esset, das ist mein Leib.

EVANGELISTA  
 Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den, und sprach:

JESUS  
 Trinket alle daraus, das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für Viele, zur Vergebung der Sünden. Ich sage euch: ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken, bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

**N°10. Choral**

C'est moi qui devrais expier  
 Pieds et poings liés  
 En enfer.  
 Les fers, les fouets,  
 Et tout ce que tu as souffert,  
 C'est mon âme qui le méritait.

**N°11**

L'ÉVANGÉLISTE  
 En réponse, il dit :

JÉSUS  
 Il a plongé la main avec moi dans le plat, celui qui va me livrer.  
 Le Fils de l'homme s'en va selon ce qui est écrit de lui ; mais malheureux l'homme par qui le Fils de l'homme est livré ! Pour cet homme, il aurait mieux valu qu'il ne fût pas né !

L'ÉVANGÉLISTE  
 Judas, qui le livrait, prit la parole et dit :

JUDAS  
 Serait-ce moi, Rabbi ?

L'ÉVANGÉLISTE  
 Il lui répondit :

JÉSUS  
 Tu l'as dit !

L'ÉVANGÉLISTE  
 Pendant le repas, Jésus prit du pain et, après avoir prononcé la bénédiction, il le rompit ; puis, le donnant aux disciples, il dit :

JÉSUS  
 Prenez, mangez, ceci est mon corps.

L'ÉVANGÉLISTE  
 Puis il prit une coupe et, après avoir rendu grâce, il la leur donna en disant :

JÉSUS  
 Buvez-en tous, car ceci est mon sang, le sang de l'Alliance, versé pour la multitude, pour le pardon des péchés. Je vous le déclare : je ne boirai plus désormais de ce fruit de la vigne jusqu'au jour où je le boirai, nouveau, avec vous dans le royaume de mon Père.

**No.10. Chorale**

It is I. I should atone,  
 My hand and feet  
 Bound, in hell.  
 The scourges and the fetters,  
 And all that thou didst endure,  
 That has my soul earned.

**No.11**

EVANGELISTA  
 And he answered and said,

JESUS  
 He that dippeth his hand with me in the dish, the same shall betray me. The Son of man goeth as it is written of him: but woe unto that man by whom the Son of man is betrayed! It had been good for that man if he had not been born.

EVANGELISTA  
 Then Judas, which betrayed him, answered and said,

JUDAS  
 Master, is it I?

EVANGELISTA  
 He said unto him,

JESUS  
 Thou hast said.

EVANGELISTA  
 And as they were eating, Jesus took bread, and blessed it, and brake it, and gave it to the disciples, and said,

JESUS  
 Take, eat; this is my body.

EVANGELISTA  
 And he took the cup, and gave thanks, and gave it to them, saying,

JESUS  
 Drink ye all of it; For this is my blood of the new testament, which is shed for many for the remission of sins. But I say unto you: I will not drink henceforth of this fruit of the vine, until that day when I drink it new with you in my Father's kingdom.



**12| Nr.12. Recitativo**

Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt,  
 Daß Jesus von mir Abschied nimmt,  
 So macht mich doch sein Testament erfreut:  
 Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit,  
 Vermacht er mir in meine Hände.  
 Wie er es auch der Welt mit denen Seinen  
 Nicht böse können meinen,  
 So liebt er sie bis an das Ende.

**13| Nr.13. Aria**

Ich will dir mein Herze schenken,  
 Senke dich, mein Heil, hinein.  
 Ich will mich in dir versenken,  
 Ist dir gleich die Welt zu klein,  
 Ei, so sollst du mir allein  
 Mehr als Welt und Himmel sein.  
 Ich will dir...

**14| Nr.14**

EVANGELISTA  
 Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie  
 hinaus an den Ölberg. Da sprach Jesus zu ihnen:

JESUS  
 In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir, denn es  
 stehet geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen, und die  
 Schafe der Herde werden sich zerstreuen.  
 Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in  
 Galiläam.

**15| Nr.15. Choral**

Erkenne mich, mein Hüter,  
 Mein Hirte, nimm mich an!  
 Von dir, Quell aller Güter,  
 Ist mir viel Gut's getan.  
 Dein Mund hat mich gelabet  
 Mit Milch und süßer Kost,  
 Dein Geist hat mich begabet  
 Mit mancher Himmelslust.

**16| Nr.16**

EVANGELISTA  
 Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

**N°12. Récit**

Bien que mon cœur saigne dans les larmes,  
 Quand Jésus prend congé de moi,  
 Son testament m'emplit d'allégresse.  
 Sa chair et son sang,  
 Inestimables trésors,  
 Il les remet entre mes mains.  
 Ainsi qu'en ce monde il n'a jamais nui aux siens,  
 Ainsi les aime-t-il pour toujours.

**N°13. Aria**

Je veux t'offrir mon cœur,  
 Daigne y descendre, mon Sauveur !  
 En toi je veux m'abandonner,  
 Si le monde est petit à tes yeux,  
 Ah ! du moins pour moi  
 Tu seras plus que le ciel et la terre !  
 Je veux t'offrir...

**N°14**

L'ÉVANGÉLISTE  
 Après avoir chanté des psaumes, ils sortirent pour aller au mont  
 des Oliviers. Alors Jésus leur dit :

JÉSUS  
 Cette nuit même, vous allez tous tomber à cause de moi. Il est  
 écrit, en effet : Je frapperai le berger et les brebis du troupeau  
 seront dispersées.  
 Mais une fois ressuscité, je vous précéderai en Galilée.

**N°15. Choral**

Reconnais-moi, ô mon gardien !  
 Reçois-moi, ô mon berger !  
 De toi, source de toute bonté,  
 Tout bienfait m'est venu.  
 Ta bouche m'a rassasié  
 De lait et de doux miel,  
 Ton esprit m'a gratifié  
 De tant de joie céleste.

**N°16**

L'ÉVANGÉLISTE  
 Prenant la parole, Pierre lui dit :

**No.12. Recit**

Although my heart swims in tears  
 Because Jesus takes leave of us,  
 Yet His testament makes me glad.  
 His flesh and blood, O precious gift,  
 He bequeaths into my hands.  
 Just as, in the world, of His people  
 He could not think evil,  
 So He loves them to the end.

**No.13. Aria**

I will give my heart to thee;  
 Sink thyself in it, my Saviour.  
 I will submerge myself in thee.  
 And if the world is too small for thee,  
 Ah, then for me alone shalt thou  
 Be more than world and Heaven.  
 I will give . . .

**No.14**

EVANGELISTA  
 And when they had sung an hymn, they went out into the mount  
 of Olives. Then saith Jesus unto them,

JESUS  
 All ye shall be offended because of me this night: for it is  
 written, I will smite the shepherd, and the sheep of the flock  
 shall be scattered abroad.  
 But after I am risen again, I will go before you into Galilee.

**No.15. Chorale**

Know me, my keeper,  
 My shepherd, take me to thee.  
 By thee, source of all good things,  
 Much good has befallen me.  
 Thy mouth has refreshed me  
 With milk and sweetmeats.  
 Thy spirit has favoured me  
 With many a heavenly delight.

**No.16**

EVANGELISTA  
 Peter answered and said to him,

PETRUS  
Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.

EVANGELISTA  
Jesus sprach zu ihm:

JESUS  
Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.

EVANGELISTA  
Petrus sprach zu ihm:

PETRUS  
Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen.

EVANGELISTA  
Desgleichen sagten auch alle Jünger.

**17 | Nr.17. Choral**

Ich will hier bei dir stehen,  
Verachte mich doch nicht!  
Von dir will ich nicht gehen,  
Wenn dir dein Herze bricht.  
Wenn dein Herz wird erblassen  
Im letzten Todesstoß,  
Alsdenn will ich dich fassen  
In meinen Arm und Schoß.

**18 | Nr.18**

EVANGELISTA  
Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:

JESUS  
Setzet euch hie, bis daß ich dorthin gehe und bete.

EVANGELISTA  
Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi, und fing an zu trauern und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen:

JESUS  
Meine Seele ist betrübt bis an den Tod, bleibet hie, und wacht mit mir.

PIERRE  
Même si tous tombent à cause de toi, moi je ne tomberai jamais.

L'ÉVANGÉLISTE  
Jésus lui dit :

JÉSUS  
En vérité, je te le déclare, cette nuit même, avant que le coq chante, tu m'auras renié trois fois.

L'ÉVANGÉLISTE  
Pierre lui dit :

PIERRE  
Même s'il faut que je meure avec toi, non, je ne te renierai pas.

L'ÉVANGÉLISTE  
Et tous les disciples en dirent autant.

**N°17. Choral**

Je veux rester auprès de toi,  
Ne me dédaigne pas !  
Je ne m'éloignerai pas de toi  
Quand ton cœur se brisera.  
Quand ton cœur pâlera  
Au dernier coup de la mort,  
Alors je te serrerai  
Dans mes bras et sur mon sein.

**N°18**

L'ÉVANGÉLISTE  
Alors Jésus arriva avec eux à un domaine appelé Gethsémani et il dit aux disciples :

JÉSUS  
Restez ici pendant que j'irai prier là-bas.

L'ÉVANGÉLISTE  
Emmenant Pierre et les deux fils de Zébédée, il commença à ressentir tristesse et angoisse. Il leur dit alors :

JÉSUS  
Mon âme est triste à en mourir. Demeurez ici et veillez avec moi.

PETRUS  
Though all men shall be offended because of thee, yet will I never be offended.

EVANGELISTA  
Jesus said unto him,

JESUS  
Verily I say unto thee, That this night, before the cock crow, thou shalt deny me thrice.

EVANGELISTA  
Peter said to him,

PETRUS  
Though I should die with thee, yet will I not deny thee.

EVANGELISTA  
Likewise also said all the disciples.

**No.17. Chorale**

I would stand here beside thee;  
Do not then scorn me!  
From thee I will not depart  
Even if thy heart is breaking.  
When thy heart shall grow pale  
In the last pang of death,  
Then I will grasp thee  
In my arms and lap.

**No.18**

EVANGELISTA  
Then cometh Jesus with them unto a place called Gethsemane, and saith unto the disciples,

JESUS  
Sit ye here, while I go and pray yonder.

EVANGELISTA  
And he took with him Peter and the two sons of Zebedee, and began to be sorrowful and very heavy. Then saith he unto them,

JESUS  
My soul is exceeding sorrowful, even unto death: tarry ye here, and watch with me.

**19 | Nr.19. Recitativo [mit Choral]**

O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz!  
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!  
*Was ist die Ursach' aller solcher Plagen?*  
Der Richter führt ihn vor Gericht,  
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.  
*Ach, meine Sünden haben dich geschlagen!*  
Er leidet alle Höllenqualen.  
Er soll vor fremden Raub bezahlen.  
*Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,*  
*Was du erduldet!*  
Ach! könnte meine Liebe dir,  
Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen  
Vermindern oder helfen tragen,  
Wie gerne blieb' ich hier!

**20 | Nr.20. Aria a doi Cori**

Ich will bei meinem Jesu wachen.  
*So schlafen unsre Sünden ein.*  
Meinen Tod büßet seiner Seelen Not.  
Sein Trauren machet mich voll Freuden.  
*Drum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und*  
*doch süße sein.*  
Ich will bei meinem Jesu wachen...

**21 | Nr.21**

EVANGELISTA  
Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht, und  
betete und sprach:

JESUS  
Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch  
nicht wie ich will, sondern wie du willst.

**22 | Nr.22. Recitativo**

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder,  
Dadurch erhebt er mich und alle  
Von unserm Falle  
Hinauf zu Gottes Gnade wieder.  
Er ist bereit,  
Den Kelch, des Todes Bitterkeit zu trinken,  
In welchen Sünden dieser Welt  
Gegossen sind und häßlich stinken,  
Weil es dem lieben Gott gefällt.

**N°19. Récit [avec choral]**

Ô douleur ! Le cœur empli de tourments frissonne !  
Comme il est abattu, comme son visage pâlit !  
*Quelle est la cause de si grands maux ?*  
Le juge le conduit au tribunal !  
Il n'y a là nulle consolation, nul réconfort !  
*Hélas, ce sont mes péchés qui l'ont perdu !*  
Il endure tous les tourments de l'enfer !  
Il paie pour des fautes qui ne sont pas les siennes !  
*C'est moi, hélas ! Seigneur Jésus,*  
*Qui suis la cause des maux que tu endures !*  
Ah ! Si mon amour pouvait  
Alléger tes angoisses, ô mon Sauveur,  
Ou me les faire partager !  
Avec quelle joie je resterais ici !

**N°20. Aria [avec chœur II]**

Je veux veiller auprès de mon Jésus.  
*Ainsi s'endormiront mes fautes.*  
Ma mort est rachetée par sa détresse.  
Sa tristesse est ma joie.  
*C'est pourquoi sa souffrance porteuse de salut nous est amère*  
*et douce.*  
Je veux veiller auprès de mon Jésus...

**N°21**

L'ÉVANGÉLISTE  
Et, allant un peu plus loin et tombant la face contre terre, il  
priaît, disant :

JÉSUS  
Mon Père, s'il est possible, que cette coupe s'éloigne de moi !  
Pourtant, non pas comme je veux, mais comme tu veux !

**N°22. Récit**

Le Sauveur tombe à terre devant son Père.  
Par là il nous relève, tous,  
De toutes nos chutes et nous conduit  
Jusqu'à la grâce divine.  
Il est prêt à boire au calice  
L'amertume de la mort,  
Où ont été versés tous les péchés du monde  
Avec leur odeur répugnante,  
Ainsi qu'il a plu à Dieu bien-aimé.

**No.19. Recit [with chorale]**

O sorrow! Here trembles the anxious heart!  
How it sinks! How pales His countenance!  
*What is the cause of all such woes?*  
The judge leads Him to judgment,  
There is no comfort, no helper.  
*Ah, my sins have felled thee.*  
He suffers all the pains of hell,  
He must pay for others' depredations.  
*Ah, Lord Jesus, I have deserved this*  
*Which thou art suffering!*  
Ah, could my love for thee,  
My Saviour, diminish or help thee bear  
Thy fear and trembling,  
How gladly would I remain here!

**No.20. Aria [with two choirs]**

I will watch beside my Jesus.  
*Then our sins go to sleep.*  
His soul's distress atones for my death.  
His mourning makes me full of joy.  
*So His meritorious Passion must for us*  
*Be truly bitter and yet sweet.*  
I will watch beside my Jesus . . .

**No.21**

EVANGELISTA  
And went a little farther, and fell on his face, and prayed, saying,

JESUS  
O my Father, if it be possible, let this cup pass from me:  
nevertheless not as I will, but as thou wilt.

**No.22. Recit**

The Saviour falls down before His Father,  
Thereby He raises me and all men  
From our fall  
Upward to God's grace again.  
He is ready to drink  
The cup, death's bitterness,  
Wherein the sins of this world  
Are poured and stink odiously,  
Because it pleases dear God.

**23 | Nr.23. Aria**

Gerne will ich mich bequemen  
 Kreuz und Becher anzunehmen,  
 Trink ich doch dem Heiland nach.  
 Denn sein Mund,  
 Der mit Milch und Honig fließet,  
 Hat den Grund  
 Und des Leidens herbe Schmach  
 Durch den ersten Trunk versüßet.  
 Gerne will ich...

**24 | Nr.24**

EVANGELISTA  
 Und er kam zu seinen Jüngern, und fand sie schlafend, und sprach zu ihnen:

JESUS  
 Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? Wachtet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

EVANGELISTA  
 Zum andern Mal ging er hin, betete und sprach:

JESUS  
 Mein Vater, ist's nicht möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn; so geschehe dein Wille.

**25 | Nr.25. Choral**

Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit,  
 Sein Will', der ist der beste,  
 Zu helfen den'n er ist bereit,  
 Die an ihn glauben feste,  
 Er hilft aus Not,  
 Der fromme Gott,  
 Und züchtigt mit Maßen.  
 Wer Gott vertraut,  
 Fest auf ihn baut,  
 Den will er nicht verlassen.

**26 | Nr.26**

EVANGELISTA  
 Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlaf's. Und er ließ sie, und ging abermals hin und betete zum drittenmal, und redete dieselbigen Worte. Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen:

**N°23. Aria**

Volontiers accepterai-je  
 La croix et le calice  
 Où je boirai après le Sauveur.  
 Car sa bouche  
 D'où coulent le lait et le miel  
 En a adouci la nature  
 Et l'amertume de la douleur,  
 En y buvant d'abord.  
 Volontiers accepterai-je...

**N°24**

L'ÉVANGÉLISTE  
 Et il vint vers les disciples et les trouva en train de dormir ; il dit à Pierre :

JÉSUS  
 Ainsi vous n'avez pas eu la force de veiller une heure avec moi ! Veillez et priez afin de ne pas tomber au pouvoir de la tentation. L'esprit est plein d'ardeur, mais la chair est faible.

L'ÉVANGÉLISTE  
 De nouveau, pour la deuxième fois, il s'éloigna et pria, disant :

JÉSUS  
 Mon Père, si cette coupe ne peut passer sans que je la boive, que ta volonté soit faite !

**N°25. Choral**

Que la volonté de mon Dieu soit faite en tout temps.  
 Sa volonté est la meilleure.  
 Il est prêt à secourir  
 Celui qui croit en lui.  
 Il nous garde du péril,  
 Dieu miséricordieux,  
 Et il punit avec mansuétude.  
 Qui se fie à Dieu  
 Bâtit avec confiance,  
 Car il ne l'abandonnera pas.

**N°26**

L'ÉVANGÉLISTE  
 Puis, de nouveau, il vint et les trouva endormis, car leurs yeux étaient appesantis. Il les laissa, s'éloigna de nouveau et pria pour la troisième fois, en répétant les mêmes paroles. Alors il revint vers ses disciples et leur dit :

**No.23. Aria**

I will gladly submit myself  
 To take up cross and cup,  
 Since I drink as my Saviour did.  
 For His mouth,  
 Which flows with milk and honey,  
 Has made the lees  
 And the bitter shame of suffering  
 Sweet through his first draught.  
 I will gladly . . .

**No.24**

EVANGELISTA  
 And he cometh unto the disciples, and findeth them asleep, and saith unto Peter,

JESUS  
 What, could ye not watch with me one hour? Watch and pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed is willing, but the flesh is weak.

EVANGELISTA  
 He went away again the second time, and prayed, saying,

JESUS  
 O my Father, if this cup may not pass away from me, except I drink it, thy will be done.

**No.25. Chorale**

What my God wills, may it ever befall.  
 His will is the best,  
 He is ready to help those  
 That firmly believe in Him;  
 He helps them in time of need,  
 God in His goodness,  
 And chastises in measure.  
 Who trusts in God,  
 Builds firmly on Him,  
 He will not forsake him.

