

Johann Sebastian Bach
JOHANNES-PASSION
IM | SCHACHTNER | KOHLHEPP | GÜRA | WEISSER

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

Erster Teil / *Première partie* / First Part

Verrat und Gefangennahme / *Trahison et Arrestation* / Betrayal and Arrest

1		1. Exordium: <i>Herr, unser Herrscher</i>	9'36
2		2a. Evangelist, Jesus: <i>Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron</i>	2'21
		2b. Turba: <i>Jesum von Nazareth!</i>	
		2c. Evangelist, Jesus: <i>Jesus spricht zu ihnen</i>	
		2d. Turba: <i>Jesum von Nazareth!</i>	
		2e. Evangelist, Jesus: <i>Jesus antwortete</i>	
3		3. Choral: <i>O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße</i>	0'57
4		4. Evangelist, Jesus: <i>Auf daß das Wort erfüllet würde</i>	1'00
5		5. Choral: <i>Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich</i>	0'58
6		6. Evangelist: <i>Die Schar aber und der Oberhauptmann</i>	0'40
7		7. Arie (Alt): <i>Von den Stricken meiner Sünden</i>	5'01

Verleugnung / *Renielement* / Denial

8		8. Evangelist: <i>Simon Petrus aber folgete Jesu nach</i>	0'13
9		9. Arie (Sopran): <i>Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten</i>	3'34
10		10. Evangelist, Ancilla, Petrus, Jesus, Servus: <i>Derselbige Jünger</i>	2'54
11		11. Choral: <i>Wer hat dich so geschlagen</i>	1'43
12		12a. Evangelist: <i>Und Hannas sandte ihn gebunden</i>	2'02
		12b. Turba: <i>Bist du nicht seiner Jünger einer?</i>	
		12c. Evangelist, Petrus, Servus: <i>Er leugnete aber und sprach</i>	
13		13. Arie (Tenor): <i>Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin</i>	2'44
14		14. Choral: <i>Petrus, der nicht denkt zurück</i>	1'18

Zweiter Teil / *Seconde Partie* / Part Two

Verhör und Geißelung / *Jésus devant Pilate et Flagellation* / Interrogation and Scourging

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 15 | | 15. Choral: <i>Christus, der uns selig macht</i> | 1'11 |
| 16 | | 16a. Evangelist, Pilatus: <i>Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus</i> | 4'06 |
| | | 16b. Chorus: <i>Wäre dieser nicht ein Übeltäter</i> | |
| | | 16c. Evangelist, Pilatus: <i>Da sprach Pilatus zu ihnen</i> | |
| | | 16d. Turba: <i>Wir dürfen niemand töten</i> | |
| | | 16e. Evangelist, Pilatus, Jesus: <i>Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu</i> | |
| 17 | | 17. Choral: <i>Ach großer König, groß zu allen Zeiten</i> | 1'38 |
| 18 | | 18a. Evangelist, Pilatus, Jesus: <i>Da sprach Pilatus zu ihm</i> | 1'54 |
| | | 18b. Turba: <i>Nicht diesen, sondern Barrabam!</i> | |
| | | 18c. Evangelist: <i>Barrabas aber war ein Mörder!</i> | |
| 19 | | 19. Arioso (Baß): <i>Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen</i> | 2'17 |
| 20 | | 20. Arie (Tenor): <i>Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken</i> | 6'40 |

Verurteilung und Kreuzigung / *Condamnation et Crucifixion* / Condemnation and Crucifixion

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 21 | | 21a. Evangelist: <i>Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen</i> | 5'16 |
| | | 21b. Turba: <i>Sei begrüßet, lieber Judenkönig!</i> | |
| | | 21c. Evangelist, Pilatus: <i>Und gaben ihm Backenstreiche</i> | |
| | | 21d. Turba: <i>Kreuzige, kreuzige!</i> | |
| | | 21e. Evangelist, Pilatus: <i>Pilatus sprach zu ihnen</i> | |
| | | 21f. Turba: <i>Wir haben ein Gesetz</i> | |
| | | 21g. Evangelist, Pilatus, Jesus: <i>Da Pilatus das Wort hörete</i> | |
| 22 | | 22. Choral: <i>Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn</i> | 1'01 |
| 23 | | 23a. Evangelist: <i>Die Juden aber schrieen und sprachen</i> | 3'56 |
| | | 23b. Turba: <i>Lässest du diesen los</i> | |
| | | 23c. Evangelist, Pilatus: <i>Da Pilatus das Wort hörete</i> | |
| | | 23d. Turba: <i>Weg, weg mit dem</i> | |
| | | 23e. Evangelist: <i>Spricht Pilatus zu ihnen</i> | |
| | | 23f. Turba: <i>Wir haben keinen König denn den Kaiser</i> | |
| | | 23g. Evangelist: <i>Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget würde</i> | |
| 24 | | 24. Arie (Baß) - Chor: <i>Eilt ihr angefochtenen Seelen - Wohin?</i> | 3'49 |

Verurteilung und Kreuzigung / *Condamnation et Crucifixion* Condemnation and Crucifixion

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | 25a. Evangelist: <i>Allda kreuzigten sie ihn</i> | 1'51 |
| | | 25b. Turba: <i>Schreibe nicht: der Jüden König</i> | |
| | | 25c. Evangelist, Pilatus: <i>Pilatus antwortet</i> | |
| 2 | | 26. Choral: <i>In meines Herzens Grunde</i> | 1'13 |

Tod Jesu / *La Mort de Jésus* / The death of Jesus

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 3 | | 27a. Evangelist: <i>Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten</i> | 3'42 |
| | | 27b. Turba: <i>Lasset uns den nicht zerteilen</i> | |
| | | 27c. Evangelist: <i>Auf daß erfüllet würde die Schrift</i> | |
| 4 | | 28. Choral: <i>Er nahm alles wohl in acht</i> | 1'09 |
| 5 | | 29. Evangelista, Jesus: <i>Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich</i> | 1'22 |
| 6 | | 30. Arie (Alt): <i>Es ist vollbracht!</i> | 4'36 |
| 7 | | 31. Evangelist: <i>Und neiget das Haupt und verschied</i> | 0'23 |
| 8 | | 32. Arie (Baß): <i>Mein teurer Heiland, laß dich fragen</i> | 4'04 |
| | | Choral: <i>Jesu, der du warest tot</i> | |

Grablegung / *La Sépulture* / Burial

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 9 | | 33. Evangelist: <i>Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß</i> | 0'25 |
| 10 | | 34. Arioso (Tenor): <i>Mein Herz, indem die ganze Welt</i> | 0'46 |
| 11 | | 35. Arie (Sopran): <i>Zerfließe, mein Herze</i> | 6'10 |
| 12 | | 36. Evangelist: <i>Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war</i> | 1'49 |
| 13 | | 37. Choral: <i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i> | 1'18 |
| 14 | | 38. Evangelist: <i>Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia</i> | 1'43 |
| 15 | | 39. Conclusio: <i>Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine</i> | 6'22 |
| 16 | | 40. Schlußchoral: <i>Ach Herr, laß dein lieb Engelein</i> | 2'11 |

Appendix - Zusätze der Fassung 1725

- | | | |
|----|--|------|
| 17 | I. Exordium: <i>O Mensch, beweine deine Sünde groß</i> (Choralfantasie)
• ersetzt das Exordium von 1724 „Herr, unser Herrscher“ (Nr.1) | 6'31 |
| 18 | II. Arie (Baß): <i>Himmel reiße, Welt erbebe</i> / Choral: <i>Jesu, deine Passion</i>
• zusätzlich eingefügt zwischen den Nummern 11
(Choral: „Wer hat dich so geschlagen“ und 12) | 4'26 |
| 19 | III. Arie (Tenor): <i>Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel</i>
• ersetzt die Arie „Ach, mein Sinn“ von 1724 (Nr.13) | 4'49 |
| 20 | IV. Arie (Tenor): <i>Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen</i>
• ersetzt die Nummern 19 und 20 der Fassung 1724
(Arioso „Betrachte, meine Seel“ und Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“) | 5'03 |
| 21 | V. Schlußchoral: <i>Christe, du Lamm Gottes</i> (Choralfantasie)
• ersetzt den Schlußchoral von 1724 „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ (Nr.40) | 4'38 |

Evangelista **Werner Güra**, *tenor*

**Chor: zusammengestellt aus 4 Solisten und 16 Mitgliedern
des RIAS Kammerchores Berlin**

- Soprani* Konzertistin: **Sunhae Im** (*Sopran-Arien*)
Ripienistinnen: Mi-Young Kim, Anette Lösch, Anja Petersen
Fabienne Weiß (*Ancilla*)
- Alti* Konzertist: **Benno Schachtner** (*Alt-Arien*)
Ripienistinnen: Ulrike Bartsch, Waltraud Heinrich
Sibylla Maria Löbbert, Claudia Türpe
- Tenori* Konzertist: **Sebastian Kohlhepp** (*Tenor-Arien und -Arioso*)
Ripienisten: Joachim Buhrmann, Minsub Hong (*Servus*)
Volker Nietzke, Kai Roterberg
- Bassi* Konzertist: **Johannes Weisser** (*Bass-Arien und -Arioso, Christus*)
Ripienisten: Werner Matusch, Paul Mayr, Andrew Redmond (*Petrus*)
Johannes Schendel (*Pilatus*)

Zusätzliche Ripienisten zur Verstärkung der Choräle (RIAS Kammerchor)

- Soprani* Katharina Hohlfeld, Inés Villanueva, Dagmar Wietschorke, Ji Yoon
- Alti* Andrea Effmert, Hildegard Rützel, Ursula Thurmair, Marie-Luise Wilke
- Tenori* Volker Arndt, Wolfgang Ebling, Christian Mücke, Masashi Tsuji
- Alti* Christian Backhaus, Janusz Gregorowicz, Wieland Lemke
Klaus Thiem, Jonathan dela Paz Zaens

Knabensoprane Staats- und Domchor Berlin

Einstudierung des RIAS Kammerchores: David Cavelius
Einstudierung des Staats- und Domchores: Kai-Uwe Jirka

Akademie für Alte Musik Berlin

- Violins* Bernhard Forck
Gudrun Engelhardt, Kerstin Erben, Rahel Mai, Thomas Graewe
Barbara Halfter, Dörte Wetzel, Uta Peters, Gabriele Steinfeld
Edburg Forck, Erik Dorset
- Viola* Clemens-Maria Nuszbaumer, Anja-Regine Graewel
Sabine Fehlandt, Stephan Sieben
- Viola d'amore* Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel (*nos. 19-20*)
- Violoncello* Kathrin Sutor, Antje Geusen, Barbara Kerbnig
- Viola da gamba* Juan Manuel Quintana
- Double bass* Michael Neuhaus, Mirjam Wittulski
- Organ* Raphael Alpermann
- Lute* Shizuko Noiri
- Flute* Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert
- Oboe* Xenia Löffler, Michael Bosch
- Bassoon* Christian Beuse
- Conductor* **René Jacobs**

LE TRAVAIL D'UNE VIE

la *Passion selon saint Jean* de Bach

KONRAD KÜSTER

Bach, pendant toute sa vie, s'est fréquemment employé à retravailler des œuvres qu'il avait composées depuis longtemps déjà : des cantates, par exemple, qu'il voulait faire exécuter dans une nouvelle version pour les offices des principales églises de Leipzig. Nombre d'entre elles furent ainsi remaniées, pour des raisons difficiles à déterminer : ses conceptions musicales avaient-elles changé ? Devait-il tenir compte de modifications dans les effectifs orchestraux et vocaux dont il disposait ?

Pour deux de ses œuvres, cependant, la situation est radicalement différente : des décennies durant, Bach a substantiellement retravaillé la première partie du *Clavier bien tempéré* ainsi que la *Passion selon saint Jean*. Que ces révisions aient pu être des "corrections" apportées à d'éventuelles "imperfections" ne paraît pas vraisemblable. Bach, lorsqu'il remettait ces partitions en chantier, voyait plutôt, dans ces musiques qui lui tenaient particulièrement à cœur, matière à de nouveaux défis et à de nouvelles potentialités.

Les conséquences sont les mêmes pour les deux ouvrages : elles nous renvoient en premier lieu à la question essentielle de leur interprétation. Quiconque se réclame d'une édition "Urtext" du *Clavier bien tempéré* ferme les yeux sur la réalité : ce "texte original" n'existait pas pour Bach lui-même. Il est plus que probable que plusieurs copies de l'œuvre aient été disposées sur les clavecins et clavicordes de la Thomasschule de Leipzig, comme matériel didactique ; lorsque Bach y enseignait, il pouvait lui arriver de noter spontanément de nouvelles idées, tantôt un détail dans un des exemplaires, tantôt autre chose ailleurs. La mise à jour générale n'a jamais été effectuée.

Pour la *Passion selon saint Jean*, ce travail s'est échelonné de 1724, au moins, jusqu'aux derniers moments avant sa mort, en 1750, soit sur plus de 26 ans. Au cours de cette période, le style musical dans son ensemble ainsi que le message théologique connurent de nombreux changements. Bach prit part à ces bouleversements ; cela aussi eut un retentissement sur l'histoire de "la" *Passion selon saint Jean*. Mais existe-t-elle vraiment au singulier ? Le défi n'était-il pas plutôt, pour Bach, d'actualiser à chaque fois le récit de saint Jean en partant de données purement musicales ?

Les différentes étapes de ce travail se reflètent dans les sources de l'œuvre. Elles sont nombreuses, et forment plusieurs strates que l'on peut distinguer les unes des autres, à la manière des archéologues qui, lors de chantiers de fouilles, déterminent différents niveaux d'urbanisation.

La clé de l'énigme ne doit pas être cherchée dans l'unique partition qui nous soit parvenue, mais dans les parties séparées destinées aux différentes exécutions. Tous les interprètes, en effet, ont besoin d'un exemplaire individuel de la partie qui les concerne ; pour Bach, à Leipzig, ces exemplaires étaient l'ouvrage d'une équipe de copistes confirmés. Seul, le contenu de ces différentes parties décidait à chaque fois de la manière dont l'œuvre "sonnerait" aux oreilles de l'assistance. Si Bach la modifiait (dans sa partition), ces révisions devaient être également reportées sur le matériel d'exécution. Et, lorsque les corrections s'accumulaient, les parties destinées aux exécutants, comme en témoignent celles de la *Passion selon saint Jean*, finissaient par devenir désespérément confuses. Bach devait donc de temps à autre faire réaliser de nouvelles copies du matériel d'exécution, ce qui n'allait pas sans lui occasionner quelque dépense. C'est pourquoi il n'avait recours à cette solution qu'en cas d'extrême nécessité : ainsi, quelques-unes des parties ont-elles survécu aux vingt-six ans pendant lesquels l'œuvre n'a cessé d'être remodelée par les mains du compositeur. Ce sont elles qui permettent une approche "archéologique" de l'ouvrage. En revanche, Bach ne semble pas avoir conservé les partitions manuscrites associées à ces différentes exécutions.

Étapes du travail : les versions de l'œuvre

Le dimanche de la Trinité de l'année 1723, Bach entrait en fonctions en tant que Cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig ; le Vendredi saint de l'année suivante, lui incombait pour la première fois la charge de faire exécuter une Passion en musique. Il choisit pour cela une autre approche que pour ses cantates : dans celles-ci, les textes des différents numéros cernaient de façon plus ou moins étroite la thématique de l'office du dimanche ; en revanche, dans celles de ses Passions qui ont été conservées, c'est le récit biblique qui constitue le fil conducteur. En théorie, il aurait été possible de mettre en musique de la même façon l'Évangile dominical et Bach, à l'occasion, l'a fait. Il est néanmoins manifeste qu'un écart important sépare ses cantates dominicales (exécutées lors de l'office du matin) de ses Passions (qui occupaient largement l'office de l'après-midi du Vendredi saint).

C'est pour le Vendredi saint de l'année 1724 que, de toute évidence, fut réalisée la **première version** de la *Passion selon saint Jean* ; elle fut exécutée dans l'église Saint-Nicolas de Leipzig. Nous n'avons conservé que des fragments des partitions utilisées pour cette première : une partie de continuo (qui nous renseigne donc sur les assises de l'œuvre entière), deux parties de violon ainsi que les partitions destinées aux chanteurs du *tutti* pour les chœurs. À quoi ressemblaient les arias, c'est ce qu'on ne peut que vaguement deviner d'après le continuo. Il semble toutefois que les différences n'aient pas été considérables par rapport aux états ultérieurs de l'ouvrage. Reste à savoir, en revanche, si certains numéros ne possédaient pas déjà une longue histoire. On sait que Bach, en 1717, alors qu'il était en fonction à Weimar, fit exécuter une Passion à Gotha ; il ne demeure cependant aucune trace de la musique ni des textes. Selon toute apparence, dans l'œuvre présentée à Gotha, le texte évangélique n'occupait pas la place centrale ; il s'agissait plutôt – comme dans les cantates dominicales de Bach – d'un libre traitement du récit de la Passion, un genre dont le plus éminent représentant, à l'époque, était le poète et sénateur de la ville de Hambourg, Barthold Heinrich Brockes. Les textes de Brockes furent longtemps entachés d'une fâcheuse réputation de "boursofflure baroque" et, en effet, plusieurs passages de la *Passion selon saint Jean* renvoient à une esthétique et à des idées analogues. Citons par exemple l'air de ténor "*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken/In allen Stücken/Dem Himmel gleiche geht*" : ce qu'il nous invite à "considérer" ("*Erwäge*"), c'est que les marques laissées par les coups de fouet sur le dos de Jésus ressemblent à l'arc-en-ciel en tant que signe de paix. Effectivement, cette imagerie, conforme au style alors en vogue de Brockes, pouvait avoir connu les faveurs du public dans le Gotha de 1717. Cela voudrait donc dire que la "première version" de 1724 possédait elle aussi une histoire antérieure, à propos de laquelle, toutefois, il n'est guère possible jusqu'à présent d'avancer quoi que ce soit de concret.

Pour le Vendredi saint de l'année 1725, ce fut au tour de l'église Saint-Thomas de faire exécuter une Passion. Bach choisit de nouveau la *Passion selon saint Jean*, qu'il remania cependant de façon substantielle. De cette version nous sont restées les parties des bois et des chanteurs solistes. Toutes les modifications ont été reportées telles quelles dans le matériel d'exécution de 1724 – constituant ainsi une première strate de ratures et de substitutions. Si l'on rassemble ces informations, cette version de l'œuvre apparaît (à quelques petites incertitudes près) comme la plus ancienne qui soit entièrement exécutable. Les écarts sont importants : à la différence de la version précédente, l'œuvre ne commençait pas par "*Herr, unser Herrscher*" mais par "*O Mensch, bewein dein Sünde groß*" – c'est-à-dire par le choral qui devait figurer plus tard à la fin de la première partie de la *Passion selon saint Matthieu*. La fin fut également modifiée : au lieu du choral "*Ach Herr, lass dein lieb Engelein*", Bach introduisit l'*Agnus Dei* allemand, conçu comme une grande pièce chorale, "*Christe, du Lamm Gottes*", qu'il avait composé l'année précédente pour l'une de ses deux "cantates d'essai" écrites pour Leipzig. Il est fort possible que, par l'intermédiaire de ces deux morceaux, l'un introduisant et l'autre concluant l'ouvrage, il ait voulu établir un lien avec sa production sacrée des derniers mois : depuis la Trinité de 1724, il avait chaque dimanche proposé une nouvelle cantate, conçue autour d'un chant luthérien. Ce cycle de "*Choralkantaten*" prit fin peu avant Pâques 1725. La *Passion selon saint Jean* pouvait en être le dernier écho.

