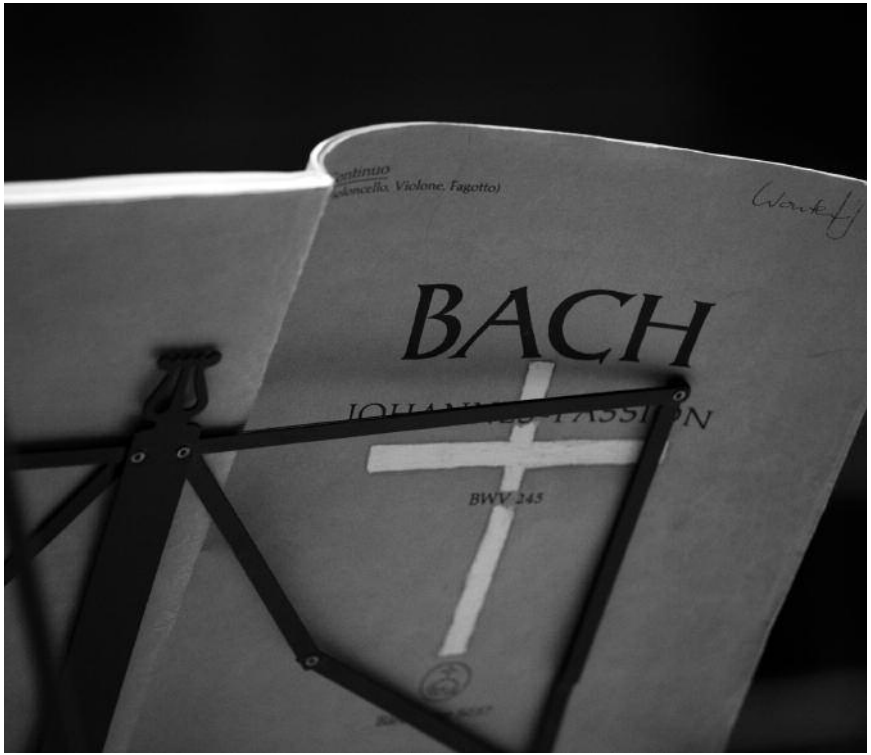

photo Annelies van der Vegt

Markus Schäfer, *Evangelist*
Thomas Oliemans, *Jesus*

Carolyn Sampson, *soprano*
Michael Chance, *alto*
Marcel Beekman, *tenor*
Peter Kooij, *bass*

Pierre-Guy Le Gall White, *Pilatus* Bart Oenema, *Petrus*
Jon Etxabe-Arzuaga & Guido Groenland, *Servus* Valeria Mignaco, *Ancilla*

Cappella Amsterdam
Orchestra of the Eighteenth Century
Frans Brüggen

Recorded live in Rotterdam (De Doelen), Haarlem (Philharmonie) and Leiden (Stadsgehoorzaal), Netherlands, on 30-31 March and 2 April 2010
Recording supervision and sound engineering by Jochem Geene (Studio van Schuppen)
Edited and mastered by Jochem Geene and Sieuwert Verster
Executive producers: Sieuwert Verster (The Grand Tour / Orchestra of the Eighteenth Century) & Carlos Céster (Glossa Music / MusiContact)

Editorial direction: Carlos Céster Editorial assistance: María Díaz
Design: Valentín Iglesias Cover photographs: Valentín Iglesias & Patricia Merino
Booklet photographs (taken on tour, March-April 2010): Annelies van der Vegt

© 2011 MusiContact GmbH

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
St John Passion (BWV 245)

CD 1 [72:50]

First Part

01	No. 1	Coro: *Herr, unser Herrscher*	10:33
02	No. 2a	Evangelist, Jesus: *Jesus ging mit seinen Jüngern*	2:19
	No. 2b	Coro: *Jesum von Nazareth!*	
	No. 2c	Evangelist, Jesus: *Jesus spricht zu ihnen*	
	No. 2d	Coro: *Jesum von Nazareth!*	
	No. 2e	Evangelist, Jesus: *Jesus antwortete*	
03	No. 3	Chorale: *O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße*	0:39
04	No. 4	Evangelist, Jesus: *Auf dass das Wort erfüllet würde*	1:02
05	No. 5	Chorale: *Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich*	0:47
06	No. 6	Evangelist: *Die Schar aber und der Oberhauptmann*	0:44
07	No. 7	Aria (alto): *Von den Stricken meiner Sünden*	4:42
08	No. 8	Evangelist: *Simon Petrus aber folgete Jesu nach*	0:14
09	No. 9	Aria (soprano): *Ich folge dir gleichfalls*	4:07
10	No. 10	Evangelist, Maid, Peter, Jesus, Servant: *Derselbige Jünger*	2:57
11	No. 11	Chorale: *Wer hat dich so geschlagen*	1:24
12	No. 12a	Evangelist: *Und Hannas sandte ihn gebunden*	2:06
	No. 12b	Coro: *Bist du nicht seiner Jünger einer?*	
	No. 12c	Evangelist, Peter, Servant: *Er leugnete aber*	

13	No. 13	Aria (tenor): *Ach, mein Sinn*	2:30
14	No. 14	Chorale: *Petrus, der nicht denkt zurück*	1:04

Second Part

15	No. 15	Chorale: *Christus, der uns selig macht*	0:59
16	No. 16a	Evangelist, Pilate: *Da führeten sie Jesum*	4:13
	No. 16b	Coro: *Wäre dieser nicht ein Übeltäter*	
	No. 16c	Evangelist, Pilate: *Da sprach Pilatus zu ihnen*	
	No. 16d	Coro: *Wir dürfen niemand töten*	
	No. 16e	Evangelist, Pilate, Jesus: *Auf dass erfüllet würde*	
17	No. 17	Chorale: *Ach großer König, groß zu allen Zeiten*	1:20
18	No. 18a	Evangelist, Pilate, Jesus: *Da sprach Pilatus zu ihm*	2:02
	No. 18b	Coro: *Nicht diesen, sondern Barrabam!*	
	No. 18c	Evangelist: *Barrabas aber war ein Mörder*	
19	No. 19	Arioso (bass): *Betrachte, meine Seel*	2:16
20	No. 20	Aria (tenor): *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*	8:29
21	No. 21a	Evangelist: *Und die Kriegsknechte flochten*	5:52
	No. 21b	Coro: *Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!*	
	No. 21c	Evangelist, Pilate: *Und gaben ihm Backenstreiche*	
	No. 21d	Coro: *Kreuzige, kreuzige!*	
	No. 21e	Evangelist, Pilate: *Pilatus sprach zu ihnen*	
	No. 21f	Coro: *Wir haben ein Gesetz*	
	No. 21g	Evangelist, Pilate, Jesus: *Da Pilatus das Wort hörete*	
22	No. 22	Chorale: *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*	0:45

23	No. 23a	Evangelist: *Die Jüden aber schrieen und sprachen*	4:17
	No. 23b	Coro: *Lässest du diesen los*	
	No. 23c	Evangelist, Pilate: *Da Pilatus das Wort hörete*	
	No. 23d	Coro: *Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!*	
	No. 23e	Evangelist, Pilate: *Spricht Pilatus zu ihnen*	
	No. 23f	Coro: *Wir haben keinen König denn den Kaiser*	
	No. 23g	Evangelist: *Da überantwortete er ihn*	
24	No. 24	Aria (bass) - Coro: *Eilt, ihr angefochtnen Seelen*	4:07
25	No. 25a	Evangelist: *Allda kreuzigten sie ihn*	2:01
	No. 25b	Coro: *Schreibe nicht: der Jüden König*	
	No. 25c	Evangelist, Pilate: *Pilatus antwortet*	
26	No. 26	Chorale: *In meines Herzens Grunde*	0:58

CD II [38:25]

01	No. 27a	Evangelist: *Die Kriegsknechte aber*	3:52
	No. 27b	Coro: *Lasset uns den nicht zerteilen*	
	No. 27c	Evangelist, Jesus: *Auf dass erfüllet würde die Schrift*	
02	No. 28	Chorale: *Er nahm alles wohl in acht*	0:59
03	No. 29	Evangelist, Jesus: *Und von Stund an*	1:32
04	No. 30	Aria (Altus): *Es ist vollbracht!*	6:10
05	No. 31	Evangelist: *Und neiget das Haupt und verschied*	0:31
06	No. 32	Aria (Bass) - Coro: *Mein teurer Heiland*	4:29
07	No. 33	Evangelist: *Und siehe da*	0:25

08	No. 34	Arioso (tenor): *Mein Herz, indem die ganze Welt*	0:58
09	No. 35	Aria (soprano): *Zerfließe, mein Herze*	6:54
10	No. 36	Evangelist: *Die Jüden aber*	2:00
11	No. 37	Chorale: *O hilf, Christe, Gottes Sohn*	0:55
12	No. 38	Evangelist: *Darnach bat Pilatum*	1:51
13	No. 39	Coro: *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*	5:59
14	No. 40	Chorale: *Ach Herr, lass dein lieb Engelein*	1:39

Orchestra of the Eighteenth Century

(Frans Brüggen, conductor)

First Violin
Rémy Baudet *(concertmaster)*
Lorna Glover
Kees Koelmans
Irmgard Schaller
Marinette Troost
Annelies van der Vegt

Second Violin
Marc Destrubé
Anthony Martin
Guya Martinini
Troels Svendsen
Richard Walz
Gustavo Zarba