**No.26**

EVANGELISTA  
 And he came and found them asleep again: for their eyes were heavy. And he left them, and went away again, and prayed the third time, saying the same words.  
 Then cometh he to his disciples, and saith unto them,

JESUS

Ach! Wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hie, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Stehet auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der mich verrät.

EVANGELISTA

Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen Einer, und mit ihm eine große Schar, mit Schweren und mit Stangen, von den Hohenpriestern und Ältesten des Volks. Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet. Und alsbald trat er zu Jesum und sprach:

JUDAS

Gegrüßet sei'st du, Rabbi!

EVANGELISTA

Und küssete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

JESUS

Mein Freund, warum bist du kommen?

EVANGELISTA

Da traten sie hinzu, und legten die Hände an Jesum, und griffen ihn.

**27 | Nr.27a. Aria [Duett mit Chorus II]**

So ist mein Jesus nun gefangen.  
*Laßt ihn! haltet! bindet nicht!*

Mond und Licht  
Ist vor Schmerzen untergangen,  
Weil mein Jesus ist gefangen.  
*Laßt ihn! haltet! bindet nicht!*

Sie führen ihn, er ist gebunden.

**Nr.27b. Chorus I & II**

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?  
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle;  
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle  
Mit plötzlicher Wut  
Den falschen Verräter, das mörderische Blut!

JÉSUS

Continuez à dormir et reposez-vous ! Voici que l'heure s'est approchée où le Fils de l'homme est livré aux mains des pécheurs. Levez-vous ! Allons ! Voici qu'est arrivé celui qui me livre.

L'ÉVANGÉLISTE

Il parlait encore quand arriva Judas, l'un des douze, avec toute une troupe armée d'épées et de bâtons, envoyé par les grands prêtres et les anciens du peuple. Celui que le livrait leur avait donné un signe : "Celui à qui je donnerai un baiser, avait-il dit, c'est lui, arrêtez-le !" Aussitôt il s'avança vers Jésus et dit :

JUDAS

Salut, Rabbi !

L'ÉVANGÉLISTE

Et il lui donna un baiser. Jésus lui dit :

JÉSUS

Mon ami, pourquoi es-tu venu ?

L'ÉVANGÉLISTE

S'avançant alors, ils mirent la main sur Jésus et l'arrêterent.

**N°27a. Aria [duo avec chœur II]**

Ainsi, mon Jésus est prisonnier.  
*Lâchez-le ! Arrêtez ! Ne l'enchaînez pas !*

Lune et étoiles  
Se voilent la face de deuil  
Car mon Jésus est prisonnier.  
*Lâchez-le ! Arrêtez ! Ne l'enchaînez pas !*

Ils l'entraînent. Il est enchaîné.

**N°27b. Chœurs I & II**

Les éclairs, le tonnerre se sont-ils évanouis dans les  
Ouvre tes entrailles de feu, ô Enfer ! [nuées ?  
Broie, détruis, engloutis, dévore  
D'une soudaine rage  
Le traître vil, le meurtrier couvert de sang !

JESUS

Sleep on now, and take your rest: behold, the hour is at hand, and the Son of man is betrayed into the hands of sinners. Rise, let us be going: behold, he is at hand that doth betray me.

EVANGELISTA

And while he yet spake, lo Judas, one of the twelve, came, and with him a great multitude with swords and staves, from the chief priests and elders of the people. Now he that betrayed him gave them a sign, saying, Whomsoever I shall kiss, that same is he: hold him fast. And forthwith he came to Jesus, and said,

JUDAS

Hail, master;

EVANGELISTA

and kissed him. And Jesus said unto him,

JESUS

Friend, wherefore art thou come?

EVANGELISTA

Then came they, and laid hands on Jesus, and took him.

**No.27a. Aria [Duet with chorus II]**

So is my Jesus captured now.  
*Loose Him! Hold! Do not bind him!*

Moon and light  
Are quenched for sorrow,  
Because my Jesus is captured.  
*Loose him, do not hold, do not bind him!*

They lead him away, he is bound.

**No.27b. Chorus I & II**

Have lightning and thunder vanished in the clouds?  
Open your fiery pit, O hell,  
Wreck, ruin, engulf, shatter  
With sudden fury  
The false betrayer, the murderous blood.



## EVANGELISTA

Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren, reckete die Hand aus und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab. Da sprach Jesus zu ihm:

## JESUS

Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen. Oder meinst du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir zuschickte mehr denn zwölf Legion Engel? Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.

## EVANGELISTA

Zu der Stund' sprach Jesus zu den Scharen:

## JESUS

Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen, mich zu fahen; bin ich doch täglich bei euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen. Aber das ist alles geschehen, daß erfüllet würden die Schriften der Propheten.

## EVANGELISTA

Da verließen ihn alle Jünger, und flohen.

## 29 | Nr.29. Choral

O Mensch, beweine dein Sünde groß;  
Darum Christus sein's Vaters Schoß  
Äußert und kam auf Erden;  
Von einer Jungfrau rein und zart  
Für uns er hie geboren ward,  
Er wollt' der Mittler werden.  
Den'n Toten er das Leben gab,  
Und legt' dabei all' Krankheit ab,  
Bis sich die Zeit herdrange,  
Daß er für uns geopfert würd',  
Trüg' unser Sünden schwere Bürd'  
Wohl an dem Kreuze lange.

## L'ÉVANGÉLISTE

Et voici, un de ceux qui étaient avec Jésus, portant la main à son épée, la tira, frappa le serviteur du grand prêtre et lui emporta l'oreille. Alors Jésus lui dit :

## JÉSUS

Remets ton épée à sa place, car tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée. Penses-tu que je ne puisse faire appel à mon Père, qui mettrait aussitôt à ma disposition plus de douze légions d'anges ? Comment s'accompliraient alors les Écritures selon lesquelles il faut qu'il en soit ainsi ?

## L'ÉVANGÉLISTE

En cette heure-là, Jésus dit aux foules :

## JÉSUS

Comme pour un bandit vous êtes parties avec des épées et des bâtons, pour vous saisir de moi ! Chaque jour j'étais dans le temple assis à enseigner, et vous ne m'avez pas arrêté. Mais tout cela est arrivé pour que s'accomplissent les écrits des prophètes.

## L'ÉVANGÉLISTE

Alors les disciples l'abandonnèrent tous et prirent la fuite.

## N°29. Choral

Ô homme, pleure ton grand péché  
Pour lequel le Christ a quitté le sein de son Père  
Pour ici-bas descendre ;  
Il est né ici-bas  
D'une vierge pure et tendre  
Afin d'être notre Rédempteur.  
Il a rendu la vie aux morts,  
Il a guéri les malades  
Jusqu'à ce que soit venue l'heure  
Où il serait pour nous offert,  
Chargé du lourd fardeau de nos péchés,  
Il a durement porté sa croix.

## EVANGELISTA

And, behold, one of them which were with Jesus stretched out his hand, and drew his sword, and struck a servant of the high priest's, and smote off his ear. Then said Jesus unto him,

## JESUS

Put up again thy sword into his place: for all they that take the sword shall perish with the sword. Thinkest thou that I cannot now pray to my Father, and he shall presently give me more than twelve legions of angels? But how then shall the scriptures be fulfilled, that thus it must be?

## EVANGELISTA

In the same hour said Jesus to the multitudes,

## JESUS

Are ye come out as against a thief with words and staves for to take me? I sat daily with you teaching in the temple, and ye laid no hold on me. But all this was done, that the scriptures of the prophets might be fulfilled.

## EVANGELISTA

Then all the disciples forsook him, and fled.

## No.29. Chorale

O man, bewail your great sin;  
For this, Christ from His Father's bosom  
Went forth and came to earth.  
Of a Virgin pure and gentle  
He was born here for our sake,  
He was willing to mediate for us.  
To the dead He gave life  
And conquered all sickness  
Until the time came  
That He should be sacrificed for us,  
Carry the heavy burden of our sins  
Upon the Cross itself.



Johannes Weisser

## SECUNDA PARTE - 2. TEIL

### 30 | Nr.30. Aria [mit *Chorus II*]

Ach! nun ist mein Jesus hin!  
*Wo ist denn dein Freund hingegangen,  
o du Schönste unter der Weibern?*

Ist es möglich, kann ich schauen?  
*Wo hat sich dein Freund hingewandt?*

Ach! mein Lamm in Tigerklauen!  
Ach! wo ist mein Jesus hin?  
*So wollen wir mit dir ihn suchen.*

Ach! was soll ich der Seele sagen,  
Wenn sie mich wird ängstlich fragen?  
Ach! wo ist mein Jesus hin?

### 31 | Nr.31

EVANGELISTA  
Die aber Jesum gegriffen hatten, führeten ihn zu dem  
Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftgelehrten und  
Ältesten sich versammelt hatten. Petrus aber folgte ihm  
nach von ferne, bis in den Palast des Hohenpriesters; und  
ging hinein und satzte sich bei die Knechte, auf daß er sähe,  
wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Ältesten,  
und der ganze Rat, suchten falsches Zeugnis wider Jesum,  
auf daß sie ihn töteten; und funden keines.

### 32 | Nr.32. Choral

Mir hat die Welt trüglich gericht't  
Mit Lügen und mit falschem G'dicht,  
Viel Netz und heimlich Stricken.  
Herr, nimm mein wahr in dieser G'fahr,  
B'hüt mich vor falschen Tücken.

### 33 | Nr.33

EVANGELISTA  
Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, funden sie  
doch keins. Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen, und  
sprachen:

TESTIS I & II  
Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in  
dreien Tagen denselben bauen.

## DEUXIÈME PARTIE

### N°30. Aria [avec *chœur II*]

Las ! Voici que mon Jésus s'en est allé !  
*Où donc s'en est allé ton ami,  
Ô la plus belle d'entre les femmes ?*

Est-ce possible ? En puis-je soutenir la vue ?  
*Vers où se sont tournés les pas de ton ami ?*

Las ! Mon agneau est dans les griffes du tigre !  
Las ! Où s'en est allé mon Jésus ?  
*Nous voulons le chercher avec toi.*

Las ! Que vais-je dire à mon âme,  
Lorsque angoissée elle me dira :  
Las ! Où s'en est allé mon Jésus ?

### N°31

L'ÉVANGÉLISTE  
Ceux qui avaient arrêté Jésus l'emmenèrent chez Caïphe,  
le grand prêtre, chez qui s'étaient réunis les scribes et les  
anciens. Quant à Pierre, il le suivit de loin jusqu'au palais du  
grand prêtre ; il y entra et s'assit avec les serviteurs pour voir  
comment cela finirait. Or les grands prêtres et tout le sanhédrin  
cherchaient un faux témoignage contre Jésus pour le faire  
condamner à mort ; et ils n'en trouvèrent pas.

### N°32. Choral

Le monde m'a fausement jugé  
Avec mensonges et médisances,  
Maints filets et pièges sournois.  
Seigneur, dans ce péril, prends soin de moi,  
Garde-moi de pareilles traîtrises !

### N°33

L'ÉVANGÉLISTE  
Ils n'en trouvèrent pas, bien que beaucoup de faux témoins  
se fussent présentés. Finalement il s'en présenta deux qui  
déclarèrent :

TÉMOINS I & II  
Cet homme a dit : "Je peux détruire le sanctuaire de Dieu et le  
rebâtir en trois jours."

## PART TWO

### No.30. Aria [with *chorus II*]

Ah! My Jesus has gone now.  
*Whither then is thy friend gone,  
O thou fairest among women?*

Is it possible? Can I see it?  
*Whither has thy friend strayed?*

Ah! My lamb in tiger's claws!  
Ah! Where has my Jesus gone?  
*Then we will seek him with thee.*

Ah! What shall I tell my soul  
When it asks me, full of fear?  
Ah, where has my Jesus gone?

### No.31

EVANGELISTA  
And they that had laid hold on Jesus led him away to Caiaphas  
the high priest, where the scribes and the elders were  
assembled. But Peter followed him afar off unto the high  
priest's palace, and went in, and sat with the servants, to see  
the end. Now the chief priests, and elders, and all the council,  
sought false witness against Jesus, to put him to death; But  
found none;

### No.32. Chorale

The world has judged me deceitfully  
With lies and with false utterance,  
Many a snare and secret plot.  
Lord, guard me in this danger,  
Shield me from false wiles.

### No.33

EVANGELISTA  
Yea, though many false witnesses came, yet found they none. At  
the last came two false witnesses, And said:

TESTIS I & II  
This fellow said, I am able to destroy the temple of God, and to  
build it in three days.

EVANGELISTA  
Und der Hohepriester stund auf und sprach zu ihm:

PONTIFEX  
Antwortest du nichts zu dem, was diese wider dich zeugen?

EVANGELISTA  
Aber Jesus schwieg stille.

**34 | Nr.34. Recitativo**

Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille,  
Um uns damit zu zeigen,  
Daß sein erbarmensvoller Wille  
Vor uns zum Leiden sei geneigt,  
Und daß wir in der gleichen Pein  
Ihm sollen ähnlich sein,  
Und in Verfolgung stille schweigen.

**35 | Nr.35. Aria**

Geduld, Geduld!  
Wenn mich falsche Zungen stechen.  
Leid' ich wider meine Schuld  
Schimpf und Spott,  
Ei! so mag der liebe Gott  
Meines Herzens Unschuld rächen.  
Geduld, Geduld...

**36 | Nr.36a**

EVANGELISTA  
Und der Hohepriester antwortete, und sprach zu ihm:

PONTIFEX  
Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns  
sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes.

EVANGELISTA  
Jesus sprach zu ihm:

JESUS  
Du sagest's. Doch sage ich euch: Von nun an wird's  
geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn  
sitzen zur Rechten der Kraft, und kommen in den Wolken  
des Himmels.

EVANGELISTA  
Da zerriß der Hohepriester seine Kleider, und sprach:

L'ÉVANGÉLISTE  
Le grand prêtre se leva et lui dit :

LE GRAND PRÊTRE  
Tu n'as rien à répondre ? De quoi ces gens témoignent-ils contre  
toi ?

L'ÉVANGÉLISTE  
Mais Jésus gardait le silence.

**N°34. Récit**

Mon Jésus se tait devant la calomnie.  
Il nous montre ainsi  
Que sa volonté miséricordieuse  
Est de souffrir pour nous  
Et que dans de semblables tourments  
Nous devons suivre son exemple  
Et nous taire devant l'injustice.

**N°35. Aria**

Patience !  
Quand les mauvaises langues me mordent !  
Lorsque je souffre par injustice  
Outrages et moqueries,  
Courage ! Le Dieu bien-aimé  
Vengera l'innocence de mon cœur.  
Patience, patience...

**N°36a**

L'ÉVANGÉLISTE  
Le grand prêtre répondit en lui disant :

LE GRAND PRÊTRE  
Je t'adjure par le Dieu vivant de nous dire si tu es, toi, le Messie,  
le Fils de Dieu.

L'ÉVANGÉLISTE  
Jésus lui répondit :

JÉSUS  
Tu le dis. Seulement, je vous le déclare, désormais vous verrez  
le Fils de l'homme siégeant à la droite du Tout-Puissant et  
venant sur les nuées du ciel.

L'ÉVANGÉLISTE  
Alors le grand prêtre déchira ses vêtements et dit :

EVANGELISTA  
And the high priest arose, and said to him,

PONTIFEX  
Answerest thou nothing? what is it which these witness against  
thee?

EVANGELISTA  
But Jesus held his peace.

**No.34. Recit**

My Jesus holds His peace before false lies,  
So as to show us  
That His merciful will  
Is bent on suffering for our sake;  
And that, in like agony,  
We should be like Him,  
And hold our peace in time of persecution.

**No.35. Aria**

Patience, patience,  
Even when false tongues sting me.  
If, though guiltless, I suffer  
Abuse and mockery,  
Ah, then, may dear God  
Avenge my heart's innocence.  
Patience, patience . . .

**No.36a**

EVANGELISTA  
And the high priest answered and said unto him,

PONTIFEX  
I adjure thee by the living God, that thou tell us whether thou be  
the Christ, the Son of God.

EVANGELISTA  
Jesus saith unto him,

JESUS  
Thou hast said: nevertheless, I say unto you, Hereafter shall  
ye see the Son of man sitting on the right hand of power, and  
coming in the clouds of heaven.

EVANGELISTA  
Then the high priest rent his clothes, saying,

PONTIFEX

Er hat Gott gelästert. Was dürfen wir weiter Zeugnis? Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört. Was dünket euch?

EVANGELISTA

Sie antworteten und sprachen:

### Nr.36b. Chorus I & II

Er ist des Todes schuldig!

### Nr.36c

EVANGELISTA

Da speieten sie aus in sein Angesicht, und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht, und sprachen:

### Nr.36d. Chorus I & II

Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?

### 37 | Nr.37. Choral

Wer hat dich so geschlagen,  
Mein Heil, und dich mit Plagen  
So übel zugericht.  
Du bist ja nicht ein Sünder,  
Wie wir und unsre Kinder;  
Von Missetaten weißt du nicht.

### 1 | Nr.38a

EVANGELISTA

Petrus aber saß draußen im Palast; und es trat zu ihm eine Magd, und sprach:

ANCILLA I

Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.

EVANGELISTA

Er leugnete aber vor ihnen allen, und sprach:

PETRUS

Ich weiß nicht, was du sagest.

EVANGELISTA

Als er aber zur Tür hinausging, sahe ihn eine andere, und sprach zu denen, die da waren:

LE GRAND PRÊTRE

Il a blasphémé. Qu'avons-nous encore besoin de témoins ? Vous venez d'entendre le blasphème. Quel est votre avis ?

L'ÉVANGÉLISTE

Ils répondirent :

### N°36b. Chœurs I & II

Il mérite la mort.

### N°36c

L'ÉVANGÉLISTE

Alors ils lui crachèrent au visage et lui donnèrent des coups ; d'autres le frappèrent au visage en disant :

### N°36d. Chœurs I & II

Pour nous, fais le prophète, Messie, dis-nous : qui t'a frappé ?

### N°37. Choral

Qui t'a ainsi frappé,  
Ô mon Sauveur ? Qui t'a ainsi outragé  
Par de telles blessures ?  
Pourtant tu n'es point pécheur  
Comme nous sommes, et nos enfants.  
L'iniquité, tu ne la connais point.

### N°38a

L'ÉVANGÉLISTE

Or Pierre était assis dehors dans la cour. Une servante s'approcha de lui en disant :

SERVANTE I

Toi aussi, tu étais avec Jésus le Galiléen !