Quelques arias furent également changées – et, là encore, on est tenté de croire qu'il s'agissait de créer un lien avec les cantates précédemment composées. Les deux arias de ténor, d'une ahurissante difficulté d'exécution, "*Zerschmettert mich, ihr Felsen*" et "*Ach, windet euch nicht so*", parlent le même langage que les numéros confiés à cette même voix dans les cantates exécutées peu de temps avant le Carême (par exemple, dans la cantate "*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*") ; ils remplacent les deux arias de la version de 1724. Avec le deuxième de ces arias, l'arioso introduit pour basse "*Betrachte, meine Seele*", fut supprimé ; le chanteur fut dédommagé par l'aria "*Himmel, reiße*", introduite après le choral "*Wer hat dich so geschlagen*" – et qui contient elle-même un choral : au texte de l'aria est ingénieusement mêlé le cantique "*Jesu, deine Passion*", de sorte que chaque vers de ce cantique rime avec le deuxième vers des strophes de l'aria.

Ce dernier numéro, justement, soulève une question quant à l'idée que Bach pouvait se faire de l'"œuvre parfaite". Car dans ce texte, il est question de la flagellation (Jésus y est appelé "*zerschlagener Gottessohn*", "Fils de Dieu brisé") ; or Jésus vient d'être souffleté, non flagellé (d'où le choral "*Wer hat dich so geschlagen*"). Cela ne semble pas s'accorder avec le contexte. Cependant "*Betrachte, meine Seele*" – un arioso de basse se rapportant à la flagellation – aurait dû également être supprimé dans la version précédente. Il faut exclure l'idée qu'il puisse s'agir d'une erreur : on ne peut imaginer que Bach ait commandé un nouveau récitatif ou un arioso à son librettiste et que celui-ci lui ait fourni à la place cette aria (avec choral) ; pas plus qu'on ne peut croire que Bach, par mégarde, ait inséré le nouveau morceau à une place qui n'était pas la sienne, ce qui aurait entraîné une confusion lors de l'exécution. Et qu'après la flagellation deux arias aient pu se succéder immédiatement paraît totalement improbable. Bach, manifestement, tenait à l'idée de ce morceau de basse, tout autant qu'il se refusait de renoncer au nouvel air de ténor "*Ach, windet euch nicht so*" ; et, conséquemment, il s'est accommodé de l'inconsistance sémantique du terme "*zerschlagen*" pour pouvoir introduire cet air à cet endroit. Il est un partenaire idéal de "*Mein teurer Heiland*" dans la deuxième partie, de même que "*Zerschmettert mich*" annonce la partie centrale de "*Es ist vollbracht*".

C'est vraisemblablement en 1732 qu'une "version 3" vit le jour. Les raisons pour lesquelles Bach apporta de nouvelles modifications semblent se comprendre aisément : il avait composé entre-temps la *Passion selon saint Matthieu* et ressentait la nécessité d'en tirer les conséquences. En deux endroits de la *Passion selon saint Jean*, il avait en effet introduit des textes provenant de l'Évangile de Matthieu : le récit des larmes de Pierre après le reniement et le tremblement de terre après la mort de Jésus. Ces deux passages furent donc supprimés ; avec eux, les airs qui leur faisaient respectivement suite durent être remplacés par d'autres – qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

Le matériel d'exécution subsista sous cette forme au-delà des années 1730. On ne peut que tenter d'imaginer à quoi ressemblait la partition de travail de Bach ; elle était probablement encore lisible pour quelques initiés capables de comprendre le fonctionnement de l'œuvre, mais il était à craindre qu'après une nouvelle révision, les derniers éléments demeurés clairs ne disparussent complètement.

Bach opta donc pour une solution radicale : il **établit entièrement une nouvelle partition**, non sans la repenser de fond en comble et en s'interrogeant pratiquement sur chaque note sortie de sa plume. Bien que cette nouvelle version suivît en principe celle de 1724, elle s'en s'écarterait pourtant par une foule de détails. Ce fut surtout aux récitatifs de l'Évangéliste que Bach s'intéressa, en modifiant substantiellement leur ligne mélodique. Au dixième numéro, son travail fut soudain interrompu ; il ne devait jamais le mener à terme.

Pourtant, ce caractère fragmentaire le mécontentait. Ce fut sans doute au cours de la dernière année de sa vie qu'il chargea son assistant de l'époque, Johann Nathanael Bammler, de réaliser une copie complète de la partition. Donc, à partir du n°11, Bammler reprit sans rien changer tout ce qui figurait dans l'original. Mais Bach, avant cela, fit une fois encore exécuter l'œuvre d'après le matériel ancien ; une bonne partie des textes baroques furent néanmoins remis au goût du jour, dans un style plus conforme à l'esprit de l'*Aufklärung*. Si bien que Bach n'entendit jamais lui-même les modifications apportées à son œuvre dans la partition qui nous est parvenue ; aucun matériel d'exécution ne fut réalisé, dans lequel, par exemple, les nouveaux récitatifs de l'Évangéliste eussent été intégrés.

"Notre" *Passion selon saint Jean*, comme c'est le cas généralement depuis 1830/31, est la **version établie par Bach et Bammler** : considérant que la partition d'une œuvre en constitue la source la plus importante, interprètes et spécialistes lui ont toujours accordé une confiance absolue. En l'écouter avec les oreilles de Bach, cependant, il conviendrait de faire une distinction : les récitatifs, jusqu'au numéro 10 inclus, procèdent d'un autre esprit que ceux qui leur font suite. Si l'on veut vraiment exécuter des versions historiquement fondées (et que Bach ait pu entendre lui-même), il n'en reste finalement que deux : celle de 1725, dans laquelle, cependant, au lieu des récitatifs familiers du début, il faudrait revenir à leur état antérieur (considéré à juste titre comme moins attrayant sur le plan musical) ; ou bien la toute dernière, celle de 1749, qui ne comporte pas non plus les révisions tardives effectuées par le compositeur, mais tient compte de quelques "édulcorations", plutôt froides et de caractère "technique", des textes baroques (par exemple, au lieu du passage cité dans l'air de ténor "*Erwäge*", "*Mein Jesu, ach ! dein schmerzhaft bitter Leiden / Bringt tausend Freuden, / Es tilgt der Sünden Not*" "*Mon Jésus, ah ! ta souffrance amère et cruelle / Apporte mille joies / Et anéantit la misère de nos péchés*").

Approches du récit de la Passion selon Jean

On a finalement l'impression que Bach, remodelant inlassablement son ouvrage pendant de longues années, s'est comporté de la même façon qu'un compositeur d'opéra à succès de son époque : selon les situations, selon la disponibilité des interprètes, les airs pouvaient être remplacés ; les récitatifs, habituellement, demeuraient inchangés à l'opéra. En procédant à un remaniement général des textes bibliques des récitatifs (1739 ?), Bach allait encore plus loin dans l'approfondissement de son œuvre, à laquelle il apportait un éclairage nouveau. L'ouvrage, néanmoins, suivant dans son évolution le récit évangélique de Jean, n'était pas modifié dans son essence.

Si les grands chœurs de foule passent pour une des caractéristiques de la *Passion selon saint Matthieu*, les textes analogues sont encore plus nombreux dans le récit de Jean. Bach les a traités selon un plan de vaste portée, y incluant également des strophes de chorals, au point que ces "*Turba-Chöre*" et les chorals semblent situés sur un même niveau artistique. Dans le début de la deuxième partie, cette construction apparaît de manière particulièrement significative : autour du choral "*Durch dein Gefängnis*" (n°22) s'organise un vaste ensemble symétrique de chœurs, commençant par "*Nicht diesen, sondern Barrabam*" (in n°18) et "*Sei gegrüßet, lieber Judenkönig*" (in n°21), auxquels les phrases "*Wir haben keinen König*" (in n°23) et "*Schreibe nicht*" (in n°25) répondent dans leur substance musicale. Et de même que la section initiale de la deuxième partie fait se succéder presque immédiatement deux chorals, le dernier de ces "*Turba-Chöre*" est également suivi, tout aussi immédiatement, par deux strophes de choral. Ainsi, du commencement de la deuxième partie jusqu'à la crucifixion, le Chemin de douleur se déroule-t-il à travers une structure parfaitement cohérente. Dans une moindre mesure, ce principe de symétrie est par ailleurs anticipé dès la première partie.

Voilà, en fin de compte, ce qui constitue l'élément essentiel dans l'approche du récit évangélique – et qui a permis à Bach de pénétrer la signification profonde de sa *Passion selon saint Jean*. S'il a pu, à l'occasion des remaniements apportés à son œuvre, concevoir la possibilité d'arias envisagées comme des *variables*, sa lecture du texte de Jean est demeurée inchangée. C'est en cela que la *Passion selon saint Jean* est unique : d'autres œuvres se présentent plutôt comme une succession ininterrompue de numéros ; ici, ce sont des espaces d'interprétation qui sont mis en jeu – jusqu'aux somptueux numéros de la version de 1725.

C'est aussi ce qui a déterminé le présent enregistrement : le choix de la partition ne relève pas d'une simple habitude, mais entend respecter les révisions apportées par Bach aux récitatifs aussi bien que les textes originaux pour les arias. Les ajouts provenant de la version de 1725 se sont imposés du fait de leur valeur musicale exceptionnelle.

Traduction : Michel Chasteau



À PROPOS DE L'ENREGISTREMENT

RENÉ JACOBS

1. La notion de “chœur” était plus vaste du temps de Bach qu’elle ne l’est aujourd’hui. Un chœur pouvait être composé de chanteurs mais également d’instrumentistes ; ce pouvait être un “*Vokalchor*” ou un “*Instrumentalchor*”, autrement dit un orchestre. Pour l’essentiel, le “*Vokalchor*” de Bach était constitué par l’ensemble des chanteurs solistes, les “concertistes”, mais, en cas de besoin, pour renforcer ce groupe, on avait également recours aux “ripiénistes”. Le 23 août 1730, Bach faisait parvenir au Conseil municipal de Leipzig sa fameuse requête concernant les conditions d’exécution d’une “musique sacrée bien ordonnée”. Le chœur devait “au moins” comprendre douze chanteurs : quatre concertistes (soprano, alto, ténor, basse) et huit ripiénistes. Une sorte de désespoir parcourt cette “brève, mais indispensable notice”. Combien de fois le cantor avait-il dû se contenter de moins de douze chanteurs, en cas de défection de choristes malades par exemple, et, qui plus est, pour les parties de soprano et d’alto, de voix d’enfants souvent incertaines. Aussi ajoute-t-il dans sa lettre que seize chanteurs (quatre par pupitre) vaudraient mieux “assurément”... Son cauchemar était de devoir faire exécuter la *Passion selon saint Jean* avec seulement quatre chanteurs ! S’il avait pu savoir qu’au ^{xx}e siècle, certains musicologues et interprètes allaient brandir cette solution de fortune comme un idéal esthétique ! Il n’en reste pas moins que les masses chorales de la *Passion selon Saint-Matthieu* revue par Mendelssohn ou de la *saint Jean* version Schumann l’auraient tout autant irrité.

2. Bien plus que de tenter l’hypothétique reconstitution d’un effectif choral “authentique”, il importe de se demander à quelles fins tendait, à l’époque, la pratique consistant à associer ou opposer concertistes et ripiénistes, en d’autres termes, à intégrer les chanteurs solistes dans le chœur, et ce qu’elle peut signifier pour l’interprétation moderne. L’idée sur laquelle s’appuyait ce “principe concertant” appliqué à la musique vocale, était d’ “ajouter à l’impact, déjà considérable en soi, du style musical de l’époque, par le biais de nouvelles et surprenantes gradations de timbres” (Arnold Schering, 1920). Le chœur, dans cet enregistrement, correspond en quelque sorte à l’effectif “rêvé” par Bach : quatre concertistes et seize ripiénistes. Il n’y a que dans les chorals que cet effectif est encore augmenté de quelques ripiénistes supplémentaires. Ajoutons à l’ensemble un cinquième soliste qui, lui, est le seul à ne pas chanter dans le chœur : l’Évangéliste, dont la prestation assure le succès (ou l’échec) d’une exécution en concert des *Passions*. Il s’agit là d’une décision qui s’écarte délibérément de ce qui se pratiquait du temps de Bach, car, dans le cas d’un enregistrement en studio, chanter les airs de ténor en même temps que l’Évangéliste et la partie de ténor dans tous les chœurs mettrait la voix à trop rude épreuve. En revanche, les quatre solistes assurent toutes les parties de soprano, alto, ténor et basse dans le chœur et les chœurs y compris les “chœurs de foule” (Turba-Chöre) au interventions dramatiques, ainsi, naturellement, que les airs proprement lyriques. Tous sont donc, à tour de rôle, mus par des affects tantôt “bons”, tantôt “mauvais”. Les paroles d’une âme croyante, d’un disciple ou d’un adversaire de Jésus, voire de son bourreau, peuvent rapidement se succéder. Dans un même récitatif, il peut arriver que la basse ait à chanter aussi bien les paroles de Jésus que celles de ses tortionnaires, tandis que le même chanteur aura également la charge d’interpréter tous les airs de basse. Parmi les seize ripiénistes, certains assument les paroles de quelques personnages individualisés : une servante, des serviteurs, Pierre, Pilate. Il s’agit bien de *paroles*, non de *rôles*. Cela vaut également pour celles de Jésus : nous ne sommes pas dans un opéra. Un rôle est, par définition, joué, et tout jeu théâtral serait un sacrilège dans une *Passion*.

Pour nos quatre chanteurs solistes, tous familiers des scènes lyriques, participer au chœur constitue un exercice d’humilité, pour la seule gloire de Dieu. Du fait du mélange de solistes au timbre “subjectif” et de choristes aux voix plus “objectivement” homogènes, les premiers doivent faire le sacrifice d’un peu de subjectivité, les seconds d’un peu d’objectivité : cela aussi suppose un exercice de dévotion particulièrement bienvenu dans la musique de Bach. Grâce à une telle mixité, les splendides “Turba-Chöre” de cette *Passion* sonnent moins anonymes, ce sont des êtres de chair et de sang qui chantent : voir par exemple le passage où les quatre soldats tirent au sort la tunique de Jésus (n°27b), qui n’est renforcé par les ripiénistes qu’à la fin de la section fuguée. Trop massivement distribués, les “Turba-Chöre” perdent en individualité, ce qui peut entraîner des conséquences fâcheuses : ce n’est pas là le peuple juif qui chante, mais bien ceux qui le mènent (et le trompent) – un argument de poids contre ceux qui voudraient voir parfois, dans les chœurs de la *Passion selon saint Jean*, l’expression d’un ressentiment antisémite.

3. Dieu, et Bach qui composait à sa gloire, auraient sans doute profondément répugné à exclure d’une exécution de la *Passion selon saint Jean* l’effectif total du RIAS Kammerchor, comprenant 32 à 36 chanteurs. Aussi avons-nous fait appel à eux, à l’instar d’une communauté de fidèles, ainsi qu’à une douzaine de garçons sopranos,

pour renforcer les rangs des ripiénistes dans les chorals (et dans certaines sections des chœurs situés aux deux extrémités de l’œuvre). Prenant le prétexte de la fonction liturgique des chorals dans le service évangélique, et au nom d’une “nouvelle objectivité” et d’une “doctrine originale” (Gottfried Scholz), une conception, hélas très répandue, a vu le jour à la fin des années cinquante du ^{xx}e siècle, selon laquelle tous les chorals, sans la moindre prise en compte de leur contenu, devaient être chantés dans un (mezzo)forte uniforme – “une des conséquences douteuses des tentatives de soustraire Bach à la tradition romantique” (Karl Hochreiter). L’harmonisation hardie des chorals exclut néanmoins toute interprétation “objective”. Tourner le dos à l’interprétation romantique des chorals (tempétiérés et contrastes dynamiques hypertrophiés) ne veut pas dire passer d’un arbitraire à un autre. Les chorals sont souvent des “cantiques à la première personne”. Une interprétation subjective et néanmoins parfaitement homogène, sans ignorer les points d’orgue “méditatifs”, semble la solution la plus logique.

4. Dans une exécution d’oratorio, la disposition du chœur et de l’orchestre entraîne des conséquences importantes sur la compréhensibilité des chanteurs. La *Passion selon saint Jean* n’est pas seulement un immense monument musical ; elle est aussi un monument textuel complexe. Quiconque s’intéresse à la *Passion selon saint Jean* voudrait aussi pouvoir remonter aux sources tri-séculaires des textes qui ont inspiré Bach, de Martin Luther, traducteur du texte grec de l’Évangile selon saint Jean, aux contemporains du compositeur, Barthold Heinrich Brookes (revu et corrigé par Bach lui-même), Christian Weise, Heinrich Postel et, d’après des recherches récentes, Andreas Kübel, vice-recteur de l’école Saint-Thomas de Leipzig. Au ^{xviii}e siècle, la disposition du chœur derrière l’orchestre, évidente pour nous mais, hélas, fort préjudiciable à la compréhension des textes, était encore inconnue. Toutes sortes de dispositions furent expérimentées, mais toujours en sorte que le chœur sonne aussi directement que l’orchestre, plus directement même, et soit, par conséquent, d’autant plus compréhensible. Joseph Haydn place encore le chœur de la *Création* au premier plan d’un orchestre disposé en amphithéâtre, pour un effectif de soixante chanteurs et cent-vingt instrumentistes, soit une proportion de 1 sur 2. Pour notre enregistrement, de part et d’autre des basses et des instruments du continuo (l’Évangéliste se tenant à côté de l’orgue), ont été installés un “*Instrumentalchor*” (les instruments aigus de l’orchestre) et un “*Vokalchor*” (le “petit” chœur composé de quatre concertistes et seize ripiénistes), tous deux sonnant aussi “directement” l’un que l’autre. Au fond, se trouve le renfort de ripiénistes pour les chorals.

5. La couverture de ce CD montre Jésus crucifié dans les bras de Dieu le Père qui, face aux souffrances de son fils, demeure lui-même “inébranlable dans sa majesté” (Meinrad Walter). Bach connaissait bien le tableau de Lucas Cranach l’Ancien : il se trouvait dans l’église Saint-Nicolas de Leipzig, où la *Passion selon saint Jean* fut exécutée pour la première fois. Il est fort possible que Bach, en 1724, alors qu’il composait le majestueux chœur d’entrée “*Herr, unser Herrscher*”, ait puisé une part de son inspiration dans ce tableau. Le texte du chœur exprime un motif central de la christologie johannique : à savoir que le chemin de douleurs de Jésus doit déjà être considéré comme le chemin de “Celui qui a été élevé”, “de celui qui, du fait de sa souveraineté à venir, est déjà secrètement investi des attributs indubitables de la Royauté” (Peter Kreysig). Dans la version de 1725 (voir l’appendice), le chœur d’entrée “*Herr, unser Herrscher*” est remplacé par le choral “*O Mensch, beweine dein Sünde groß*”, qui sera réutilisé plus tard comme “*Conclusio*” de la première partie de la *Passion selon saint Matthieu*, en Mi majeur dans cette dernière, au lieu de la tonalité plus sombre et plus mystique de Mi bémol majeur. De gloire (“*Herrlichkeit*”) et de glorification (“*Verherrlichung*”), pas un mot dans cette nouvelle version. Bien au contraire, on y trouve des thèmes qui jouent à peine un rôle dans la théologie johannique : “l’esprit de sacrifice et le don de soi pour les péchés du monde, l’idée de la souffrance substitutive et celle que Jésus parcourt, jusqu’aux dernières limites, y compris dans la souffrance et dans la mort, la voie de la destinée humaine” (Kreysig). On pourrait dire que la *Passion selon saint Jean* commence de façon “anti-johannique” : le Christ porte lui aussi les plus terribles péchés de ce monde qui est le nôtre, guerres de masse, cupidité, terrorisme. Le chœur final de cette version “sombre” reprend ce thème : “Christ, Agneau de Dieu, /Toi qui portes le péché du monde, /Prends pitié de nous ! /.../ Donne-nous la paix.” Il s’agit là d’un des premiers textes de cette *Passion*, la traduction par Martin Luther de l’*Agnus Dei* latin. La demande de paix est, sur le plan musical, d’un tel pathétique qu’il n’y a pas de retour au Sol mineur initial : le choral se termine dans un sentiment d’abattement extrême, sur la sous-dominante. Il demeure harmoniquement ouvert : en quelque sorte, un *Amen* suivi d’un point d’interrogation.