Viola
Emilio Moreno
Marten Boeken
Else Krieg
Yoshiko Morita

Viola d'amore
Emilio Moreno
Marten Boeken

Cello
Richte van der Meer *(continuo)*
Albert Brüggen
Lidewij Scheifes

Viola da gamba
Rainer Zipperling

Bass
Margaret Urquhart
Robert Franenberg

Flute
Michael Schmidt-Casdorff
Ricardo Kanji

Oboe
Frank de Bruine
Alayne Leslie
Susanne Regel

Bassoon
Danny Bond
Donna Agrell

Theorbo
Mike Fentross

Organ
Siebe Henstra

Cappella Amsterdam

(Daniel Reuss, choirmaster)

Soprano
Andrea van Beek
Marijke van der Harst
Maria Köpcke
Simone Manders
Valeria Mignaco
Marjo van Someren

Alto
Petra Ehrismann
Sabine van der Heijden
Mieke van Laren
Åsa Olsson
Inga Schneider
Desirée Verlaan

Tenor
Otto Bouwknegt
Jon Etxabe-Arzuaga
Guido Groenland
Gerhard Hölzle
Tilman Kögel
Diederik Rooker

Bass
Nicolas Boulanger
Pierre-Guy Le Gall White
Angus van Grevenbroek
Jan Hoffmann
Bart Oenema
Michel Poels

Georgenkirche, Eisenach (photo Annelies van der Vegt)

Johann Sebastian Bach

St John Passion

From all of this we conclude: anyone who wants to compose sacred poetic texts must be a good theologian and moralist. For it does not just depend on one's notion: they must also be in accord with Scripture. ... A spirit-filled text and a moving composition must be combined.
(Gottfried Ephraim Scheibel, 1721)

I feel there can be little doubt that the St John Passion was written later, in the time of Bach's greatest achievement; I would say that in the other one we more often sense contemporary influences and that he has really not yet mastered the material. But people of course think that the double choruses do the trick.
(Robert Schumann, 1851)

1

While the *St Matthew Passion* played a central role in the rediscovery of Bach in the nineteenth century, its sister work after the Gospel according to St John for a long time lacked acknowledgement as an equally important composition. This imbalance in reception goes back to Bach's widow and sons, who are reputed to have called the *St Matthew Passion* the "great passion" and thus regarded it as Bach's "essential" examination of Jesus's suffering and death. The more reserved attitude to the *St John Passion* derived above all from its supposedly lesser melodic charm and the extensive and extremely complex choruses which, in a mixture of admiration and scepticism, Moritz Hauptmann referred to in 1846 as "barbarically large and austere".

There are indeed considerable differences between Bach's passions after St John and St Matthew, the only passions of his that have survived intact. However, that has less to do with Bach's stylistic development between 1724 and 1727 than with the vastly different biblical models. It is no accident that the human being is the symbol of the evangelist Matthew, while John is traditionally pictured with an eagle. While Jesus appears as the patient Ecce Homo in Matthew, John portrays a militant Christ, who takes the offensive for what he believes in. The fact that Bach added string accompaniment to lend the Christ of his *St Matthew Passion* a musical gloriole but made no distinction between Jesus and his persecu-

tors in the recitatives of the *St John Passion* could be interpreted as a theological statement in music. The *St Matthew Passion* explains everything in terms of the redeeming death of the Saviour, who was transfigured even in his own lifetime. In the *St John Passion*, on the other hand, Christ is presented as the belligerent Son of God, who triumphs in death. Lifelike presentation is therefore central, rather than lyrical contemplation. As in a sacred opera, the powerful choruses, dramatic recitatives and richly-contrasting arias of the *St John Passion* ruthlessly reveal the character traits of the protagonists. The *St John Passion* is characterized by the greatest possible degree of vividness, which makes it the more appealing of the two works for singers. What Bach admirers saw as an infringement of Christian simplicity and decorum in the nineteenth century could prove to be a specific point in the work's favour today.

II

Bach was engaged with the *St John Passion* all the time he spent in Leipzig. His surviving original score and the multilayered performing parts movingly document the way Bach stuck to a brilliant conception and yet subjected it to a continuous process of adaptation and modernization. The *St John Passion* was the first work Bach wrote in Leipzig for Good Friday, and he continued to revise the part-books for subsequent performances as late as 1749 and perhaps even 1750. Unlike the *St Matthew Passion*, which Bach gave its final form in his famous calligraphic score of 1736, the *St John Passion* never reached that stage. It took Arthur Mendel, Peter Wollny and other scholars several decades of research to establish the chronology of at least four successive versions.

While only a few parts have survived, the initial version of 1724 shows that Bach had established the outer movements, including the initial chorus *Herr, unser Herrscher*, right from the start. Bach modified the work so profoundly for the second performance in 1725 that many people must have thought it to be a new composition. He replaced the opening chorus with an extensive chorale setting of *O Mensch, bewein dein' Sünde groß*, which he later placed at the end of the first part of the *St Matthew Passion*. Bach also added three arias in a dramatic but galant tone that pandered to the audience. That version ended with the chorale chorus *Christe, du Lamm Gottes*, which Bach borrowed from one of the cantatas with which he had applied for the post of Thomaskantor in 1723.

After having composed his *St Matthew Passion* and performed many settings by other composers, Bach returned to the *St John Passion* in 1732 and reversed many of the changes he had made in 1725; several of the movements he added to the 1732 version have been lost. In 1739 Bach began to reorganize the now complex material by writing it out anew. The Leipzig council prohibited the performance of the passion planned for Good Friday 1739, which might explain why a visibly frustrated Bach stopped working on the project after only twenty pages. The version of 1749/50, the last one capable of reconstruction, comes close to the initial version of 1724 in the sequence of movements. As might be expected, Bach both enlarged and refined the instrumentation (including the addition of a *bassono grosso* in the continuo) and adapted aria texts in accordance with altered public taste.

The uncovering of this complex background means that it is no longer possible to maintain that a final authorized version exists. Several versions might in future be performed instead, each of which would have its own charm and relevance. In this spectrum of possibilities, the version presented here, which largely corresponds to the version of 1724, will always maintain a prominent position.

III

The representation of Christ's suffering and death was one of the noblest but also most delicate tasks of a Baroque composer. Not without good reason, as late as 1847 the chorale scholar and Bach admirer Carl von Winterfeld advised against the performance of Bach's passions in church services because devout choir singers and orchestral musicians could not be expected to embody Christ's malicious persecutors. In fact, the passion reinterprets Jesus's bloody end as a voluntarily endured act of love; this vacillation between despair and triumph on the part of the early Christian congregation is part of every setting of the gospel text.

In the Lutheran view, the hearts and senses of listeners should be moved by devout and quiet music to do penance and understand the Saviour's act of redemption. However, when increasingly opera-like forms made their way into Lutheran church music after 1700, the biblical text in oratorios came to be replaced by new texts which mobilized the entire symbolic and elemental power of Baroque poetry. Texts like Christian Friedrich Hunold's *Der blutige und sterbende Jesus* (the bloody and dying Jesus) of 1704 and the passion written by the Hamburg councillor Barthold Heinrich Brockes in 1712 portrayed Jesus's suffering in all its blood-curdling details and were probably received with a mixture of fascination and abhorrence. It is understandable that a young generation of composers formed by the opera and grouped around Handel, Keiser, Stölzel and Telemann pounced enthusiastically on such texts. It is therefore no accident that the employment contracts of church musicians like Bach often cautioned against an overly operatic approach. It is also to be assumed that eighteenth-century listeners reacted much more directly and physically to music than concertgoers today, just as Baroque preachers spoke far more clearly about the offences of their fellow men than their politically correct successors. A passion service in Bach's time was a cathartic experience lasting several hours, and the music played an indispensable role in that experience.

The dimensions and difficulty of this task become clear when we see how convincingly the composer and librettist succeeded in the *St John Passion*. Rather as he had done in the majestic-sounding cantatas of his first year of service, Bach struck a radically individual tone in his first passion. The decision to leave the biblical narration intact was a concession to the Leipzig audience, which was as yet rather unaccustomed to the new form. Indeed, the very performance of an oratorical passion was a veritable innovation in conservative Leipzig. After Telemann's revolutionary *Brockes Passion* had tentatively been performed at the smaller Neukirche in 1717, the ageing Johann Kuhnau waited till 1721 to present a *St Mark Passion* in the Good Friday vesper at the central church of St Thomas. Bach had himself experienced how unestablished this tradition was. When he rehearsed his *St John Passion* in 1724, he automatically assumed he would be able to perform it at the Thomaskirche, but the heads of the church insisted on having the passions presented every second year in the Nikolaikirche, the other central church, which cost Bach a reproof and the expense of reprinting the completed libretto.

Even to this day, no-one can resist the darkly grand sounds of the initial chorus *Herr, unser Herrscher*. Throbbing bass notes, streams of blood and heavy blows in the middle parts and unceasing friction in the relentlessly descending winds produce a world of sound that opens up a dimension of world-embracing tragedy which is beyond subjective suffering. The fact that the death and glorification of the Saviour belong together has been inimitably captured in this perhaps blackest praise of God in musical history. Against the tradition of Baroque contrast, the outer and middle parts of the initial chorus are closely connected with one another musically: as with the imprisoned heroes in Baroque operas, even the "greatest lowness" detracts in no way from the kingly highness of the tormented Christ, whose realm is "not of this world" but on another plane altogether. This is unmistakable when the musical outlines of the cross dissolve upward in the last notes of the soprano part.