L'ÉVANGÉLISTE

Mais il nia devant tout le monde, en disant :

PIERRE

Je ne sais pas ce que tu veux dire.

L'ÉVANGÉLISTE

Comme il s'en allait vers le portail, une autre le vit et dit à ceux qui étaient là :

PONTIFEX

He hath spoken blasphemy; what further need have we of witnesses? behold, now ye have heard his blasphemy. What think ye?

EVANGELISTA

They answered and said,

### No.36b. Chorus I & II

He is guilty of death.

### No.36c

EVANGELISTA

Then did they spit in his face, and buffeted him; and others smote him with the palms of their hands, Saying,

### No.36d. Chorus I & II

Prophecy unto us, thou Christ, Who is he that smote thee?

### No.37. Chorale

Who has buffeted thee so,  
My Salvation, and with torments  
So harshly used thee?  
Thou art indeed not a sinner  
Like us and our children;  
Of misdeeds thou knowest nothing.

### No.38a

EVANGELISTA

Now Peter sat without in the palace: and a damsel came unto him, saying,

MAID I

Thou also wast with Jesus of Galilee.

EVANGELISTA

But he denied before them all, saying,

PETER

I know not what thou sayest.

EVANGELISTA

And when he was gone out into the porch, another maid saw him, and said unto them that were there,

ANCILLA II  
Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

EVANGELISTA  
Und er leugnete abermal und schwur dazu:

PETRUS  
Ich kenne des Menschen nicht.

EVANGELISTA  
Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da stunden,  
und sprachen zu Petrus:

### Nr.38b

CHORUS II  
Wahrlich, du bist auch einer von denen, denn deine Sprache  
verrät dich.

EVANGELISTA  
Da hub er an sich zu verfluchen und zu schwören:

PETRUS  
Ich kenne des Menschen nicht.

EVANGELISTA  
Und alsbald krähete der Hahn. Da dachte Petrus an die  
Worte Jesu, da er zu ihm sagte: ehe der Hahn krähen wird,  
wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging heraus, und  
weinete bitterlich.

## 2 | Nr.39. Aria

Erbarme dich,  
Mein Gott, um meiner Zähren willen;  
Schau hier,  
Herz und Auge weint vor dir  
Bitterlich.  
Erbarme dich,  
Mein Gott, um meiner Zähren willen.

## 3 | Nr.40. Choral

Bin ich gleich von dir gewichen,  
Stell' ich mich doch wieder ein;  
Hat uns doch dein Sohn verglichen  
Durch sein' Angst und Todespein.  
Ich verleugne nicht die Schuld,  
Aber deine Gnad' und Huld  
Ist viel größer als die Sünde,  
Die ich stets in mir befinde.

SERVANTE II  
Celui-ci était avec Jésus le Nazaréen.

L'ÉVANGÉLISTE  
De nouveau, il nia avec serment :

PIERRE  
Je ne connais pas cet homme !

L'ÉVANGÉLISTE  
Peu après, ceux qui étaient là s'approchèrent et dirent à Pierre :

### N°38b

CHŒUR II  
À coup sûr, toi aussi tu es des leurs ! Et puis, ton accent te  
trahit.

L'ÉVANGÉLISTE  
Alors il se mit à jurer avec des imprécations :

PIERRE  
Je ne connais pas cet homme !

L'ÉVANGÉLISTE  
Et aussitôt un coq chanta. Et Pierre se rappela la parole que  
Jésus avait dite : "Avant que le coq chante, tu m'auras renié  
trois fois." Il sortit et pleura amèrement.

## N°39. Aria

Aie pitié de moi,  
Mon Dieu, au nom de mes larmes.  
Vois,  
Mon cœur et mes yeux pleurent  
Amèrement devant toi.  
Aie pitié de moi,  
Mon Dieu, au nom de mes larmes.

## N°40. Choral

À peine t'ai-je abandonné  
Que je reviens déjà vers toi.  
Ton Fils nous a rachetés  
Par son angoisse et ses peines mortelles.  
Je ne nierai point ma faute,  
Mais ta miséricorde et ta grâce  
Sont plus grandes que le péché  
Que je trouve en moi sans cesse.

MAID II  
This fellow was also with Jesus of Nazareth.

EVANGELISTA  
And again he denied with an oath,

PETER  
I do not know the man.

EVANGELISTA  
And after a while came unto him they that stood by, and said to  
Peter,

### No.38b

CHORUS II  
Surely thou also art one of them; for thy speech betrayeth thee.

EVANGELISTA  
Then began he to curse and to swear, saying,

PETRUS  
I know not the man.

EVANGELISTA  
And immediately the cock crew. And Peter remembered the  
word of Jesus, which said unto him, Before the cock crow, thou  
shalt deny me thrice. And he went out, and wept bitterly.

## No.39. Aria

Have mercy,  
My God, for my tears' sake;  
Look hither,  
Heart and eyes weep bitterly  
Before thee.  
Have mercy,  
My God, for my tears' sake.

## No.40. Chorale

Although I have strayed from thee,  
Yet I have returned again;  
For thy Son has reconciled us  
Through His agony and mortal pain.  
I do not deny my guilt  
But thy grace and favour  
Are far greater than the sin  
Which I constantly find in myself.



**4 | Nr.41a**

EVANGELISTA

Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Ältesten des Volks einen Rat über Jesum, daß sie ihn töteten. Und bunden ihn, führten ihn hin, und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato. Da das sahe Judas, der ihn verraten hatte, daß er verdammt war zum Tode, gereuete es ihn, und brachte her wieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten, und sprach:

JUDAS

Ich habe übel getan, daß ich unschuldig Blut verraten habe.

EVANGELISTA

Sie sprachen:

**Nr.41b. Chorus I & II**

Was gehet uns das an? da siehe du zu.

**Nr.41c**

EVANGELISTA

Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin, und erhängete sich selbst. Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge, und sprachen:

PONTIFEX I &amp; II

Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

**5 | Nr.42. Aria**

Gebt mir meinen Jesum wieder!  
Seht, das Geld, den Mörderlohn,  
Wirft euch der verlorne Sohn  
Zu den Füßen nieder.  
Gebt mir meinen Jesum wieder!

**6 | Nr.43**

EVANGELISTA

Sie hielten aber einen Rat, und kauften einen Töpfersacker darum, zum Begräbnis der Pilger. Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker, bis auf den heutigen Tag. Da ist erfüllet, das gesagt ist durch den Propheten Jeremias, da er spricht: Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel; und haben sie gegeben um einen Töpfersacker, als mir der Herr befohlen hat. Jesus aber stand vor dem Landpfleger, und der Landpfleger fragte ihn, und sprach:

**N°41a**

L'ÉVANGÉLISTE

Le matin venu, tous les grands prêtres et les anciens du peuple tinrent conseil contre Jésus pour le faire condamner à mort. Puis ils le lièrent, ils l'emmenèrent et le livrèrent au gouverneur Ponce Pilate. Alors Judas, qui l'avait livré, voyant que Jésus avait été condamné, fut pris de remords et rapporta les trente pièces d'argent aux grands prêtres et aux anciens, en disant :

JUDAS

J'ai péché en livrant un sang innocent.

L'ÉVANGÉLISTE

Mais ils dirent :

**N°41b. Chœurs I & II**

Que nous importe ! C'est ton affaire !

**N°41c**

L'ÉVANGÉLISTE

Alors il se retira en jetant l'argent du côté du sanctuaire, et alla se pendre. Les grands prêtres prirent l'argent et dirent :

GRANDS PRÊTRES I &amp; II

Il n'est pas permis de le verser au trésor, puisque c'est le prix du sang.

**N°42. Aria**

Rendez-moi mon Jésus !  
Voyez : cet argent, les gages du meurtrier,  
L'enfant prodigue  
Le jette à vos pieds.  
Rendez-moi mon Jésus !

**N°43**

L'ÉVANGÉLISTE

Après avoir tenu conseil, ils achetèrent avec cette somme le champ du potier pour la sépulture des étrangers. Voilà pourquoi jusqu'à maintenant ce champ est appelé : "Champ du sang." Alors s'accomplit ce qui avait été dit par le prophète Jérémie : "Et ils prirent les trente pièces d'argent : c'est le prix de celui qui fut évalué, de celui qu'ont évalué les fils d'Israël. Et ils les donnèrent pour le champ du potier, ainsi que le Seigneur me l'avait ordonné." Jésus comparut devant le gouverneur. Le gouverneur l'interrogea :

**No.41a**

EVANGELISTA

When the morning was come, all the chief priests and elders of the people took counsel against Jesus to put him to death: And when they had bound him, they led him away, and delivered him to Pontius Pilate the governor. Then Judas, which had betrayed him, when he saw that he was condemned, repented himself, and brought again the thirty pieces of silver to the chief priests and elders, saying,

JUDAS

I have sinned in that I have betrayed the innocent blood.

EVANGELISTA

And they said,

**No.41b. Chorus I & II**

What is that to us? see thou to that.

**No.41c**

EVANGELISTA

And he cast down the pieces of silver in the temple, and departed, and went and hanged himself. And the chief priests took the silver pieces, and said,

PONTIFEX I &amp; II

It is not lawful for to put them into the treasury, because it is the price of blood.

**No.42. Aria**

Give me back my Jesus!  
See, the money, the wages of murder,  
The lost son throws at you,  
Down at your feet.  
Give me back my Jesus!

**No.43**

EVANGELISTA

And they took counsel, and bought with them the potter's field, to bury strangers in. Wherefore that field was called, The field of blood, unto this day. Then was fulfilled that which was spoken by Jeremy the prophet, saying, And they took the thirty pieces of silver, the price of him that was valued, whom they of the children of Israel did value; And gave them for the potter's field, as the Lord appointed me. And Jesus stood before the governor: and the governor asked him, saying,

PILATUS  
Bist du der Judenkönig?

EVANGELISTA  
Jesus aber sprach zu ihm:

JESUS  
Du sagest's.

EVANGELISTA  
Und da er verklagt ward von den Hohenpriestern und Ältesten, antwortete er nichts. Da sprach Pilatus zu ihm:

PILATUS  
Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

EVANGELISTA  
Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also, daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte.

#### **7 | Nr.44. Choral**

Befiehl du deine Wege  
Und was dein Herze kränkt  
Der allertreusten Pflege  
Des, der den Himmel lenkt,  
Der Wolken, Luft und Winden  
Gibt Wege, Lauf und Bahn,  
Der wird auch Wege finden,  
Da dein Fuß gehen kann.

#### **8 | Nr.45a**

EVANGELISTA  
Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten. Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas. Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:

PILATUS  
Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe? Barrabam, oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus.

EVANGELISTA  
Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten. Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm, und ließ ihm sagen:

PILATE  
Es-tu le roi des Juifs ?

L'ÉVANGÉLISTE  
Jésus lui répondit :

JÉSUS  
C'est toi qui le dis.

L'ÉVANGÉLISTE  
Mais aux accusations que les grands prêtres et les anciens portaient contre lui, il ne répondit rien. Alors Pilate lui dit :

PILATE  
Tu n'entends pas tous ces témoignages contre toi ?

L'ÉVANGÉLISTE  
Il ne lui répondit sur aucun point, de sorte que le gouverneur était fort étonné.

#### **N°44. Choral**

Confie ta route  
Et ce qui blesse ton cœur  
Aux soins toujours attentifs  
De celui qui gouverne les cieux.  
Celui qui aux vents, à l'air et aux nuées  
Assigne leur route, leur cours et leur chemin,  
Celui-là trouvera pour toi  
Ces sentiers qui guideront tes pas.

#### **N°45a**

L'ÉVANGÉLISTE  
À chaque fête, le gouverneur avait coutume de relâcher à la foule un prisonnier, celui qu'elle voulait. On avait alors un prisonnier fameux, qui s'appelait Barabbas. Comme la foule était alors rassemblée, Pilate s'adressa à elle :

PILATE  
Qui voulez-vous que je vous relâche, Barabbas ou Jésus qu'on appelle le Christ ?

L'ÉVANGÉLISTE  
Car il savait qu'ils l'avaient livré par jalousie. Pendant qu'il siégeait sur l'estrade, sa femme lui fit dire :

PILATUS  
Art thou the King of the Jews?

EVANGELISTA  
And Jesus said unto him,

JESUS  
Thou sayest.

EVANGELISTA  
And when he was accused of the chief priests and elders, he answered nothing.

PILATUS  
Hearest thou not how many things they witness against thee?

EVANGELISTA  
And he answered him to never a word; insomuch that the governor marvelled greatly.

#### **No.44. Chorale**

Commend your ways,  
And whatever troubles your heart,  
To the trustiest care of Him  
Who controls the heavens;  
He who gives clouds, air and winds  
Their paths, course and track,  
He will also find ways  
Where your feet can walk.

#### **No.45a**

EVANGELISTA  
Now at that feast the governor was wont to release unto the people a prisoner, whom they would. And they had then a notable prisoner, called Barabbas. Therefore when they were gathered together, Pilate said unto them,

PILATE  
Whom will ye that I release unto you? Barabbas, or Jesus, which is called Christ?

EVANGELISTA  
For he knew that for envy they had delivered him. When he was set down on the judgment seat, his wife sent unto him, saying,

**UXOR PILATI**

Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten, ich habe heute viel erlitten im Traum von seinem wegen.

**EVANGELISTA**

Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabam bitten sollten, und Jesum umbrächten. Da antwortete nun der Landpfleger, und sprach zu ihnen:

**PILATUS**

Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?

**EVANGELISTA**

Sie sprachen:

**CHORUS I & II**

Barrabam!

**EVANGELISTA**

Pilatus sprach zu ihnen:

**PILATUS**

Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?

**EVANGELISTA**

Sie sprachen alle:

**Nr.45b. Chorus I & II**

Laß ihn kreuzigen.

**9 | Nr.46. Choral**

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!  
Der gute Hirte leidet für die Schafe;  
Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,  
Für seine Knechte!

**10 | Nr.47****EVANGELISTA**

Der Landpfleger sagte:

**PILATUS**

Was hat er denn Übels getan?

**LA FEMME DE PILATE**

Ne te mêle pas de l'affaire de ce juste ! Car aujourd'hui j'ai été tourmentée en rêve à cause de lui.

**L'ÉVANGÉLISTE**

Les grands prêtres et les anciens persuadèrent les foules de demander Barabbas et de faire périr Jésus. Reprenant la parole, le gouverneur leur demanda :

**PILATE**

Lequel des deux voulez-vous que je vous relâche ?

**L'ÉVANGÉLISTE**

Ils répondirent :

**CHŒURS I & II**

Barabbas.

**L'ÉVANGÉLISTE**

Pilate leur demanda :

**PILATE**

Que ferai-je donc de Jésus, qu'on appelle le Christ ?

**L'ÉVANGÉLISTE**

Ils répondirent tous :

**N°45b. Chœurs I & II**

Qu'il soit crucifié !

**N°46. Choral**

Quel châtiment singulier !  
Le bon pasteur souffre pour ses brebis,  
La faute est payée par le Maître, le juste,  
Pour ses serviteurs !

**N°47****L'ÉVANGÉLISTE**

Le gouverneur dit :

**PILATE**

Quel mal a-t-il donc fait ?

**PILATE'S WIFE**

Have thou nothing to do with that just man: for I have suffered many things this day in a dream because of him.

**EVANGELISTA**

But the chief priests and elders persuaded the multitude that they should ask Barabbas, and destroy Jesus. The governor answered and said unto them,

**PILATE**

Whether of the twain will ye that I release unto you?

**EVANGELISTA**

They said,

**CHORUS I & II**

Barabbas!

**EVANGELISTA**

Pilate saith unto them,

**PILATE**

What shall I do then with Jesus which is called Christ?

**EVANGELISTA**

They all say unto him,

**No.45b. Chorus I & II**

Let him be crucified.

**No.46. Chorale**

How miraculous indeed is this punishment!  
The good shepherd suffers for the sheep;  
The Master, righteous as He is, pays the penalty  
For His servants!

**No.47****EVANGELISTA**

And the governor said,

**PILATE**

Why, what evil hath he done?

**11 | Nr.48. Recitativo**

Er hat uns allen wohlgetan.  
Den Blinden gab er das Gesicht,  
Die Lahmen macht er gehend;  
Er sagt' uns seines Vaters Wort,  
Er trieb die Teufel fort;  
Betrübte hat er aufgericht't;  
Er nahm die Sünder auf und an;  
Sonst hat mein Jesus nichts getan.

**12 | Nr.49. Aria**

Aus Liebe will mein Heiland sterben,  
Von einer Sünde weiß er nichts,  
Daß das ewige Verderben  
Und die Strafe des Gerichts  
Nicht auf meiner Seele bliebe.  
Aus Liebe...

**13 | Nr.50a**

EVANGELISTA  
Sie schrieen aber noch mehr, und sprachen:

**Nr.50b. Chorus I & II**

Laß ihn kreuzigen.

**Nr.50c**

EVANGELISTA  
Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß  
ein viel größer Getümmel ward, nahm er Wasser, und wusch  
die Hände vor dem Volk, und sprach:

PILATUS  
Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten, sehet ihr  
zu.

EVANGELISTA  
Da antwortete das ganze Volk, und sprach:

**Nr.50d. Chorus I & II**

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

**N°48. Récit**

À tous il a fait le bien.  
Il a rendu la vue aux aveugles,  
Il a fait marcher les impotents ;  
Il nous a remis la parole du Père,  
Il a chassé les démons ;  
Il a consolé les affligés ;  
Il a porté et effacé les fautes ;  
Mon Jésus n'a rien fait d'autre.

**N°49. Aria**

Par amour mon Sauveur veut mourir.  
Du péché, il ne connaît rien.  
Que la perte éternelle  
Et la sentence du juge  
Ne demeurent point sur mon âme,  
Par amour...

**N°50a**

L'ÉVANGÉLISTE  
Mais eux criaient de plus en plus fort :

**N°50b. Chœurs I & II**

Qu'il soit crucifié !

**N°50c**

L'ÉVANGÉLISTE  
Voyant que cela ne servait à rien mais que la situation tournait  
à la révolte, Pilate prit de l'eau et se lava les mains en présence  
de la foule, en disant :

PILATE  
Je suis innocent de ce sang. C'est votre affaire !

L'ÉVANGÉLISTE  
Tout le peuple répondit :

**N°50d. Chœurs I & II**

Que son sang retombe sur nous et sur nos enfants !

**No.48. Recit**

He has done good to us all.  
He has given sight to the blind,  
The lame He has made to walk;  
He has told us His Father's word,  
He has driven the devils forth;  
The wretched He has raised up;  
He has received and sheltered sinners;  
Nothing else has my Jesus done.