Je voudrais prier l’auditeur de ne pas négliger les cinq numéros composés par Bach pour cette version alternative. Cette autre *Passion selon saint Jean*, si différente de caractère, mérite d’être écoutée dans son entier (elle est proposée ici en téléchargement intégral). Peut-être, dans un temps où nous avons tant besoin de réconfort, cette version moins connue nous parle-t-elle plus que celle qui nous est familière.

Novembre 2015

Traduction : Michel Chateau



THE WORK OF A LIFETIME

Bach's *St John Passion*

KONRAD KÜSTER

In the course of his life, Bach often found himself busy with works that he had composed some time ago: for example, cantatas that he wanted to perform again at a service in one of the principal churches of Leipzig after a considerable interval. Some of them were then revised, and it is difficult to decide on the significance of this: had his musical ideas changed? Or was he taking account of a change in the composition of his team of musicians?

For two of his works, however, things are quite different: Bach substantially reworked Part One of *The Well-Tempered Clavier* and his *St John Passion* over several decades. It is scarcely conceivable that these revisions were 'improvements' of something that was 'imperfect'. Rather, when he looked at these compositions again, Bach always saw entirely new challenges and potentials in music that lay particularly close to his heart.

The consequences are similar for both works, and they have a bearing first and foremost on the fundamental question of how one should perform them. Anyone who advertises an 'Urtext' edition of *The Well-Tempered Clavier* is closing his or her eyes to the fact that such an *Urtext* did not exist for Bach himself. Rather, it would appear that several copies of the work were set out as teaching material on the harpsichords and clavichords of St Thomas's School in Leipzig; if Bach was teaching there, it could happen that he spontaneously noted new ideas, now a detail in one of the copies, now something else in another copy on a different occasion. But he never got round to making a complete updated version.

For the *St John Passion*, this work on Bach's part stretched from 1724 at the minimum until shortly before his death in 1750, that is, over twenty-six years. During this time, both musical style as a whole and theological requirements changed. Bach took part in these upheavals, and that too had an impact on the history of 'the' *St John Passion*. Is there such a thing at all, in the singular? Or is it not rather the case that the challenge for Bach lay in presenting the Passion narrative according to John in relevant fashion on each occasion, simply starting out from a basic store of compositional material?

The successive stages of the Passion produced by these revisions are reflected in the sources for the work. There are several of these, and they form a plurality of layers which can be separated from each other in the same way as archaeologists do with different settlement horizons during an excavation.

The most significant material for this investigation is to be found not in the one score that has come down to us, but in the specific music prepared for individual performances. All participants naturally need an individual copy of their part; in Bach's practice in Leipzig, these were produced in manuscript by an experienced team of copyists. Only what was in these parts determined how the work ultimately sounded each time it was performed. If Bach altered the work (in his score), these revisions had to be taken over into the performance materials. And when this happens repeatedly, the result is exactly what the parts for the *St John Passion* reveal: somewhere along the line, they become hopelessly confusing. So, from time to time, Bach had to have up-to-date performance materials newly produced – which entailed a certain amount of expenditure. Such being the case, he obviously considered this as a solution only in cases of extreme emergency, and in fact some parts lasted out the whole twenty-six years during which the work continued to develop at his hands. These form the starting point for the 'archaeological' exploration of the composition. By contrast, Bach apparently did not keep the manuscript scores associated with these different performances.

Stages in the compositional process: the different versions

Bach had commenced his duties as Kantor of St Thomas's on Trinity Sunday of the year 1723; hence it was on Good Friday 1724 that he first had to perform a musical setting of a Passion in Leipzig. He chose a different approach from that adopted in his cantatas. In the latter, the texts of the individual movements revolve more or less closely around the theme of the Sunday liturgy; by contrast, in his Passions the 'guiding thread' is the biblical narrative. In principle, it would have been possible to set the Sunday Gospels to music in this way also, and Bach occasionally did so. But it can be seen that his Sunday cantatas (which were heard at the weekly morning service) and his Passions (which took up most of the afternoon service on Good Friday) are quite distinct from each other.

What was obviously the first version of the *St John Passion* was written for Good Friday 1724; it was performed in the Nikolaikirche in Leipzig. Only fragments of the parts that were used in this first performance have been preserved: a continuo part (which therefore informs us of the basis of the entire work) as well as two violin parts and the sheet music from which the tutti singers performed the choruses. We can deduce only a vague outline of what the arias were like from reference to the continuo part; nevertheless, the differences from later stages of the work cannot have been great.

It is not entirely clear, however, whether some movements did not already have a longer prehistory. We know that Bach performed a Passion once in Gotha in 1717, when he was still employed in Weimar, though no trace remains of the music (or the text). As far as can be established, the work heard in Gotha did not take the Gospel text as its central focus; rather, it was – like Bach's Sunday cantatas in this respect – a free treatment of the Passion narrative, of the kind whose most prominent exponent at that period was the Hamburg senator and poet Barthold Heinrich Brockes. The latter's verse has long had a bad reputation for 'Baroque fustian', and some texts in the *St John Passion* do indeed recall his ideas. One example is the tenor aria 'Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken / In allen Stücken / Dem Himmel gleiche geht': the subject for contemplation here is the notion that the welts inflicted on Jesus resemble a rainbow, the symbol of peace. In fact, this imagery is something that could well have been written for Gotha in 1717, in the then-modern style of Brockes. In that case, the 'first version of 1724' would also have had a prehistory, about which, however, it is impossible to say anything more definite at present.

On Good Friday 1725 it was the Thomaskirche's turn for a Passion performance. Bach again chose the *St John Passion*, but extensively recast the work. From this performance, the parts for the woodwind and the vocal soloists have also been preserved. In the surviving performance materials from 1724, everything that was changed was entered as a modification – a first layer of deletions and substitutions. When one collates all this information, this version of the work proves to be (disregarding minor obscurities) the oldest one that is fully performable. The differences are substantial: unlike the previous year, the work did not begin with 'Herr, unser Herrscher', but with 'O Mensch, bewein dein Sünde groß' – the chorale setting that was later moved to the conclusion of the first part of the *St Matthew Passion*. Similarly, the work's ending was revised: in place of the chorale 'Ach Herr, lass dein lieb Engelein' Bach performed a large-scale chorus on the words of the German Agnus Dei, 'Christe, du Lamm Gottes', which he had composed in the previous year for one of his two Leipzig text cantatas. It is quite possible that with these two framing movements he wanted to establish a connection with his church music of the past few months: since Trinity 1724 he had composed every Sunday a new cantata based on a Lutheran hymn; this 'chorale cantata cycle' breaks off before Easter 1725, and the *St John Passion* would be its last echo.

A number of arias were also replaced – and again it is obvious that a reference to the previously composed chorale cantatas was intended. The extravagantly difficult tenor arias 'Zerschmettert mich, ihr Felsen' and 'Ach windet euch nicht so' speak the same language as the numbers for tenor in the Lenten cantatas premiered shortly before this (for example, in *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*, BWV 126); they replaced the two tenor arias of the 1724 version. Along with the second of these Bach dropped its introductory bass arioso 'Betrachte, meine Seel'; the singer was compensated by the aria 'Himmel, reiße', which was inserted after the chorale 'Wer hat dich so geschlagen' – and which itself includes a chorale: the aria text is ingeniously intertwined with the hymn 'Jesus, deine Passion' so that each line of the chorale rhymes with every second line of the aria.

It is precisely this last movement that raises the question of the extent to which Bach ever subscribed to the idea of a 'perfect work'. For this text deals with the scourging of Jesus (he is called 'zerschlagner Gottessoohn');¹ but he has just been slapped, not scourged (hence the chorale 'Wer hat dich so geschlagen'). This does not seem to fit into the context. However, 'Betrachte, meine Seel' – a bass arioso referring to the scourging – was also to be omitted from the previous year's version. We can exclude the idea that this is a simple error in the surviving sources: Bach cannot have requested a recitative or arioso from his librettist, only to be supplied instead with an aria (plus chorale); nor did he mistakenly position the newly composed number elsewhere in the work, because then it would clearly have been performed 'in the wrong place' by the musicians following their parts. And it is certainly implausible that two arias should occur in immediate succession after the scourging. So the creative concept of this bass aria was apparently important to Bach, just as he did not want to dispense with the (new) tenor aria 'Ach, windet euch nicht so'; and consequently he accepted the textual inconsistency of the word 'zerschlagen' so as to be able to accommodate this movement in performance, come what might. It is an ideal partner for 'Mein teurer Heiland' in Part Two – just as 'Zerschmettert mich' points forward to the music in the middle section of 'Es ist vollbracht'.

1. 'Zerschlagen' normally means 'battered', 'smashed to pieces', and so suggests rougher treatment than a single blow with the palm of the hand; in the present context, however, we have opted to translate it as 'smitten' in the libretto, thus recalling the previous use of 'schlagen' in nos. 10 and 11 of the score. (Translator's note)

Then, probably in 1732, came a 'Version 3'. Bach's reason for altering the work here seems easily understandable: in the meantime he had composed the *St Matthew Passion* and he saw a need to take account of this. For in two places he had incorporated in the *St John Passion* passages of text from Matthew's Gospel, the accounts of Peter's weeping after his denial and the earthquake after Jesus' death. These sections were now omitted; but that meant that the ensuing arias that relate to these events had to be replaced too. The new movements, however, have not survived.

In this form the performance material lasted through the 1730s. We can only speculate as to what Bach's working score looked like by that stage; it was probably only insiders who were able to understand from it how the work functioned – and there was therefore a risk that after a further revision such clarity as it still possessed would be totally eliminated.

Thus Bach decided on a radical solution: he drew up a completely new score, but not without fundamentally reflecting on it and specifically reviewing virtually every note he wrote. While the resulting document followed, in principle, the version of 1724, it diverges from it in a wealth of details. Bach intervened above all in the Gospel recitatives, the melodic line of which he altered substantially. He was unexpectedly interrupted in his work when he had reached no.10, and never completed it.

But the torso character of this new version obviously weighed on his mind. Probably in the last year of his life, he therefore commissioned his copyist at that time, Johann Nathanael Bammler, simply to make a complete copy of the whole score. That is to say that, from no.11 onwards, Bammler copied all that he found in the original score unchanged into the new one. But, before this, Bach performed the work once more from the old material, though some of the Baroque texts were then updated in the style of the time, which now tended towards Enlightenment ideas. And so Bach never himself heard the transformations he made to the work when he began writing the surviving score; no performing materials were ever prepared incorporating, for example, the new Gospel recitatives.

'Our' *St John Passion*, as it has been generally heard in performance since 1830-31, is the version of the score by Bach and Bammler: in the belief that the score of a work is its most important source, musicians and scholars placed unconditional trust in it. Hearing it with Bach's ears, however, one would notice a difference. The recitatives up to no.10 derive from a different spirit from those that follow. If one genuinely wishes to perform versions that are historically authentic (and were heard by Bach himself), there ultimately remain only two: either the 1725 version, in which, however, instead of the familiar recitatives at the beginning of the work, one should perform the earlier settings (which there are good reasons for regarding as less attractive), or else the very last from 1749, to which the composer's final musical revisions likewise do not belong, but which should include the somewhat cool and technical-sounding bowdlerisations of the Baroque texts – for instance, instead of the text quoted above in the tenor aria 'Erwäge', the new words 'Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bitter Leiden / Bringt tausend Freuden, / Es tilgt der Sünden Not' (My Jesus, ah, your painfully bitter suffering / brings a thousand joys / and effaces the misery of sins).

Bach's approach to John's Passion narrative

Thus one ultimately gains the impression that in his many years of working on the Passion Bach proceeded in much the same way as a successful opera composer of the time: according to the situation and the available performers, arias could be replaced; typically, the recitatives could remain unchanged in an opera. Only in Bach's general revision of the recitatives on biblical words (1739?) do we observe him going even further in his consolidation of the work. Nevertheless, since it always developed following the guideline of John's Gospel, it remained in principle constant for Bach throughout this period.

It is generally acknowledged that a special characteristic of the *St Matthew Passion* is the great crowd choruses; but such texts are even more numerous in the Passion narrative according to John. Bach realised them according to a long-range plan, into which he also integrated chorale strophes, so that those *turba* choruses and the chorale verses appear placed on the same artistic level. The construction at the beginning of the second part is particularly far-reaching: fanning out from the chorale setting 'Durch dein Gefängnis' (no.22) is a broadly symmetrical sequence of choruses, starting with 'Nicht diesen, sondern Barrabam' (in no.18) and 'Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig' (in no.21), to which the movements 'Wir haben keinen König' (in no.23) and 'Schreibe nicht' (in no.25) correspond in their musical substance. And just as two interpolated chorales closely follow one another in the opening phase of Part Two, so the last of those *turba* choruses is followed by two chorale strophes in rapid succession. Thus the Via Dolorosa runs from the beginning of the work's second part to the death on the Cross in a coherent structure. This principle of symmetry is also anticipated on a smaller scale in Part One.

Ultimately, this forms the core of the approach to the Gospel narrative, which was crucial to Bach's understanding of his *St John Passion*. If he could perceive arias as virtually a variable in the ongoing evolution of the work, which could be adapted to current performing circumstances, this did not change his interpretation of John's text. In this respect, the *St John Passion* is unique: other works are designed much more so that the movements appear as a continuous sequence; here, a degree of interpretative latitude emerges – even going so far as to embrace the sumptuous, vivid movements of the 1725 version.

This is also what determines the nature of the present recording. If the version of the surviving score has been selected, this owes nothing to habit, but respects both Bach's revision of the recitatives and the original texts of the arias; the inclusion of the additional numbers that left their mark on the version of 1725 is mandatory, given their exceptional musical significance.

Translation: Charles Johnston



REMARKS ON THE RECORDING

RENÉ JACOBS

1. The term 'choir' was more comprehensive in Bach's time than it is today. A choir could consist of singers but also of instrumentalists, could be a 'vocal choir' or an 'instrumental choir', that is, an orchestra. Bach's vocal choir essentially consisted of the sum total of the solo singers ('Konzertisten'), but when it was necessary to strengthen this group of soloists additional voices ('Ripienisten') were added. On 23 August 1730 the composer informed the Leipzig town council of his most important condition for performing a 'well-appointed church music': the vocal choir should consist of 'at least' twelve singers, namely four concertists (soprano, alto, tenor, bass) and eight ripienists. A kind of despair may be perceived between the lines of this 'short, but most necessary draft [Entwurf]'. How often must the Kantor have had to make do with fewer than twelve singers, when some of them were ill (and moreover, in the soprano and alto parts, he used often unreliable boys' voices)! This is why he adds in the letter that 'of course' sixteen singers (four per part) would be better . . . His nightmare would have been having to perform a work like the *St John Passion* with only four singers! If he had known that some musicologists and musicians in the twentieth century were to trumpet this extreme stopgap measure as his ideal . . . But the massed forces used in the performances of the *St Matthew Passion* under Felix Mendelssohn and the *St John* under Robert Schumann him would probably have irritated him just as much.

2. Much more important than trying to reconstruct hypothetical numerically 'authentic' choral and orchestral forces is the need to think about what the coexistence and confrontation of concertists and ripienists in a vocal choir – or, in other words, the fact that the aria singers participate in the choral music – was intended to achieve then and what it can mean for modern practice. The idea behind this vocal 'concerto principle' was 'to add a new and spellbinding effect to the already intrinsically powerful effects of the contemporary style by means of surprising and clearly perceptible gradation of sound' (Arnold Schering, 1920). The choir on this recording corresponds numerically to some extent to Bach's 'dream forces': four concertists and sixteen ripienists. Only in the chorales is it augmented by additional ripienists. A fifth soloist is the only one not to sing with the choir. This is the Evangelist, on whose performance any execution of a Passion stands or falls. Our decision quite deliberately deviates from Bach's practice, because having to sing the tenor arias and all the choruses in addition to the Evangelist's part, in the context of a studio recording, would overexert the voice. The four aria singers, on the other hand, do not omit a single note of the soprano, alto, tenor or bass parts, the dramatically designed *turba* choruses as well as the lyrical arias. As a result, they are all constantly driven back and forth by alternating 'good' and 'bad' affects. The words of a faithful soul, a disciple or an enemy of Jesus, even one of his executioners, can follow on from each other in quick succession. The bass soloist must sing, in the same recitative, the words of both Jesus and his tormentors, and retains responsibility for the bass arias. Singers from among the sixteen ripienists take over the words of the persons who speak in the biblical narrative, the *Soliloquenten* (a maid, a servant, Peter, Pilate). But those words, like those of Jesus, are just *words*, not *roles*: we are not in an opera house here. A role is acted out, and theatrical acting would be sacrilege in a Passion. For our four aria singers, all of whom are also at home in the opera house, singing with the choir entails a test of humility, to the glory of God alone. In blending subjectively timbred solo voices with objective, homogeneous choral voices, the soloists have to sacrifice a little subjectivity, and the choristers a little objectivity; and that too signifies a devotional exercise that can only be beneficial to Bach's music. With this choral blend, the masterly *turba* choruses of the Passion sound less anonymous: they are sung by flesh-and-blood human beings, who sometimes, when it is dramatically meaningful, sing as a mere vocal quartet – for example, the four soldiers who cast lots for Jesus' tunic (no. 27b) and are reinforced by ripienists only at the end of the fugal sections. With over-large forces, the *turba* choruses lose their individuality, which may have unpleasant consequences: here it is never 'the Jewish people' that sings, but rather the leaders (and leaders astray) of the people – a powerful argument against the claim that is sometimes made that the *turba* choruses of the *St John Passion* expressed anti-Semitic attitudes.

3. God, and also Bach who composed for the glory of God, would have been very reluctant to exclude the full strength of the RIAS Kammerchor (between thirty-two and thirty-six singers) from a Passion performance. That is why they are employed here like a church congregation, together with a dozen boy sopranos, as additional ripienists to reinforce the chorale strophes (and some sections of the outer movements). Because of the liturgical function of the chorale in Protestant church services, there arose in the 1920s and again in the late 1950s, under the influence of the ideas of 'New Objectivity' and the 'original sound doctrine' (Gottfried Scholz), the unfortunately widespread notion that all chorales – regardless of their content – should be sung objectively and at a uniform *forte* or *mezzo forte*: 'one of the dubious consequences of the attempt to detach Bach from the Romantic tradition' (Karl Hochreiter). Bach's bold harmonisations of the chorales exclude an 'objective' interpretation. Rejection of the Romantic interpretation of the chorales (slow tempos and huge dynamic contrasts) should not lead from one unbalanced view to its opposite. Chorale texts are very often in the first person. A subjective interpretation that nevertheless remains perfectly homogeneous in choral terms, without singing through the 'meditative' fermatas at the ends of lines, is thus no more than logical.

4. In oratorio performances the positioning of chorus and orchestra has significant implications for the understanding of the sung text. The *St John Passion* is not only a grandiose musical work but also a complex literary artefact. Anyone who loves the *St John Passion* would also like to follow the texts ranging over three centuries that inspired Bach to write his music, from Martin Luther's early sixteenth-century translation of the Greek of John's Gospel to the composer's contemporaries, Barthold Heinrich Brockes (probably revised by Bach himself), Christian Weise, Heinrich Postel and, according to the most recent research, Andreas Kübel, vice-principal of St Thomas's School, who acted as editor. In the eighteenth century the positioning of the choir behind the orchestra – self-evident for us, but unfortunately a hindrance to the comprehensibility of the text – was still unknown. All sorts of positions were tried out, but always only those that enabled the choir to sound as immediate as the orchestra, or even more immediate, and consequently with the text even clearer. Haydn still placed the chorus for *Die Schöpfung* in front of the orchestra, laid out in the shape of an amphitheatre, and this with large forces (60 singers + 120 instrumentalists = ratio 1: 2). In our recording, to the left and right of the bass and continuo instruments (with the Evangelist beside the organ), an instrumental choir (the high-pitched instruments of the orchestra) and a vocal choir (the 'small' choir of four concertists and sixteen ripienists) stood facing each other, both sounding equally immediate. The additional choral ripienists were positioned in the background.