Bach maintains this stylistic excellence throughout, giving each of the different texts its own form. The actual passion narrative is set as a dramatic exchange between the Evangelist, Christ and the other personae. Bach gave special weight to depicting the crowd scenes. The people's choruses are far longer than those in the passions of his contemporaries, and with their dense fugal writing and vehement gestures they bring the biblical story to life. Nothing could better illustrate the disciples' lack of orientation after the arrest of their Lord than the exclamations of "*Wohin?*" (where?) in the aria *Eilt, ihr angefochtnen Seelen*. Bach even captured the soldiers' disrespectful casting of lots for the coat of the crucified Jesus in a picturesque setting with obbligato bassoon. The symmetrical choruses at the beginning of the second part lend a special effect to the fierce struggle over the fate of Jesus. Nothing seems decided until the hypocritical high priests and the whipped-up crowd finally succeed in bringing the reluctant Pilate over to their side. Bach's representation of the escalating scene is alarmingly real; the Thomaskantor, who in 1724 was in the middle of his life, must have been a good judge of character. But in the middle of even this agitated scene there is a simple chorale (*Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*), in which the "Christian congregation" expresses thoughts that helped the listeners to bring their own feelings of guilt, abandonment and trust into the story. Bach's beautiful chorales are not only moments to pause for thought; they also respond to the scandalous events. The chorale *Wer hat dich so geschlagen*, for example, helps to show how protest leads to self-knowledge and remorse. *Petrus, der nicht denkt zurück*, the chorale at the end of the first part, not only responds to Peter's denial but also provides an effective transition to the sermon which was read at this point in Bach's time. The chorale *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* following the sorrowful closing chorus *Ruht wohl* offers both reconciliation and consolation. There is something very touching in the fact that at the end of his life Bach reintroduced that invocation of the Lord's angel after having omitted it from the versions of 1725 and 1732, showing his awareness of his own impending death and his hope for resurrection.

The arias interspersed with the events embody the final level of music and text. Bach covered the whole emotional spectrum in them, from burning contrition (*Ach mein Sinn*) and naively courageous confidence (*Ich folge Dir gleichfalls*) to compassion (*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*) and frozen sorrow (*Zerfließe, mein Herze*). The performing forces he chose all derive from the arsenal of mainly dark mixtures of sound typical of the period; as in a Baroque still life, they are dominated by flutes, low oboes, solo lutes and viols and the rare violas d'amore (violas with additional sympathetic strings). But Bach lent these interchangeable forces a quality of timelessness. The hesitant arioso *Betrachte, meine Seel*, whose instrumentation Bach repeatedly altered, is among the most moving creations in Baroque music. The sequence of three arias and an arioso surrounding Jesus's death is immensely effective. As if the observers only now become aware of the significance of the events, a depth of sorrow and sympathy is created that is unprecedented in the Lutheran Good Friday tradition. Bach marked with *Molt' adagio* a moving lament of viola da gamba and alto (*Es ist vollbracht*) which takes up Jesus's last words and seems to die away in sublime pain. Even the triumphant middle section "*Der Held aus Juda siegt mit Macht*" leads into oppressive silence instead of liberating jubilation. Beginning with stilted text and a sense of dissociation, *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* gains through the ensuing chorale *Jesu, der du warest tot* an enraptured dimension that has to do with overcoming one's own mortal fear. The aria *Zerfließe, mein Herze* then forms the poignant climax of the passion: fragile lines in the winds over hesitating basses frame the boundless pain of the soprano, who for an instant

seems to lose solid footing when the accompaniment ceases. Sung into nothingness, the message "*dein Jesus ist tot*" makes the world seem a desolate place after the loss of its dearest. Everything that follows is masterly convention – but in the soprano aria Bach looked into his own heart and at the same time led us to our own Golgotha, the place where our deepest fears reside.

The response of Bach's contemporaries to the *St John Passion* is not documented. But could his music move us so much today if he had not known the "old Adam" inside out? For Martin Luther, the founder of the Protestant musical tradition, the human being was *simul justus et peccator*, just and at the same time a sinner, capable of kindness as well as the most shameful deed. Bach's *St John Passion* is better able to remind us of that than any other work in musical history.

Anselm Hartinger
Translation: J & M Berridge

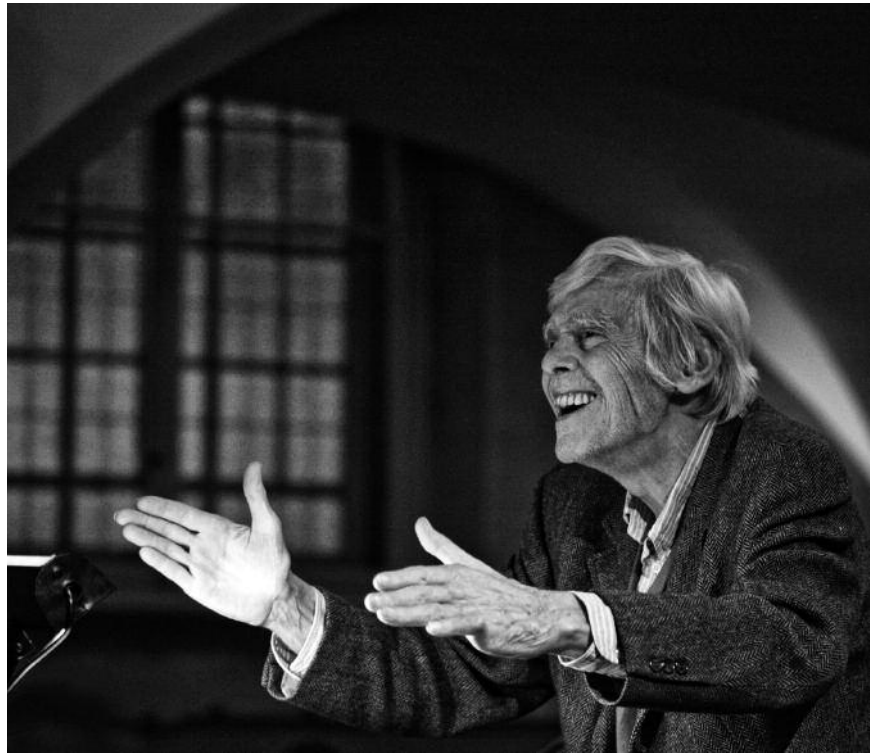

photo Annelies van der Vegt

Johann Sebastian Bach
Passion selon saint Jean

Nous en concluons de tout cela : qui veut composer des textes poétiques sacrés doit être un bon théologien et moraliste. Cela ne doit pas dépendre d'une seule notion : ils doivent aussi être en accord avec les Écritures. … Il faut savoir combiner un texte spirituel et une composition émouvante.
(Gottfried Ephraim Scheibel, 1721)

Il ne me semble pas discutable que la Passion selon saint Jean ait été écrite plus tard, à une époque de maîtrise la plus haute ; on sent dans l'autre, dirais-je, plus d'influences de son temps, de même que le sujet ne semble pas encore avoir été maîtrisé en elle. Mais les gens pensent bien sûr que l'important sont les doubles chœurs.
(Robert Schumann, 1851)

I

Tandis que la *Passion selon saint Matthieu* joue déjà un rôle au cours de la redécouverte de Bach au XIXe siècle, la *Passion selon saint Jean* a elle longtemps beaucoup de mal à être reconnue comme une composition de signification équivalente. Ce déséquilibre de la réception s'enracine déjà dans la transmission familiale de la veuve et des fils de Bach qui considéraient la *Passion selon saint Matthieu* comme la « grande Passion » et donc comme la confrontation « proprement dite » de Bach à la Passion et à la mort de Jésus. L'attitude plus réservée face à la *Passion selon saint Jean* se fondait surtout sur son charme mélodique apparemment moindre ainsi que sur les compositions chorales volumineuses et extrêmement complexes auxquelles Moritz Hauptmann accorde en 1846 dans un mélange d'admiration et de scepticisme une « grandeur et une rudesse barbares ».

En effet, les différences sont grandes entre les seules Passions de Bach entièrement conservées selon Jean et Matthieu. Elles reposent cependant moins sur l'évolution stylistique de Bach entre 1724 et 1727 que sur des textes bibliques radicalement différents. Il n'est pas fortuit que l'évangéliste Matthieu ait pour symbole l'être humain alors que Jean est représenté par tradition avec un aigle. Tandis que Jésus apparaît chez Matthieu comme un martyr endurant, Jean fait le portrait d'un Christ guerrier qui s'engage offensivement pour sa cause. On peut comprendre comme un message théologique musical le fait que Bach ait enveloppé le Christ de sa *Passion selon saint Matthieu* d'une nimbe musicale par l'accompagnement ajouté des cordes tandis qu'il ne fait pas de différence entre Jésus et ses persécuteurs dans les récitatifs selon Jean. La *Passion selon saint Matthieu* puise toute son interprétation dans la mort salvatrice du Rédempteur transfiguré dès son vivant. Dans la *Passion selon saint Jean,* le Christ est par contre présenté comme le fils belliqueux de Dieu qui triomphe encore dans la mort. Le centre en est donc moins la contemplation lyrique que la représentation vivante. Comme dans un opéra sacré, les massives compositions chorales, les récitatifs dramatiques et les arias fortement contrastées de la *Passion selon saint Jean* dévoilent sans complaisance les traits de caractère des protagonistes. C'est cette plasticité à la limite du supportable qui est le propre de la *Passion selon saint Jean* et c'est aussi la raison pour laquelle les choristes lui donnent la préférence. Ce qui paraissait être une infraction à la simplicité et à la convenance chrétiennes aux yeux des admirateurs de Bach du XIXe siècle pourrait s'avérer être aujourd'hui l'atout le plus précieux de l'œuvre.