**No.49. Aria**

For love my Saviour is willing to die,  
Though He knows nothing of any sin,  
So that eternal ruin  
And the punishment of judgment  
May not rest upon my soul.  
For love . . .

**No.50a**

EVANGELISTA  
But they cried out the more, saying,

**No.50b. Chorus I & II**

Let him be crucified.

**No.50c**

EVANGELISTA  
When Pilate saw that he could prevail nothing, but that rather a  
tumult was made, he took water, and washed his hands before  
the multitude, saying,

PILATE  
I am innocent of the blood of this just person: see ye to it.

EVANGELISTA  
Then answered all the people, and said,

**No.50d. Chorus I & II**

His blood be on us, and our children.

**Nr.50e**

## EVANGELISTA

Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln,  
und überantwortete ihn, daß gekreuziget würde.

**14| Nr.51. Recitativo**

Erbarm es Gott!  
Hier steht der Heiland angebunden.  
O Geißelung, o Schläg', o Wunden!  
Ihr Henker, haltet ein!  
Erweicht euch der Seelen Schmerz,  
Der Anblick solchen Jammers nicht?  
Ach ja, ihr habt ein Herz,  
Das muß der Martersäule gleich,  
Und noch viel härter sein.  
Erbarmt euch, haltet ein!

**15| Nr.52. Aria**

Können Tränen meiner Wangen  
Nichts erlangen,  
Oh, so nehmt mein Herz hinein!  
Aber laßt es bei den Fluten,  
Wenn die Wunden milde bluten,  
Auch die Opferschale sein.

**16| Nr.53a**

## EVANGELISTA

Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum  
zu sich in das Richthaus, und sammelten über ihn die  
ganze Schar; und zogen ihn aus, und legten ihm einen  
Purpurmantel an; und flochten eine Dornenkrone, und  
satzten sie auf sein Haupt, und ein Rohr in seine rechte  
Hand, und beugten die Knie vor ihm, und spotteten ihn,  
und sprachen:

**Nr.53b. Chorus I & II**

Gegrüßet seist du, Judenkönig!

**Nr.53c**

## EVANGELISTA

Und speieten ihn an, und nahmen das Rohr, und schlugen  
damit sein Haupt.

**N°50e**

## L'ÉVANGÉLISTE

Alors il leur relâcha Barabbas. Quant à Jésus, après l'avoir fait  
flageller, il le livra pour qu'il soit crucifié.

**N°51. Récit**

Pitié, ô Dieu !  
Voici le Sauveur dans les fers !  
Ô flagellation, coups, blessures !  
Arrêtez, bourreaux !  
La douleur de cette âme, la vue d'une telle misère  
Ne vous attendrissent-elles pas ?  
Ah ! Si en effet vous avez un cœur,  
Il doit être comme le mât de torture,  
Et plus dur encore !  
Pitié ! Arrêtez-vous !

**N°52. Aria**

Si mes plaintes et mes larmes  
Sont impuissantes,  
Ah ! prenez donc mon cœur !  
Qu'il devienne le calice  
Dans lequel s'épanchera  
Le doux sang de ses blessures !

**N°53a**

## L'ÉVANGÉLISTE

Alors les soldats du gouverneur, emmenant Jésus dans le  
prétoire, rassemblèrent autour de lui toute la cohorte. Ils le  
dévêtirent et lui mirent un manteau écarlate ; avec des épines  
ils tressèrent une couronne qu'ils lui mirent sur la tête, ainsi  
qu'un roseau dans la main droite ; s'agenouillant devant lui, ils  
se moquèrent de lui en disant :

**N°53b. Chœurs I & II**

Salut, roi des Juifs !

**N°53c**

## L'ÉVANGÉLISTE

Ils crachèrent sur lui et, prenant le roseau, ils le frappaient à la  
tête.

**No.50e**

## EVANGELISTA

Then released he Barabbas unto them: and when he had  
scourged Jesus, he delivered him to be crucified.

**No.51. Recit**

Have mercy, God!  
Here stands the Saviour bound.  
O scourging, O blows, O wounds!  
You tormentors, cease!  
Are you not softened by the pain of your souls,  
Nor by the sight of such grief?  
Ah yes, you have a heart,  
That must be like the whipping post  
Or even harder still.  
Have mercy, cease!

**No.52. Aria**

If the tears on my cheeks can  
Achieve nothing,  
Oh then, take my heart!  
But let it for the streams,  
When the wounds bleed gently,  
Also be the sacrificial cup.

**No.53a**

## EVANGELISTA

Then the soldiers of the governor took Jesus into the common  
hall, and gathered unto him the whole band of soldiers. And  
they stripped him, and put on him a scarlet robe. And when they  
had platted a crown of thorns, they put it upon his head, and a  
reed in his right hand: and they bowed the knee before him, and  
mocked him, saying,

**No.53b. Chorus I & II**

Hail, King of the Jews!

**No.53c**

## EVANGELISTA

And they spit upon him, and took the reed, and smote him on  
the head.

**17 | Nr.54. Choral**

O Haupt voll Blut und Wunden,  
Voll Schmerz und voller Hohn!  
O Haupt zu Spott gebunden  
Mit einer Dornenkron!  
O Haupt, sonst schön gezieret  
Mit höchster Ehr' und Zier,  
Jetzt aber hoch schimpfieret:  
Gegrüßet seist du mir!  
Du edles Angesichte,  
Vor dem sonst schrickt und scheut  
Das große Weltgewichte,  
Wie bist du so bespeit!  
Wie bist du so erbleichet,  
Wer hat dein Augenlicht,  
Dem sonst kein Licht nicht gleicht,  
So schändlich zugericht't?

**18 | Nr.55**

EVANGELISTA  
Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus, und zogen ihm seine Kleider an, und führten ihn her, daß sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, funden sie einen Menschen von Kyrene, mit Namen Simon; den zwungen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.

**19 | Nr.56. Recitativo**

Ja! freilich will in uns das Fleisch und Blut  
Zum Kreuz gezwungen sein;  
Je mehr es unsrer Seele gut,  
Je herber geht es ein.

**20 | Nr.57. Aria**

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,  
Mein Jesu, gib es immer her!  
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,  
So hilf du mir es selber tragen.  
Komm, süßes Kreuz...

**N°54. Choral**

Ô tête couverte de sang et de blessures,  
De douleur et d'insultes,  
Ô tête coiffée par dérision  
D'une couronne d'épines !  
Ô tête jadis adornée  
De la plus resplendissante gloire,  
Maintenant portée au pinacle de l'infamie,  
Je te salue !  
Toi, noble face,  
Devant qui tremblent  
Les puissants de la terre,  
Te voilà conspuée !  
Combien tu es pâle !  
Qui a terni  
La lumière de tes yeux  
Au point que nul éclat ne les anime plus ?

**N°55**

L'ÉVANGÉLISTE  
Après s'être moqués de lui, ils lui enlevèrent le manteau et lui remirent ses vêtements. Puis ils l'emmenèrent pour le crucifier. Comme ils sortaient, ils trouvèrent un homme de Cyrène, nommé Simon ; ils le requièrent pour porter la croix de Jésus.

**N°56. Récit**

Oui, que ma chair et mon sang  
Soient mortifiés sur la Croix ;  
Notre âme devient meilleure  
Quand la douleur s'intensifie.

**N°57. Aria**

Viens, douce Croix, ainsi vais-je dire :  
Mon Jésus, toujours donne-le-moi !  
Si un jour la douleur me devient trop pesante,  
Tu m'aideras à la porter moi-même.  
Viens, douce Croix...

**No.54. Chorale**

O head, full of blood and wounds,  
Full of sorrow and full of scorn!  
O head, wreathed for mockery  
With a crown of thorns!  
O head, once beautifully adorned  
With highest honour and renown,  
But now highly abused:  
Let me hail thee!  
Thou noble countenance,  
Before which shrinks and cowers  
The great world itself,  
How art thou spat upon!  
How pallid art thou!  
Who has treated thine eyes' light,  
That no light else can equal,  
So shamefully amiss?

**No.55**

EVANGELISTA  
And after that they had mocked him, they took the robe off from him, and put his own raiment on him, and led him away to crucify him. And as they came out, they found a man of Cyrene, Simon by name: him they compelled to bear his cross.

**No.56. Recit**

Yes, gladly is the flesh and blood in us  
Compelled to the Cross;  
The more it benefits our souls,  
The more painfully it weighs.

**No.57. Aria**

Come, sweet Cross, I will say then:  
My Jesus, give it always to me.  
Should my pain become too heavy,  
Then help me to carry it myself.  
Come, sweet Cross . . .



## EVANGELISTA

Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgotha, das ist verdeutschet, Schädelstätt', gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckte, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider, und warfen das Los darum; auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen. Und sie saßen allda, und hüteten sein. Und oben zu seinem Haupte hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: Dies ist Jesus, der Juden König.

Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten, und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn, und schüttelten ihre Köpfe, und sprachen:

**Nr.58b. Chorus I & II**

Der du den Tempel Gottes zerbrichst, und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selbst. Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz.

**Nr.58c**

## EVANGELISTA

Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein, samt den Schriftgelehrten und Ältesten, und sprachen:

**Nr.58d. Chorus I & II**

Andern hat er geholfen, und kann sich selber nicht helfen. Ist er der König Israels, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben. Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüset's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

**Nr.58e**

## EVANGELISTA

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.

## L'ÉVANGÉLISTE

Arrivés au lieu dit Golgotha, ce qui veut dire lieu du Crâne, ils lui donnèrent à boire du vin mêlé de fiel. L'ayant goûté, il ne voulut pas boire. Quand ils l'eurent crucifié, ils partagèrent ses vêtements en tirant au sort, accomplissant par là ce qui avait été annoncé par le prophète : "Ils se sont partagé mes vêtements, et ils ont tiré au sort ma tunique." Et ils étaient là, assis, à le garder. Au-dessus de sa tête, ils avaient placé le motif de sa condamnation, ainsi libellé : "Celui-ci est Jésus, le roi des Juifs."

Deux bandits furent crucifiés avec lui, l'un à droite, l'autre à gauche. Les passants l'insultaient, hochant la tête et disant :

**Nr.58b. Chœurs I & II**

Toi qui détruis le sanctuaire et le rebâties en trois jours, sauve-toi toi-même, si tu es le Fils de Dieu, et descends de la croix !

**Nr.58c**

## L'ÉVANGÉLISTE

De même, avec les scribes et les anciens, les grands prêtres se moquaient de lui :

**Nr.58d. Chœurs I & II**

Il en a sauvé d'autres et il ne peut pas se sauver lui-même ! Il est Roi d'Israël, qu'il descende maintenant de la croix, et nous croirons en lui ! Il a mis en Dieu sa confiance, que Dieu le délivre maintenant, s'il l'aime, car il a dit : Je suis Fils de Dieu !

**Nr.58e**

## L'ÉVANGÉLISTE

Même les bandits crucifiés avec lui l'injuriaient de la même manière.

## EVANGELISTA

And when they were come unto a place called Golgotha, that is to say, a place of a skull, They gave him vinegar to drink mingled with gall: and when he had tasted thereof, he would not drink. And they crucified him, and parted his garments, casting lots: that it might be fulfilled which was spoken by the prophet, They parted my garments among them, and upon my vesture did they cast lots. And sitting down they watched him there; And set up over his head his accusation written, This is Jesus, the King of the Jews.

Then were there two thieves crucified with him, one on the right hand, and another on the left. And they that passed by reviled him, wagging their heads, and saying,

**No.58b. Chorus I & II**

Thou that destroyest the temple, and buildest it in three days, save thyself. If thou be the Son of God, come down from the cross.

**No.58c**

## EVANGELISTA

Likewise also the chief priests mocking him, with the scribes and elders, said,

**No.58d. Chorus I & II**

He saved others; himself he cannot save. If he be the King of Israel, let him now come down from the cross, and we will believe him. He trusted in God; let him deliver him now, if he will have him: for he said, I am the Son of God.

**No.58e**

## EVANGELISTA

The thieves also, which were crucified with him, cast the same in his teeth.

**22 | Nr.59. Recitativo**

Ach, Golgotha, unsel'ges Golgotha!  
 Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier verderben,  
 Der Segen und das Heil der Welt  
 Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.  
 Der Schöpfer Himmels und der Erden  
 Soll Erd' und Luft entzogen werden;  
 Die Unschuld muß hier schuldig sterben:  
 Das gehet meiner Seele nah;  
 Ach Golgotha, unsel'ges Golgotha!

**23 | Nr.60. Aria [mit Chorus II]**

Sehet, Jesus hat die Hand,  
 Uns zu fassen ausgespannt;  
 Kommt!

*Wohin?*

In Jesu Armen  
 Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,  
 Suchet!

*Wo?*

In Jesu Armen. Lebet, sterbet, ruhet hier,  
 Ihr verlaßnen Küchlein ihr,  
 Bleibet!

*Wo?*

In Jesu Armen.

**24 | Nr.61a**

EVANGELISTA  
 Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über  
 das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die  
 neunte Stunde schrie Jesus laut, und sprach:

JESUS  
 Eli, Eli, lama sabachthani?

EVANGELISTA  
 Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich  
 verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das höreten  
 sprachen sie:

**Nr.61b. Chorus I**

Der rufet dem Elias.

**N°59. Récit**

Ah ! Golgotha ! funeste Golgotha !  
 Le Seigneur de toute gloire doit ici mourir en infamie.  
 La bénédiction et le salut du monde  
 Sont cloués sur la Croix comme une malédiction.  
 On arrache la terre et le ciel  
 Au Créateur de la terre et des cieux.  
 On met à mort l'innocent comme coupable,  
 Mon âme ne peut le souffrir :  
 Ah ! Golgotha ! Malheureux Golgotha !

**N°60. Aria [avec chœur II]**

Voyez ! Jésus étend les mains  
 Pour nous saisir !  
 Venez !

*Où ?*

Dans les bras de Jésus !  
 Cherchez la délivrance et la miséricorde !  
 Cherchez !

*Où ?*

Dans les bras de Jésus ! Petits oisillons égarés,  
 Vivez, mourez, restez ici !  
 Restez !

*Où ?*

Dans les bras de Jésus !

**N°61a**

L'ÉVANGÉLISTE  
 À partir de midi, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à  
 trois heures. Vers trois heures, Jésus s'écria d'une voix forte :

JÉSUS  
 Eli, Eli, lama sabachtani ?

L'ÉVANGÉLISTE  
 C'est-à-dire : "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu  
 abandonné ?" Certains de ceux qui étaient là disaient, en  
 l'entendant :

**N°61b. Chœur I**

Il appelle Élie !

**No.59. Recit**

Alas, Golgotha, hapless Golgotha!  
 The Lord of Glory must wretchedly perish here;  
 The blessing and salvation of the world  
 Is placed on the Cross like a curse.  
 From the Creator of heaven and earth,  
 Earth and air shall be taken away.  
 The guiltless must die here guilty.  
 That strikes deep into my soul;  
 Alas, Golgotha, hapless Golgotha!

**No.60. Aria [with Chorus II]**

See, Jesus has stretched out  
 His hand to grasp us;  
 Come!

*Whither?*

In Jesus' arms  
 Seek redemption, find mercy,  
 Seek!

*Where?*

In Jesus' arms. Live, die, rest here,  
 You forsaken chicks.  
 Remain.

*Where?*

In Jesus' arms.

**No.61a**

EVANGELISTA  
 Now from the sixth hour there was darkness over all the land  
 unto the ninth hour. And about the ninth hour Jesus cried with a  
 loud voice, saying,

JESUS  
 Eli, Eli, lama sabachtani?

EVANGELISTA  
 That is to say, My God, my God, why hast thou forsaken me?  
 Some of them that stood there, when they heard that, said,

**No.61b. Chorus I**

This man calleth for Elias.

**Nr.61c**

EVANGELISTA

Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllte ihn mit Essig, und steckte ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

**Nr.61d. Chorus II**

Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

**Nr.61e**

EVANGELISTA

Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied.

**25 | Nr.62. Choral**

Wenn ich einmal soll scheiden,  
So scheide nicht von mir!  
Wenn ich den Tod soll leiden,  
So tritt du denn herfür!  
Wenn mir am allerbängsten  
Wird um das Herze sein,  
So reiß mich aus den Ängsten  
Kraft deiner Angst und Pein!

**26 | Nr.63a**

EVANGELISTA

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen; und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt, und erschienen vielen.  
Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren, und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschrakten sie sehr und sprachen:

**Nr.63b. Chorus I & II**

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

**N°61c**

L'ÉVANGÉLISTE

Aussitôt l'un d'eux courut prendre une éponge qu'il imbiba de vinaigre ; et, la fixant au bout d'un roseau, il lui présenta à boire. Mais les autres dirent :

**N°61d. Chœur II**

Attends ! Voyons si Élie va venir le sauver.

**N°61e**

L'ÉVANGÉLISTE

Mais Jésus, criant de nouveau d'une voix forte, rendit l'esprit.

**N°62. Choral**

Quand un jour il me faudra partir,  
Ne m'abandonne pas !  
Quand je devrai la mort souffrir,  
Viens à mon aide !  
Quand l'angoisse suprême  
Me serrera le cœur,  
Alors arrache-moi à mon angoisse  
Par ton angoisse et ta souffrance.

**N°63a**

L'ÉVANGÉLISTE

Et voici que le voile du sanctuaire se déchira en deux du haut en bas ; la terre trembla, les roches se fendirent ; les tombeaux s'ouvrirent, les corps de nombreux saints défunts ressuscitèrent ; sortis des tombeaux, après sa résurrection, ils entrèrent dans la ville sainte et apparurent à un grand nombre de gens.  
À la vue du tremblement de terre et de ce qui arrivait, le centurion et ceux qui avec lui gardaient Jésus furent saisis d'une grande frayeur et dirent :

**N°63b. Chœurs I & II**

Vraiment, celui-ci était Fils de Dieu.

**No.61c**

EVANGELISTA

And straightway one of them ran, and took a sponge and filled it with vinegar, and put it on a reed, and gave him to drink. The rest said,

**No.61d. Chorus II**

Let be, let us see whether Elias will come to save him.

**No.61e**

EVANGELISTA

Jesus, when he had cried again with a loud voice, yielded up the ghost.

**No.62. Chorale**

When once I must depart,  
Do not depart from me!  
When I must suffer death,  
Then stand thou by me!  
When I most full of fear  
At heart shall be,  
Then snatch me from those terrors  
By the force of thy fear and pain.