5. The cover illustration for this set shows the crucified Jesus in the arms of God the Father, who 'remains unshaken in his majesty' (Meinrad Walter) even while his son suffers. Bach knew the painting by Lucas Cranach the Elder well: it hung in the Nikolaikirche in Leipzig, where the *St John Passion* was first performed. It is quite possible that Bach was inspired by this painting during the composition of the majestic opening chorus 'Herr, unser Herrscher' in 1724. The text of the chorus formulated a central motif of Johannine Christology: the idea that the Passion of Christ must already be considered as the way of the 'Exalted One', 'of the secret king already fundamentally certain of his future sovereignty' (Peter Kreysig). In the 1725 version of the Passion (see the Appendix to this recording), 'Herr, unser Herrscher' was replaced by the chorale arrangement 'O Mensch, bewein dein Sünde groß', which was subsequently reused as the 'Conclusio' of the first part of the *St Matthew Passion*, there in E major, here in the dark, mystical key of E flat major. Here there is no question of glory and glorification. On the contrary, we are dealing with topics that play virtually no role in John's theology: the 'sacrificial notion of self-abandonment for the sins of the world, the idea of vicarious suffering and the concept that Jesus also treads the path of human destiny to its utmost limits, in suffering and death' (Kreysig). One might say that this *St John Passion* begins in 'anti-Johannine' fashion: Christ also bears the cruellest sins of this world, our world – mass wars, greed, terrorism. The final chorus of this 'dark' version takes up the theme again: 'Christe, du Lamm Gottes / Der du trägst die Sünd der Welt, / Erbarm dich unser! / . . . / Gib uns den Frieden.' This is one of the earliest texts in this Passion, Martin Luther's translation of the Latin *Agnus Dei*. The plea for peace is musically so harrowing that there is no return to the initial key of G minor and the chorale setting comes to an end in extremely depressive fashion, in the subdominant, that is to say, harmonically open – an 'Amen' with a question mark.

I would ask listeners not to pass over the five numbers composed by Bach for this alternative version. This *St John Passion*, so different in mood, deserves to be listened to as a whole (website harmoniamundi.com). Perhaps, in our era crying out for consolation, we need this lesser-known version more than the familiar one.

Translation: Charles Johnston



EINE ARBEIT FÜRS LEBEN

Bachs *Johannespassion*

KONRAD KÜSTER

Bach hat sich während seines Lebens oft mit Werken befasst, die er schon vor längerem selbst komponiert hatte: zum Beispiel mit Kantaten, die er nach einiger Zeit erneut in einem Gottesdienst der Leipziger Hauptkirchen aufführen wollte. Manche von ihnen wurden dann revidiert, und schwer zu entscheiden ist, was das bedeutet: Hatten sich seine musikalischen Vorstellungen verändert? Oder nahm er auf eine veränderte Zusammensetzung seines Musikteams Rücksicht?

Für zwei seiner Werke liegen die Dinge ganz anders: Über Jahrzehnte hinweg substantiell gearbeitet hat Bach am 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ und an der Johannespassion. Dass diese Revisionen „Verbesserungen“ von etwas „nicht Perfektem“ waren, ist kaum vorstellbar. Eher sah Bach, wenn er sich mit diesen Kompositionen erneut befasste, stets grundsätzlich neue Herausforderungen und Potentiale – an Musik, die ihm besonders am Herzen lag.

Die Folgen sind für beide Werke ähnlich, und sie beziehen sich zuallererst auf die grundlegende Frage, wie man sie überhaupt aufführen solle. Jeder, der eine „Urtext“-Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers anpreist, verschließt die Augen davor, dass es für Bach selbst diesen Urtext gar nicht gab. Vielmehr scheint es, als ob an den Cembali und Clavichorden in der Leipziger Thomasschule mehrere Abschriften des Werkes als Unterrichtsmaterial bereit lagen; unterrichtete Bach dann dort, konnte es geschehen, dass er spontan neue Ideen notierte, bald das eine Detail in einem der Exemplare, ein andermal aber etwas anderes in einem weiteren. Das allgemeine Update unterblieb.

Für die Johannespassion erstreckte sich diese Arbeit Bachs von mindestens 1724 bis kurz vor seinem Tod 1750, also über 26 Jahre. Während dieser Zeit veränderte sich der allgemeine musikalische Stil, ebenso die theologischen Ansprüche. Bach nahm an diesen Umbrüchen Anteil; auch dies hatte Einfluss auf die Geschichte „der“ Johannespassion. Gibt es sie also überhaupt: im Singular? Oder bestand für Bach die Herausforderung nicht viel eher darin, den Passionsbericht nach Johannes jeweils aktuell darzubieten, lediglich von einem kompositorischen Grundbestand ausgehend?

Die Etappen, auf die diese Arbeit abzielte, spiegeln sich in den Quellen des Werks. Es sind mehrere, und sie bilden mehrere Schichten aus, die sich voneinander ähnlich trennen lassen, wie es die Archäologie bei einer Ausgrabung mit unterschiedlichen Siedlungshorizonten tut.

Eine Schlüsselbedeutung hierfür liegt nicht bei der einen überlieferten Partitur, sondern bei speziellen Noten für die einzelnen Aufführungen. Alle Mitwirkenden benötigen ja ein einzelnes Stimmenexemplar; im Leipziger Musizieren Bachs wurden sie handschriftlich durch ein eingespieltes Kopisten-Team hergestellt. Nur das, was in diesen Noten jeweils stand, entschied darüber, wie das Werk im Endeffekt klang. Änderte Bach das Werk (in seiner Partitur), mussten diese Revisionen auch in die Aufführungsmaterialien übertragen werden. Und wenn dies mehrfach geschieht, entsteht genau das, was die Noten zur Johannespassion erkennen lassen: Irgendwann werden sie hoffnungslos unübersichtlich. Also musste Bach Aufführungsmaterialien bisweilen auf dem aktuellen Stand neu herstellen lassen; das war mit einigem Aufwand verbunden. Deshalb betrachtete er dies offenbar nur als Lösung für den äußersten Notfall, und tatsächlich haben einige Stimmen die gesamten 26 Jahre überdauert, in denen sich das Werk unter seinen Händen entwickelte. Von ihnen kann die Werk-„Archäologie“ ausgehen. Die jeweils zugehörigen Partiturmanuskripte bewahrte Bach dagegen anscheinend nicht auf.

Stationen der Arbeit: Die Werkfassungen

Am Trinitätssonntag des Jahres 1723 hätte Bach das Leipziger Thomaskantorat angetreten; an Karfreitag 1724 stand also für ihn erstmals in Leipzig die Aufführung einer musizierten Passion auf dem Programm. Er wählte einen anderen Zugang als in seinen Kantaten: In ihnen umkreisen die Texte der einzelnen Sätze mehr oder weniger eng die Thematik des Sonntagsgottesdienstes; demgegenüber gibt es in seinen erhaltenen Passionen als „roten Faden“ den biblischen Bericht. Im Prinzip wäre es möglich gewesen, auf diese Weise auch die Sonntagsevangelien zu vertonen, und Bach hat dies gelegentlich auch so gehalten. Doch so lässt sich erkennen, dass seine sonntäglichen Kantaten (die jeweils im Vormittagsgottesdienst erklangen) und seine Passionen (die an Karfreitag den Nachmittagsgottesdienst sehr weitgehend ausfüllten) voneinander entfernt sind.

Für Karfreitag 1724 entstand **die offensichtlich erste Fassung** der Johannespassion; aufgeführt wurde sie in der Leipziger Nikolaikirche. Nur Bruchstücke der Noten, die in dieser Erstaufführung benutzt wurden, sind erhalten geblieben: eine Continuo-Stimme (die insofern über die komplette Werkgrundlage informiert), außerdem zwei Violinstimmen sowie Blätter, nach denen die Tüttisänger die Chöre aufführten. Wie die Arien aussahen, kann man nur vage anhand des Continuo-Parts erschließen; gegenüber späteren Werk-Etappen werden die Unterschiede jedoch nicht groß gewesen sein.

Nicht ganz klar ist aber, ob nicht manche Sätze eine schon längere Vorgeschichte hatten. Man weiß, dass Bach 1717, als er noch in Weimar wirkte, einmal in Gotha eine Passion aufführte; von der Musik (und ihren Texten) fehlt jedoch jede Spur. Soweit sich sehen lässt, erklang in Gotha kein Werk, in dessen Zentrum der Evangelientext stand; vielmehr handelte es sich – insofern ähnlich wie in Bachs Sonntagskantaten – um eine freie Aufbereitung des Passionsberichts, wie sie in jener Zeit besonders prominent von dem Hamburger Ratsherrn und Dichter Barthold Heinrich Brockes geschaffen worden war. Brockes' Texten eilte lange Zeit der schlechte Ruf „barocken Schwulstes“ voraus, und tatsächlich erinnern auch manche Texte der Johannespassion an diese Brockes-Ideen. Ein Beispiel ist die Tenorarie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken dem Himmel gleiche geht“: Erwogen werden soll, dass die Striemen, die Jesus zugefügt wurden, dem Friedenszeichen des Regenbogens glichen. Tatsächlich wäre diese Bildlichkeit etwas, das in moderner Anlehnung an Brockes auch 1717 für Gotha entstanden sein könnte. In diesem Fall hätte also auch die „Erstfassung von 1724“ noch eine Vorgeschichte gehabt, über die sich bislang aber nichts Konkretes sagen lässt.

An Karfreitag 1725 war dann die Thomaskirche mit einer Passionsaufführung an der Reihe. Bach wählte erneut die Johannespassion, gestaltete das Werk aber wesentlich um. Von dieser Aufführung blieben auch die Noten der Holzbläser und der Vokalsolisten erhalten. In die erhaltenen Aufführungsmaterialien von 1724 wurde alles, was sich änderte, als Änderungen eingetragen – eine erste Schicht von Streichungen und Ersetzungen. Nimmt man diese Informationen zusammen, erweist sich diese Fassung des Werks (von kleinen Unklarheiten abgesehen) als die älteste, die komplett aufführbar ist. Die Unterschiede sind substantiell: Anders als im Vorjahr begann das Werk nicht mit „Herr, unser Herrscher“, sondern mit „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ – mit dem Choralatz also, der später an den Schluss des ersten Teils der Matthäuspassion rückte. Ähnlich wurde der Werkschluss revidiert: Anstelle des Chorals „Ach Herr, lass dein lieb Engelein“ musizierte Bach als großen Chorsatz das deutsche Agnus Dei, „Christe, du Lamm Gottes“, das er im Vorjahr für eine seiner beiden Leipziger Probekantaten komponiert hatte. Gut möglich, dass er mit beiden Ecksätzen eine Beziehung zu seiner Kirchenmusik der nun eben zurückliegenden Monate herstellen wollte: Seit Trinitatis 1724 hatte er allsonntäglich eine neue Kantate musiziert, der ein lutherisches Kirchenlied zugrunde liegt; dieser „Choralkantaten-Jahrgang“ bricht vor Ostern 1725 ab; die Johannespassion wäre also dessen letzter Nachklang.

Auch einige Arien wurden ausgetauscht – und wieder liegt es nahe, dass eine Beziehung zu den zuvor komponierten Choralkantaten intendiert war. Die exorbitant schweren Tenorarien „Zerschmettert mich, ihr Felsen“ und „Ach windet euch nicht so“ sprechen die gleiche Sprache wie die Tenor-Beiträge der kurz vor der Fastenzeit uraufgeführten Kantaten (etwa in „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“); sie ersetzen die beiden Tenorarien der Version von 1724. Mit der zweiten von ihnen entfiel das einleitende Bass-Arioso „Betrachte, meine Seel“; der Sänger wurde entschädigt durch die Arie „Himmel, reiße“, die nach dem Choral „Wer hat dich so geschlagen“ eingeschoben wurde – und selbst einen Choral enthält: Auf eine ingeniose Weise wird mit dem Arientext das Lied „Jesu, deine Passion“ verknüpft, so dass die Liedzeile und jeder zweite Vers der Arie sich reimen.

Gerade dieser letzte Satz wirft die Frage auf, wie Bach überhaupt zur Vollkommenheit eines „Werks“ stand. Denn in diesem Text wird die Geißelung angesprochen (Jesus wird als „zerschlagener Gottessohn“ bezeichnet); doch Jesus ist zuvor geohrfeigt worden (daher der Choral „Wer hat dich so geschlagen“). Das scheint nicht zu passen. Doch aus der Vorjahrs-Fassung sollte ja „Betrachte, meine Seel“ entfallen – ein Bass-Arioso, das sich auf die Geißelung bezieht. Irrtümer sind ausgeschlossen: Weder hat Bach bei seinem Librettisten ein neues Rezitativ oder Arioso bestellt, anstelle dessen dieser die Arie (mit Choral) lieferte; noch hat Bach den neu entstehenden Satz irrtümlich an anderer Stelle im Werk platziert, denn er wäre, den Noten folgend, dann ja auf jeden Fall auch „falsch“ aufgeführt worden. Und dass nach der Geißelung zwei Arien in unmittelbarer Folge eintreten sollten, wirkt erst recht unglaublich. So lag Bach offensichtlich an der Gestaltungsidee des Bass-Satzes ebenso, wie er nicht auf die Tenorarie „Ach, windet euch nicht so“ verzichten wollte; und folglich hat er die textliche Inkonsistenz des Wortes „zerschlagen“ in Kauf genommen – um auf jeden Fall diesen Satz in der Aufführung unterbringen zu können. Er ist ein idealer Partner zu „Mein teurer Heiland“ im 2. Teil – ebenso wie „Zerschmettert mich“ auf die Musik im Mittelteil zu „Es ist vollbracht“ vorausweist.

Vermutlich 1732 kam es dann zu einer „**Fassung 3**“. Weshalb Bach das Werk hier veränderte, scheint leicht verständlich: Er hatte inzwischen die Matthäuspassion komponiert und sah einen Bedarf, darauf zu reagieren. Denn an zwei Stellen hatte er in die Johannespassion Textpassagen eingebaut, die aus dem Matthäusevangelium stammen: die Berichte über Petrus' Weinen nach der Verleugnung und das Erdbeben nach dem Tod Jesu. Diese Abschnitte entfielen nun; doch daraufhin mussten auch die jeweils nachfolgenden Arien ersetzt werden, die sich auf diese Berichte beziehen – doch sind die neuen Sätze nicht überliefert.

In dieser Form überdauerte das Aufführungsmaterial die 1730er-Jahre. Darüber, wie Bachs Arbeitspartitur aussah, lässt sich nur spekulieren; vermutlich war aus ihr nur noch für Insider zu verstehen, wie das Werk funktionierte – und es bestand demnach das Risiko, dass nach einer weiteren Revision alle verbliebenen Klarheiten restlos beseitigt waren.

So entschloss sich Bach zur Radikallösung: **Er legte eine völlig neue Partitur an**, allerdings nicht ohne dabei fundamental nachzudenken und praktisch jede Note, die er schrieb, eigens zu überprüfen. Das Resultat folgte zwar im Prinzip der Fassung von 1724, unterscheidet sich von ihr aber in einer Fülle von Details. Vor allem in die Evangelien-Rezitative griff Bach ein, deren Melodieverlauf er grundlegend veränderte. Unerwartet wurde er in seiner Arbeit mit dem 10. Satz unterbrochen; er hat sie nicht zu Ende geführt.

Doch offensichtlich belastete ihn der Torso-Charakter. Wohl in seinem letzten Lebensjahr beauftragte er seinen damaligen Notenschreiber Johann Nathanael Bammler damit, die Partitur einfach fertig abzuschreiben. Das heißt: Von Nr. 2211 an übernahm Bammler all das, was er in der Ur-Partitur vorfand, unverändert in die Partitur. Bach jedoch führte das Werk zuvor nochmals nach den alten Aufführungsmaterialien auf; manche der barocken Texte erhielten allerdings ein Update im Stil der Zeit, die sich nun eher aufklärerisch gab. Und so hat Bach die Umgestaltungen nie selbst gehört, die er an dem Werk vornahm, als er die erhaltene Partitur zu schreiben begann; nie wurden Aufführungsmaterialien hergestellt, in die etwa die neuen Evangelien-Rezitative Eingang fanden.

„Unsere“ Johannespassion, wie es seit 1830/31 bei Aufführungen üblicherweise erklingt, ist die **Version der Partitur Bachs und Bammlers**: Im Glauben daran, dass die Partitur eines Werkes dessen wichtigste Quelle sei, schenkte man ihr unbedingtes Vertrauen. Mit Bachs Ohren gehört, müsste man jedoch einen Unterschied feststellen: Die Rezitative bis einschließlich Nr. 2210 sind aus einem anderen Geist geboren als die anschließenden. Wollte man wirklich Versionen musizieren, die historisch verbürgt (und von Bach erlebt worden) sind, bleiben letztlich nur zwei: entweder die von 1725, in der jedoch statt der vertrauten Rezitative des Anfangs die Vorformen zu musizieren wären (die mit guten Gründen als weniger attraktiv gelten), oder die allerletzte von 1749, zu der die musikalischen Revisionen gleichfalls nicht gehören, dafür aber die eher kühl und technisch klingenden Entschärfungen der barocken Texte (etwa, anstelle des zitierten Texts in der „Erwäge“-Arie für Tenor: „Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bitter Leiden bringt tausend Freuden, es tilgt der Sünden Not“).

Bachs Annäherung an den Passionsbericht nach Johannes

Auf diese Weise entsteht letztlich der Eindruck, Bach sei in seiner langjährigen Arbeit mit dem Werk ähnlich vorgegangen wie der Komponist einer erfolgreichen Oper jener Zeit: Je nach Situation und Interpreten-Angebot wurden vor allem Arien ausgetauscht; typischerweise konnten in einer Oper die Rezitative beibehalten werden. Nur in Bachs Generalrevision der Bibelwort-Rezitative (1739?) zeigt sich eine noch weiter gehende Neu-Vertiefung Bachs in das Werk. Dennoch blieb es – am Johannesevangelium entlang entwickelt – für Bach während dieser Zeit im Prinzip konstant.

Als ein besonderes Kennzeichen der Matthäuspassion gelten die großen Volkschöre; noch zahlreicher sind solche Texte im Passionsbericht nach Johannes. Bach hat sie nach einem weitreichenden Plan ausgeführt – und in diesen auch Choralstrophen einbezogen, so dass jene Turba-Chöre und die Choralstrophen gestalterisch auf eine gemeinsame Stufe gestellt erscheinen. Besonders weitreichend ist die Konstruktion zu Beginn des zweiten Teils: Um den Choralatz „Durch dein Gefängnis“ (Nr. 22) herum fügt sich eine weitgehend symmetrische Chöre-Abfolge, beginnend mit „Nicht diesen, sondern Barrabam“ (in Nr. 2218) und „Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig“ (in Nr. 21), denen die Sätze „Wir haben keinen König“ (in Nr. 2223) und „Schreibe nicht“ (in Nr. 2225) in ihrer musikalischen Substanz entsprechen. Und ebenso wie in der Anfangsphase des 2. Teils zwei Choral-Einschübe dicht nacheinander eintreten, folgen auch dem letzten jener Turba-Chöre zwei Choralstrophen in rascher Folge. So geht der Leidensweg vom Beginn des 2. Teils bis zum Kreuzestod in einer zusammenhängenden Struktur auf. In kleinerem Rahmen wird dieses Symmetrieprinzip zudem schon im 1. Teil antizipiert.

Letztlich bildet dies den Kern des Zugangs zum Evangelienbericht, der entscheidend für Bachs Verständnis seiner Johannespassion war. Wenn er in diesem Werkablauf Arien quasi als Variable auffassen konnte, die den jeweils aktuellen Aufführungs-Gegebenheiten angepasst werden ließen, veränderte dies seine Johannes-Lesart nicht. Darin ist die Johannespassion einzigartig: Andere Werke sind viel eher so gestaltet, dass die Sätze als kontinuierliche Abfolge erscheinen; hier ergaben sich interpretatorische Spielräume – bis hin zu den luxuriös-eindringlichen Sätzen der 1725er-Fassung ergeben.