II

Bach s'est confronté à la *Passion selon saint Jean* pendant tout le temps passé à Leipzig. Sa partition originale conservée et le matériau d'exécution composé de plusieurs strates constituent un document émouvant dans lequel s'allient la fidélité de Bach à une conception géniale à son effort de l'adapter et de la moderniser en permanence. La *Passion selon saint Jean* est sa première musique pour le Vendredi saint à Leipzig et encore en 1749 et peut-être même en 1750, Bach remanie le matériau musical à des fins de représentation. Contrairement à la *Passion selon saint Matthieu*, à qui Bach confère une forme définitive en 1736 par sa célèbre partition calligraphique, la *Passion selon saint Jean* n'a jamais atteint un tel stade. Des décennies de travaux de recherche e. a. de la part d'Arthur Mendel et Peter Wollny ont été nécessaires pour parvenir à une chronologie d'au moins quatre versions successives.

Seules quelques parties ont certes été conservées de la première version de 1724, mais les mouvements extrêmes étaient manifestement définis dès le début y compris le chœur d'entrée *Herr, unser Herrscher*. Au cours de la reprise de 1725, Bach a remanié l'œuvre en profondeur à tel point qu'elle dut sembler être une composition nouvelle à beaucoup d'auditeurs. Il remplace ainsi le chœur d'entrée par une composition chorale étendue sur *O Mensch, bewein dein' Sünde groß*, qui trouve plus tard sa place définitive à la fin de la première partie de la *Passion selon saint Matthieu*. Bach ajoute en plus trois arias qui plaisent beaucoup au public par leur ton dramatique et galant. Cette version se referme sur le chœur choral *Christe du Lamm Gottes*, que Bach a repris de l'une des cantates avec lesquelles il avait postulé en 1723 à la fonction de cantor de Saint-Thomas.

Après avoir composé sa *Passion selon saint Matthieu* et représenté plusieurs fois des composi-

tions d'autres maîtres, Bach reprend en 1732 la *Passion selon saint Jean*. À cette occasion, le cantor de Saint-Thomas revient sur de nombreux changements de 1725 ; quelques-uns des mouvements insérés dans cette version sont perdus. En 1739, Bach commence à classer le matériau embrouillé en faisant une nouvelle rédaction. Le fait que ce projet ait été interrompu au bout de 20 pages seulement pourrait être en rapport avec l'interdiction émise par le Conseil de Leipzig de représenter la Passion prévue pour le Vendredi saint de 1739 qui provoqua la réaction visiblement frustrée de Bach. Son ultime version reconstituable de 1749/50 se rapproche dans la succession des mouvements de la version initiale de 1724. Il est compréhensible que Bach ait réagi face à une évolution dans le goût du public en proposant une instrumentation autant agrandie qu'affinée (e. a. ajout d'un *bassono grosso* au continuo) ainsi que des textes d'arias remaniés.

La connaissance de la genèse complexe signifie l'abandon de l'idée courante d'une version de dernière main autorisée par le compositeur. Elle pourrait être remplacée à l'avenir par plusieurs versions qui ont chacune leur charme. Dans l'éventail de ces possibilités, la version ici enregistrée qui correspond dans l'ensemble à la version de 1724 occupera toujours une place prédominante.

III

L'illustration de la Passion et de la mort du Christ fait partie des tâches les plus nobles mais aussi les plus difficiles d'un compositeur baroque. Ce n'est pas sans raison que l'exégète choral et admirateur de Bach Carl von Winterfeld déconseille encore en 1847 de représenter les Passions de Bach pendant la messe parce qu'une incarnation des cruels persécuteurs du Christ n'est pas supportable pour les choristes et les musiciens d'orchestre croyants. En effet, le récit de la Passion convertit l'échec sanglant de Jésus en un acte d'amour subi volontairement – dans toute composition du texte évangélique plane cette expérience oscillant entre désespoir et triomphe de la communauté des premiers chrétiens.

Selon la conception luthérienne, le cœur et les sens des auditeurs devraient être amenés par une musique méditative et douce à la pénitence et à la compréhension de l'acte rédempteur du Sauveur. Cependant, lorsqu'après 1700, des formes toujours plus proches de l'opéra pénètrent la musique d'église luthérienne, le récit biblique s'efface au profit d'oratorios d'inspiration libre qui mobilisent toute la puissance illustrative et oratoire de la poésie baroque. Les poèmes qui, comme *Der blutige und sterbende Jesus* (1704) de Christian Friedrich Hunold et la Passion du conseiller municipal hambourgeois Barthold Heinrich Brockes (1712) dépeignent la Passion de Jésus dans tous ses détails sanglants, devraient avoir été perçus avec un mélange de fascination et d'horreur. Il est compréhensible que toute une génération de jeunes compositeurs influencés par l'opéra et regroupés autour de Haendel, Keiser, Stölzel et Telemann ait ressenti un tel engouement pour ces textes. Et il n'est pas fortuit que pour cette raison, les contrats d'embauche de musiciens d'église tels que Bach aient toujours mis en garde contre une musique d'inspiration par trop lyrique. On peut supposer ici que les auditeurs du XVIIIe siècle réagissaient beaucoup plus directement et physiquement à la musique que les auditeurs modernes, tout comme les prédicateurs baroques vilipendaient les fautes de leurs prochains avec bien plus de vigueur que leurs successeurs politiquement corrects. Une messe de la Passion au temps de Bach était un évènement cathartique de plusieurs heures et la musique en était un élément indispensable.

On peut mesurer à la grandeur et à la difficulté de cette tâche avec quelle force de conviction compositeur et auteur du texte en sont venus à bout dans l'élaboration de la *Passion selon saint Jean*. Comme dans les cantates aux sonorités somptueuses de sa première année de service, Bach épouse dans sa première composition de Passion aussi un ton radicalement individuel. La décision de laisser intact le récit biblique était ici un compromis envers le public encore peu préparé à cette forme nouvelle. Car la représentation d'une Passion oratoire était une nouveauté absolue dans la conservative Leipzig. Après qu'en 1717 dans la Neukirche de moindres dimensions avait été donnée à titre d'essai la *Brockes-Passion* révolutionnaire de Telemann, Johann Kuhnau, cantor vieillissant de Saint-Thomas n'avait présenté qu'en 1721 une *Passion selon saint Marc* lors de vêpres du vendredi saint à l'église principale de Saint-Thomas. Bach apprit à ses dépens à quel point cette tradition était peu ancrée lorsqu'il fit étudier en 1724 sa *Passion selon saint Jean*. Il supposait bien évidemment qu'il allait pouvoir la donner dans l'église de Saint-Thomas. Mais les chefs ecclésiastiques voulaient que les Passions soient données une fois sur deux dans l'autre église principale de Saint-Nicolas, ce qui valut à Bach un blâme et une réimpression à ses frais du livret déjà prêt.

Personne ne reste indifférent aujourd'hui encore aux sombres et magnifiques sonorités du chœur d'entrée *Herr, unser Herrscher*. Pulsations de tons graves, flots de sang, coups violents aux voix médianes et frottements incessants aux instruments à vent tirant impitoyablement vers le bas génèrent un univers sonore qui dévoile une dimension enveloppant le monde entier au-delà de la souffrance subjective. Le compositeur a saisi de manière unique, dans cette louange divine peut-être la plus noire de l'histoire de la musique, le fait que mort et glorification du Sauveur soient indissolubles. C'est pourquoi, contrairement à l'agencement baroque en contrastes, la partie extérieure et médiane du chœur d'entrée sont étroitement liées : comme dans le cas des héros prisonniers des opéras baroques, même « la plus grande humiliation » n'enlève rien au Christ martyrisé de la majesté d'un roi dont le royaume n'est de toute façon « pas de ce monde » mais d'une toute autre dimension. Impossible de ne pas l'entendre lorsque dans les der-

nières notes du soprano, la figure musicale de la croix est résolue vers le haut.

Bach conserve en permanence ce haut niveau stylistique, conférant aux différents textes une forme bien particulière. Le récit proprement dit de la Passion est composé dans un échange dramatique entre l'évangéliste, le Christ et les autres personnes. Bach a mis un poids particulier dans l'esquisse des scènes de foule. Les chœurs du peuple très longs par rapport aux Passions de ses contemporains rendent très vivante et directe l'histoire biblique avec leur dense composition fuguée et leur expression violente. Rien ne saurait mieux illustrer le désarroi des disciples après l'arrestation de leur maître que les appels « *Wohin?* » [Où aller ?] dans l'aria *Eilt, ibr angefochtnen Seelen*. Bach a même croqué le jeu de dés méprisant des soldats pour gagner les vêtements de Jésus crucifié dans une composition pittoresque avec basson obligé. La suite de chœurs aux correspondances symétriques au début de la deuxième partie est d'un effet particulier. Devant les yeux et les oreilles des auditeurs, c'est une lutte acharnée qui se livre autour du destin de Jésus. Rien ne semble décidé – au contraire, les grand prêtres hypocrites et la foule enragée ne parviennent qu'avec peine à mettre de leur côté Pilate réticent. La représentation de Bach de la scène qui dégénère est d'une actualité inquiétante ; le cantor de Saint-Thomas en pleine maturité en 1724 devait être un bon psychologue. Mais au cœur même de cette scène animée se trouve un simple choral (*Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*), dans lequel s'articule la « communauté chrétienne » avec des pensées qui aident les auditeurs à apporter dans l'histoire leurs propres sentiments de culpabilité, d'abandon et de confiance. Les chorals aux belles sonorités de Bach sont non seulement des moments de suspens mais aussi des réponses à l'évènement scandaleux de la Passion. À l'exemple de *Wer hat dich so geschlagen,* on se rend compte comment la protestation aboutit dans la connaissance de soi et le repentir. Le choral en conclusion de la première partie *Petrus, der nicht denkt zurück* réagit non seulement au reniement de Pierre mais assure une transition pleine d'effet au prêche qui enchaînait directement au temps de Bach. Le choral *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* qui succède au chœur de conclusion endeuillé *Ruht wohl* peut tout autant réconcilier que consoler. Il est très touchant que Bach sur la fin de sa vie soit revenu sur cette composition chorale supprimée dans les versions de 1725 et 1732 qui parle de sa propre mort et de l'espérance de la résurrection.