**No.63a**

EVANGELISTA

And, behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake, and the rocks rent: And the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose, And came out of the graves after his resurrection, and went into the holy city, and appeared unto many.  
Now when the centurion, and they that were with him, watching Jesus, saw the earthquake, and those things that were done, they feared greatly, saying,

**No.63b. Chorus I & II**

Truly this was the Son of God.

**Nr.63c**

## EVANGELISTA

Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa, und hatten ihm gedienet; unter welchen war Maria Magdalena, und Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi. Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war. Der ging zu Pilato, und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.

**27 | Nr.64. Recitativo**

Am Abend da es kühle war,  
Ward Adams Fallen offenbar.  
Am Abend drückt ihn der Heiland nieder.  
Am Abend kam die Taube wieder,  
Und trug ein Ölblatt in dem Munde.  
O schöne Zeit! O Abendstunde!  
Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,  
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.  
Sein Leichnam kömmt zur Ruh.  
Ach! liebe Seele, bitte du,  
Geh, lasse dir den toten Jesum schenken,  
O heilsames, o köstlich's Angedenken!

**28 | Nr.65. Aria**

Mache dich, mein Herze, rein,  
Ich will Jesum selbst begraben.  
Denn er soll nunmehr in mir  
Für und für  
Seine süße Ruhe haben.  
Welt, geh aus, laß Jesum ein!  
Mache dich...

**29 | Nr.66a**

## EVANGELISTA

Und Joseph nahm den Leib, und wickelte ihn in ein rein Leinwand. Und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen; und wälzte einen großen Stein vor die Tür des Grabes, und ging davon. Es war aber allda Maria Magdalena, und die andere Maria, die saßen sich gegen das Grab. Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato, und sprachen:

**N°63c**

## L'ÉVANGÉLISTE

Il y avait là plusieurs femmes qui regardaient à distance ; elles avaient suivi Jésus depuis les jours de Galilée en le servant ; parmi elles se trouvaient Marie de Magdala, Marie la mère de Jacques et de Joseph, et la mère des fils de Zébédée. Le soir venu, arriva un homme riche d'Arimathée, nommé Joseph, qui lui aussi était devenu disciple de Jésus. Cet homme alla trouver Pilate et demanda le corps de Jésus. Alors Pilate ordonna de le lui remettre.

**N°64. Récit**

C'est au soir, quand montait la fraîcheur,  
Que fut découverte la faute d'Adam.  
C'est au soir que la faute fut punie.  
C'est au soir encore que revint la colombe,  
Une ramure d'olivier en son bec.  
Ô doux moment, ô heure du soir !  
L'alliance de Dieu est maintenant scellée,  
Car Jésus a accompli sa Croix.  
À la paix son corps est rendu.  
Prie, ô âme bien-aimée !  
Laisse venir à toi ce présent ineffable : le corps de Jésus.  
Ô précieuse, ô bienfaisante mémoire !

**N°65. Aria**

Purifie-toi, mon cœur !  
Je veux donner à Jésus son tombeau !  
En moi désormais  
Et à jamais  
Il trouvera son repos.  
Monde ! Retire-toi de moi, afin qu'entre Jésus !  
Purifie-toi...

**N°66a**

## L'ÉVANGÉLISTE

Prenant le corps, Joseph l'enveloppa dans un linceul propre et le déposa dans le sépulcre tout neuf qu'il s'était fait creuser dans le rocher ; puis il roula une grosse pierre à l'entrée du tombeau et s'en alla. Cependant Marie de Magdala et l'autre Marie étaient là, assises en face du sépulcre. Le lendemain, jour qui suit la Préparation, les grands prêtres et les Pharisiens se rendirent ensemble chez Pilate et dirent :

**No.63c**

## EVANGELISTA

And many women were there beholding afar off, which followed Jesus from Galilee, ministering unto him: Among which was Mary Magdalene, and Mary the mother of James and Joses, and the mother of Zebedee's children. When the even was come, there came a rich man of Arimathea, named Joseph, who also himself was Jesus' disciple. He went to Pilate, and begged the body of Jesus. Then Pilate commanded the body to be delivered.

**No.64. Recit**

In the evening, when it was cool,  
Adam's fall was manifest.  
In the evening the Redeemer casts him down.  
In the evening the dove returned  
And carried an olive leaf in its mouth.  
O beautiful time! O evening hour!  
Peace is now made with God,  
For Jesus has endured His Cross.  
His body comes to rest.  
Ah, dear soul, prithee  
Go, bid them give thee the dead Jesus.  
O wholesome, O precious keepsake!

**No.65. Aria**

Make thyself clean, my heart,  
I will myself entomb Jesus,  
For He shall henceforth in me,  
For ever and ever,  
Take His sweet rest.  
World, begone, let Jesus in!  
Make thyself . . .

**No.66a**

## EVANGELISTA

And when Joseph had taken the body, he wrapped it in a clean linen cloth, And laid it in his own new tomb, which he had hewn out in the rock: and he rolled a great stone to the door of the sepulchre, and departed. And there was Mary Magdalene, and the other Mary, sitting over against the sepulchre. Now the next day, that followed the day of the preparation, the chief priests and Pharisees came together unto Pilate, saying,

**Nr.66b. Chorus I & II**

Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen. Darum befiehl, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf daß nicht seine Jünger kommen, und stehlen ihn, und sagen zu dem Volk: Er ist auferstanden von den Toten; und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste.

**Nr.66c**

EVANGELISTA  
Pilatus sprach zu ihnen:

PILATUS  
Da habt ihr die Hüter; gehet hin, und verwahret's wie ihr's wisset.

EVANGELISTA  
Sie gingen hin, und verwahreten das Grab mit Hütern, und versiegelten den Stein.

**30 | Nr.67. Recitativo (Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chorus I & II)**

Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.  
*Mein Jesu, gute Nacht!*

Die Müh' ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.  
*Mein Jesu, gute Nacht!*

O selige Gebeine  
Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,  
Daß euch mein Fall in solche Not gebracht.  
*Mein Jesu, gute Nacht!*

Habt lebenslang  
Vor euer Leiden tausend Dank,  
Daß ihr mein Seelenheil so wert geacht't.  
*Mein Jesu, gute Nacht!*

**31 | Nr.68. Chorus I & II**

Wir setzen uns mit Tränen nieder  
Und rufen dir im Grabe zu:  
Ruhe sanfte, sanfte ruh'!  
Ruht, ihr ausgesognen Glieder!  
*Ruhe sanfte, sanfte ruh'!*

**N°66b. Chœurs I & II**

Seigneur, nous nous sommes souvenus de ce que cet imposteur a dit de son vivant : Après trois jours, je ressusciterai. Donne donc l'ordre que l'on s'assure du sépulcre jusqu'au troisième jour, de peur que ses disciples ne viennent le dérober et ne disent au peuple : Il est ressuscité des morts. Et cette dernière imposture serait pire que la première.

**N°66c**

L'ÉVANGÉLISTE  
Pilate leur déclara :

PILATE  
Vous avez une garde. Allez ! Assurez-vous du sépulcre, comme vous l'entendez.

L'ÉVANGÉLISTE  
Ils allèrent donc s'assurer du sépulcre en scellant la pierre et en y postant une garde.

**N°67. Récit [avec chœur]**

Maintenant le Seigneur a été porté vers son repos.  
*Mon Jésus, dors en paix !*

Les peines que lui ont causées nos péchés ont pris fin.  
*Mon Jésus, dors en paix !*

Ô dépouille bienheureuse, voyez :  
Je vous pleure avec contrition et deuil.  
Car c'est ma chute qui a causé tant de souffrances.  
*Mon Jésus, dors en paix !*

Mille bénédictions sur vous, ma vie durant,  
Pour vos douleurs, vous qui avez mesuré à si haut prix  
Le salut de mon âme.  
*Mon Jésus, dors en paix !*

**N°68. Chœurs I & II**

Nous nous asseyons en pleurant  
Et sur ta tombe nous te disons :  
Repose en paix, repose en paix !  
Reposez, membres épuisés !  
*Reposez doucement ! Reposez bien !*

**No.66b. Chorus I & II**

Sir, we remember that that deceiver said, while he was yet alive, After three days I will rise again. Command therefore that the sepulchre be made sure until the third day, lest his disciples come by night, and steal him away, and say unto the people, He is risen from the dead: so the last error shall be worse than the first.

**No.66c**

EVANGELISTA  
Pilate said unto them,

PILATE  
Ye have a watch: go your way, make it as sure as ye can.

EVANGELISTA  
So they went, and made the sepulchre sure, sealing the stone, and setting a watch.

**No.67. Recit [with Chorus]**

Now the Lord is brought to rest.  
*My Jesus, good night!*

The toil is done which our sins made for Him.  
*My Jesus, good night!*

O blessed limbs,  
See, how I weep for thee with penance and remorse  
That my fall brought thee into such distress.  
*My Jesus, good night!*

Take, while my life lasts,  
A thousand thanks for thy Passion,  
That thou didst prize my soul's good so dearly.  
*My Jesus, good night!*

**No.68. Chorus I & II**

We sit down in tears  
And call to thee in the tomb:  
Rest softly, softly rest!  
Rest, ye exhausted limbs,  
*Rest softly, rest well.*

Euer Grab und Leichenstein  
Soll dem ängstlichen Gewissen  
Ein bequemes Ruhekissen  
Und der Seelen Ruhstatt sein.  
*Ruhe sanfte, sanfte ruh'!*

Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

Wir setzen uns...

Votre tombe et votre pierre tombale  
Seront au cœur angoissé  
Comme un doux oreiller,  
Un lieu de repos pour les âmes.  
*Reposez doucement ! Reposez bien !*

Là, dans la joie suprême, se ferment les yeux.

Nous nous asseyons...

Your grave and tombstone  
Shall for the unquiet conscience  
Be a comfortable pillow  
And the soul's resting place.  
*Rest softly, rest well.*

In utmost bliss our eyes shall then fall asleep.

We sit down . . .



LES INTERPRÈTES  
THE PERFORMERS  
DIE BESETZUNG



Werner Güra



Johannes Weisser



Sunhae Im



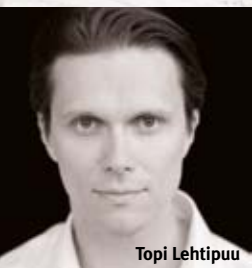
Christina Roterberg



Bernarda Fink



Marie-Claude Chappuis



Topi Lehtipuu



Fabio Trunz



Konstantin Wolff



Arttu Kataja



René Jacobs



RIAS Kammerchor



Akademie für Alte Musik Berlin



Staats- und Domchor Berlin

Avec plus de 250 enregistrements à son actif et une intense activité comme chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, **René Jacobs** s'est imposé comme une personnalité éminente de la musique vocale baroque et classique.

Il a reçu sa première formation musicale comme petit chanteur à la cathédrale de sa ville natale, Gand. Parallèlement à des études approfondies de philologie classique à l'Université, il a étudié le chant. Ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor où il s'impose rapidement. Dès 1977, il fonde le Concerto Vocale avec lequel il explorera ce répertoire sur les scènes européennes et au Japon. C'est alors qu'il réalise pour harmonia mundi une série d'enregistrements novateurs tous primés par la critique internationale.

1983 marque les débuts de son activité de chef lyrique dans la production de *L'Oronte* de Cesti au festival d'Innsbruck, qu'il dirigera jusqu'en 2009. Sa passion pour l'opéra vénitien, auquel il ne cesse de revenir, a donné lieu aux triomphes de deux ouvrages de Cavalli : *La Calisto* (dans la mise en scène de Herbert Wernicke) et *Eliogabalo*. Ses engagements au Staatsoper de Berlin et au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles l'ont conduit à diriger *Orpheus* et *La Patience de Socrate* de Telemann, *Cleopatra e Cesare* de Graun, *Opera seria* de Gassmann, *Croesus* de Keiser, *Così fan tutte* de Mozart et *Orlando Paladino* de Haydn. Il dirige régulièrement au festival d'Aix-en-Provence (depuis 1998), au Théâtre des Champs-Élysées et Salle Pleyel, ainsi qu'à Vienne (Theater an der Wien), depuis 2007. Vienne et Berlin sont aujourd'hui ses deux ports d'attache pour la production d'opéra.

René Jacobs a été distingué de nombreuses fois par la critique musicale en Europe et aussi aux U.S.A, où son enregistrement des *Nozze di Figaro* de Mozart a reçu un Grammy Award (Best Opera 2005). La revue *Classica* l'élisait "Artiste de l'année 2009" pour ses enregistrements de la *Brockes-Passion* de Telemann, d'*Idomeneo* de Mozart et de *La Création* de Haydn. En 2010, son étonnante *Flûte enchantée* recevait un accueil des plus enthousiastes (CD des Jahres (*Opernwelt*), Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010, *BBC Music Magazine Award*). Dernièrement paraissaient un nouvel enregistrement de *La finta giardiniera* de Mozart et la première mondiale d'un oratorio de Pergolèse, *Septem verba a Christo in cruce*.

René Jacobs est *Docteur honoris causa* de l'Université de Gand.

---

Né à Munich, **Werner Güra** a fait ses études au Mozarteum de Salzbourg, puis s'est perfectionné auprès de Kurt Widmer à Bâle et de Margreet Honig à Amsterdam ; il a travaillé son jeu d'acteur auprès de Ruth Berghaus et Theo Adam.

En 1995, il intégrait la troupe du Semperoper de Dresde où il a tenu les rôles majeurs de sa tessiture dans des opéras de Mozart et Rossini : *Don Giovanni* et *Così fan tutte*, sous la direction de Daniel Barenboim et René Jacobs, *Le Barbier de Séville* au Staatsoper de Berlin, *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Paris, *L'Enlèvement au sérail* à Dresde, et les *Passions* de Bach, sous la direction de Philippe Herreweghe et Peter Schreier. Il a travaillé avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Claudio Abbado et Adám Fischer, ainsi qu'avec le Concentus Musicus Wien sous la direction de Nikolaus Harnoncourt.

Werner Güra s'est imposé rapidement dans le répertoire du lied, en soliste d'abord puis au sein d'un quatuor vocal avec Marlis Petersen, Anke Vondung, Konrad Jarnot et les pianistes Christoph Berner et Camillo Radicke. Il se produit régulièrement à Wigmore Hall, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Lincoln Center de New York, à Paris (Abbesses, Cité de la Musique), au Festival de Lucerne et aux Schubertiades de Schwarzenberg.

Dans ce domaine, ses enregistrements pour harmonia mundi ont rencontré un vif succès, qu'il s'agisse des grands cycles de Schubert, Schumann ou Wolf ou des ensembles vocaux de Brahms et Schumann.

Né en Norvège en 1980, **Johannes Weisser** étudie le chant à Copenhague avec Susanna Eken au Conservatoire de Musique et à l'Académie lyrique. Ses débuts comme soliste seront fulgurants. Il s'est déjà beaucoup produit dans le répertoire sacré : *Passions*, *Oratorio de Noël* et cantates de Bach, *Requiem*, *Messe du couronnement* et *Messe en ut mineur* de Mozart, *Messie* de Haendel, *Petite Messe solennelle* de Rossini, *Requiem* de Fauré et *La Création* de Haydn... Il a travaillé sous la direction de Philippe Herreweghe, Daniel Reuss, Francesco Corti, Iona Brown, Andris Nelsons et Lars Ulrik Mortensen.

En 2004 Johannes Weisser faisait ses débuts à la scène dans le rôle de Masetto (*Don Giovanni*) à l'Opéra National de Norvège et à l'Opéra Comique de Berlin. L'année suivante, il reprenait le rôle-titre de *Don Giovanni*, mais il était également Papageno (*La Flûte enchantée*), Schaunard (*La Bohème*) et Malatesta (*Don Pasquale*) à l'Opéra National de Norvège. C'est en août 2006 qu'il tient le rôle titre de *Don Giovanni* au Festival d'Innsbruck sous la direction de René Jacobs avant d'endosser celui de Leporello à l'Opéra Royal de Copenhague.

Johannes Weisser se passionne pour le Lied et a donné plusieurs récitals en compagnie de Leif Ove Andsnes.

---

Née en Corée du Sud, **Sunhae Im** étudie à Séoul, puis se perfectionne auprès de Roland Hermann. Depuis, elle a travaillé avec Philippe Herreweghe, William Christie, Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Manfred Honeck, Frans Brüggen, Kent Nagano, Riccardo Chailly, Sylvain Cambreling, Ton Koopman et Marek Janowski, entre autres.

Sous la direction de René Jacobs, Sunhae Im a chanté dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, dans le *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, et dans de nombreux opéras, notamment *L'Orfeo* de Monteverdi (Euridice), *Der geduldige Socrates* von Telemann (Rodisette), *Orlando Paladino* de Haydn (Eurilla) et *La finta giardiniera* de Mozart (Serpetta). Elle a également participé à plusieurs de ses enregistrements pour harmonia mundi, dont *La Clémence de Titus* (Servilia), *Idomeneo* (Ilia), *Don Giovanni* (Zerlina), *La Flûte enchantée* (Papagena) et *Agrippina* de Haendel (Poppea).

Invitée régulièrement sur les plus grandes scènes européennes elle y a interprété des rôles comme Zerlina, Blondchen, Barbarina, Papagena, Adele, Yniold ou L'Amour (*Orphée aux enfers*).

En concert, elle interprète principalement des œuvres de Haendel, Bach, Mozart et Haydn. En décembre 2008 elle chantait le *Messie* de Haendel avec l'Orchestre philharmonique de New York, et en janvier 2010 la *Quatrième symphonie* de Mahler à Pittsburgh.

---

**Christina Roterberg** (soprano) est diplômée de la Musikhochschule de Dresde, sa ville natale. Elle commence sa carrière avec le RIAS Kammerchor, dont elle est membre de 2005 à 2013. Pendant cette période elle se produit souvent en soliste avec le chœur et prend également des engagements en tant que chanteuse indépendante. Son répertoire s'étend des maîtres anciens à l'époque contemporaine ; elle sera soliste pour la création mondiale du *Requiem* de Tigran Mansurian et dans les *Membra Jesu nostri* de Buxtehude, en concert comme au disque. On peut l'entendre également en soliste chez harmonia mundi dans *Le Vin herbé* de Frank Martin sous la direction de Daniel Reuss. Christina Roterberg travaille avec des ensembles prestigieux et sous la direction de chefs de renom tels que Hans-Christoph Rademann, René Jacobs, Rinaldo Alessandrini, Sigvards Kjøva ou Kaspars Putniņš.

**Bernarda Fink** est née à Buenos Aires de parents slovènes. Elle a étudié à l'Instituto Superior de Arte du Teatro Colón. Son répertoire s'étend aujourd'hui du Baroque au xx<sup>e</sup> siècle, et elle se produit régulièrement avec de grands orchestres internationaux comme les philharmonies de Vienne et Berlin, ou avec des ensembles baroques de renom, sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Mariss Jansons ou encore Riccardo Muti.