Dies bestimmt auch die vorliegende Aufnahme: Dass die Version der Partitur gewählt wird, ist nicht der Gewohnheit geschuldet, sondern zollt sowohl der Rezitativ-Revision Bachs als auch den ursprünglichen Arien-Textierungen Respekt; die Hinzunahme der Zusätze, die darüber hinaus die Version von 1725 prägen, gebietet sich wegen der besonderen musikalischen Bedeutung, die in ihnen liegt.



BEMERKUNGEN ZUR EINSPIELUNG

RENÉ JACOBS

1. Der Begriff „Chor“ war zu Bachs Zeiten umfassender als heute. Ein Chor konnte aus Sängern bestehen aber auch aus Instrumentalisten, ein „Vokalchor“ sein oder ein „Instrumentalchor“, ein Orchester also. Im Wesentlichen bestand Bachs Vokalchor aus der Summe der Solo-Sänger („Konzertisten“), aber bei notwendiger Verstärkung dieser Solistengruppe kamen Füllstimmen („Ripienisten“) hinzu. Am 23.8.1730 teilte Bach an den Rat der Stadt Leipzig seine wichtigste Bedingung mit, um eine „wohlbestallte Kirchen-Music“ aufführen zu können: der Vokalchor solle „wenigstens“ aus 12 Sängern bestehen: 4 Konzertisten (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und 8 Ripienisten. Eine Art Verzweiflung klingt durch diesen „kurzen, jedoch höchstnötigen Entwurf“. Wie oft hat der Kantor sich nicht schon mit weniger als 12 Sängern zufriedengeben müssen, bei Ausfall von kranken Sängern (dazu noch, im Sopran und Alt, oft unzuverlässige Knabenstimmen). Darum fügt er in dem Brief noch hinzu, dass „freilich“ 16 Sänger (4 pro Stimme) besser wären... Sein Alptraum: etwa die Johannes-Passion mit nur 4 Sängern aufführen zu müssen! – Wenn er gewusst hätte, dass im 20. Jahrhundert einige Musikwissenschaftler und Musiker diese extreme Notlösung als seine Idealvorstellung herausstreichen würden! Allerdings hätten ihn die Massenbesetzungen der Matthäus-Passion unter Felix Mendelssohn und der Johannes-Passion unter Robert Schumann wohl genauso sehr irritiert.

2. Viel wichtiger als zu versuchen eine hypothetische zahlenmäßig „authentische“ Chor- und Orchesterbesetzung zu rekonstruieren, ist es, darüber nachzudenken was das Miteinander und Gegenüber von Konzertisten und Ripienisten in einem Vokalchor oder, anders ausgedrückt, das Mitsingen der Ariensänger im Chor, damals beabsichtigte und für die moderne Praxis bedeuten kann. Die Absicht, die diesem vokalen „Konzertprinzip“ zu Grunde lag war die, „durch überraschende, sinnfällige Klangabstufung die an und für sich schon mächtigen Wirkungen des Zeitstils durch eine neue, sinnbetörende zu vermehren“ (Arnold Schering, 1920). Der Chor dieser Einspielung entspricht zahlenmäßig gewissermaßen Bachs „Traumbesetzung“: 4 Konzertisten und 16 Ripienisten. Nur in den Chorälen wird er durch zusätzliche Ripienisten erweitert. Ein fünfter Solist singt als einziger nicht im Chor mit. Es ist der Evangelist, mit dessen Leistung eine Passionsaufführung steht oder fällt. Es ist eine Entscheidung, die von Bachs Praxis bewusst abweicht, denn neben dem Evangelisten auch die Tenorarien, und alle Chöre singen zu müssen, würde im Fall einer Studio-Aufnahme die Stimme überanstrengen. Die vier Ariensänger dagegen lassen keine Note der Sopran-, Alt-, Tenor oder Basspartie aus, die dramatisch gestalteten Turba-Chöre wie auch die lyrischen Arien. Alle werden dabei dauernd von abwechselnd „guten“ und „bösen“ Affekten hin- und hergetrieben. Die Worte einer gläubigen Seele, eines Jüngers oder Gegners Jesu, ja, sogar eines seiner Henker, können schnell aufeinander folgen. Der Basssolist muss im gleichen Rezitativ sowohl die Worte Jesus' als die seiner Peiniger singen und bleibt dabei für die Bassarien verantwortlich. Einzelne der 16 Ripienisten übernehmen die Worte der Soliloquenten (Magd, Diener, Petrus, Pilatus). Diese Worte, ebenfalls die des Jesus, sind eben Worte, keine Rollen: wir sind hier nicht in einer Oper. Eine Rolle wird gespielt, und Theaterspiel wäre in einer Passion ein Sakrileg.

Für unsere vier Ariensänger, die auch alle in der Oper zu Hause sind, bedeutet das Mitsingen im Chor eine Demutprobe, allein zu Ehren Gottes. Bei der Mischung von subjektiv timbrierten Solostimmen mit objektiv-homogenen Chorstimmen, müssen die Solisten ein wenig Subjektivität, und die Chorsänger ein wenig Objektivität opfern: auch das bedeutet eine Bachs Musik sehr zu Gute kommende Devotionsübung. Die meisterhaften Turbachöre dieser Passion klingen in dieser Mischung weniger anonym, es singen Menschen aus Fleisch und Blut, die, wenn dramaturgisch sinnvoll, auch manchmal als reines Vokalquartett singen, z.B. die vier Kriegsknechte die um Jesu Leibrock losen (Nr.27b) und nur am Schluss der Fugenabschnitte durch Ripienisten verstärkt werden. Bei einer zu großen Besetzung verlieren die Turbachöre an Individualität, was unangenehme Folgen haben kann: es singt hier nie DAS jüdische Volk; es singen die Volksführer und -Verführer – ein wichtiges Argument gegen die manchmal geäußerte Behauptung, dass die Turbachöre der Johannes-Passion antisemitische Ressentiments ausdrückten.

3. Es würde Gott und auch Bach, der zur Ehren Gottes komponiert, höchst widerstreben, die volle Besetzung des RIAS Kammerchors mit 32 bis 36 Sängern von einer Passionsaufführung auszuschließen. Darum werden sie, einer Kirchengemeinde gleich, samt einem Dutzend Knabensopranen, als zusätzliche Ripienisten zur Verstärkung der Choralstrophen (und in einigen Abschnitten der Ecksätze) eingesetzt. Auf Grund der liturgischen Funktion der Choräle im evangelischen Gottesdienst entstand in den zwanziger und späten fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts, beeinflusst durch die Ideen der „neuen Sachlichkeit“ und „Originalklangdoktrin“ (Gottfried Scholz), die leider weit verbreitete Auffassung, dass alle Choräle - ohne jede Berücksichtigung ihres Inhalts - objektiv im gleichmäßigen (Mezzo)forte gesungen werden sollen; „eine der zweifelhaften Folgen des Versuchs der Lösung Bachs aus der romantischen Tradition“ (Karl Hochreiter). Bachs kühne Harmonisierungen der Choräle schließen eine „objektive“ Interpretation aus. Die Abkehr von der romantischen Interpretation der Choräle (langsame Tempi und riesige dynamische Kontraste) soll nicht von einer Einseitigkeit in die andere führen. Choräle sind sehr oft „Ich“-Lieder. Eine subjektive und trotzdem chorisch perfekt homogen bleibende Interpretation ohne übersingen der „meditativen“ Zeilenfermaten ist also nicht mehr als logisch.

4. In Oratorienaufführungen hat die Aufstellung von Chor und Orchester wesentliche Konsequenzen für die Textverständlichkeit der Sänger. Die Johannes-Passion ist nicht nur ein grandioses Tonkunst- sondern auch ein vielschichtiges Wortkunstwerk. Wer die Johannes-Passion liebt, möchte auch die aus drei Jahrhunderten stammenden Texte mitverfolgen können, die Bach zu seiner Musik inspiriert haben, vom frühen 16. Jahrhundert mit Martin Luther als Übersetzer des Johannevangeliums aus dem Griechischen bis zu Bachs Zeitgenossen Barthold Heinrich Brockes (wohl von Bach selber überarbeitet), Christian Weise, Heinrich Postel und, laut jüngster Forschung, Andreas Kübel, Konrektor der Thomas-Schule als Redaktor. Im 18. Jahrhundert war die für uns selbstverständliche, aber leider die Textverständlichkeit beeinträchtigende Aufstellung des Chores hinter dem Orchester noch unbekannt. Es wurde mit allerlei Aufstellungen experimentiert aber immer nur solchen, die es dem Chor ermöglichten genauso direkt wie das Orchester zu klingen, oder sogar noch direkter, und folglich um so textverständlicher. Noch Joseph Haydn stellt den Chor der *Schöpfung* in den Vordergrund des amphitheaterförmig aufgebauten Orchesters, und das bei einer Massenbesetzung (60 Sänger + 120 Instrumentalisten = Ratio 1:2). Bei unserer Aufnahme standen sich, links und rechts der Bass- und Continuo-Instrumente (mit dem Evangelisten neben der Orgel) ein Instrumentalchor (die hohen Instrumente des Orchesters) und ein Vokalchor (der „kleine“ Chor von 4 Konzertisten und 16 Ripienisten) gegenüber, beide gleichermaßen direkt klingend. Im Hintergrund waren die zusätzlichen Choral-Ripienisten postiert.

5. Das Titelbild dieser CD zeigt den gekreuzigten Jesus in den Armen Gottvaters, der selbst beim Leiden seines Sohnes „unerschüttert in seiner Majestät verharrt“ (Meinrad Walter). Bach kannte das Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. gut: es befand sich in der Leipziger Nicolaikirche, wo die Johannes-Passion uraufgeführt wurde. Es ist gut möglich, dass Bach sich 1724 während der Komposition des majestätischen Eingangschores „Herr, unser Herrscher“ von diesem Gemälde inspirieren ließ. Der Text des Chores formuliert ein zentrales Motiv der Johanneischen Christologie: dass der Leidensweg Jesu bereits als der Weg des „Erhöhten“ betrachtet werden muss, „des im Grunde seiner künftigen Herrschaft schon gewissen heimlichen Königs“ (Peter Kreysig). In der Fassung 1725 der Passion (siehe Appendix) wurde „Herr, unser Herrscher“ durch die Choralbearbeitung „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ ersetzt, die später als „Conclusio“ des 1. Teils der Matthäus-Passion, wieder verwendet wurde, dort in E-Dur, hier in der dunkleren, mystischen Tonart Es-Dur. Von Herrlichkeit und Verherrlichung ist hier nicht die Rede. Ganz im Gegenteil, hier geht es um Themen die in Johannes Theologie kaum eine Rolle spielen: der „Opfergedanke der Hingabe für die Sünden der Welt, die Idee des stellvertretenden Leidens und das Konzept, dass Jesus den Weg des Menschenschicks als auch in Leiden und Sterben bis an die äußerste Grenze ausschreitet“ (Kreysig). Man könnte sagen, dass die Johannes-Passion „anti-johanneisch“ anfängt: Christus trägt auch die grausamsten Sünden dieser, unserer, Welt: Massenkriege, Habgier, Terrorismus. Der Schlusschor dieser „dunklen“ Fassung nimmt das Thema wieder auf: „Christe, du Lamm Gottes / Der du trägst die Sünd der Welt, / Erbarm dich unser! / ... / Gib uns den Frieden. – Es ist einer der frühesten Texte dieser Passion, Martin Luthers Übersetzung des lateinischen *Agnus Dei*. Die Bitte um Frieden ist musikalisch so erschütternd, dass eine Zurückkehr zur Anfangstonart G-Moll ausbleibt und die Choralbearbeitung äußerst depressiv aufhört, in der Unterdominante, harmonisch offen also: ein „Amen“ mit Fragezeichen.

Ich möchte den Zuhörer bitten, die fünf von Bach für diese Alternativ-Fassung komponierten Nummern nicht auszulassen. Diese stimmungsmäßig so andere Johannes-Passion verdient es im Ganzen angehört zu werden (Website harmoniamundi.com). Vielleicht brauchen wir diese unbekanntere Fassung in unserer trostbedürftigen Zeit mehr als die uns vertraute.

November 2015

PRIMA PARTE - 1. TEIL

Verrat und Gefangennahme (Johannes 18, 1-14)

1 | Nr.1. Exordium

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist!
Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit,
Verherrlicht worden bist!
Da capo.

2 | Nr.2a

EVANGELIST
Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, darein
ging Jesus und seine -Jünger. Judas aber, der ihn verriet, wußte den Ort auch,
denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern. Da nun Judas zu
sich hatte genommen die Schar und der Hohepriester und Pharisäer Diener,
kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als nun Jesus wußte
alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen:

JESUS
Wen suchet ihr?

EVANGELIST
Sie antworteten ihm:

Nr.2b

CHORUS
Jesum von Nazareth!

Nr.2c

EVANGELIST
Jesus spricht zu ihnen:

JESUS
Ich bin's.

EVANGELIST
Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen
sprach: Ich bin's! wichen sie zurück und fielen zu Boden. Da fragte er sie
abermal:

JESUS
Wen suchet ihr?

EVANGELIST
Sie aber sprachen:

Nr.2d

CHORUS
Jesum von Nazareth!

Nr.2e

EVANGELIST
Jesus antwortete:

PREMIÈRE PARTIE

Trahison et Arrestation (Jean 18:1-14)

N°1. Choral

Seigneur, notre Seigneur dont la gloire
Règne sur le monde !
Que la passion nous montre que toi,
Le vrai fils de Dieu,
Tu as été glorifié
De tout temps,
Même aux époques de grande bassesse.
Da capo.

N°2a

L'ÉVANGÉLISTE
Jésus alla avec ses disciples de l'autre côté du ruisseau du Cédron, où se trouvait
un jardin, dans lequel il entra avec ses disciples. Judas, qui le livrait, connaissait ce
lieu, parce que Jésus et ses disciples s'y étaient souvent réunis. Judas donc, ayant
pris la cohorte, et des gardes qu'envoyèrent les grands prêtres
et les pharisiens, vint là avec des lanternes et des flambeaux et des armes. Jésus,
sachant tout ce qui devait lui arriver, s'avança, et leur dit :

JÉSUS
Qui cherchez-vous ?

L'ÉVANGÉLISTE
Ils lui répondirent :

N°2b

CHŒUR
Jésus de Nazareth.

N°2c

L'ÉVANGÉLISTE
Jésus leur dit :

JÉSUS
C'est moi.

L'ÉVANGÉLISTE
Et Judas, qui le livrait, était avec eux. Lorsque Jésus leur dit : C'est moi, ils reculèrent
et tombèrent par terre. Il leur demanda de nouveau :

JÉSUS
Qui cherchez-vous ?

L'ÉVANGÉLISTE
Et ils dirent :

N°2d

CHŒUR
Jésus de Nazareth !

N°2e

L'ÉVANGÉLISTE
Jésus répondit :

PART ONE

Betrayal and Capture (John 18:1-14)

No.1. Chorale

Lord, our master,
Whose glory fills the whole earth,
Show us by thy Passion
That thou, the true eternal
Son of God,
Dost triumph
Even in the deepest humiliation.
Da capo.

No.2a

EVANGELIST
Jesus went forth with his disciples over the brook Cedron, where was a garden, into
the which he entered, and his disciples. And Judas also, who betrayed him, knew
the place: for Jesus oftentimes resorted thither with his disciples. Judas then, having
received a band of men and officers from the chief priests and Pharisees, cometh
thither with lanterns and torches and weapons. Jesus therefore, knowing all things
that should come upon him, went forth,
and said unto them:

JESUS
Whom seek ye?

EVANGELIST
They answered him:

No.2b

CHORUS
Jesús of Nazareth.

No.2c

EVANGELIST
Jesus saith unto them:

JESUS
I am he.

EVANGELIST
And Judas also, which betrayed him, stood with them. As soon then as he had said unto
them, I am he, they went backward, and fell to the ground. Then asked he them again:

JESUS
Whom seek ye?

EVANGELIST
And they said:

No.2d

CHORUS
Jesus of Nazareth.

No.2e

EVANGELIST
Jesus answered:

	JESUS Ich habe euch gesagt, daß ich's sei; suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!	JÉSUS Je vous ai dit que c'est moi. Si donc c'est moi que vous cherchez, laissez aller ceux-ci.	N ,,JESUS I have told you that I am he: if therefore ye seek me, let these go their way.
3	Nr.3. Choral O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße, Die dich gebracht auf diese Marterstraße! Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden, Und du mußt leiden!	N°3. Choral Ô grand amour, ô amour démesuré, Que celui qui te conduit sur la voie du martyrte ! Je vivais dans le monde de la joie et du plaisir, Tandis que toi, tu dois souffrir !	No.3. Choral O measureless Love, To have brought thee to this way of the Cross! I have lived in the world with joy and pleasure, And thou must suffer!
4	Nr.4 EVANGELIST Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keinen verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht' Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus. Da sprach Jesus zu Petro: JESUS Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?	N°4 L'ÉVANGÉLISTE Il dit cela, afin que s'accomplît la parole qu'il avait dite : je n'ai perdu aucun de ceux que tu m'as donnés. Simon Pierre, qui avait une épée, la tira, frappa le serviteur du grand prêtre et lui trancha l'oreille droite. Ce serviteur s'appelait Malchus. Jésus dit à Pierre : JÉSUS Remets ton épée dans le fourreau. Ne boirai-je pas la coupe que mon Père m'a donnée à boire ?	No.4 EVANGELIST That the saying might be fulfilled, which he spake, Of them which thou gavest me have I lost none. Then Simon Peter having a sword drew it, and smote the high priest's servant, and cut off his right ear. The servant's name was Malchus. Then said Jesus unto Peter: JESUS Put up thy sword into the sheath: the cup which my Father hath given me, shall I not drink it?
5	Nr.5. Choral Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich Auf Erden wie im Himmelreich. Gib uns Geduld in Leidenszeit, Gehorsamsein in Lieb und Leid; Wehr und steur allem Fleisch und Blut, Das wider deinen Willen tut! Nr.6 6 EVANGELIST Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesum und bunden ihn und führten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas' Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Kaiphas, der den Juden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.	N°5. Choral Que ta volonté soit faite, Seigneur, Sur la terre comme aux cieux ; Rends-nous patients dans la souffrance, Obéissants dans l'amour et la douleur, Maîtrise notre chair et notre sang Qui s'insurgent contre ta volonté. N°6 L'ÉVANGÉLISTE La cohorte, le tribun et les gardes des Juifs se saisirent alors de Jésus, et le lièrent. Ils l'emmenèrent d'abord chez Anne ; car il était le beau-père de Caïphe, qui était grand prêtre cette année-là. Et Caïphe était celui qui avait donné ce conseil aux Juifs : Il serait bon qu'un seul homme meure pour le peuple.	No.5. Choral May thy will be done On earth as in heaven, Lord God; Make us patient in suffering, Obedient in everything, Guide and protect All rebellious flesh and blood. No.6 EVANGELIST Then the band and the captain and officers of the Jews took Jesus, and bound him, and led him away to Annas first; for he was father in law to Caiaphas, which was the high priest that same year. Now Caiaphas was he, which gave counsel to the Jews, that it was expedient that one man should die for the people.
7	Nr.7. Aria Von den Stricken meiner Sünden Mich zu entbinden, Wird mein Heil gebunden. Mich von allen Lasterbeulen Völlig zu heilen, Läßt er sich verwunden. <i>Da capo.</i> Verleugnung <i>(Johannes 18, 15-27; Matthäus 26,75)</i> Nr.8	N°7. Aria Mon seigneur se charge de chaînes Pour me libérer De mes péchés. Il accepte d'être blessé Pour guérir Mes blessures. <i>Da capo.</i> Renie ment <i>(Jean 18:15-27 ; Matthieu 26:75)</i> N°8	No.7. Aria To free me From the bond of my sin My Saviour is bound. He gives His body to be wounded To heal the infection Of my wickedness. <i>Da capo.</i> Denial <i>(John 18:15-27; Matthew 26:75)</i> No.8
8	EVANGELIST Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein andrer Jünger.	L'ÉVANGÉLISTE Simon Pierre, avec un autre disciple, suivait Jésus.	EVANGELIST And Simon Peter followed Jesus, and so did another disciple.
9	Nr.9. Aria Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten Und lasse dich nicht, Mein Leben, mein Licht. Befördre den Lauf Und höre nicht auf, Selbst an mir zu ziehen, Zu schieben, zu bitten. <i>Da capo.</i>	N°9. Aria Je te suis d'un pas allègre, Je ne te quitte pas, Ma vie, ma lumière. Hâte ton pas Et ne cesse pas de me tirer, De me pousser, De me supplier. <i>Da capo.</i>	No.9. Aria I too follow thee with eager steps And will not forsake thee, My light and my life. Show me the way, Urge me on, Ask me to go with thee always. <i>Da capo.</i>