Les arias parsemées dans l'action incarnent un dernier niveau musical et textuel. De la contrition ardente (*Ach mein Sinn*) et de la confiance naïve et courageuse (*Ich folge Dir gleichfalls*) jusqu'à la pitié (*Erwäge*) et le deuil figé (*Zerfließe mein Herze*), Bach a déployé toute la palette émotionnelle. Les distributions qu'il choisit dans ce but viennent certes toutes de l'arsenal typique de son époque en mélanges sonores essentiellement sombres – comme dans une nature morte baroque dominent les flûtes, les hautbois graves, les luths et gambes solistes ainsi que les rares violes d'amour (altos avec des cordes de résonance supplémentaires). Mais Bach a su donner à ces types de compositions interchangeables un ton intemporel. Des pièces comme le tâtonnant arioso *Betrachte meine Seel*, dont Bach n'a cessé de modifier l'instrumentation font partie des créations les plus émouvantes de la musique baroque chargée d'affect. La succession de trois arias et d'un arioso dans le contexte de la mort de Jésus est du plus grand effet. Comme si les spectateurs ne prenaient conscience que maintenant de la portée de l'évènement, s'ouvre un espace de deuil le plus profond et de compassion inédits dans la tradition luthérienne du vendredi saint. Bach intitule *Molt' adagio* un lamento émouvant de viole de gambe et d'alto (*Es ist vollbracht*) qui reprend les dernières paroles de Jésus et semble se taire dans une douleur suprême. Même le sursaut triomphant de la partie médiane « *Der Held aus Juda siegt mit Macht* » n'aboutit pas dans une jubilation libératrice, mais dans un silence oppressant. Le *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* d'expression tout d'abord un peu distante avec son texte affecté se voit doté par le choral *Jesu, der du warest tot* d'une dimension détachée du monde qui a pour objet de surmonter sa propre peur de la mort. L'aria *Zerfließe mein Herze* se révèle alors être le point culminant saisissant de la Passion – des lignes fragiles des instruments à vent par-dessus des graves hésitants encadrent le soprano poussé par une douleur sans limite qui semble un moment perdre pied face au silence de l'accompagnement. Le message chanté dans le vide « *dein Jesus ist tot* » fait paraître le monde comme un lieu désert après la perte de l'être cher. Ce qui suit n'est plus que convention magistrale – mais dans l'air du soprano, Bach nous ouvre son cœur et nous conduit en même temps à notre propre Golgotha comme siège de nos angoisses les plus profondes.

On ignore comment les contemporains de Bach accueillirent la *Passion selon saint Jean*. Mais sa musique pourrait-elle nous toucher encore aujourd'hui à ce point s'il n'avait pas connu par cœur le « bon vieil Adam » ? Pour Martin Luther, fondateur de la tradition musicale protestante, l'être humain est *simul justus et peccator*, à la fois juste et pécheur, capable du meilleur comme du pire. La *Passion selon saint Jean* de Bach est en mesure de nous le rappeler comme aucune autre œuvre de l'histoire de la musique.

Anselm Hartinger
traduction : Sylvie Coquillat

Thomas Oliemans (photo Annelies van der Vegt)

Johann Sebastian Bach
Johannes-Passion

Aus diesem allen ist zu schließen: Wer Geistlich Poetische Texte elaboriren will der muß ein gutter Theolog und Moraliste seyn. Denn es kömmt nicht bloß auf die Einfälle an / sie müssen auch Schrift mäßig sein. … Der Geistreiche Text und die bewegliche Composition müssen verbunden seyn.
(Gottfried Ephraim Scheibel, 1721)

Es scheint mir kaum zweifelhaft, dass die Johannespassion die spätere, in der Zeit höchster Meisterschaft geschriebene ist; in der anderen spürt man, dächte ich, mehr Zeiteinflüsse, wie in ihr auch der Stoff überhaupt noch nicht bewältigt erscheint. Aber die Leute denken freilich, die Doppelchöre machens.
(Robert Schumann, 1851)

1

Während die *Matthäus-Passion* bereits im Zuge der Wiederentdeckung Bachs im 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte, hatte es das Schwesterwerk nach dem Evangelium des Johannes lange Zeit schwer, als gleichermaßen bedeutende Komposition anerkannt zu werden. Dieses Ungleichgewicht der Rezeption war bereits in der familiären Überlieferung der Witwe und Söhne Bachs angelegt, denen die Matthäus-Passion als »große baßion« und damit als Bachs »eigentliche« Auseinandersetzung mit dem Leiden und Sterben Jesu galt. Die reserviertere Haltung gegenüber der *Johannes-Passion* entzündete sich vor allem an ihrem vermeintlich geringeren melodischen Charme sowie den ausgedehnten und äußerst komplexen Chorsätzen, die Moritz Hauptmann 1846 in einer Mischung aus Bewunderung und Skepsis als »barbarisch groß und herb« bezeichnete.

Tatsächlich bestehen zwischen Bachs einzigen vollständig erhaltenen Passionen nach Johannes und Matthäus erhebliche Unterschiede. Diese haben jedoch weniger mit Bachs stilistischer Entwicklung zwischen 1724 und 1727 zu tun, sondern gehen wesentlich auf die konträren biblischen Vorlagen zurück. Nicht zufällig ist das Symbol des Evangelisten Matthäus der Mensch, während Johannes traditionell mit einem Adler abgebildet wird. Erscheint Jesus bei Matthäus als duldsamer Schmerzensmann, so porträtiert Johannes einen kämpferischen Christus, der offensiv für seine Sache eintritt. Dass Bach dem

Christus seiner *Matthäus-Passion* durch die hinzugefügte Streicherbegleitung einen musikalischen Heiligenschein verliehen hat, während er in den Rezitativen nach Johannes keinen Unterschied zwischen Jesus und seinen Verfolgern macht, darf man als musiktheologische Aussage verstehen. Die *Matthäus-Passion* deutet alles vom heilbringenden Sterben des schon zu Lebzeiten verklärten Erlösers her. In der *Johannes-Passion* wird Christus hingegen als streitbarer Gottessohn präsentiert, der noch im Tod triumphiert. Im Zentrum steht deshalb weniger die lyrische Betrachtung als die lebendige Darstellung. Wie in einer geistlichen Oper werden in den wuchtigen Chorsätzen, dramatischen Rezitativen und kontrastreichen Arien der *Johannes-Passion* die Charakterzüge der Protagonisten schonungslos offengelegt. Es ist diese bis an die Grenze der Zumutbarkeit reichende Plastizität, die die *Johannes-Passion* auszeichnet und sie gerade bei Chorsängern zum beliebteren der beiden Schwesterwerke macht. Was den Bachverehrern des 19. Jahrhunderts als Verstoß gegen die christliche Einfalt und Schicklichkeit erschien, könnte sich heute als besonderer Pluspunkt des Werkes erweisen.

II

Die *Johannes-Passion* hat Bach während seiner gesamten Leipziger Zeit beschäftigt. Seine erhaltene Originalpartitur und die aus mehreren Schichten bestehenden Aufführungsstimmen stellen ein bewegendes Dokument dar, in dem sich Bachs Festhalten an einer genialen Konzeption mit dem Bemühen um ihre fortwährende Anpassung und Modernisierung verbindet. Die *Johannes-Passion* war Bachs erste Leipziger Karfreitagsmusik und noch 1749 und vielleicht sogar 1750 hat Bach das Stimmenmaterial für Aufführungen neu eingerichtet. Anders als im Fall der *Matthäus-Passion*, der Bach 1736 durch seine berühmte kalligraphische Partitur eine endgültige Gestalt verlieh, hat die *Johannes-Passion* ein solches Stadium nie erreicht. Es bedurfte jahrzehntelanger Forschungsarbeit u. a. von Arthur Mendel und Peter Wollny, um zu einer Chronologie von mindestens vier aufeinanderfolgenden Fassungen zu gelangen.

Zur Erstfassung von 1724 sind zwar nur wenige Stimmen erhalten, doch standen die Ecksätze einschließlich des Eingangschores *Herr, unser Herrscher* offenbar von Beginn an fest. Im Zuge der Wiederaufführung 1725 hat Bach das Werk so tiefgreifend umgearbeitet, dass es vielen Zuhörern als Neukomposition erschienen sein muss. So ersetzte er den Eingangschor durch einen ausgedehnten Choralsatz über *O Mensch, bewein dein' Sünde groß*, der später seinen endgültigen Platz am Ende des ersten Teils der *Matthäus-Passion* fand. Zusätzlich fügte Bach drei Arien ein, die mit ihrem dramatisch-galanten Tonfall dem Publikum sehr entgegenkamen. Beschlossen wurde diese Fassung durch den Choralchor *Christe du Lamm Gottes*, den Bach aus einer der Kantaten entlehnte, mit denen er sich 1723 um das Thomaskantorat beworben hatte.