Depuis le début de sa carrière, Bernarda Fink a été applaudie dans les salles les plus prestigieuses d'Argentine et d'Amérique du Nord, aussi bien qu'en Europe.

On a pu l'entendre notamment dans la *Symphonie "Résurrection"* de Mahler avec la Philharmonie de Berlin, sous la direction de Simon Rattle (Paris, New York), dans des œuvres de Bach au Musikverein de Vienne avec Harnoncourt et avec le Nash Ensemble dans les *Kindertotenlieder* de Mahler à Londres (Wigmore Hall).

Dans le domaine du lied et de la mélodie, elle se produit sur les principales scènes européennes et américaines et ses enregistrements sont régulièrement distingués par la presse internationale.

---

**Marie-Claude Chappuis** a étudié à Fribourg puis à Salzbourg où elle a obtenu le premier prix de l'Académie de Musique du Mozarteum dans la classe de Breda Zakotnik.

À l'opéra d'Innsbruck, sous la direction de Brigitte Fassbaender, elle a chanté Hänsel dans *Hänsel und Gretel*, Sesto dans *La clemenza di Tito*, Charlotte dans le *Werther* de Massenet, *Carmen* ou encore Armindo dans *Partenope* de Haendel.

Sous la direction de René Jacobs, elle était la Messagère, Proserpine et l'Espérance (*L'Orfeo*) ainsi qu'Ottavia dans *L'incoronazione di Poppea*, rôle repris au Staatsoper de Berlin et à la Monnaie. Sur la scène du Grand Théâtre de Genève, elle a chanté l'Espérance, Ottavia et Pénélope dans la trilogie des opéras de Monteverdi ainsi qu'Annio dans *La clemenza di Tito* et Anna dans *Les Troyens* de Berlioz. À l'opéra de Zurich, elle a interprété Lazuli dans *L'Étoile*, Sesto dans *La clemenza di Tito*, Dorabella dans *Così fan tutte*, ainsi qu'Idamante dans *Idomeneo* de Mozart mis en scène et dirigé par Nikolaus Harnoncourt.

On peut l'entendre régulièrement sur les scènes de la Philharmonie de Berlin, du Concertgebouw d'Amsterdam, du Gewandhaus de Leipzig, de la Tonhalle de Zurich ou encore du Lincoln Center de New York, sous la direction de Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Roger Norrington, András Schiff et Daniel Harding. Elle est également l'invitée des festivals de Salzbourg, Aix-en-Provence, Baden Baden et Graz.

Chez harmonia mundi, elle a chanté sous la direction de René Jacobs le rôle d'Annio dans *La Clémence de Titus* avec le Freiburger Barockorchester, ainsi que la Brockes-Passion de Telemann.

---

Australien de naissance et Finlandais de nationalité, **Topi Lehtipuu** étudie à l'Académie Sibelius et s'installe à Paris suite à ses débuts au Théâtre des Champs-Élysées. Directeur artistique du festival de Musique de Turku, il est un interprète recherché de la musique contemporaine et ancienne, inclus les grands rôles mozartiens. Il se produit sous la direction d'Ivor Bolton, Emmanuelle Haïm, René Jacobs, Sir John Eliot Gardiner, Riccardo Muti, Christophe Rousset, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Jean-Christophe Spinosi et bien d'autres, avec des metteurs en scène comme Christopher Alden, John Cox, Claus Guth, Dominique Hervieu, Nicholas Hytner, Yannis Kokkos, Christof Loy, José Montalvo, Laurent Pelly ou Peter Sellars. Il apparaît notamment au Japon, aux États-Unis et dans les grandes salles d'Europe. Parmi ses projets futurs, citons *Dialogues des Carmélites* aux Champs-Élysées, le *Barbiere di Siviglia* de Paisiello à Vienne ainsi que de maints concerts. Apparue en CD/DVD: *The Rake's Progress* et *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (Glyndebourne Opera), *Così fan tutte* (Salzburger Festspiele), *l'Ezio* de Gluck (Virgin), *Vivaldi/Arie per tenore* (Naïve) et beaucoup d'autres.

Le ténor suisse **Fabio Trümper** a étudié au Conservatoire de Zurich, puis au Conservatoire Sweelinck et à la Nieuwe Opera Academie d'Amsterdam.

Depuis la saison 2012/13, il est membre de la troupe de l'Opéra de Zurich, où il incarne notamment Le Pilote dans *Le Vaisseau fantôme*, Telemaco (*Il ritorno d'Ulisse*) et Oronte dans *Alcina*. Au Grand Théâtre de Genève, il est Fritz dans *La Grande-Duchesse de Gérolstein*.

Parmi ses plus récents engagements, citons l'Évangéliste dans la *Passion selon saint-Jean* de Bach avec l'Orchestre du xviii<sup>e</sup> siècle sous la direction de Frans Brüggen, mais aussi des prestations au Spoleto Festival USA (Tamino), avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich et l'Orchestre de la Suisse Romande, à l'Opéra national de Lorraine, au Theater Basel, au Grand Théâtre de Genève et dans le *Berliner Requiem* de Weill avec l'Orchestre de la Tonhalle et David Zinman.

---

**Konstantin Wolff** a étudié le chant à Karlsruhe auprès de Donald Litaker et remporté en 2004 le Concours Mendelssohn de Berlin. En 2005 il faisait ses débuts à l'Opéra de Lyon en Mercurio (*Le Couronnement de Poppée*) avec William Christie. Depuis, il s'est produit au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, à l'Opéra du Rhin à Strasbourg, aux Philharmonies de Berlin et de Munich, au Théâtre des Champs-Élysées et à la Cité de la Musique à Paris, au Konzerthaus de Vienne et à Salzbourg. Il a incarné Caronte (*L'Orfeo*, Monteverdi) à Aix-en-Provence, Achilla (*Giulio Cesare*) au Festival Haendel de Göttingen, Zoroastro (*Orlando*) à Zurich, Grimoaldo (*Rodelinda*) à Bilbao, Abbot (*Curlew River*, Britten) et Snug (*A Midsummer Night's Dream*, Britten) à Lyon. En 2009, il faisait ses débuts au Theater an der Wien dans *Tancredi* (Obruzzano) et interprétait le rôle titre des *Noces de Figaro* de Mozart au Festival de Radio France et de Montpellier. Il a travaillé avec Claudio Abbado, Gerd Albrecht, Andrey Boreyko, René Jacobs, Ton Koopman, Nicholas McGegan, Marc Minkowski, Hans-Christoph Rademann, Sir Simon Rattle et Helmuth Rilling.

En concert, Konstantin Wolff chante les oratorios de Haendel et Bach, *La Création* de Haydn, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, *Paulus* de Mendelssohn, les Requiem de Mozart, Fauré et Dvořák, le *Knaben Wunderhorn* de Mahler et *Golgotha* de Frank Martin. Chez harmonia mundi, il a publié un récital de mélodies ("Victor Hugo en musique") et son interprétation du Christ dans *Septem Verba a Christo* de Pergolèse a été largement saluée par la presse internationale (2013).

---

Lauréat de plusieurs concours dont le Concours Mozart de Salzbourg, le baryton finlandais **Arttu Kataja** est diplômé de l'Académie Sibelius de Helsinki. En 2006 il rejoint la troupe du Deutsche Staatsoper Berlin, où il incarne notamment Le Comte (*Le nozze di Figaro*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Taddeo (*L'Italiana in Algeri*), L'Orateur (*La Flûte enchantée*), Le Héraut (*Lohengrin*).

Des invitations le mènent également à l'Opéra national de Finlande (*Il viaggio a Reims*, *Le nozze di Figaro*, *Arabella*, *Così fan tutte*, *Andrea Chenier*), au Festival lyrique de Savonlinna (Morales/*Carmen*, Marullo/*Rigoletto*, Papageno/*Die Zauberflöte*), au Théâtre du Capitole de Toulouse (Scherasmin/*Oberon*, Schaunard/*La Bohème*), au Deutsche Oper am Rhein (Figaro, Masetto, Guglielmo), ainsi qu'au Japon avec Daniel Barenboim et la troupe du Staatsoper Berlin.

---

Créé en 1948 dans le cadre de la 'Rundfunk im amerikanischen Sektor' (la radio du secteur américain), le **RIAS Kammerchor** joua un rôle décisif dans le renouveau de la vie musicale berlinoise après la Seconde Guerre mondiale. L'ensemble se consacre à la musique baroque, mais aussi à celle de l'époque moderne et contemporaine à travers des créations d'œuvres de Penderecki, Reimann, Kagel, Gundermann ou Tan Dun.

Après Uwe Gronostay, Marcus Creed et Daniel Reuss, c'est Hans-Christoph Rademann qui dirige l'ensemble depuis 2007, en étroite collaboration avec d'autres ensembles comme Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin et l'Orchestre des Champs-Élysées, et des chefs comme Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs et Philippe Herreweghe.

Le RIAS Kammerchor fait partie depuis 1994 du ROC (ensemble des orchestres et chœurs de radio), soutenu par la Deutschlandradio, le gouvernement fédéral allemand, le *land* de Berlin et la Rundfunk Berlin-Brandenburg.

---

Fondé en 1465, le **Staats- und Domchor Berlin** est l'une des plus célèbres maîtrises de garçons en Allemagne et la plus ancienne institution musicale à Berlin. L'ensemble accède à la renommée internationale au XIX<sup>e</sup> siècle sous la direction de Felix Mendelssohn et d'Otto Nicolai. Après la Première Guerre mondiale, cet ancien "Chœur de la cathédrale et de la Cour royale" perd son fondement politique et financier. Il est affilié en 1923 sous le nom de "Chœur de l'État et de la cathédrale de Berlin" à la Staatliche Hochschule für Musik, aujourd'hui Université des Arts.

Le destin du chœur après la Seconde Guerre mondiale reflète la situation d'îlot de Berlin pendant la guerre froide. Privé de son véritable lieu d'activité, il doit se rabattre sur d'autres églises de la ville ; en même temps il devient à travers ses tournées internationales l'ambassadeur de l'Allemagne divisée. Après la chute du mur, le chœur peut à nouveau chanter à la cathédrale de Berlin dès 1990. Des tournées de concert l'ont conduit dans de nombreux pays d'Europe, aux États-Unis, au Japon, en Russie et en Israël.

Un partenariat étroit associe le chœur avec le Chœur de la Radio de Berlin, le Lautten Compagny Berlin, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et les Berliner Philharmoniker.

Actuellement, plus de 250 garçons et jeunes hommes sont formés au sein du Staats- und Domchor.

**Kai-Uwe Jirka** est depuis 2002 professeur de direction chorale et directeur du Staats- und Domchor à l'Université des Arts de Berlin. Depuis 2006, il est également directeur artistique de la Sing-Akademie zu Berlin. En collaboration avec le Lautten Compagny Berlin, il donne en création moderne de nombreuses œuvres inconnues du XVIII<sup>e</sup> siècle, issues des archives de la Sing-Akademie, et a produit nombre de créations contemporaines ces dernières années.

---

Créée à Berlin-Est en 1982, l'**Akademie für Alte Musik Berlin** peut se prévaloir d'un parcours et d'une notoriété exceptionnels : toutes les grandes institutions musicales d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud l'ont accueillie.

Dès 1984, l'Akademie avait sa propre série de concerts au Konzerthaus de Berlin. Dix ans plus tard, c'est le Staatsoper Unter den Linden qui allait l'inviter à participer régulièrement à des productions d'opéra. L'ensemble donne une centaine de concerts par an, dans des effectifs très variés allant du concert de chambre à la formation symphonique, sous la direction de ses différents Konzertmeister – Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck et Georg Kallweit – ou de chefs invités : Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra ou Hans-Christoph Rademann, par exemple. Depuis la saison 2012/13, l'Akademie a également sa série de concerts au Prinzregententheater de Munich.

Entamée il y a plus de 25 ans, la rencontre avec René Jacobs s'est transformée en un véritable partenariat artistique. Les productions issues de cette collaboration ont été plébiscitées aussi bien à la scène qu'au disque, avec récemment une *Flûte enchantée* distinguée par un *Gramophone Editor's Choice*, *BBC Music Choice Award*, un *Choc de l'année 2010*, *ffff de Télérama*, *ICMA 2010* (International Classical Music Award) et le *Prix de la critique allemande* ou encore de la revue espagnole *Scherzo*, tout comme la première mondiale d'un oratorio inconnu de Pergolèse, *Septem Verba a Christo*, récemment parue.

La complicité avec le RIAS Kammerchor a aussi donné lieu à de nombreux enregistrements primés. "Akamus" collabore enfin avec de nombreux solistes comme Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau et Bejun Mehta, aussi bien qu'avec avec la compagnie de Sasha Waltz. Le spectacle et le DVD *4 Éléments – 4 Saisons* – réunissant des œuvres de Jean-Fery Rebel et Antonio Vivaldi – ont montré que l'Akademie savait aussi être créative et innovante sur scène.

Depuis 1994, l'Akademie für Alte Musik Berlin enregistre en exclusivité pour harmonia mundi et la plupart de ses disques ont été distingués par la presse internationale (*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*, *Gramophone Award*, *Edison Award*, *Diapason d'or*, *Choc de Classica* ou encore *Cannes Classical Award 2010*).



**With** more than two hundred and fifty recordings to his credit and an intensive schedule as singer, conductor, scholar, and teacher, **René Jacobs** has achieved an eminent position in the field of Baroque and Classical vocal music.

He received his early musical training as a choirboy at the cathedral of his native city of Ghent. Alongside his advanced studies of Classics at the University of Ghent, he continued to study singing. His encounters with Alfred Deller, the Kuijken brothers, and Gustav Leonhardt were to determine his orientation towards Baroque music and the countertenor repertoire, in which he soon established his reputation. In 1977 he founded the ensemble Concerto Vocale with which he explored this repertoire throughout Europe and in Japan. He then began to make a series of innovative recordings for harmonia mundi, all of which won awards from the international press. His career as an operatic conductor began in 1983 with the production of Cesti's *L'Oronte* at the Innsbruck Festival, of which he was director until 2009. His passion for Venetian opera, to which he constantly returns, has resulted in triumphs in two works by Cavalli, *La Calisto* (in a production by Herbert Wernicke) and *Eliogabalo*. His collaboration with the Berlin Staatsoper and the Théâtre de la Monnaie in Brussels has led him to conduct Telemann's *Orpheus* and *Der geduldige Socrates*, Graun's *Cleopatra e Cesare*, Gassmann's *Opera seria*, Keiser's *Croesus*, Mozart's *Così fan tutte*, and Haydn's *Orlando Paladino*. He has also conducted regularly at the Aix-en-Provence Festival (since 1998), at the Théâtre des Champs-Élysées and Salle Pleyel in Paris, and in Vienna (Theater an der Wien). Vienna and Berlin now constitute his twin bases for opera productions.

Rene Jacobs has received many distinctions from music critics in Europe and the USA, where his recording of Mozart's *Le nozze di Figaro* won a Grammy Award (Best Opera 2005). *Classica* magazine voted him 'Artist of the year 2009' for his recordings of Telemann's *Brookes-Passion*, Mozart's *Idomeneo*, and Haydn's *Die Schöpfung*. In 2010 his astonishing version of Mozart's *Die Zauberflöte* was released to enthusiastic acclaim (CD des Jahres in *Opernwelt*, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010 in *Classica*, *BBC Music Magazine* Award). His most recent releases were a new recording of Mozart's *La finta giardiniera* and the world premiere of an oratorio by Pergolesi, *Septem verba a Christo in cruce*.

René Jacobs holds an honorary doctorate from the University of Ghent.

---

Born in Munich, **Werner Güra** studied at the Salzburg Mozarteum and completed his training with Kurt Widmer in Basel and Margreet Honig in Amsterdam, in addition to taking courses in acting with Ruth Berghaus and Theo Adam.

In 1995 he joined the Semperoper in Dresden where he sang the principal tenor roles of Mozart and Rossini. His notable appearances have included *Don Giovanni* and *Così fan tutte* under Daniel Barenboim and René Jacobs, *Il barbiere di Siviglia* at the Berlin Staatsoper, *Die Zauberflöte* at the Paris Opéra, *Die Entführung aus dem Serail* in Dresden, and Bach's Passions under Philippe Herreweghe and Peter Schreier. He has worked with the Berlin Philharmonic under Claudio Abbado and Adám Fischer, and the Concentus Musicus Wien under Nikolaus Harnoncourt.

Werner Güra quickly won a reputation as an interpreter of lieder, initially as a soloist and subsequently also in a vocal quartet with Marlis Petersen, Anke Vondung, Konrad Jarnot and the pianists Christoph Berner and Camillo Radicke. He appears regularly at the Wigmore Hall in London, the Amsterdam Concertgebouw, Lincoln Center in New York, the Théâtre des Abbesses and Cité de la Musique in Paris, the Lucerne Festival and the Schubertiade Schwarzenberg. His lieder recordings for harmonia mundi, including the great cycles of Schubert, Schumann and Wolf and vocal ensembles by Brahms and Schumann, have all been widely acclaimed.

Born in Norway in 1980, **Johannes Weisser** studied singing with Susanna Eken at the Copenhagen Conservatory and graduated from the Royal Opera Academy there in June 2005. He established a reputation as a soloist at lightning speed, in a repertoire that already includes Bach's Passions, *Christmas Oratorio* and cantatas, Mozart's Requiem, 'Coronation' Mass and C minor Mass, Handel's *Messiah*, Schütz's *St John Passion*, Rossini's *Petite Messe Solennelle*, Fauré's Requiem and Haydn's *Creation*. He has worked with Philippe Herreweghe, Daniel Reuss, Francesco Corti, Iona Brown, Andris Nelsons and Lars Ulrik Mortensen.

In 2004 Johannes Weisser made his operatic debut as Masetto (*Don Giovanni*) at the Norwegian National Opera and the Komische Oper in Berlin. In the following year he took on the title role in *Don Giovanni* as well as Papageno (*Die Zauberflöte*), Schaunard (*La Bohème*), and Malatesta (*Don Pasquale*) at the Norwegian National Opera. He sang Don Giovanni again in 2006 at the Innsbruck Festival under the direction of René Jacobs, before taking on the role of Leporello at the Danish Royal Opera in Copenhagen.

As a lieder singer, Johannes Weisser has given several recitals with the pianist Leif Ove Andsnes in Scandinavia.