Nr.10 10 EVANGELIST Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus aber stund draußen vor der Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türrütherin und führete Petrum hinein. Da sprach die Magd, die Türrütherin, zu Petro: ANCILLA (MAGD) Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer? EVANGELIST Er sprach: PETRUS Ich bin's nicht! EVANGELIST Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfu'r gemacht, denn es war kalt, und wärmeten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmete sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm: JESUS Ich habe frei, öffentlich geredet für die Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgnen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesagt habe! EVANGELIST Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich und sprach: SERVUS (DIENER) Solltest du dem Hohenpriester also antworten? EVANGELIST Jesus aber antwortete: JESUS Hab ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?	N°10 L'ÉVANGÉLISTE Ce disciple était connu du grand prêtre, et il entra avec Jésus dans le palais du grand prêtre. Mais Pierre resta dehors près de la porte. L'autre disciple, qui était connu du grand prêtre, sortit, parla à la portière, et fit entrer Pierre. Alors la servante, la portière, dit à Pierre : SERVANTE N'es-tu pas, toi aussi, un des disciples de cet homme ? L'ÉVANGÉLISTE Il dit : PIERRE Je n'en suis point. L'ÉVANGÉLISTE Les serviteurs et les gardes, qui étaient là, avaient allumé un brasier, car il faisait froid, et ils se chauffaient. Pierre se tenait avec eux, et se chauffait. Le grand prêtre interrogea Jésus sur ses disciples et sur sa doctrine. Jésus lui répondit : JÉSUS J'ai parlé ouvertement au monde ; j'ai toujours enseigné dans la synagogue et dans le temple, où tous les Juifs s'assemblent, et je n'ai rien dit en secret. Pourquoi m'interroges-tu ? Interroge sur ce que je leur ai dit ceux qui m'ont entendu ; ceux-là savent ce que j'ai dit. L'ÉVANGÉLISTE À ces mots, un des gardes, qui se trouvait là, donna un soufflet à Jésus, en disant : SERVITEUR Est-ce ainsi que tu réponds au grand prêtre ? L'ÉVANGÉLISTE Jésus lui dit : JÉSUS Si j'ai mal parlé, montre ce que j'ai dit de mal ; et si j'ai bien parlé, pourquoi me frappes-tu ?	No.10 EVANGELIST That disciple was known unto the high priest, and went in with Jesus into the palace of the high priest. But Peter stood at the door without. Then went out that other disciple, which was known unto the high priest, and spake unto her that kept the door, and brought in Peter. Then saith the damsel that kept the door unto Peter: MAID Art not thou also one of this man's disciples? EVANGELIST He saith: PETER I am not. EVANGELIST And the servants and officers stood there, who had made a fire of coals; for it was cold: and they warmed themselves: and Peter stood with them, and warmed himself. The high priest then asked Jesus of his disciples, and of his doctrine. Jesus answered him: JESUS I spake openly to the world; I ever taught in the synagogue, and in the temple, whither the Jews always resort; and in secret have I said nothing. Why askest thou me? ask them which heard me, what I have said unto them: behold, they know what I said. EVANGELIST And when he had thus spoken, one of the officers which stood by struck Jesus with the palm of his hand, saying: SERVANT Answerest thou the high priest so? EVANGELIST Jesus answered him: JESUS If I have spoken evil, bear witness of the evil: but if well, why smitest thou me?
11 Nr.11. 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. Ich, ich und meine Sünden, Die sich wie Körnlein finden Des Sandes an dem Meer, Die haben dir erregt Das Elend, das dich schläget, Und das betrübte Marterheer.	N°11. Choral Qui t'a ainsi frappé, Seigneur, Et ainsi maltraité ? Tu n'es pas un pauvre pécheur Comme nous et nos enfants Et tu ne connais rien du péché. C'est moi et mes péchés, Aussi nombreux que les grains De sable au bord de la mer, Qui avons causé La misère qui t'abat, Et ton affligéant martyre.	No.11. Chorale Who has smitten thee like that, My Saviour, And ill-treated thee? After all, thou art not a sinner Like us and our children; Thou hast never done anything wrong. It is I, with my sins, Countless As grains of sand, Who have brought down on thee This host of sorrows And torments.
Nr.12a 12 EVANGELIST Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmete sich; da sprachen sie zu ihm:	N°12a L'ÉVANGÉLISTE Anne l'envoya lié à Caïphe, le grand prêtre. Simon Pierre était là, et se chauffait. On lui dit :	No.12a EVANGELIST Now Annas had sent him bound unto Caiaphas the high priest. And Simon Peter stood and warmed himself. They said therefore unto him:

Nr.12b. Chorus

Bist du nicht seiner Jünger einer?

Nr.12c

EVANGELIST
Er leugnete aber und sprach:

PETRUS
Ich bin's nicht!

EVANGELIST
Spricht des Hohenpriesters Knecht einer, ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

SERVUS
Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

EVANGELIST
Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn.
Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.

13 | Nr.13. Aria

Ach, mein Sinn,
Wo willst du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib ich hier,
Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rat,
Und im Herzen
Stehn die Schmerzen
Meiner Missetat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

14 | Nr.14. Choral

Petrus, der nicht denkt zurück,
Seinen Gott verneinet,
Der doch auf ein' ernsten Blick
Bitterlichen weinet.
Jesu, blicke mich auch an,
Wenn ich nicht will büßen;
Wenn ich Böses hab getan,
Rühre mein Gewissen!

ZWEITER TEIL

Verhör und Geißelung
(Johannes 18, 28-40 ; 19, 1)

15 | Nr.15. Choral

Christus, der uns selig macht,
Kein Bös' hat begangen,
Der ward für uns in der Nacht
Als ein Dieb gefangen,
Geführt für gottlose Leut
Und fälschlich verklaget,
Verlacht, verhöhnt und verspeit,
Wie denn die Schrift saget.

N°12b. Chœur

N'es-tu pas, toi aussi, de ses disciples ?

N°12c

L'ÉVANGÉLISTE
Il le nia, et dit :

PIERRE
Je n'en suis point.

L'ÉVANGÉLISTE
Un des serviteurs du grand prêtre, ami de celui à qui Pierre avait tranché l'oreille, dit :

SERVITEUR
Ne t'ai-je pas vu avec lui dans le jardin?

L'ÉVANGÉLISTE
Pierre le nia de nouveau. Et aussitôt le coq chanta.
Et Pierre se souvint de la parole de Jésus et, étant sorti, il pleura amèrement.

N°13. Aria

Ah, mon cœur,
Où veux-tu enfin aller,
Où dois-je me reconforter ?
Dois-je demeurer ici,
Ou m'enfuir au-delà
Des collines et des montagnes ?
Sur terre il n'est point de salut,
Et dans mon cœur
Règnent les souffrances
De mon péché,
Car le disciple a renié son maître.

N°14. Choral

Pierre, qui ne se souvient pas,
Renie son Dieu,
Mais au premier regard
Pleure amèrement :
Jésus, regarde-moi
Quand je refuse l'expiation ;
Quand je commets un méfait,
Agîte ma conscience.

SECONDE PARTIE

Jésus devant Pilate et Flagellation
(Jean 18:28-40 ; 19:1)

N°15. Choral

Christ innocent,
Qui nous rend bienheureux,
Il fut pris pour nous dans la nuit
Comme un voleur,
Conduit devant des gens impies
Et faussement accusé,
Moqué, bafoué et insulté
Comme le dit l'Écriture.

No.12b. Chorus

Art not thou also one of his disciples?

No.12c

EVANGELIST
He denied it, and said:

PETER
I am not.

EVANGELIST
One of the servants of the high priest, being his kinsman whose ear Peter cut off, saith:

SERVANT
Did not I see thee in the garden with him?

EVANGELIST
Peter then denied again: and immediately the cock crew. And Peter remembered the word of Jesus, and he went out, and wept bitterly.

No.13. Aria

O my troubled mind,
Where are you leading me,
Where shall I find relief?
Shall I stay here,
Or hide
Beyond the hills and mountains?
Nothing in the world can help me
And my heart
Aches with the pain
Of my shameful deed:
For the servant has denied his Lord.

No.14. Chorale

Without thinking,
Peter denies his God,
But weeps bitterly
At a reproachful look.
If I am unrepentant,
Look at me, Jesus,
Touch my conscience
Whenever I do wrong.

PART TWO

Interrogation and Flagellation
(John 18:28-40; 19:1)

No.15. Chorale

Christ, who brings us joy
And has done no wrong,
Was for our sake
Seized like a thief in the night,
Taken before unbelievers
And falsely accused.
He was derided, spat upon, vilely mocked,
As the scripture tells.

Nr.16a

16 | EVANGELIST
Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus, und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

PILATUS
Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

EVANGELIST
Sie antworteten und sprachen zu ihm:

Nr.16b. Chorus

Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

Nr.16c

EVANGELIST
Da sprach Pilatus zu ihnen:

PILATUS
So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!

EVANGELIST
Da sprachen die Jüden zu ihm:

Nr.16d. Chorus

Wir dürfen niemand töten.

Nr.16e

EVANGELIST
Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesu und sprach zu ihm:

PILATUS
Bist du der Jüden König?

EVANGELIST
Jesus antwortete:

JESUS
Redest du das von dir selbst, oder haben's dir andere von mir gesagt?

EVANGELIST
Pilatus antwortete:

PILATUS
Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?

EVANGELIST
Jesus antwortete:

JESUS
Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Jüden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

N°16a

L'ÉVANGÉLISTE
Ils conduisirent Jésus de chez Caïphe au prétoire : c'était le matin. Ils n'entrèrent point eux-mêmes dans le prétoire, afin de ne pas se souiller, et de pouvoir manger la Pâque. Pilate sortit donc pour aller à eux, et dit :

PILATE
Quelle accusation portez-vous contre cet homme ?

L'ÉVANGÉLISTE
Ils lui répondirent :

N°16b. Chœur

Si ce n'était pas un malfaiteur, nous ne te l'aurions pas livré.

N°16c

L'ÉVANGÉLISTE
Sur quoi Pilate leur dit :

PILATE
Prenez-le vous-même, et jugez-le selon votre Loi.

L'ÉVANGÉLISTE
Les Juifs lui dirent :

N°16d. Chœur

Il ne nous est pas permis de mettre quelqu'un à mort.

N°16e

L'ÉVANGÉLISTE
C'était afin que s'accomplît la parole que Jésus avait dite, lorsqu'il indiqua de quelle mort il devait mourir. Pilate rentra dans le prétoire, appela Jésus, et lui dit :

PILATE
Es-tu le roi des Juifs ?

L'ÉVANGÉLISTE
Jésus répondit :

JÉSUS
Est-ce de toi-même que tu dis cela, ou d'autres te l'ont-ils dit de moi ?

L'ÉVANGÉLISTE
Pilate répondit :

PILATE
Moi, suis-je Juif ? Ta nation et les grands prêtres t'ont livré à moi ; qu'as-tu fait ?

L'ÉVANGÉLISTE
Jésus répondit :

JÉSUS
Mon royaume n'est pas de ce monde. Si mon royaume était de ce monde, mes serviteurs auraient combattu pour moi afin que je ne fusse pas livré aux Juifs ; mais maintenant mon royaume n'est point d'ici-bas.

No.16a

EVANGELIST
Then led they Jesus from Caiaphas unto the hall of judgment: and it was early; and they themselves went not into the judgment hall, lest they should be defiled; but that they might eat the passover. Pilate then went out unto them, and said:

PILATE
What accusation bring ye against this man?

EVANGELIST
They answered and said unto him:

No.16b. Chorus

If he were not a malefactor, we would not have delivered him up unto thee.

WNo.16c

EVANGELIST
Then said Pilate unto them:

PILATE
Take ye him, and judge him according to your law.

EVANGELIST
The Jews therefore said unto him:

No.16d. Chorus

It is not lawful for us to put any man to death.

No.16e

EVANGELIST
That the saying of Jesus might be fulfilled, which he spake, signifying what death he should die. Then Pilate entered into the judgment hall again, and called Jesus, and said unto him:

PILATE
Art thou the King of the Jews?

EVANGELIST
Jesus answered him:

JESUS
Sayest thou this thing of thyself, or did others tell it thee of me?

EVANGELIST
Pilate answered:

PILATE
Am I a Jew? Thine own nation and the chief priests have delivered thee unto me: what hast thou done?

EVANGELIST
Jesus answered:

JESUS
My kingdom is not of this world: if my kingdom were of this world, then would my servants fight, that I should not be delivered to the Jews: but now is my kingdom not from hence.

17 | Nr.17. Choral

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich g'nugsam diese Treu ausbreiten?
Kein's Menschen Herze mag indes ausdenken,
Was dir zu schenken.

Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten
Im Werk erstatten?

Nr.18a

18 | EVANGELIST
Da sprach Pilatus zu ihm:

PILATUS
So bist du dennoch ein König?

EVANGELIST
Jesus antwortete:

JESUS
Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen,
daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine
Stimme.

EVANGELIST
Spricht Pilatus zu ihm:

PILATUS
Was ist Wahrheit?

EVANGELIST
Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Jüden und spricht zu
ihnen:

PILATUS
Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch
einen losgebe; wollt ihr nun, daß ich euch der Jüden König losgebe?

EVANGELIST
Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:

Nr.18b. Chorus

Nicht diesen, sondern Barrabam!

Nr.18c

EVANGELIST
Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

19 | Nr.19. Arioso (Baß)

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bitter Lust und halb beklemmtem Herzen,
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Wie dir aus Dornen, so ihn stechen,
Die Himmelschlüsselblumen blühen;
Du kannst viel süße Frucht von seiner Wermut brechen,
Drum sieh ohn' Unterlaß auf ihn.

N°17. Choral

Ah, grand roi, éternellement grand,
Comment puis-je assez propager cette fidélité ?
Car aucun cœur humain
Ne saurait t'offrir assez.

Je ne peux rien atteindre avec mon cœur
Qui vaille ta miséricorde.
Par quelle œuvre pourrais-je
Te rendre tes bienfaits ?

N°18a

L'ÉVANGÉLISTE
Pilate lui dit :

PILATE
Tu es donc roi ?

L'ÉVANGÉLISTE
Jésus répondit :

JÉSUS
Tu le dis, je suis roi. Je suis né et je suis venu dans le monde pour faire naître la
vérité. Quiconque est pour la vérité écoute ma voix.

L'ÉVANGÉLISTE
Pilate lui dit :

PILATE
Qu'est-ce que la vérité ?

L'ÉVANGÉLISTE
Après avoir dit cela, il sortit de nouveau pour aller vers les Juifs, et leur dit :

PILATE
Je ne trouve aucun crime en lui. Mais, comme c'est parmi vous une coutume que je
délivre quelqu'un à la fête de Pâque, voulez-vous que je délivre le roi des Juifs ?

L'ÉVANGÉLISTE
Alors de nouveau tous s'écrièrent :

N°18b. Chœur

Non pas lui, mais Barrabas.

N°18c

L'ÉVANGÉLISTE
Or, Barrabas était un assassin. Pilate prit Jésus, et le fit flageller.

N°19. Arioso (basse)

Contemple, mon cœur, avec une joie douloureuse,
Avec une peine amère et oppressante,
Ton bien suprême dans les souffrances de Jésus,
Vois comme les épines qui le déchirent font épanouir
Pour toi les fleurs du ciel ;
Tu cueilleras de doux fruits sur son angoisse amère ;
Aussi regarde-le sans cesse.

No.17. Chorale

O mighty King, great for ever,
How can I ever express my allegiance?
No human heart can think of a gift
Fit to offer thee.

Nor can I find anything to compare
With thy merciful goodness.
What then can I do to be worthy
Of thy loving deeds?

No.18a

EVANGELIST
Pilate therefore said unto him:

PILATE
Art thou a king then?

EVANGELIST
Jesus answered:

JESUS
Thou sayest that I am a king. To this end was I born, and for this cause came I into
the world, that I should bear witness unto the truth. Every one that is of the truth
heareth my voice.

EVANGELIST
Pilate saith unto him:

PILATE
What is truth?

EVANGELIST
And when he had said this, he went out again unto the Jews, and saith unto them:

PILATE
I find in him no fault at all. But ye have a custom, that I should release unto you one
at the passover: will ye therefore that I release unto you the King of the Jews?

EVANGELIST
Then cried they all again, saying:

No.18b. Chorus

Not this man, but Barabbas.

No.18c

EVANGELIST
Now Barabbas was a robber. Then Pilate therefore took Jesus, and scourged him.

No.19. Arioso (bass)

Observe, my soul, with fearful joy,
With bitter delight and half-oppressed heart,
Your highest good in Jesus' pain;
How for you, on the thorns that pierce Him,
The keys to heaven bloom like flowers!
You can pluck sweetest fruit from His wormwood.
So fix your gaze always on him.

20 | Nr.20. Aria (Tenor)

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Dem Himmel gleiche geht,
Daran, nachdem die Wasserwogen
Von unsrer Sündflut sich verzogen,
Der allerschönste Regenbogen
Als Gottes Gnadenzeichen steht!
Da capo.

Verurteilung und Kreuzigung
(Johannes 19, 2-22)

Nr.21a

21 | EVANGELIST
Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und satzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

Nr.21b. Turba

Sei begrüßet, lieber Judenkönig!

Nr.21c

EVANGELIST
Und gaben ihm Backenstreiche. Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

PILATUS
Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ihr erkennet, daß ich keine Schuld an ihm finde.

EVANGELIST
Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:

PILATUS
Sehet, welch ein Mensch!

EVANGELIST
Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrieen sie und sprachen:

Nr.21d. Turba

Kreuzige, kreuzige!

Nr.21e

EVANGELIST
Pilatus sprach zu ihnen:

PILATUS
Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm!

EVANGELIST
Die Juden antworteten ihm:

Nr.21f. Turba

Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

N°20. Aria (ténor)

Regarde comme son dos ensanglanté
Ressemble à tous égards
Au ciel !
Et, quand les vagues du déluge de nos péchés
Se seront retirées,
Apparaîtra le plus beau des arcs-en-ciel
Comme un signe de la Grâce divine.
Da capo.

Condamnation et Crucifixion
(Jean 19:2-22)

N°21a

L'ÉVANGÉLISTE
Les soldats tressèrent une couronne d'épines, qu'ils posèrent sur sa tête, et ils le revêtirent d'un manteau de pourpre ; puis ils dirent :

N°21b. Chœur

Salut, roi des Juifs !

N°21c

L'ÉVANGÉLISTE
Et ils lui donnaient des soufflets. Pilate sortit de nouveau, et dit aux Juifs :

PILATE
Voici, je vous l'amène dehors, afin que vous sachiez que je ne trouve en lui aucun crime.

L'ÉVANGÉLISTE
Jésus sortit donc, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre. Et il leur dit :

PILATE
Regardez cet homme !

L'ÉVANGÉLISTE
Lorsque les grands prêtres et les huissiers le virent, ils s'écrièrent :

N°21d. Chœur

Crucifie ! Crucifie !

N°21e

L'ÉVANGÉLISTE
Pilate leur dit :

PILATE
Prenez-le vous-mêmes, et crucifiez-le ; car moi, je ne trouve point de crime en lui.

L'ÉVANGÉLISTE
Les Juifs lui répondirent :

N°21f. Chœur

Nous avons une Loi et, selon notre Loi, il doit mourir, parce qu'il s'est fait Fils de Dieu.