Nachdem er seine *Matthäus-Passion* komponiert und mehrfach Vertonungen anderer Meister aufgeführt hatte, kehrte Bach 1732 zur *Johannes-Passion* zurück. Dabei machte der Thomaskantor etliche Änderungen von 1725 rückgängig; einige in diese Fassung eingelegte Sätze sind verschollen. 1739 begann Bach damit, das unübersichtlich gewordene Material durch eine neue Niederschrift zu ordnen. Dass dieses Vorhaben bereits nach 20 Seiten abgebrochen wurde, könnte mit dem vom Leipziger Rat ausgesprochenen Verbot der für Karfreitag 1739 geplanten Passionsaufführung zusammenhängen, auf das Bach mit sichtlicher Frustration reagierte. Bachs letzte rekonstruierbare Fassung von 1749/50 nähert sich in der Satzfolge der Erstfassung von 1724 an. Dass Bach mit einer sowohl vergrößerten wie auch verfeinerten Instrumentierung (u. a. Zusatz eines *Bassono grosso* im Continuo) sowie umgedichteten Arientexten auf einen gewandelten Publikumsgeschmack reagierte, liegt nahe.

Die Kenntnis der komplexen Entstehungsgeschichte bedeutet den Abschied von der liebgewordenen Vorstellung einer vom Komponisten autorisierten Version letzter Hand. An deren Stelle könnte künftig eine Pluralität mehrerer Fassungen treten, die jede für sich ihren Reiz haben. Im Spektrum dieser Möglichkeiten wird die hier eingespielte Version, die weitgehend der Fassung von 1724 entspricht, stets einen prominenten Platz behaupten.

III

Die Darstellung des Leidens und Sterbens Christi gehörte zu den vornehmsten, aber auch heikelsten Aufgaben eines barocken Komponisten. Nicht ohne Grund riet noch 1847 der Choralforscher und Bachverehrer Carl von Winterfeld von einer Aufführung der Bachschen Passionen im Gottesdienst ab, weil eine Verkörperung der böswilligen Verfolger Christi für die gläubigen Chorsänger und Orchestermusiker nicht zumutbar sei. Tatsächlich deutet die Passionsgeschichte das blutige Scheitern Jesu in eine freiwillig erduldete Liebestat um – in jeder Vertonung des Evangelientextes schwingt diese zwischen Verzweiflung und Triumph schwankende Erfahrung der urchristlichen Gemeinde mit.

Nach lutherischer Auffassung sollten Herzen und Sinne der Zuhörer durch eine andächtige und stille Musik zur Buße und zum Verständnis der Erlösungstat des Heilands bewegt werden. Als jedoch nach 1700 zunehmend opernmäßige Formen in die lutherische Kirchenmusik eindrangen, traten an die Stelle des biblischen Berichtes frei gedichtete Oratorien, die die ganze Bildkraft und Sprachgewalt der barocken Poesie mobilisierten. Dichtungen, die wie Christian Friedrich Hunolds *Der blutige und sterbende Jesus* (1704) und die Passion des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes (1712) das Leiden Jesu in allen blutrünstigen Einzelheiten ausmalten, dürften mit einer Mischung aus Faszination und Abscheu aufgenommen worden sein. Dass eine

von der Oper geprägte junge Komponistengeneration um Händel, Keiser, Stölzel und Telemann sich begeistert auf diese Texte stürzte, ist verständlich. Nicht zufällig wurde deshalb in Anstellungsverträgen von Kirchenmusikern wie Bach immer wieder vor einer allzu opernmäßigen Musik gewarnt. Dabei ist davon auszugehen, dass die Zuhörer des 18. Jahrhunderts viel direkter und körperlicher auf Musik reagierten als heutige Konzertbesucher, wie auch die barocken Prediger die Verfehlungen ihrer Mitmenschen deutlicher ansprachen als ihre politisch korrekten Nachfolger. Ein Passionsgottesdienst der Bachzeit war ein mehrstündiges kathartisches Erlebnis, zu dem die Musik einen unverzichtbaren Teil beisteuerte.

Angesichts der Größe und Schwierigkeit dieser Aufgabe lässt sich ermessen, wie überzeugend Komponist und Textdichter sie bei der Erarbeitung der *Johannes-Passion* gelöst haben. Ähnlich wie in den klangprächtigen Kantaten seines ersten Dienstjahres schlug Bach auch in seiner ersten Passionskomposition einen radikal individuellen Ton an. Die Entscheidung, die biblische Erzählung unangetastet zu lassen, war dabei ein Zugeständnis an das noch kaum auf die neue Form vorbereitete Publikum. War die Aufführung einer oratorischen Passion im konservativen Leipzig doch eine veritable Neuerung. Nachdem 1717 in der kleineren Neukirche versuchsweise Telemanns revolutionäre *Brockes-Passion* erklungen war, hatte der alternde Thomaskantor Johann Kuhnau erst 1721 eine *Markus-Passion* in der Karfreitagsvesper der Hauptkirche St. Thomas vorgestellt. Wie ungefestigt diese Tradition war, musste Bach am eigenen Leibe erfahren – als er 1724 seine *Johannes-Passion* einstudierte, ging er selbstverständlich davon aus, diese in der Thomaskirche musizieren zu können. Die Kirchenoberen bestanden jedoch darauf, die Passion in jedem zweiten Jahr in der anderen Hauptkirche St. Nikolai darzubieten, was Bach einen Verweis und einen Neudruck des bereits fertigen Textbuches auf eigene Kosten einbrachte.

Den düster-großartigen Klängen des Eingangschores *Herr, unser Herrscher* kann sich noch heute niemand entziehen. Pochende Basstöne, Ströme von Blut und heftige Schläge in den Mittelstimmen und unaufhörliche Reibungen in den unerbittlich nach unten ziehenden Bläsern erzeugen eine Klangwelt, die über das subjektive Leiden hinaus die Dimension weltumspannender Tragik eröffnet. Dass Tod und Verherrlichung des Heilandes zusammengehören, hat der Komponist in diesem vielleicht schwärzesten Gotteslob der Musikgeschichte unnachahmlich erfasst. Gegen die barocke Kontrastbildung sind deshalb auch Rahmen- und Mittelteil des Eingangschores musikalisch eng miteinander verbunden: Wie den gefangenen Helden der barocken Opern nimmt selbst die »größte Niedrigkeit« dem gepeinigten Christus nichts von der Hoheit eines Königs, dessen Reich ohnehin »nicht von dieser Welt«, sondern von ganz anderer Dimension ist. Unüberhörbar wird dies, wenn in den letzten Tönen des Soprans die musikalische Kreuzesfigur nach oben hin aufgelöst wird.

Diese Stilhöhe behält Bach durchgängig bei, wobei er den unterschiedlichen Texten eine je eigene Form verliehen hat. Der eigentliche Passionsbericht wird in dramatischer Wechselrede zwischen Evangelist, Christus und den übrigen Personen vertont. Besonderes Gewicht hat Bach auf die Zeichnung der Massenszenen gelegt. Die im Vergleich mit den Passionen seiner Zeitgenossen überlangen Volkschöre lassen mit ihrem dichten Fugensatz und den heftigen Gesten die biblische Geschichte unmittelbar lebendig werden. Nichts könnte besser die Orientierungslosigkeit der Jünger nach der Verhaftung ihres Meisters illustrieren als die Ausrufe »Wohin?« in der Arie *Eilt, ihr angefochtnen Seelen*. Und selbst das höhnische Würfeln der Kriegsknechte um die Kleider des gekreuzigten Jesu hat Bach in einer pittoresken Vertonung mit obligatem Fagott eingefangen. Von besonderer Wirkung ist die Folge symmetrisch aufeinander bezogener Chöre zu Beginn des zweiten Teiles. Vor den Augen und Ohren der Zuhörer wird hier aufs Heftigste um Jesu Schicksal gerungen. Nichts scheint entschieden – vielmehr gelingt es den heuchlerischen Hohepriestern und der aufgehetzten Menge nur mit Mühe, den wiederstrebenden Pilatus auf ihre Seite zu ziehen. Bachs Darstellung der eskalierenden Szenerie ist von beängstigender Aktualität; der 1724 in der Mitte seines Lebens stehende Thomaskantor muss ein guter Menschenkenner gewesen sein. Doch steht im Zentrum selbst dieser erregten Szene ein schlichter Choral (*Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*), in dem sich die »Christliche Gemeinde« mit Gedanken artikuliert, die den Zuhörern halfen, ihre eigenen Gefühle von Schuld, Verlassenheit und Vertrauen in die Geschichte einzubringen. Bachs klangschöne Choräle sind nicht nur Momente des Innehaltens, sondern Antworten auf das skandalöse Geschehen der Passion. Am Beispiel von *Wer hat dich so geschlagen* lässt sich nachvollziehen, wie Protest in Selbsterkenntnis und Reue mündet. Der am Schluss des ersten Teils stehende Choral *Petrus, der nicht denkt zurück* reagiert nicht nur auf Petrus' Verleugnung, sondern leitet wirkungsvoll in die zu Bachs Zeit direkt anschließende Predigt über. Der auf den trauervollen Schlusschor *Ruht wohl* folgende Choral *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* vermag dann gleichermaßen zu versöhnen wie zu trösten. Dass Bach am Ende seines Lebens auf diesen in den Fassungen von 1725 und 1732 ausgeschiedenen Choralsatz zurückkam, der vom eigenen Sterben und der Hoffnung auf die Auferstehung erzählt, hat etwas sehr Berührendes.