---

Born in South Korea, **Sunhae Im** studied in Seoul, and then completed her training with Roland Hermann. Since then she has worked with such conductors as Philippe Herreweghe, William Christie, Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Manfred Honeck, Frans Brüggen, Kent Nagano, Riccardo Chailly, Sylvain Cambreling, Ton Koopman, and Marek Janowski.

She has sung under the direction of René Jacobs in Bach's *St Matthew Passion* and Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, as well as in numerous operas including Monteverdi's *L'Orfeo* (Euridice), Telemann's *Der geduldige Socrates* (Rodisette), Haydn's *Orlando Paladino* (Eurilla), and Mozart's *La finta giardiniera* (Serpette). She can also be heard on several of the same conductor's recordings for harmonia mundi, among them *La clemenza di Tito* (Servilia), *Idomeneo* (Ilia), *Don Giovanni* (Zerlina), *Die Zauberflöte* (Papagena), and Handel's *Agrippina* (Poppea).

A regular guest in the major European opera houses, Sunhae Im sings such roles as Zerlina, Blondchen, Barbarina, Papagena, Adele, Yniold, and L'Amour (*Orphée aux enfers*).

Her concert repertoire is centred on Handel, Bach, Mozart, and Haydn. In December 2008 she sang Handel's *Messiah* with the New York Philharmonic Orchestra, followed in January 2010 by Mahler's Fourth Symphony in Pittsburgh.

---

The soprano **Christina Roterberg** was born in Dresden and studied at the Musikhochschule there. She began her career with the RIAS Kammerchor, of which she was a member from 2005 to 2013, often singing as a soloist with the choir. She also worked as a freelance singer during this period. Her repertoire ranges from the old masters to the contemporary era; thus she has appeared as a soloist in both the world premiere of Tigran Mansurian's Requiem and in performances and a CD recording of Buxtehude's *Membra Jesu nostri*. She can also be heard on harmonia mundi as a soloist in Frank Martin's *Le Vin herbé* under Daniel Reuss. Christina Roterberg also gives song recitals and works with leading ensembles and under the direction of such well-known conductors as Hans-Christoph Rademann, René Jacobs, Rinaldo Alessandrini, Sigvards Kļava, and Kaspars Putniņš.

Born in Buenos Aires to Slovenian parents, **Bernarda Fink** studied at the Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Today her repertoire ranges from the Baroque to the twentieth century, and she appears regularly with such great international orchestras as the Vienna Philharmonic and Berlin Philharmonic and with celebrated Baroque ensembles. Among the conductors with whom she works are Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Mariss Jansons, and Riccardo Muti.

Since the start of her career, Bernarda Fink has been applauded in the leading concert halls of Europe and Argentina. She was recently heard in Mahler's *Resurrection* Symphony with the Berlin Philharmonic under the direction of Simon Rattle (Paris, New York), works by Bach with Harnoncourt at the Vienna Musikverein, and Mahler's *Kindertotenlieder* with the Nash Ensemble at the Wigmore Hall in London.

She gives song recitals in the principal European and American musical centres, and her recordings are regularly acclaimed by the international press.

---

**Marie-Claude Chappuis** studied in Fribourg, then in Salzburg, where she was awarded a distinction in Breda Zakotnik's class at the Mozarteum Academy of Music.

As a company member at the Tiroler Landestheater in Innsbruck, under the management of Brigitte Fassbaender, she sang Hänsel in *Hänsel und Gretel*, Sesto in *La clemenza di Tito*, Charlotte in Massenet's *Werther*, Carmen, and Armino in Handel's *Partenope*.

Under the direction of René Jacobs, she has appeared as Messaggiera, Proserpina and Speranza (*L'Orfeo*) and Ottavia in *L'incoronazione di Poppea*, singing the last-named role at the Berlin Staatsoper and La Monnaie in Brussels. Her roles at the Grand Théâtre in Geneva have included Speranza, Ottavia and Penelope in the Monteverdi trilogy, Annio in *La clemenza di Tito*, and Anna in Berlioz's *Les Troyens*. At the Zurich Opera she has sung Lazuli (*L'Étoile*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Dorabella (*Così fan tutte*), and Idamante (*Idomeneo*) in a production conducted and directed by Nikolaus Harnoncourt.

Marie-Claude Chappuis can be heard regularly at the Berlin Philharmonie, the Amsterdam Concertgebouw, the Leipzig Gewandhaus, the Zurich Tonhalle, and Lincoln Center in New York, under such conductors as Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Roger Norrington, András Schiff, and Daniel Harding. She has also made guest appearances at the Salzburg, Aix-en-Provence, Baden-Baden, Ansbach, and Graz festivals.

On harmonia mundi she sings the role of Annio in *La clemenza di Tito* with the Freiburger Barockorchester and in Telemann's *Brocks-Passion*, both under the direction of René Jacobs.

---

Born in Australia of Finnish parents, **Topi Lehtipuu** studied at the Sibelius Academy and took up residence in Paris soon after his debut at the Théâtre des Champs-Élysées. Artistic Director of the Turku Music Festival, he has gained an international reputation for his interpretation of both contemporary and early music, including the major Mozart roles. He often sings under the batons of Ivor Bolton, Emmanuelle Haïm, René Jacobs, Vladimir Jurowski, Riccardo Muti, Christophe Rousset, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, and Jean-Christophe Spinosi. Among his directors are Christopher Alden, John Cox, Claus Guth, Dominique Hervieu, Nicholas Hytner, Yannis Kokkos, Christof Loy, José Montalvo, Laurent Pelly, and Peter Sellars. He has appeared in Japan, the USA, and all over Europe. Projects until 2015 include *Dialogues des Carmélites* in Paris, Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* in Vienna, and numerous concerts. Recordings/DVD: *The Rake's Progress*, *Die Meistersinger* (both Glyndebourne Opera), *Così fan tutte* (Salzburg Festival), Gluck/*Ezio* (Virgin Classics), Vivaldi/*Arie per tenore* (Naïve), and others.

The Swiss tenor **Fabio Trümpp** studied at the Zurich Conservatory, then at the Sweelinck Conservatory and the Nieuwe Opera Academie in Amsterdam.

Since the 2012/13 season he has been a company member at the Oper Zürich, where his roles include Steuermann/*Der fliegende Holländer*, Telemaco/*Il ritorno d'Ulisse in patria*, and Oronte/*Alcina*. At the Grand Théâtre de Genève he will sing Fritz/*La Grande-Duchesse de Gérolstein*.

His most recent engagements include Evangelist in Bach's *St John Passion* with the Orchestra of the 18th Century under Frans Brüggen, as well as performances at the Spoletto Festival USA (Tamino), with the Tonhalle Orchester Zürich and the Orchestre de la Suisse Romande, at the Opéra National de Lorraine, at Theater Basel, at the Grand Théâtre de Genève, and in Weill's *Berliner Requiem* with the Tonhalle Orchester under David Zinman.

---

**Konstantin Wolff** studied in Karlsruhe with Donald Litaker, and won the Felix Mendelssohn Prize in Berlin in 2004. In 2005 he sang the role of Mercurio (*L'incoronazione di Poppea*) under the direction of William Christie. He has since appeared at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, the Opéra du Rhin in Strasbourg, the Philharmonie in Berlin and Munich, the Théâtre des Champs-Élysées and the Cité de la Musique in Paris, the Vienna Konzerthaus, and in Salzburg. His roles have included Caronte (*L'Orfeo*, Monteverdi) at Aix-en-Provence, Achilla (*Giulio Cesare*) at the Handel Festival in Göttingen, Zoroastro (*Orlando*) in Zurich, Grimoaldo (*Rodelinda*) in Bilbao, Abbot (*Curlew River*, Britten), and Snug (*A Midsummer Night's Dream*, Britten) in Lyon. In 2009 he made his debut at the Theater an der Wien as Otranto (*Tancredi*) and sang the title role in Mozart's *Le nozze di Figaro* at the Festival de Radio France et de Montpellier. He has worked with such conductors as Claudio Abbado, Gerd Albrecht, Andrey Boreyko, René Jacobs, Ton Koopman, Nicholas McGegan, Marc Minkowski, Hans-Christoph Rademann, Sir Simon Rattle, and Helmuth Rilling.

His concert repertoire includes the oratorios of Handel and Bach, Haydn's *Die Schöpfung*, Beethoven's Ninth Symphony, Mendelssohn's *Paulus*, the Requiems of Mozart, Fauré, and Dvořák, Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*, and Frank Martin's *Golgotha*. On harmonia mundi, he released a recital album, 'Victor Hugo en Musique', in 2008, and his interpretation of Christ in Pergolesi's *Septem Verba a Christo* was widely acclaimed by the international press (2013).

---

A prizewinner of several competitions including the Salzburg Mozart Competition, Finnish baritone **Arttu Kataja** graduated from the Sibelius Academy in Helsinki and became a member of the Deutsche Staatsoper Berlin in 2006, performing such parts as Count/*Le nozze di Figaro*, Guglielmo/*Così fan tutte*, Taddeo/*L'Italiana in Algeri*, Sprecher/*Die Zauberflöte*, Heerrufer/*Lohengrin*.

Guest engagements have led him to the Finnish National Opera (*Il viaggio a Reims*, *Le nozze di Figaro*, *Arabella*, *Così fan tutte*, *Andrea Chenier*), the Savonlinna Opera Festival (Morales/*Carmen*, Marullo/*Rigoletto*, Papageno/*Die Zauberflöte*), Théâtre du Capitole de Toulouse (Scherasmin/*Oberon*, Schaunard/*La Bohème*), Deutsche Oper am Rhein (Figaro, Masetto, Guglielmo), and Japan with Daniel Barenboim and Staatsoper Berlin.



Founded in 1948 under the auspices of ‘Radio in the American Sector’, the **RIAS Kammerchor** played an important role in the revival of post-war musical life in Berlin. The core of its repertoire is the music of the Baroque era, together with the modern classics and the music of today. It swiftly acquired an international reputation for premiering new works by such composers as Penderecki, Reimann, Kagel, Gundermann, and Tan Dun.

After Uwe Gronostay, Marcus Creed, and Daniel Reuss, Hans-Christoph Rademann has directed the ensemble since 2007, in close collaboration with Concerto Köln, the Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin, and the Orchestre des Champs-Élysées, and such conductors as Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, and Philippe Herreweghe. Since 1994 the RIAS Kammerchor has been a member of the ROC (radio orchestras and choirs), supported by Deutschlandradio, the German federal government, the state of Berlin, and Rundfunk Berlin-Brandenburg.

---

Founded in 1465, the **Staats- und Domchor Berlin** is one of the most renowned boys’ choirs in Germany and the oldest musical institution in Berlin. The ensemble first achieved international fame in the nineteenth century under the direction of Felix Mendelssohn and Otto Nicolai. After the First World War this former ‘Royal Court and Cathedral Choir’ lost its political and financial basis. In 1923 it was affiliated to the Staatliche Hochschule für Musik, now the University of the Arts, as ‘Berlin State and Cathedral Choir’.

The choir’s position after the Second World War reflected the island situation of Berlin during the Cold War. Deprived of its one true place of activity, it had to fall back on other churches in the city; at the same time, through its international concert tours, it became the ambassador of a divided Germany. After the fall of the Berlin Wall, it began singing regularly in Berlin Cathedral again from 1990 onwards. Concert tours have taken it to many countries in Europe, the United States, Japan, Russia, and Israel.

A close partnership links the singers with the Berlin Radio Choir (Rundfunkchor Berlin), the Lautten Compagny Berlin, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, and the Berliner Philharmoniker. More than 250 boys’ and young men’s voices are currently trained in the Staats- und Domchor.

---

**Kai-Uwe Jirka** has been Professor of Choral Conducting and Director of the Staats- und Domchor at the University of the Arts in Berlin since 2002; in 2006 he was also appointed Artistic Director of the Sing-Akademie zu Berlin. In collaboration with the Lautten Compagny Berlin, he has given the first modern performances of many unknown eighteenth-century works from the archives of the Sing-Akademie, and he has premiered works by contemporary composers.

Formed in East Berlin in 1982, the **Akademie für Alte Musik Berlin** can pride itself on an outstanding reputation and an exceptional career: it has been a welcome guest in all the great musical institutions of Europe, Asia, and North and South America.

From 1984 onwards, the Akademie had its own concert season at the Berlin Konzerthaus. Ten years later, the Staatsoper Unter den Linden invited it to participate regularly in productions of opera. The group gives around one hundred concerts a year, with very varied forces ranging from chamber ensemble to symphony orchestra, under the direction of its different Konzertmeisters – Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck, Georg Kallweit – or guest conductors such as Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra, and Hans-Christoph Rademann. Since the 2012/13 the Akademie has also had its own concert season at the Prinzregententheater in Munich.

The Akademie’s collaboration with René Jacobs, which started almost twenty-five years ago, has turned into a genuine artistic partnership. The productions resulting from their work together have been enthusiastically acclaimed both on stage and on record: most recently, their recording of *Die Zauberflöte* was distinguished with an Editor’s Choice in *Gramophone*, a BBC Music Choice Award, a ‘Choc’ of the year 2010 in *Classica*, ‘ffff’ in *Télérama*, an ICMA (International Classical Music Award) 2010, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, and ‘e’ in the Spanish magazine *Scherzo*. Their most recent release together, the world premiere of an unknown oratorio by Pergolesi, *Septem Verba a Christo*, also attracted great attention.

The group’s close rapport with the RIAS Kammerchor has also produced many award-winning recordings.

‘Akamus’ also works with numerous soloists such as Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau and Bejun Mehta, and with the Sasha Waltz dance company. Their live show and DVD *4 Éléments – 4 Seasons* – coupling works by Jean-Fery Rebel and Antonio Vivaldi – demonstrated that the Akademie was also capable of being creative and innovatory in stage performance.

Since 1994, the Akademie für Alte Musik Berlin has recorded exclusively for harmonia mundi. Most of its discs have won prizes from the international press, including the Preis der deutschen Schallplattenkritik, Gramophone Award, Edison Award, Diapason d’Or, ‘Choc’ de *Classica*, and the Cannes Classical Award 2010.

**Mit** mehr als 250 Einspielungen und seiner lebhaften Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Musikforscher und Gesangspädagoge zählt **René Jacobs** zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des Vokalrepertoires der Musik des Barock und der Klassik.

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe der Kathedrale seiner Heimatstadt Gent. Neben seinem Studium der Altphilologie an der Universität Gent studierte er Gesang. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, den Brüdern Kuijken und Gustav Leonhardt gaben den Anstoß zu seinem Entschluß, sich auf die Barockmusik und das Stimmfach des Countertenors zu spezialisieren, in dem er rasch große Erfolge feiern konnte. Schon 1977 gründete er das Ensemble Concerto Vocale, mit dem er dieses Repertoire auf den Bühnen Europas und in Japan zur Aufführung brachte. Gleichzeitig produzierte er für harmonia mundi eine ganze Reihe maßstabsetzender Einspielungen, die mit internationalen Kritikerpreisen ausgezeichnet worden sind.

Seine Tätigkeit als Operndirigent begann mit der Produktion von Cestis *Orontea* im Jahr 1983 bei den Festspielen für Alte Musik in Innsbruck, die er bis 2009 leitete. Seine Begeisterung für die venezianische Oper, auf die er immer wieder zurückkommt, fand ihren Höhepunkt in den triumphalen Erfolgen von zwei Cavalli-Opern: *La Calisto* (in der Inszenierung von Herbert Wernicke) und *Eliogabalo*, beide für das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit der Staatsoper Berlin dirigierte er *Orpheus* und *Der gedultige Socrates* von Telemann, *Cleopatra e Cesare* von Graun, *Opera seria* von Gassmann, *Croesus* von Keiser, *Così fan tutte* von Mozart und *Orlando Paladino* von Haydn. Er dirigiert regelmäßig beim Festival von Aix-en-Provence (seit 1998), in Paris (anfangs im Théâtre des Champs-Élysées, jetzt in der Salle Pleyel) und seit 2007 in Wien (Theater an der Wien). Wien und Berlin sind seine Heimathäfen der Opernproduktion.

René Jacobs ist von der Musikkritik mit Preisen überhäuft worden, in Europa ebenso wie in den USA, wo seine Einspielung von *Le nozze di Figaro* einen Grammy Award (Best Opera 2005) erhalten hat. Die französische Zeitschrift *Classica magazine* wählte ihn zum 'Künstler des Jahres 2009' für seine Aufnahmen von Telemanns *Brookes-Passion*, Mozarts *Idomeneo* und Haydns *Schöpfung*. Seine bemerkenswerte *Zauberflöte* hat begeisterte Zustimmung gefunden (CD des Jahres (*Opernwelt*), Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010, *BBC Music Magazine* Award). Kürzlich erschien eine Neuauflage von Mozarts *La finta giardiniera* und die Weltersteinspielung von Pergolesis *Septem verba a Christo in cruce*.

René Jacobs ist *Doctor honoris causa* der Universität Gent.

---

**Werner Güra**, in München geboren, studierte am Mozarteum in Salzburg und setzte seine Gesangsausbildung später bei Kurt Widmer in Basel und Margreet Honig in Amsterdam fort; daneben nahm er Schauspielunterricht bei Ruth Berghaus und Theo Adam.

1995 wurde er Ensemblemitglied der Semperoper in Dresden, wo er die großen Rollen seines Stimmfachs in Opern von Mozart und Rossini gesungen hat. Er hat unter der Leitung von Daniel Barenboim und René Jacobs in *Don Giovanni* und *Così fan tutte* gesungen, an der Staatsoper Berlin in *Il barbiere di Siviglia*, an der Pariser Oper in *Die Zauberflöte*, in Dresden in *Die Entführung aus dem Serail*, in Bachs *Passionen* unter der Leitung von Philippe Herreweghe und Peter Schreier. Er war mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado und Adam Fischer und mit dem Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt zu hören.

Als Liedsänger hat sich Werner Güra rasch einen Namen gemacht, zunächst als Solist, dann auch als Mitglied eines Vokalquartetts mit Marlis Petersen, Anke Vondung, Konrad Jarnot und den Pianisten Christoph Berner und Camillo Radicke. Er ist regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall, im Concertgebouw Amsterdam, im New Yorker Lincoln Center und im Pariser Théâtre des Abbesses zu hören, aber auch im Rahmen des Luzern Festivals und der Schubertiade Schwarzenberg. Seine Aufnahmen für harmonia mundi auf diesem Gebiet hatten großen Erfolg, die großen Liederzyklen von Schubert, Schumann und Wolf ebenso wie Vokalensembles von Brahms und Schumann.