No.20. Aria (tenor)

Look how his back,
Stained with blood,
Is just like the sky,
In which, once the waves
From our flood of sins have subsided,
The loveliest of rainbows stands
As the sign of God's grace!
Da capo.

Condemnation and Crucifixion
(John 19:2-22)

No.21a

EVANGELIST
And the soldiers platted a crown of thorns, and put it on his head, and they put on him a purple robe, and said:

No.21b. Chorus

Hail, King of the Jews!

No.21c

EVANGELIST
And they smote him with their hands. Pilate therefore went forth again, and saith unto them:

PILATE
Behold, I bring him forth to you, that ye may know that I find no fault in him.

EVANGELIST
Then came Jesus forth, wearing the crown of thorns, and the purple robe. And Pilate saith unto them:

PILATE
Behold the man!

EVANGELIST
When the chief priests therefore and officers saw him, they cried out, saying:

No.21d. Chorus

Crucify him, crucify him!

No.21e

EVANGELIST
Pilate saith unto them:

PILATE
Take ye him, and crucify him: for I find no fault in him.

EVANGELIST
The Jews answered him:

No.21f. Chorus

We have a law, and by our law he ought to die, because he made himself the Son of God.

Nr.21g EVANGELIST Da Pilatus das Wort hörte, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesus: PILATUS Von wannen bist du? EVANGELIST Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm: PILATUS Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugeben? EVANGELIST Jesus antwortete: JESUS Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größte Sünde. EVANGELIST Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.	N°21g L'ÉVANGÉLISTE Quand Pilate entendit cette parole, sa frayeur augmenta. Il rentra dans le prétoire, et dit à Jésus : PILATE D'où es-tu ? L'ÉVANGÉLISTE Mais Jésus ne lui donna point de réponse. Pilate lui dit : PILATE Ne me parles-tu pas ? Ne sais-tu pas que j'ai le pouvoir de te crucifier, et que j'ai le pouvoir de te libérer ? L'ÉVANGÉLISTE Jésus répondit : JÉSUS Tu n'aurais sur moi aucun pouvoir, s'il ne t'avait été donné d'en haut. C'est pourquoi celui qui me livre à toi commet un plus grand péché. L'ÉVANGÉLISTE Dès ce moment, Pilate cherchait à le libérer.	No.21g EVANGELIST When Pilate therefore heard that saying, he was the more afraid; and went again into the judgment hall, and saith unto Jesus: PILATE Whence art thou? EVANGELIST But Jesus gave him no answer. Then saith Pilate unto him: PILATE Speakest thou not unto me? knowest thou not that I have power to crucify thee, and have power to release thee? EVANGELIST Jesus answered: JESUS Thou couldest have no power at all against me, except it were given thee from above: therefore he that delivered me unto thee hath the greater sin. EVANGELIST And from thenceforth Pilate sought to release him.
22 Nr.22. Choral Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, Muß uns die Freiheit kommen; Dein Kerker ist der Gnadenthron, Die Freistatt aller Frommen; Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein, Müßt unsre Knechtschaft ewig sein.	N°22. Choral C'est par ta captivité, Fils de Dieu, Que nous vient la liberté, Ta prison est le trône de grâce, L'asile de tous les pieux ; Car si tu n'acceptais pas l'esclavage, Le nôtre serait éternel.	No.22. Chorale Thine imprisonment, Son of God, Brings us liberty; Thy prison is a divine throne, The haven for all pious folk; For if thou hadst not accepted bondage Our bondage would have been everlasting.
Nr.23a 23 EVANGELIST Die Juden aber schrien und sprachen: Nr.23b. Turba Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.	N°23a L'ÉVANGÉLISTE Mais les Juifs criaient : N°23b. Chœur Si tu le relâches, tu n'es pas ami de César ; quiconque se fait roi se déclare contre César.	No.23a EVANGELIST But the Jews cried out, saying: No.23b. Chorus If thou let this man go, thou art not Caesar's friend: whosoever maketh himself a king speaketh against Caesar.
Nr.23c EVANGELIST Da Pilatus das Wort hörte, führete er Jesum heraus, und satzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Hebräisch aber: Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, und er spricht zu den Juden: PILATUS Sehet, das ist euer König! EVANGELIST Sie schrien aber: Nr.23d. Turba Weg, weg mit dem, kreuzige ihn! Nr.23e EVANGELIST Spricht Pilatus zu ihnen:	N°23c L'ÉVANGÉLISTE Pilate, ayant entendu ces paroles, amena Jésus dehors ; et il s'assit à sa place de juge, au lieu appelé le Pavé, et en hébreu Gabbatha. C'était la préparation de Pâque, et environ la sixième heure. Pilate dit aux Juifs : PILATE Voici votre roi. L'ÉVANGÉLISTE Mais ils s'écrièrent : N°23d. Chœur Hors d'ici, crucifie-le ! N°23e L'ÉVANGÉLISTE Pilate leur dit :	No.23c EVANGELIST When Pilate therefore heard that saying, he brought Jesus forth, and sat down in the judgment seat in a place that is called the Pavement, but in the Hebrew, Gabbatha. And it was the preparation of the passover, and about the sixth hour: and he saith unto the Jews: PILATE Behold your King! EVANGELIST But they cried out: No.23d. Chorus Away with him, crucify him! No.23e EVANGELIST Pilate saith unto them:

PILATUS
Soll ich euren König kreuzigen?

EVANGELIST
Die Hohenpriester antworteten:

Nr.23f. Turba

Wir haben keinen König denn den Kaiser.

Nr.23g

EVANGELIST
Da überantwortete er ihn, daß er gekreuzigt würde. Sie nahmen aber Jesum und führten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt, welche heißet auf Hebräisch: Golgatha.

24 | Nr.24. Aria (Baß) – Chor

Eilt, ihr angefochtenen Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen,
Eilt – Wohin? – nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
Fliehet – Wohin? – zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda!
Da capo.

Nr.25a

1 | EVANGELIST
Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: „Jesus von Nazareth, der Juden König.“ Diese Überschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuzigt ist. Und es war geschrieben auf hebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

Nr.25b. Turba

Schreibe nicht: der Juden König, sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Juden König.

Nr.25c

EVANGELIST
Pilatus antwortet:

PILATUS
Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

2 | Nr.26. Choral

In meines Herzens Grunde,
Dein Nam und Kreuz allein
Funkelt all Zeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Not,
Wie du, Herr Christ, so milde,
Dich hast geblut' zu Tod!

Tod Jesu
(Johannes 19, 23-30)

PILATE
Crucifierai-je votre roi ?

L'ÉVANGÉLISTE
Les grands prêtres répondirent :

N°23f. Chœur

Nous n'avons de roi que César.

N°23g

L'ÉVANGÉLISTE
Alors il le leur livra pour être crucifié. Ils prirent donc Jésus, et l'emmenèrent. Jésus, portant sa croix, arriva au lieu dit du Crâne, qui se nomme en hébreu Golgotha.

N°24. Aria avec Chœur

Venez, âmes blessées,
Sortez de votre martyre,
Hâtez-vous – Où donc ? – au Golgotha !
Prenez les ailes de la foi,
Fuyez – Où donc ? – à la colline de la croix.
Là est votre salut.
Da capo.

N°25a

L'ÉVANGÉLISTE
C'est là qu'il fut crucifié, et deux autres avec lui, un de chaque côté, et Jésus au milieu. Pilate fit une inscription, qu'il plaça sur la croix, et qui était ainsi conçue : "Jésus de Nazareth, Roi des Juifs." Beaucoup de Juifs lurent cette inscription, car le lieu où Jésus fut crucifié était près de la ville : elle était en hébreu, en grec et en latin. Les grands prêtres des Juifs dirent à Pilate :

N°25b. Chœur

N'écris pas : Roi des Juifs. Mais écris qu'il a dit : Je suis le roi des Juifs.

N°25c

L'ÉVANGÉLISTE
Pilate répondit :

PILATE
Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit.

N°26. Choral

Au fond de mon cœur,
Seuls ton nom et ta croix
Brillent à chaque moment,
Et je m'en réjouis.
Ils apparaissent comme le symbole
De la consolation dans ma misère,
Et toi, doux Seigneur,
Tu as souffert la mort.

La mort de Jésus
(Jean 19:23-30)

PILATE
Shall I crucify your King?

EVANGELIST
The chief priests answered:

No.23f. Chorus

We have no king but Caesar.

No.23g

EVANGELIST
Then delivered he him therefore unto them to be crucified. And they took Jesus, and led him away. And he bearing his cross went forth into a place called the place of a skull, which is called in the Hebrew Golgotha.

No.24. Aria with Chorus

Hurry, you tormented souls,
Leave your dens of misery,
Hurry – Whither? – to Golgotha!
Take the wings of faith
And fly – Whither? – to the hill of the Cross;
Your salvation blossoms there!
Da capo.

No.25a

EVANGELIST
Where they crucified him, and two other with him, on either side one, and Jesus in the midst. And Pilate wrote a title and put it on the cross. And the writing was, Jesus of Nazareth, King of the Jews. This title then read many of the Jews: for the place where Jesus was crucified was nigh to the city: and it was written in Hebrew, and Greek, and Latin. Then said the chief priests of the Jews to Pilate:

No.25b. Chorus

Write not, The King of the Jews; but that he said, I am King of the Jews.

No.25c

EVANGELIST
Pilate answered:

PILATE
What I have written I have written.

No.26. Chorale

May thy Name and Cross
Alone be written on my heart,
Shining there always
To make me rejoice.
When I am in need,
Console me
With the picture of thee
So patiently enduring death.

The Death of Jesus
(John 19:23-30)

- Nr.27a**
- 3 | **EVANGELIST**
Die Kriegsknechte aber, da die Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegesknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:
- Nr.27b. Turba**
- Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum lösen, wes er sein soll.
- Nr.27c**
- EVANGELIST
Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen“. Solches taten die Kriegesknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:
- JESUS
Weib, siehe, das ist dein Sohn!
- EVANGELIST
Darnach spricht er zu dem Jünger:
- JESUS
Siehe, das ist deine Mutter!
- 4 | **Nr.28. Choral**
- Er nahm alles wohl in acht
In der letzten Stunde,
Seine Mutter noch bedacht,
Setzt ihr ein' Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
Stirb darauf ohn alles Leid,
Und dich nicht betrübe!
- Nr.29**
- 5 | **EVANGELIST**
Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:
- JESUS
Mich dürstet!
- EVANGELIST
Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:
- JESUS
Es ist vollbracht!
- 6 | **Nr.30. Aria (Alt)**
- Es ist vollbracht!
O Trost vor die gekränkten Seelen!
Die Trauernacht
Läßt nun die letzte Stunde zählen.
Der Held aus Juda siegt mit Macht
Und schließt den Kampf.
Es ist vollbracht!

- N°27a**
- L'ÉVANGÉLISTE
Les soldats, après avoir crucifié Jésus, prirent ses vêtements, et ils en firent quatre parts, une part pour chaque soldat. Ils prirent aussi sa tunique, qui était sans couture, d'un seul tissu depuis le haut jusqu'en bas. Et ils dirent entre eux :
- N°27b. Chœur**
- Ne la déchirons pas, mais tirons au sort à qui elle sera.
- N°27c**
- L'ÉVANGÉLISTE
Cela arriva afin que s'accomplît cette parole de l'Écriture : Ils se sont partagé mes vêtements, et ils ont tiré au sort ma tunique. Voilà ce que firent les soldats. Près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie-Magdalaine. Jésus, voyant sa mère, et auprès d'elle le disciple qu'il aimait, dit à sa mère :
- JÉSUS
Femme, voilà ton fils.
- L'ÉVANGÉLISTE
Puis il dit au disciple :
- JÉSUS
Voilà ta mère.
- N°28. Choral**
- Il prit encore soin de mille choses
Aux derniers moments,
Pensa à sa mère
Et lui assura un soutien.
Ô, homme, fais le bien,
Aime Dieu et les hommes,
Puis meurs sans regrets,
Et ne t'afflige point !
- N°29**
- L'ÉVANGÉLISTE
Et, dès ce moment, le disciple la prit chez lui. Après cela, Jésus, qui savait que tout était déjà consommé, dit, afin que l'Écriture fût accomplie :
- JÉSUS
J'ai soif.
- L'ÉVANGÉLISTE
Il y avait là un vase plein de vinaigre. Les soldats en imbibèrent une éponge, et, l'ayant fixée à une branche d'hysope, ils l'approchèrent de sa bouche. Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit :
- JÉSUS
Tout est accompli.
- N°30. Aria**
- Tout est accompli !
Ô, espoir pour l'âme douloureuse ;
Nuit de deuil,
Laisse-moi compter la dernière heure.
Le héros de Judée vainc avec force
Et termine le combat.
Tout est accompli !

- No.27a**
- EVANGELIST
Then the soldiers, when they had crucified Jesus, took his garments, and made four parts, to every soldier a part; and also his coat: now the coat was without seam, woven from the top throughout. They said therefore among themselves:
- No.27b. Chorus**
- Let us not rend it, but cast lots for it.
- No.27c**
- EVANGELIST
Whose it shall be: that the scripture might be fulfilled, which saith, They parted my raiment among them, and for my vesture they did cast lots. These things therefore the soldiers did. Now there stood by the cross of Jesus his mother, and his mother's sister, Mary the wife of Cleophas, and Mary Magdalene. When Jesus therefore saw his mother, and the disciple standing by, whom he loved, he saith unto his mother:
- JESUS
Mother, behold thy son!
- EVANGELIST
Then saith he to the disciple:
- JESUS
Behold thy mother!
- No.28. Chorale**
- He thought of everything
In His last hour;
And gave His mother
Someone to protect her.
O man, you too should act rightly,
Should love God and man,
So that you may die untroubled,
Without anxiety.
- No.29**
- EVANGELIST
And from that hour that disciple took her unto his own home. After this, Jesus knowing that all things were now accomplished, that the scripture might be fulfilled, saith:
- JESUS
I thirst.
- EVANGELIST
Now there was set a vessel full of vinegar: and they filled a sponge with vinegar, and put it upon hyssop, and put it to his mouth. When Jesus therefore had received the vinegar, he said:
- JESUS
It is finished!
- No.30. Aria**
- It is finished;
What comfort for suffering human souls!
I can see
The end of the night of sorrow.
The hero from Judah
Ends His victorious fight.
It is finished!

Nr.31

- 7 | EVANGELIST
Und neiget das Haupt und verschied.

8 | **Nr.32. Aria (Baß) – Choral**

BASS
Mein teurer Heiland, laß dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
Und selbst gesaget: Es ist vollbracht,
Bin ich vom Sterben frei gemacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen,
Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: ja.

CHOR
Jesu, der du warest tot,
Lebest nun ohn Ende,
In der letzten Todesnot,
Nirgend mich hinwende
Als zu dir, der mich versühnt,
O du lieber Herre!
Gib mir nur, was du verdient,
Mehr ich nicht begehre!

Grablegung

(Matthäus 27, 51-52 ; Johannes 19, 31-42)

Nr.33

- 9 | EVANGELIST
Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen.

10 | **Nr.34. Arioso (Tenor)**

Mein Herz, indem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?

11 | **Nr.35. Aria (Sopran)**

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren.

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:
Dein Jesus ist tot!
Da capo.

N°31

L'ÉVANGÉLISTE
Et, baissant la tête, il rendit l'âme.

N°32. Aria avec Choral

BASSE
Ô, mon Sauveur, puis-je demander,
Maintenant que tu es sur la croix
Et que tu as dit toi-même : Tout est accompli !
Suis-je libéré de la mort ?
Puis-je par ta souffrance et ton martyre
Accéder au royaume des cieux ?
La rédemption du monde est-elle là ?
La douleur t'empêche de parler,
Mais tu inclines la tête
Et dis par ton silence : oui.

CHŒUR
Jésus, toi qui es mort,
Vis sans fin,
Dans la souffrance de la mort,
Je ne me tourne vers nul autre
Que vers toi qui me réconcilies
Ô, mon Seigneur !
Donne-moi ce que tu as reçu,
Je ne souhaite pas davantage.

La Sépulture

(Matthieu 27:51-52 ; Jean 19:31-42)

N°33

L'ÉVANGÉLISTE
Et voici, le voile du temple se déchira en deux, de haut en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent. Et les sépulcres s'ouvrirent, et plusieurs des saints qui étaient morts ressuscitèrent.

N°34. Arioso

Mon cœur, tandis que le monde entier
Souffre des douleurs de Jésus,
Que le soleil s'habille de deuil,
Que le voile se déchire, que les rochers se fendent,
Que la terre tremble et que les tombes s'ouvrent,
Car ils ont vu mourir le Créateur :
Que vas-tu faire ?

N°35. Aria

Pleure, mon cœur,
En l'honneur du Très-Haut.

Dis ta douleur à la terre et au ciel :
Ton Jésus est mort !
Da capo.

No.31

EVANGELIST
And he bowed his head, and gave up the ghost.

No.32. Aria and Chorale

BASS
My dearest Saviour, let me ask thee,
As thou art nailed to the Cross
And hast thyself said 'it is finished',
Am I released from death?
Can I gain the heavenly kingdom
Through thy suffering and death?
Is it that the whole world is redeemed?
Thou canst not speak for agony,
But dost incline thy head
To give a speechless 'Yes!'

CHORUS
Jesus, thou who wert dead
And now dost live for ever,
Bring me,
In death's extremity,
Nowhere but to thee who hast paid the debt I owe to God,
My true and faithful Master.
Give me only what thou hast won,
More I ask not.

Burial

(Matthew 27:51-52; John 19:31-42)

No.33

EVANGELIST
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.

No.34. Arioso

My heart, while the whole world
Shares Jesus' suffering,
The sun in mourning,
The veil rent, the rocks split,
The earth quaking, the graves opening,
Because they see the Creator grow cold in death,
What will you do for your part?

No.35. Aria

Dissolve then, heart, in floods of tears
As your tribute to the Almighty.

Tell earth and heaven the grievous news,
Your Jesus is dead, dead!
Da capo.

Nr.36**12 | EVANGELIST**

Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbath über (denn desselbigen Sabbahs Tag war sehr groß), baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr gläubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde: „Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen.“ Und abermals spricht eine andere Schrift: „Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.“

13 | Nr.37. Choral

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bitter Leiden,
Daß wir dir stets untertan
All Untugend meiden,
Deinen Tod und sein Ursach
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

Nr.38**14 | EVANGELIST**

Darnach hat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich, aus Furcht vor den Jüden), daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Dero wegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu, und bunden ihn in leinen Tücher mit Spizereien, wie die Jüden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je gelegt war. Dasselbst hin legten sie Iesum, um des Rüsttags willen der Jüden, dieweil das Grab nahe war.

15 | Nr.39. Conclusio

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine,
Ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!

Das Grab, so euch bestimmt ist
Und ferner keine Not umschließt,
Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.
Da capo.

16 | Nr.40. Schlußchoral

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
Gar sanft, ohn ein'ge Qual und Pein,
Ruhn bis am Jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

N°36**L'ÉVANGÉLISTE**

Dans la crainte que les corps ne restassent sur la croix pendant le sabbat – car c'était la préparation, et ce jour de sabbat était un grand jour – les Juifs demandèrent à Pilate qu'on rompit les jambes aux crucifiés, et qu'on les enlevât. Les soldats vinrent donc, et ils rompirent les jambes au premier, puis à l'autre qui avait été crucifié avec lui. S'étant approchés de Jésus, et le voyant déjà mort, ils ne lui rompirent pas les jambes ; mais un des soldats lui perça le côté avec une lance, et aussitôt il sortit du sang et de l'eau. Celui qui l'a vu en a rendu témoignage, et son témoignage est vrai ; et il sait qu'il dit vrai, afin que vous croyiez aussi. Ces choses sont arrivées, afin que l'Écriture fût accomplie : "Aucun de ses os ne sera brisé." Et ailleurs l'Écriture dit encore : "Ils verront celui qu'ils ont percé."