Eine letzte musikalisch-textliche Ebene verkörpern die ins Geschehen eingestreuten Arien. Von brennender Zerknirschung (*Ach mein Sinn*) und naiv-tapferer Zuversicht (*Ich folge Dir gleichfalls*) bis zum Mitleid (*Erwäge*) und zur regungslosen Trauer (*Zerfließe mein Herze*) hat Bach das gesamte Spektrum an Emotionen aufgegriffen. Die von ihm dafür gewählten Besetzungen entstammen zwar sämtlich dem zeittypischen Arsenal an vorwiegend dunklen Klangmischungen – wie auf einem barocken Stilleben dominieren Flöten, tiefe Oboen, solistische

Lauten und Gamben sowie die seltenen Violen d'amore (Bratschen mit zusätzlichen Resonanzsaiten). Doch hat Bach diesen austauchbaren Satztypen zu einer zeitlos gültigen Ausformulierung verholfen. Stücke wie das tastende Arioso *Betrachte meine Seel*, dessen Instrumentierung Bach immer wieder verändert hat, gehören zu den berührendsten Schöpfungen barocker Herzensmusik. Von größter Wirkung ist die Folge von drei Arien und einem Arioso im Umfeld des Todes Jesu. Als würde den Betrachtern die Tragweite des Geschehens erst jetzt bewusst, öffnet sich ein in der lutherischen Karfreitagstradition nie dagewesener Raum tiefster Trauer und Anteilnahme. Mit *Molt' adagio* überschrieb Bach ein berührendes Lamento von Viola da gamba und Alt (*Es ist vollbracht*), das die letzten Worte Jesu aufgreift und in erhabenem Schmerz zu verstummen scheint. Selbst das triumphierende Aufbäumen des Mittelteils (»Der Held aus Juda siegt mit Macht«) mündet nicht in befreienden Jubel, sondern in beklemmende Stille. Das mit seinem gestelzten Text etwas distanziert anhebende *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* erhält durch den hinzutretenden Choral *Jesu, der du warest tot* eine entrückte Dimension, der es um die Bewältigung der eigenen Todesangst geht. Die Arie *Zerfließe mein Herze* erweist sich dann als ergreifender Höhepunkt der Passion – fragile Linien der Bläser über zagenden Bässen umrahmen den von grenzenlosem Schmerz getriebenen Sopran, der angesichts des Verstummens der Begleitung für einen Moment den Boden unter den Füßen zu verlieren scheint. Die ins Leere hinein gesungene Botschaft »dein Jesus ist tot« lässt die Welt nach dem Verlust des Liebsten als wüsten Ort erscheinen. Was danach noch kommt, ist meisterliche Konvention – in der Sopranarie jedoch hat Bach in sein eigenes Herz geblickt und uns zugleich an unser eigenes Golgatha als den Sitz unserer tiefsten Ängste geführt.

Wie Bachs Zeitgenossen die *Johannes-Passion* aufnahmen, ist nicht dokumentiert. Doch könnte seine Musik uns Heutige so anrühren, wenn er nicht den »alten Adam« in- und auswendig gekannt hätte? Für Martin Luther, den Stifter der evangelischen Musiktradition, war der Mensch *simul justus et peccator*, zugleich Gerechter und Sünder, fähig zur Güte wie zur schändlichsten Tat. Bachs *Johannes-Passion* vermag uns wie kein anderes Werk der Musikgeschichte daran zu erinnern.

Anselm Hartinger

Markus Schäfer, Peter Kooij, Marcel Beekman (photo Annelies van der Vegt)

Johann Sebastian Bach

Pasión según San Juan

De todo esto concluimos: quienquiera que desee poner música a textos poéticos sacros ha de ser un buen teólogo y un moralista. Porque no depende solamente de una sola noción: tiene que estar también de acuerdo con las Escrituras. ... Hay que saber combinar un texto espiritual y una composición emocionante.
(Gottfried Ephraim Scheibel, 1721)

No me parece discutible que la Pasión según San Juan sea la más tardía, y haya sido escrita en la época de la máxima maestría; en la otra se aprecian, a mi juicio, mayores influencias de su tiempo, al igual que en ella el tema aún no aparece completamente dominado. Pero la gente piensa indudablemente lo contrario, a causa de los dobles coros.
(Robert Schumann, 1851)

I

Mientras que la *Pasión según San Mateo* ya desempeñó un papel central en el curso del redescubrimiento de Bach en el siglo XIX, su obra hermana sobre el Evangelio de San Juan lo tuvo difícil durante más tiempo para ser reconocida como una composición igualmente significativa. Este desequilibrio en la recepción estuvo ya en la transmisión familiar de la viuda y los hijos de Bach, quienes consideraban la *Pasión según San Mateo* la «Gran Pasión» y con ello como la «auténtica» confrontación de Bach con el dolor y la muerte de Jesús. La actitud más reservada frente a la *Pasión según San Juan* se debía sobre todo a su aparentemente menor encanto melódico, así como a los largos y extremadamente complejos números corales, que Moritz Hauptmann calificó en 1846, con una mezcla de admiración y escepticismo, como «de una bárbara y ruda grandeza».

Realmente, entre las dos únicas Pasiones de Bach conservadas íntegramente, según San Juan y según San Mateo, existen diferencias considerables. Pero éstas tienen menos que ver con la evolución estilística experimentada por Bach entre 1724 y 1727 que con la diferencia radical entre las dos bases bíblicas elegidas. No es casual que el símbolo del evangelista San Mateo sea el hombre, mientras que San Juan es presentado tradicionalmente con un águila. Si Jesús aparece en San Mateo como un mártir resignado, San Juan retrata a un Cristo combativo, que defiende ardientemente su causa. Que Bach haya otorgado al Cristo de su *Pasión según San Mateo* mediante el acompañamiento de cuerdas un halo de santidad musical, mientras que en los recitativos de la *Pasión según San Juan* no establezca ninguna diferencia entre Jesús y sus perseguidores, podemos entenderlo como una afirmación teológico-musical. La *Pasión según San Mateo* lo interpreta todo desde la perspectiva de la muerte redentora del Salvador, transfigurado ya en vida. En la *Pasión según San Juan,* por el contrario, Cristo es presentado como el luchador Hijo de Dios, que incluso triunfa en la muerte. Por ello, en el centro de la obra figura no tanto la contemplación lírica como una vigorosa representación de los hechos. Como en una ópera sacra, los vibrantes números corales, los dramáticos recitativos y las fuertemente contrastadas arias de la *Pasión según San Juan* exponen sin contemplaciones los rasgos característicos de los protagonistas. Es esta plasticidad, que llega casi hasta el límite de lo soportable, lo que caracteriza a la *Pasión según San Juan* y la convierte, precisamente para los cantantes de coro, en la preferida de las dos obras hermanas. Lo que a los admiradores de Bach del siglo XIX les parecía un ataque contra la sencillez y la conveniencia cristianas, podría resultar hoy un aliciente añadido para la apreciación de la obra.

II

La *Pasión según San Juan* ocupó a Bach durante toda su época de Leipzig. La partitura original conservada y el material de ejecución, dispuesto en varios estrados, constituyen un emocionante documento, en el que se combina la fidelidad de Bach a una concepción genial con su esfuerzo por una permanente adecuación y modernización de la obra. La *Pasión según San Juan* fue la primera música de Bach para el Viernes Santo en Leipzig, y aún en 1749 y quizá también en 1750 dispuso nuevamente los materiales musicales para la interpretación. A diferencia de la *Pasión según San Mateo*, a la que Bach dio una forma definitiva en 1736 por su famosa partitura caligráfica, la *Pasión según San Juan* nunca alcanzó un estadio semejante. Fueron necesarios trabajos de investigación de varias décadas, entre otros de Arthur Mendel y Peter Wollny, para llegar a una cronología de al menos cuatro versiones consecutivas.

De la primera versión de 1724 sólo se han conservado realmente unas pocas voces, pero los movimientos extremos, incluido el coro de entrada *Herr, unser Herrscher,* estuvieron visiblemente claros desde el principio. En el curso de la nueva interpretación de 1725, Bach reelaboró la obra en tal profundidad que a muchos oyentes tuvo que parecerles una nueva composición. Así, reemplazó el coro de entrada por un extenso número coral sobre las palabras *O Mensch, bewein dein' Sünde groß*, que posteriormente encontró su lugar definitivo al final de la primera parte de la *Pasión según San Mateo*. Adicionalmente, Bach intro-

dujo tres arias, que con su carácter dramático-galante gustaron mucho al público. Se cerró esta versión con el coral para coro *Christe du Lamm Gottes*, que Bach tomó de una de las cantatas con las que en 1723 había aspirado a la Cantoría de Santo Tomás.