---

1980 in Norwegen geboren studierte **Johannes Weisser** Gesang in Kopenhagen bei Susanna Eken an der Musikhochschule und der Königlichen Opernakademie. Er erlebte ein blitzschnelles Debüt als Solist: die *Passionen*, das *Weihnachtsoratorium* und Kantaten von Bach, das *Requiem*, die *Krönungsmesse* und die *c-moll-Messe* von Mozart, Händels *Messiah*, die *Johannespassion* von Schütz, Rossinis *Petite Messe solennelle*, Faurés *Requiem* und Haydns *Schöpfung* sind einige Werke, die schon zu seinem Repertoire gehören. Er hat mit Philippe Herreweghe, Daniel Reuss, Francesco Corti, Iona Brown, Andris Nelsons und Lars Ulrik Mortensen gearbeitet.

2004 trat Johannes Weisser zum ersten Mal auf die Bühne, als Masetto (*Don Giovanni*), an der Norwegischen Staatsoper und an der Komischen Oper in Berlin. Das Jahr darauf sang er die Titelrolle derselben Oper, aber auch Papageno (*Die Zauberflöte*), Schaunard (*La Bohème*) und Malatesta (*Don Pasquale*) an der Norwegischen Staatsoper. Im August 2006 sang er wieder die Titelrolle von *Don Giovanni*, im Rahmen der Innsbrucker Festspiele unter der Leitung von René Jacobs, bevor er an der Kopenhagener Oper als Leporello zu hören war.

Als Liedinterpret tritt Johannes Weisser mit dem Pianisten Leif Ove Andsnes auf.

---

Die Südkoreanerin **Sunhae Im** studierte in Seoul und setzte ihre Gesangsausbildung bei Roland Hermann fort. Seitdem arbeitete sie unter anderem mit Philippe Herreweghe, William Christie, Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Manfred Honeck, Frans Brüggen, Kent Nagano, Riccardo Chailly, Sylvain Cambreling, Ton Koopman und Marek Janowski.

Unter der Leitung von René Jacobs sang Sunhae Im in der *Matthäus-Passion* von Bach und in der *Marienvesper* von Monteverdi, und in zahlreichen Opern, zum Beispiel Monteverdis *L'Orfeo* (Euridice), *Der gedultige Socrates* von Telemann (Rodisette), *Orlando Paladino* von Haydn (Eurilla) und in Mozarts *La finta giardiniera* (Serpetta). Sie ist ebenfalls in mehreren von seinen Aufnahmen für harmonia mundi zu hören, wie *La clemenza di Tito* (Servilia), *Idomeneo* (Ilia), *Don Giovanni* (Zerlina), *Die Zauberflöte* (Papagena) und *Agrippina* von Händel (Poppea).

Sie gastiert regelmäßig auf den großen Bühnen Europas und hat dort Partien wie Zerlina, Blondchen, Barbarina, Papagena, Adele, Yniold und Cupido (*Orpheus in der Unterwelt*) gesungen. Schwerpunkte ihres Konzertrepertoires sind Werke von Händel, Bach, Mozart und Haydn. Im Dezember 2008 sang sie mit dem New York Philharmonic Orchestra Händels *Messiah* und im Januar 2010 in Pittsburgh Mahlers 4. *Sinfonie*.

**Christina Roterberg** wurde in Dresden geboren. Ihre Sängerkarriere begann die Sopranistin nach Abschluss ihres Gesangsstudiums an der Musikhochschule Dresden beim RIAS Kammerchor, dem sie von 2005 bis 2013 als Ensemblemitglied angehörte. Darüber hinaus war sie freiberuflich, aber auch im Rahmen der Ensemblesarbeit häufig als Solistin zu hören. Ihr Repertoire reicht von den alten Meistern bis zur Moderne. An der Uraufführung von Tigran Mansurians *Requiem* war sie ebenso solistisch beteiligt wie an Aufführungen und der CD-Produktion von Buxtehudes *Membra Jesu nostri*. Bei harmonia mundi ist sie als Solistin in Frank Martins *Le Vin herbé* unter Daniel Reuss zu hören. Darüber hinaus gibt sie Liederabende und arbeitet mit renommierten Ensembles sowie unter der Leitung namhafter Dirigenten wie Hans-Christoph Rademann, René Jacobs, Rinaldo Alessandrini, Sigvards Kļava und Kaspars Putniņš.

---

Als Kind slowenischer Eltern in Buenos Aires geboren, erhielt **Bernarda Fink** ihre Ausbildung am Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Ihr Repertoire reicht vom Barock bis ins 20. Jahrhundert. Sie konzertiert mit so berühmten Orchestern wie den Wiener und Berliner Philharmonikern sowie mit führenden Barockorchestern unter namhaften Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Mariss Jansons und Riccardo Muti.

Seit Beginn ihrer Karriere feierte sie Erfolge an wichtigen Opernhäusern Europas, Nordamerikas und in ihrer argentinischen Heimat.

Jüngst war sie mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Simon Rattle in der *Auferstehungssinfonie* von Mahler zu hören (Paris, New York), mit Bachwerken unter Harnoncourt im Wiener Musikverein und mit Mahlers *Kindertotenliedern* mit dem Nash Ensemble in der Londoner Wigmore Hall.

Als Liedsängerin ist sie immer wieder in den großen Musikzentren Europas und der USA zu Gast, und ihre Einspielungen finden regelmäßig den Beifall der internationalen Kritik.

---

**Marie-Claude Chappuis** hat in Fribourg und am Salzburger Mozarteum bei Breda Zakotnik studiert und ihr Gesangsstudium mit Auszeichnung abgeschlossen.

An der Innsbrucker Oper hat sie unter der Leitung von Brigitte Fassbaender den Hänsel in *Hänsel und Gretel* gesungen, den Sesto in *La clemenza di Tito*, die Charlotte in *Werther* von Massenet, die *Carmen* und den Armino in *Partenope* von Händel.

Unter der Leitung von René Jacobs war sie die Messaggiera, Proserpina und La Speranza (*L'Orfeo*) sowie die Ottavia in *L'Incoronazione di Poppea*, die sie auch an der Staatsoper Berlin und an der Monnaie verkörperte. Auf der Bühne des Grand Théâtre in Genf sang sie in der Operntrilogie von Monteverdi La Speranza, die Ottavia und die Penelope sowie den Annio in *La clemenza di Tito* und die Anna in *Les Troyens* von Berlioz. An der Züricher Oper war sie als Lazuli in *L'Étoile*, als Sesto in *La Clemenza di Tito*, als Dorabella in *Così fan tutte* sowie als Idamante in Mozarts *Idomeneo* unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt zu sehen.

Sie war außerdem Gast bei den Festivals in Salzburg, Aix-en-Provence, Baden-Baden und Graz. In der Einspielung von *La clemenza di Tito* für harmonia mundi unter der Leitung von René Jacobs mit dem Freiburger Barockorchester ist sie als Annio zu hören. Unter seiner Leitung hat sie auch bei der Aufnahme der Brockes-Passion von Telemann mitgewirkt.

Der in Australien gebürtige Finne **Topi Lehtipuu** studierte in Helsinki und lebt in Paris seit seinem Debüts am Théâtre des Champs-Élysées. Der Musikdirektor des Musikfestivals in Turku ist ein gefragter Interpret Alter und Neuer Musik einschließlich der großen Mozartpartien. Er arbeitet häufig mit Dirigenten wie Ivor Bolton, William Christie, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, René Jacobs, Riccardo Muti, Christophe Rousset, Sir Simon Rattle und Jean-Christophe Spinosi. Zu seinen Regisseuren zählen Christopher Alden, John Cox, Claus Guth, Dominique Hervieu, Nicholas Hytner, Yannis Kokkos, Christof Loy, José Montalvo, Laurent Pelly u.v.a. Engagements führten ihn nach Japan und in die USA sowie durch ganz Europa. Zukünftige Projekte: *Dialogues des Carmélites* in Paris, Paisiello's *Barbiere di Siviglia* in Wien sowie zahlreiche Konzerte. CD/DVD: *The Rake's Progress* und *Die Meistersinger* (Glyndebourne Opera), *Così fan tutte* (Salzburger Festspiele), Glucks *Ezio* (Virgin), Vivaldi/*Arie per tenore* (Naïve), u.v.a.

---

Der Schweizer Tenor **Fabio Trümpp** hat am Konservatorium in Zürich und später am Sweelinck-Konservatorium und an der Nieuwe Opera Academie in Amsterdam studiert.

Seit der Spielzeit 2012/13 ist er Ensemblemitglied der Oper Zürich, wo er insbesondere den Steuermann in *Der fliegende Holländer*, den Telemaco in *Il ritorno d'Ulisse in patria* und den Oberon in *Alcina* verkörperte. Am Grand Théâtre de Genève singt er den Fritz in *La Grande-Duchesse de Gérolstein*.

Unter seinen jüngsten Engagements sind zu nennen: der Evangelist in Bachs *Johannespassion* mit dem Orchester des 18. Jahrhunderts unter Frans Brüggen, aber auch Auftritte beim Spoleto Festival USA (Tamino), mit dem Tonhalle Orchester Zürich und dem Orchestre de la Suisse Romande, an der Opéra national de Lorraine, am Theater Basel, am Grand Théâtre de Genève und in Weills *Berliner Requiem* mit dem Tonhalle Orchester unter David Zinman.

---

**Konstantin Wolff** studierte bei Donald Litaker in Karlsruhe Gesang und gewann 2004 den Felix Mendelssohn-Bartholdy Preis. Er gab sein Operndebüt 2005 an der Opéra National de Lyon unter William Christie in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (Mercurio). Seitdem hat er am Théâtre de la Monnaie in Brüssel, am Opéra du Rhin in Strassburg, an der Berliner und der Münchener Philharmonie, am Théâtre des Champs-Élysées und an der Cité de la Musique in Paris, am Wiener Konzerthaus und in Salzburg gesungen. Er interpretierte Caronte (*L'Orfeo*, Monteverdi) in Aix-en-Provence, Achilla (*Giulio Cesare*) in Göttingen, Zoroastro (*Orlando*) in Zürich, Grimoaldo (*Rodelinda*) in Bilbao, Abbot (*Curlew River*, Britten) und Snug (*A Midsummer Night's Dream*, Britten) in Lyon. 2009 debütierte er am Theater an der Wien in *Tancredi* als Obrazzino und er sang die Titelrolle in Mozarts *Le nozze di Figaro* beim Festival de Radio France et Montpellier. Er arbeitete u. a. mit Claudio Abbado, Gerd Albrecht, Andrey Boreyko, René Jacobs, Ton Koopman, Nicholas McGegan, Marc Minkowski, Hans-Christoph Rademann, Sir Simon Rattle und Helmuth Rilling zusammen.

Konstantin Wolffs Konzertrepertoire umfasst die großen Oratorien Bachs, Haydns *Schöpfung*, Beethovens 9. *Sinfonie*, Mendelssohns *Paulus*, und die Requien von Mozart, Dvořák und Fauré, Mahlers *Wunderhorn*-Lieder sowie Frank Martins *Golgotha*. 2008 erschien bei harmonia mundi sein erstes Recital "Victor Hugo en musique", und seine Interpretation des Christus in Pergolesis *Septem Verba a Christo* fand große Zustimmung bei der internationalen Kritik (2013).

Der finnische Bariton **Arttu Kataja** ist Absolvent der Sibelius-Akademie Helsinki und Preisträger mehrerer Wettbewerbe, u.a. des Mozart-Wettbewerbs von Salzburg. 2006 wurde er Ensemblemitglied der Deutschen Staatsoper Berlin, wo er Rollen wie den Grafen (*Le nozze di Figaro*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Taddeo (*L'italiana in Algeri*), den Sprecher (*Die Zauberflöte*) und den Heerrufer (*Lohengrin*) verkörperte.

Gastengagements führten ihn an die Finnische Staatsoper (*Il viaggio a Reims*, *Le nozze di Figaro*, *Arabella*, *Così fan tutte*, *Andrea Chenier*), zum Opernfestival von Savonlinna (Morales/*Carmen*, Marullo/*Rigoletto*, Papageno/*Zauberflöte*), ans Théâtre du Capitole de Toulouse (Scherasmin/*Oberon*, Schaunard/*La Bohème*), an die Deutsche Oper am Rhein (Figaro, Masetto, Guglielmo) und mit Daniel Barenboim und der Staatsoper Berlin nach Japan.

Der **RIAS Kammerchor**, 1948 unter der Regie des *Rundfunks im Amerikanischen Sektor* gegründet, war für den Aufbau des Berliner Musiklebens in der Nachkriegszeit von großer Bedeutung. Der Kernbereich seines Repertoires ist die Musik des Barock sowie der klassischen und aktuellen Moderne, aber mit Uraufführungen von Werken Pendereckis, Reimanns, Kagels, Gundermanns oder Tan Duns erarbeitete er sich auch als Uraufführungsensemble rasch internationales Ansehen.

Nach Uwe Gronostay, Marcus Creed und Daniel Reuss dirigiert seit 2007 Hans-Christoph Rademann das Ensemble, in enger Zusammenarbeit mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées und den Dirigenten Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs und Philippe Herreweghe.

Seit 1994 ist der RIAS Kammerchor Mitglied der von Deutschlandradio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin und Rundfunk Berlin-Brandenburg getragenen Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.

---

Der **Staats- und Domchor Berlin**, 1465 gegründet, ist einer der renommiertesten Knabenchöre Deutschlands und die älteste musikalische Einrichtung Berlins. Unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy und Otto Nicolai kam der Chor im 19. Jahrhundert zu internationalem Ansehen. Nach dem Ersten Weltkrieg verlor dieser frühere „Königliche Hof- und Domchor“ seine politische und finanzielle Grundlage. 1923 wurde er als Staats- und Domchor Berlin der Hochschule für Musik angegliedert und gehört heute zur Universität der Künste.

Die Situation des Chors nach dem Zweiten Weltkrieg spiegelte den Insel-Status Berlins im Kalten Krieg wider. Seiner angestammten Wirkungsstätte beraubt, musste er auf andere Kirchen der Stadt ausweichen; gleichzeitig wurde er durch seine Konzertreisen im Ausland Botschafter des geteilten Deutschland. Nach dem Fall der Mauer konnte der Chor von 1990 an wieder im Berliner Dom singen. Konzertreisen führten ihn in viele Länder Europas, in die Vereinigten Staaten, nach Japan, Russland und Israel.

Eine enge Partnerschaft verbindet den Chor mit dem Rundfunkchor Berlin, der Lautten Compagny Berlin, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und den Berliner Philharmonikern.

Es werden derzeit mehr als 250 Knaben und junge Männer im Staats- und Domchor ausgebildet.

---

**Kai-Uwe Jirka** ist seit 2002 Professor für Chorleitung an der Universität der Künste und Leiter des Staats- und Domchors Berlin. Seit 2006 ist er auch künstlerischer Leiter der Sing-Akademie zu Berlin. In Zusammenarbeit mit der Lautten Compagny Berlin hat er viele vergessene Werke des 18. Jahrhunderts aus den Archiven der Sing-Akademie erstmals wieder aufgeführt und in den letzten Jahren vielfach Werke der zeitgenössischen Musik zur Uraufführung gebracht.

1982 in Ost-Berlin gegründet, gehört die **Akademie für Alte Musik Berlin** heute zur Weltspitze der Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen. Die internationale Bedeutung zeigt sich in der Vielzahl seiner Gastspiele im In- und Ausland. Regelmäßig gastiert das Ensemble in allen musikalischen Zentren Europas, Asiens sowie Nord- und Südamerikas.

Seit 1984 gestaltet das Ensemble eine eigene Abonnementreihe im Konzerthaus Berlin und ist seit 1994 regelmäßiger Gast an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Akamus präsentiert sich mit rund 100 Auftritten pro Jahr in Besetzungsgrößen vom Kammerensemble bis zum sinfonischen Orchester. Das Ensemble musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck und Georg Kallweit – oder unter Gastdirigenten wie Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra und Hans-Christoph Rademann. Seit der Saison 2012/13 hat die Akademie auch eine Konzertreihe am Prinzregententheater in München.

Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble seit beinahe 25 Jahren eine enge künstlerische Partnerschaft, aus der zahlreiche gefeierte Opern- und Oratorienproduktionen hervorgegangen sind, zuletzt eine *Zauberflöte*, die mit einem *Gramophone Editor's Choice*, dem *BBC Music Choice Award*, einem *Choc de l'année 2010*, *fff de Télérama*, dem *ICMA 2010* (International Classical Music Award) und dem *Preis der deutschen Schallplattenkritik* ausgezeichnet wurde sowie mit einem *e* der spanischen Zeitschrift *Scherzo*, und die kürzlich erschienene Weltersteinspielungen von Pergolesis *Septem verba a Christo*.

Hervorzuheben ist die kongeniale Kooperation mit dem *RIAS Kammerchor*, von deren Qualität zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen zeugen. Mit renommierten Solisten wie Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau und Bejun Mehta arbeitet Akamus regelmäßig zusammen, aber auch mit der Tanzkompanie Sasha Waltz. Auch mit dem aufsehenerregend inszenierten Konzert und der DVD *4 Elemente – 4 Jahreszeiten*, das Werke von Jean-Fery Rebel und Antonio Vivaldi vereint, festigte die Akademie für Alte Musik Berlin ihren internationalen Ruf als kreatives und innovatives Ensemble.

Die seit 1994 exklusiv für das Label *harmonia mundi France* produzierten Aufnahmen wurden mit bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet (*Preis der deutschen Schallplattenkritik*, *Gramophone Award*, *Edison Award*, *Diapason d'or*, *Choc de Classica*, *Cannes Classical Award* 2010).



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement août-septembre 2012, Teldex Studio Berlin

Direction artistique: Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio Berlin

Recorded, edited and mixed with Merging Technologies Horus and Pyramix.

50 tracks at 96 kHz/24 bit with 32 microphones connected to Horus.

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

page 1 : Jan van Eyck, *L'Adoration de l'Agneau mystique*, retable achevé en 1432  
Gand, cathédrale Saint-Bavon - akg-images

Photos enregistrement : Sarah Blum (p.10, 16, 20, 25, 29, 34, 46)

Photos : Josep Molina © Molina Visuals (René Jacobs)

Monika Rittershaus (Werner Güra, Topi Lehtipuu),

Nicki Twang / Rikskonsertene (Johannes Weisser)

© Phoenix Entertainment Asia 2009 (Sunhae Im),

Ebba Dangschat (Christina Roterberg), Klemen Breitfuss (Bernarda Fink)

Rupert Larl (Marie-Claude Chappuis),

Eric Larrayadieu (Konstantin Wolff), Jouni Harala (Arttu Kataja),

Peter Witt (Akademie für Alte Musik Berlin), Matthias Heyde (RIAS Kammerchor)

Maquette Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMC 802156.58