N°37. Choral

Ô, sauve-nous, Christ, Fils de Dieu,
Par tes amères souffrances,
Afin qu'à toi soumis
Nous fuyions tous les péchés ;
Pour que ta mort et ses causes
Soient fécondes,
Bien que pauvres et chétifs,
Nous t'offrions des sacrifices.

N°38**L'ÉVANGÉLISTE**

Après cela, Joseph d'Arimathie, qui était disciple de Jésus, mais en secret par crainte des Juifs, demanda à Pilate la permission de prendre le corps de Jésus. Et Pilate le lui permit. Il vint donc, et prit le corps de Jésus. Nicodème, qui auparavant était venu de nuit vers Jésus, vint aussi, apportant un mélange d'environ cent livres de myrrhe et d'aloës. Ils prirent donc le corps de Jésus, et l'enveloppèrent de bandes de lin, avec les aromates, comme c'est la coutume d'ensevelir chez les Juifs. Or, il y avait dans le jardin un sépulcre neuf, où personne encore n'avait été mis. Ce fut là qu'ils déposèrent Jésus, à cause de la préparation des Juifs, parce que le sépulcre était proche.

N°39. Chœur

Repose en paix, dépouille sacrée,
Que je ne pleurerai pas longtemps ;
Repose en paix, et apporte-moi aussi le repos.

Le tombeau qui t'est destiné
Et ne contient plus de souffrance
M'ouvre le ciel et ferme l'enfer.
Da capo.

N°40. Choral

Ah, Seigneur, fais que tes anges
Portent à mon dernier instant
Mon âme aux côtés d'Abraham ;
Fais que mon corps repose en paix,
Sans douleur ni peine,
Jusqu'au Jugement dernier !
Que lorsqu'alors je m'éveillerai
Mes yeux te voient,
Dans la joie, ô Fils de Dieu,
Sauveur et trône de miséricorde !
Seigneur Jésus Christ, exauce-moi,
Je te louerai éternellement !

No.36**EVANGELIST**

The Jews therefore, because it was the preparation, that the bodies should not remain upon the cross on the sabbath day, (for that sabbath day was an high day,) besought Pilate that their legs might be broken, and that they might be taken away. Then came the soldiers, and brake the legs of the first, and of the other which was crucified with him. But when they came to Jesus, and saw that he was dead already, they brake not his legs. But one of the soldiers with a spear pierced his side, and forthwith came there out blood and water. And he that saw it bare record, and his record is true: and he knoweth that he saith true, that ye might believe. For these things were done, that the scripture should be fulfilled, 'A bone of him shall not be broken'. And again another scripture saith, 'They shall look on him whom they pierced.'

No.37. Chorale

Help us, Christ, the Son of God,
By the bitter suffering,
Always to submit to thee,
To avoid all wrongdoing,
To meditate fruitfully
Upon thy death and its cause,
And, poor and weak though we may be,
To bring thee thank-offerings for it.

No.38**EVANGELIST**

And after this Joseph of Arimathaea, being a disciple of Jesus, but secretly by fear of the Jews, besought Pilate that he might take away the body of Jesus: and Pilate gave him leave. He came therefore, and took the body of Jesus. And there came also Nicodemus, which at the first came to Jesus by night, and brought a mixture of myrrh and aloes, about an hundred pounds weight. Then took they the body of Jesus, and wound it in linen clothes with the spices, as the manner of the Jews is to bury. Now in the place where he was crucified there was a garden; and in the garden a new sepulchre, wherein was never man yet laid. There laid they Jesus therefore because of the Jews' preparation day; for the sepulchre was nigh at hand.

No.39. Chorus

Rest in peace, sacred bones
For which I weep no longer,
Rest, and bring me also to my rest.

The grave that is prepared for you
And holds no further suffering,
For me opens heaven and closes hell.
Da capo.

No.40. Chorale

O Lord, send thy dear angel
In my last hour to bear my soul away
To Abraham's bosom;
Let my body, in its narrow chamber,
Gently rest without pain or torment
Until the last day.
Wake me then from death's sleep,
So that my joyful eyes may see thee,
The Son of God,
My Saviour and Throne of Grace!
Lord Jesus Christ, grant me this
And I will glorify thee throughout eternity.

17 | I. Exordium

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.

Ô homme, pleure ton grand péché
Par 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.

O man, bewail your great sin;
For its sake, 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.
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.

18 | II. Aria (Baß) – Choral

Himmel reiße, Welt erbebe,
Fallt in meinen Trauerton,
sehete meine Qual und Angst,
was ich, Jesu, mit dir leide!
Ja, ich zähle deine Schmerzen,
o zerschlagner Gottessohn,
ich erwähle Golgotha
vor dies schnöde Weltgebäude.
Werden auf den Kreuzeswegen
deine Dornen ausgesät,
weil ich in Zufriedenheit
mich in deine Wunden senke,
so erblick ich in dem Sterben,
wenn ein stürmend Wetter weht,
diesen Ort, dahin ich mich täglich
durch den Glauben lenke.

Cieux, ouvrez-vous, mondes, tremblez,
partagez mon affliction :
je souffre avec mon Jésus
mainte angoisse et maint tourment.
Je dénombre tes douleurs,
ô Fils rompu sur la croix,
préférant le Golgotha
à ce monde méprisable.
Tes épines sont semées
sur les chemins du calvaire,
moi pourtant, ravi d'extase
en contemplant tes blessures
lorsque souffle la tempête,
à chaque journée nouvelle
je vois dans la mort l'endroit
vers où m'emmène ma foi.

Open, heaven; tremble, earth;
Join in my mood of mourning;
Behold my torment and my anguish,
Which I suffer, Jesus, with thee!
Yes, I count thy sufferings,
O smitten Son of God,
I choose Golgotha
Above the vile edifice of the world.
If thy thorns are sown
On the way to the Cross,
Since in contentment
I sink into thy wounds,
Then as I am dying,
If a storm rages around me,
Shall I look on this place, to which I daily
Turn through faith.

Aria (Sopran)

Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude,
deine Wunden, Kron und Hohn
meines Herzens Weide.
Meine Seel auf Rosen geht,
wenn ich dran gedenke;
in dem Himmel eine Stätt
mir deswegen schenke!

Jésus, que ta passion est une heureuse chose !
À te voir humilié, saignant sous ta couronne,
mon cœur se réjouit.
Mon âme va marchant sur un tapis de roses
quand j'y songe toujours...
Fais-moi, ô bon Jésus, place en ton Paradis
pour prix de mon amour.

Jesus, thy Passion is pure joy for me,
Thy wounds, thy crown and the mockery thou dost suffer
Are my delight.
My soul walks among roses,
When I think of it;
For that thought, grant me
A place in heaven

19 | III. Aria (Tenor)

Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel,
wirf Himmel deinen Strahl auf mich!
Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen,
hab ich, o Jesu, dein vergessen!
Ja, nahm ich gleich der Morgenröte Flügel,
so holte mich mein strenger Richter wieder;
ach! fällt vor ihm in bitteren Tränen nieder!

Fracassez-moi, rochers, écrasez-moi, montagnes !
Lance sur moi ta foudre, ô ciel !
Quel crime ai-je commis dans mon péché d'orgueil !
J'ai oublié mon doux Jésus.
J'aurais beau m'emparer des ailes de l'aurore,
mon juge saurait me trouver.
Versez des pleurs amers en tombant à ses pieds!

Crush me, ye rocks and hills,
Heaven, cast your fiery rays on me!
How wantonly, how sinfully, how presumptuously
Have I forgotten thee, O Jesus!
Yes, were I to fly with the wings of the morning,
Still would my stern Judge fetch me back;
Ah! Fall before Him with bitter tears!

20 | IV. Aria (Tenor)

Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen
bei eurer Kreuzesangst und Qual!
Könnt ihr die unermeßne Zahl
der harten Geißelschläge zählen,
so zählet auch die Menge eurer Sünden,
ihr werdet diese größer finden!

Ne vous débattiez pas, ô âmes torturées
dans les affres de l'agonie que vous souffrez !
Si vous pouvez compter le chiffre indénombrable
des coups que vous inflige un fouet impitoyable,
comptez la quantité de vos péchés ignobles,
et vous les trouverez bien plus nombreux encore.

Ah, do not writhe so, tormented souls,
With your fear and anguish before the Cross!
If you can count the unbounded number
Of cruel lashes of the whip,
Then count also the host of your sins:
You will find that is the greater number!

Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünde der Welt,
 Gib uns dein'n Frieden. Amen.

Ô Christ, Agneau de Dieu
 qui enlèves les péchés du monde
 prends pitié de nous.
 Ô Christ, Agneau de Dieu
 qui enlèves les péchés du monde
 prends pitié de nous.
 Ô Christ, Agneau de Dieu
 qui enlèves les péchés du monde,
 donne-nous la paix.

Christ, Lamb of God,
 Who takest away the sins of the world,
 Have mercy on us.
 Christ, Lamb of God,
 Who takest away the sins of the world,
 Have mercy on us.
 Christ, Lamb of God,
 Who takest away the sins of the world,
 Grant us thy peace.



À propos de la conception sonore de l'enregistrement de la Passion selon saint Jean

La démarche de René Jacobs était au premier abord surprenante. Dans la recherche d'une compréhension maximale des textes chantés par le chœur et d'une totale lisibilité de l'orchestre, il souhaitait une division en plusieurs "scènes": l'**Évangéliste**, soutenu par un riche continuo (luth, orgue, clavecin, viole de gambe, violoncelle, contrebasse), au cœur de l'action, donc au milieu ; l'**orchestre** à gauche (avec les bois, d'ordinaire trop souvent couverts, pour les cordes) et, à droite, le **chœur** dont les **solistes** font également partie (pas d'orchestre, donc, entre les chanteurs et le public).

Un autre chœur de la même taille (pour les ensembles de plus grande envergure qui encadrent l'œuvre et pour les chorals "de l'assemblée des fidèles") se trouvait, lors des exécutions, derrière ce collectif orchestral et vocal. Pour cet enregistrement, ce "grand chœur", renforcé par quelques voix de jeunes garçons pour les chorals, a été placé dans le dos du chef d'orchestre ; il clôt ainsi un **cercle sonore** : le récit de l'Évangéliste au centre et au premier plan, l'orchestre à gauche, le petit chœur à droite et le grand chœur, plus les voix d'enfants, derrière, tous pratiquement à égale distance du chef.

Dans la reproduction stéréo, une telle disposition pouvait rappeler, dans ses effets sonores, certains enregistrements remontant aux tout premiers temps de la stéréophonie (les *Tableaux d'une exposition* dirigés par Stokowski dans les années trente, où l'on avait expérimenté l'utilisation des deux canaux pour différents groupes orchestraux). Pour obtenir néanmoins une image sonore étendue mais cohérente, conforme aux habitudes d'écoute d'aujourd'hui, le système "Decca-Tree" constitué de trois micros omnidirectionnels L-C-R (left-center-right), qui a depuis longtemps fait ses preuves, a été modifié en cela que trois "paires stéréo" sont utilisées pour les différentes scènes sonores : un couple "LL-L" pour l'orchestre, un couple "MS" pour l'évangéliste et les instruments du continuo au milieu, offrant une restitution fidèle de la disposition des artistes, et un autre couple "R-RR" pour le petit chœur et les solistes. Le grand chœur situé derrière le chef d'orchestre s'étend sur toute la largeur de la base stéréo – la différence d'effectif choral se manifeste donc par une plus grande étendue spatiale et une plus grande profondeur.

Pour la restitution en "surround 5.1", tous les canaux (même les canaux arrière) ont été utilisés pour des signaux discrets – les quatre scènes différentes se mettent donc en place virtuellement autour de l'auditeur, comme, pendant l'enregistrement, autour du chef d'orchestre.

RENÉ MÖLLER

On the sound concept of this recording of the St John Passion

René Jacobs's request was initially a surprising one. For the sake of maximal intelligibility of the text in the chorus and maximal clarity in the orchestra, he wanted a separation into several 'stages': the **Evangelist**, with a substantial continuo section (lute, organ, harpsichord, viola da gamba, cello, bass) is located at the heart of the action, that is to say in the middle; the **orchestral stage** is to the left (with the woodwind, often drowned out in the traditional configuration, placed **in front** of the strings); and to the right is the **choir**, from which the aria soloists and the dramatis personae of the Passion emerge (thus without the orchestra intervening between the singers and the public).

An additional choir of the same size (for the large-scale framing choruses and the 'communal' chorales) was placed behind this whole ensemble in the concert performances of the work. For the recording, however, this larger choir, reinforced by a few boys' voices for the chorales, was moved to behind the conductor's back, thus closing the **sound circle**: the Gospel text at the front and in the centre, the orchestra to the left, the small choir to the right and the large choir plus the boys behind, and all of them practically the same distance from the conductor. In stereo reproduction, a layout of this kind might recall, in its aural effect, certain recordings from the early days of stereophony (such as the Stokowski version of *Pictures at an Exhibition* in the 1930s, in which experiments were made with using the two channels for different orchestral groups). Nevertheless, in order to obtain a wide but coherent sound image consistent with modern listening habits, the tried and tested 'Decca Tree' setup composed of three omnidirectional microphones L-C-R (left-centre-right) was modified in order to use three 'stereo pairs' for the different soundstages: a LL-L pair for the orchestra, a MS pair for the Evangelist and the continuo instruments, faithfully reproducing the positions of the artists, and another pair (R-RR) for the 'small' choir and the soloists. The 'large choir' behind the conductor spreads over the entire breadth of the stereo base – the different choral line-up is thus manifested in greater spatial width and also depth.

In 5.1 Surround reproduction, all the channels (including the rear channels) are used for discrete signals – hence the four different stages take position virtually all around the listener, as was the case for the conductor during the recording.

RENÉ MÖLLER

Zur klanglichen Gestaltung der Aufnahme der Johannespassion

Die Vorgabe von René Jacobs war zunächst überraschend – im Dienste von maximalem Textverständnis beim Chor und einer ebenso maximalen Deutlichkeit des Orchesters wünschte er eine Trennung in mehrere „Bühnen“ : Der **Evangelist** mit einem reichhaltigen Continuo (Laute, Orgel, Cembalo, Gambe, Cello, Kontrabaß) befindet sich im Zentrum des Geschehens, also in der Mitte, die **Orchesterbühne** links (mit den sonst häufig zugedeckten Holzbläsern **vor** den Streichern) und der **Chor** rechts, aus dem dann die Solisten und Soliloquenten treten (also ohne das Orchester zwischen den Sängern und dem Publikum). Ein weiterer Chor (für die größeren einrahmenden Chöre und die „Gemeindechoräle“) befand sich in den Aufführungen hinter diesem ganzen Ensemble. Für die Aufnahme ist dieser große Chor, verstärkt durch einige Knabenstimmen für die Choräle, in den Rücken des Dirigenten gewandert und schließt so den **Klangkreis** : das Evangeliumswort vorne in der Mitte, das Orchester links, kleiner Chor rechts und großer Chor plus Knaben hinten, und alles in praktisch gleicher Entfernung vom Dirigenten.

In der Stereo-Wiedergabe könnte eine solche Aufstellung in der klanglichen Wirkung möglicherweise an bestimmte Aufnahmen aus der Frühzeit der Stereophonie erinnern (Stokowski „Bilder einer Ausstellung“ in den dreißiger Jahren, wo experimentell die beiden Kanäle für unterschiedliche Orchestergruppen benutzt wurden). Um trotzdem für heutige Hörgewohnheiten ein flächiges und opulentes Klangbild zu erzielen, wurde die bewährte „Decca-Tree“-Aufstellung samt sogenannter „Ausleger“ dahingehend modifiziert, dass drei „Stereoopaare“ für die verschiedenen Klangbühnen entstehen: LL-L für das Orchester, Center und eine „Acht“ für die flächige Abbildung des Continuo, und R-RR für die Chorbühne. Der „große Chor“ hinter dem Dirigenten erstreckt sich über die ganze Breite der Stereo-Basis – die unterschiedliche Chorbesetzung drückt sich also in einer größeren räumlichen Breite und auch Tiefe aus.

Bei der 5.1-Wiedergabe werden tatsächlich alle (und also auch die rückwärtigen) Kanäle für diskrete Signale benutzt – die vier verschiedenen Bühnen bauen sich also virtuell um den Zuhörer herum auf, wie bei der Aufnahme um den Dirigenten.

RENÉ MÖLLER



René Jacobs extrait de la discographie

Also available digitally / Disponible également en version digitale

Johann Sebastian Bach

Matthäus-Passion

S. Im, B. Fink, W. Gura
T. Lehtipuu, J. Weisser, K. Wolff
RIAS Kammerchor
Staats- und Domchor Berlin
Akademie für Alte Musik Berlin
René Jacobs

2 SACD + 1 DVD HMC 802156.58
2 CD HMC 902156.57



“La magnifique version qu’il nous livre à présent est le fruit d’une réflexion de toute une vie. (...) Interprétation qui, sans cesse entre terre et ciel, s’impose comme une des plus abouties et des plus éloquentes de la discographie.” - **Classica**

“Quand la spiritualité se pare de dramaturgie et de sensualité.” - **La Vie**

“Entouré d’une équipe de chanteurs impeccables, (...) de chœurs irréprochables et d’un orchestre d’une éloquence souveraine, René Jacobs signe une des visions les plus accomplies de cette musique pour l’éternité.” - **Les Échos**

“La lecture de René Jacobs, refusant tout dolorisme au profit d’une expression des affects virevoltante et humaine, est servie par un orchestre et des voix d’une luminosité et d’une sensualité fantastiques. Un enregistrement révolutionnaire.” - **Libération**

‘The Mix of drama and meditation is breathtakingly sustained and the choral singing astonishing.’

The Guardian

‘Essential listening, not only for Jacobs’s spatial innovations, but for Werner Gura’s gripping Evangelist and Johannes Weisser’s youthful, unsanctimonious Christ.’ - **The Sunday Times**

‘The overall result of all these choices is a real sense of conviction in the performance, a sense of rightness and unity of approach to the work that leaves a lasting impression of intermingled beauty (in so much of the music-making) and unease (in the unresolved, disquieting ending of the work).’ - **Opera News**

„Authentisch im Geist“. - **Neue Zürcher Zeitung**



Johann Sebastian Bach

Secular Cantatas BWV 201, 205 & 213

E. Ben-Nun, M.C. Kiehr, K. Kammerloher
A. Scholl, C. Prégardien, J. Taylor
K. Azesberger, R. Trekel, K. Häger
RIAS Kammerchor
Akademie für Alte Musik Berlin
René Jacobs
2 CD HMG 501544.45

Motets BWV 225-230

RIAS Kammerchor
Akademie für Alte Musik Berlin
René Jacobs
901589 • **DIGITAL ONLY**

Weihnachts-Oratorium

Christmas Oratorio / Oratorio de Noël
D. Röschmann, A. Scholl
W. Gura, K. Häger
RIAS Kammerchor
Akademie für Alte Musik Berlin
René Jacobs
2 CD HMC 971630.31

Georg Philipp Telemann

Brookes-Passion

B. Christensen, L. Teuscher
M.-C. Chappuis, D. Havar
D. Behle, J. Weisser
RIAS Kammerchor
Akademie für Alte Musik Berlin
René Jacobs
2 CD HMC 902013.14

Antonio Caldara

Maddalena ai piedi di Cristo

M. C. Kiehr, R. Dominguez, B. Fink
A. Scholl, G. Türk, U. Meßthaler
Orch. de la Schola Cantorum Basiliensis
René Jacobs
2 CD HMC 905221.22

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement juillet 2015, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, René Möller

DVD : "... um den Himmel zu verdienen!"

A documentary of Uli Aumüller

Coproduction inpetto filmproduktion GbR / harmonia mundi musique s.a.s.

© harmonia mundi musique pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Lucas Cranach l'Ancien, *La Sainte Trinité adorée de la Vierge et de Sébastien*, 1520.

Leipzig, Museum der Bildenden Künste - akg-images

Photos Sarah Blum (p.12, 15, 20)

Photo Xenia Löffler (p.36)

Photo Josep Molina © Molina Visuals (René Jacobs p.38)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902236.37