Después de componer su *Pasión según San Mateo* y de interpretar numerosas veces las versiones escritas por otros maestros, Bach regresó en 1732 a la *Pasión según San Juan*. En esta ocasión, el Cantor de Santo Tomás retomó numerosas modificaciones de 1725; algunos de los números introducidos en esta versión se han perdido. En 1739, Bach empezó a ordenar el cada vez más inabarcable material en una nueva redacción. El hecho de que este proyecto quedase interrumpido ya a las 20 páginas podría estar relacionado con la prohibición explícita del Consejo Municipal de Leipzig de la interpretación de la Pasión en el Viernes Santo de 1739, a la que Bach reaccionó con evidente frustración. La última versión reconstruible de Bach de 1749/50 se aproxima, en la disposición de los números, a la primera versión de 1724. Es muy probable que Bach respondiese, tanto con una plantilla aumentada como perfeccionada (e.o., con el añadido de un *bassono grosso* en el continuo), así como con variaciones en los textos de las arias, a un cambio en el gusto del público.

El conocimiento de la compleja historia de la génesis de la obra supone el adiós a la extendida idea de una versión de última mano autorizada por el compositor. Ésta podría ser reemplazada en el futuro por varias versiones, cada una de las cuales tendría su propio encanto. Dentro de todo este espectro de posibilidades, la versión aquí grabada, que corresponde principalmente a la edición de 1724, ocupará siempre un lugar preeminente.

III

La representación de la Pasión y muerte de Cristo constituía uno de los cometidos más nobles, pero también más delicados, de un compositor barroco. No sin razón, todavía en 1847 el investigador de corales y apasionado de Bach Carl von Winterfeld desaconsejaba una ejecución de las Pasiones bachianas en el servicio religioso, porque no se podía exigir a los cantantes e instrumentistas creyentes que encarnasen a los crueles perseguidores de Cristo. De hecho, el relato de la Pasión convierte el sangriento final de Jesús en un acto de amor padecido voluntariamente – en cada musicalización del texto del Evangelio sobrevuela esta experiencia, que oscila entre la desesperación y el triunfo, propia de las comunidades de los primeros cristianos.

Según la concepción luterana, los corazones y los sentidos de los oyentes tenían que ser movidos, a través de una música reflexiva y serena, a la penitencia y la comprensión del acto de redención del Salvador. Como, sin embargo, a partir de 1700 las formas operísticas irrumpieron progresivamente en la música sacra luterana, entraron en lugar del relato bíblico en los oratorios textos de libre inspiración, que utilizaban toda la imaginería y la fuerza del lenguaje de la poesía barroca. Obras literarias, que, como *Der blutige und ssterbende Jesus* de Christian Friedrich Hunold (1704) y la Pasión del Consejero Municipal de Hamburgo Barthold Hinrich Brockes (1712) describían el dolor de Jesús en todos sus más sangrientos detalles, fueron asumidos con una mezcla de fascinación y de repulsa. Que una generación de jóvenes compositores impregnados por la ópera, alrededor de Haendel, Keiser, Stölzel y Telemann, se lanzara entusiasmada sobre estos textos es comprensible. No es casual por ello que en las cláusulas de los contratos de compositores de música sacra como Bach se previniera una y otra vez de una interpretación demasiado operística. Con esto hay que tener en cuenta que los oyentes del siglo XVIII reaccionaban ante la música de una manera mucho más directa y física que los actuales asistentes a conciertos, como también que los predicadores barrocos apelaban mucho más claramente a los pecados de sus prójimos que sus políticamente correctos sucesores. Un oficio religioso de Pasión en la época de Bach era una experiencia catártica de varias horas, al que la música aportaba una parte decisiva.

En vista de la grandeza y complejidad de este cometido podemos apreciar de qué modo tan satisfactorio lo resolvieron el compositor y el autor de los textos en la elaboración de la *Pasión según San Juan*. Al igual que la suntuosa riqueza sonora de las cantatas de su primer año de servicio, Bach mostró también en su primera composición de la Pasión un estilo radicalmente individual. La decisión de dejar intacta la narración bíblica fue aquí un compromiso hacia un público apenas preparado aún para la nueva forma. Porque la ejecución de un oratorio de Pasión en la conservadora Leipzig era todavía una auténtica innovación. Después de que en 1717 se hubiera ofrecido, en la más pequeña Iglesia Nueva y a modo experimental, la revolucionaria *Pasión Brockes* de Telemann, el veterano cantor de Santo Tomás Johann Kuhnau no presentó, hasta 1721, una *Pasión según San Marcos* en las Vísperas del Viernes Santo en la iglesia principal de Santo Tomás. Lo poco establecida que estaba esta tradición tuvo que vivirlo Bach en sus propias carnes – cuando en 1724 ensayaba su *Pasión según San Juan*, partió lógicamente del hecho de poderla interpretar en la iglesia de Santo Tomás. Las autoridades eclesiásticas hicieron hincapié, sin embargo, en ofrecer las Pasiones cada segundo año en la otra iglesia principal, la de San Nicolás, lo que supuso para Bach un insulto y una nueva edición del libreto ya existente a su propio cargo.

Todavía hoy, casi nadie puede resistirse a los sombríos y grandiosos sonidos del coro inicial *Herr, unser Herrscher*. Palpitantes tonos graves, ríos de sangre, violentos golpes en las voces intermedias e incesantes cascadas descendentes en los implacables vientos crean un mundo de sonoridades que, más allá del dolor subjetivo, alcanza la dimensión de una tragedia universal. Que la muerte y la glorificación del Salvador van unidas, lo ha plasmado el compositor de un modo incomparable en la posiblemente más negra alabanza a Dios de toda la historia de la músi-

ca. Por eso, frente a la estructura barroca a modo de contrastes, las partes externas y central del coro inicial están estrechamente unidas musicalmente: como para el héroe cautivo de las óperas barrocas, ni siquiera la «máxima iniquidad» le resta al torturado Cristo ni un ápice de la grandeza de un monarca, cuyo reino, en cualquier caso, «no es de este mundo», sino que es de una dimensión totalmente distinta. Esto se hace evidente cuando en las últimas notas de la soprano la figura musical de la cruz es resuelta de modo ascendente.

Esta altura estilística la mantiene Bach durante toda la obra, al otorgar a cada uno de los diferentes textos una forma individualizada. El verdadero relato de la Pasión está compuesto en un dramático lenguaje dialogante entre el Evangelista, Cristo y los demás personajes. Bach hace especial hincapié en la descripción de las escenas de masas. Los coros del pueblo, extremadamente largos en comparación con las Pasiones de sus contemporáneos, permiten, con su densa escritura fugada y su poderosa expresión, que la historia bíblica resulte enormemente viva. Nada podría ilustrar mejor la falta de orientación de los Apóstoles tras el prendimiento de su Maestro que las exclamaciones «*Wohin?*» (¿Adónde?) en el aria *Eilt, ihr angefochtnen Seelen*. E incluso la humillante partida de dados de los soldados en la que se juegan los vestidos del crucificado Jesús la ha plasmado Bach en una elocuente página con fagot *obligato*. De especial efecto es la secuencia de coros, simétricamente relacionados entre sí, al comienzo de la segunda parte. Ante los ojos y los oídos de los espectadores se llega aquí a luchar del modo más encarnizado por el destino de Jesús. Nada parece estar decidido – al contrario, el hipócrita Sumo Sacerdote y la excitada masa sólo consiguen con esfuerzo poner al remiso Pilatos de su parte. La representación de Bach de la ascendente trama es de angustiosa modernidad; el Cantor de Santo Tomás, que en 1724 se encontraba en la mitad de su vida, tuvo que ser un buen conocedor de los hombres. Sin embargo, incluso en el centro de esta agitada escena aparece un sencillo coral (*Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*), en el que la «comunidad cristiana» se expresa con pensamientos que ayudan a los oyentes a introducir sus propios sentimientos de culpa, abandono y confianza dentro de la historia. Los musicalmente hermosos corales de Bach son no sólo momentos de recogimiento, sino respuestas al escandaloso devenir de la Pasión. En el ejemplo de *Wer hat dich so geschlagen* podemos observar cómo la protesta deriva en autorreflexión y arrepentimiento. El coral *Petrus, der nicht denkt zurück,* que figura al final de la primera parte, reacciona no sólo ante la negación de San Pedro, sino que conduce eficazmente a la prédica con la que enlazaba directamente en la época de Bach. El coral *Ach Herr, lass dein lieb Engelein,* que sigue al doliente coro final *Ruht wohl*, consigue tanto perdonar como consolar. Que Bach, al final de su vida, regresase a este número coral, eliminado en las versiones de 1725 y 1732, que habla de la propia muerte y la esperanza en la Resurrección, resulta muy conmovedor.

Un último plano musical y textual representan las arias insertadas en la acción. Desde la ardiente contricción (*Ach mein Sinn*) y la ingenua y valiente confianza (*Ich folge Dir gleichfalls*) hasta la compasión (*Erwäge*) y la inconsolable tristeza (*Zerfließe mein Herze*), Bach ha desplegado el espectro completo de emociones. El dispositivo instrumental elegido por él para ello procede realmente en su totalidad del arsenal típico de la época, en combinaciones sonoras predominantemente oscuras – como en un bodegón barroco, dominan las flautas, oboes graves, laúdes y gambas solistas, así como las más infrecuentes violas *d'amore* (violas con cuerdas de resonancia adicionales). Sin embargo, Bach contribuyó a dar a estos esquemas intercambiables un carácter de intemporalidad. Números como el conmovedor arioso *Betrachte meine Seel*, cuya instrumentación Bach varió una y otra vez, pertenecen a las más emotivas creaciones de la música barroca cargada de afecto. De la máxima efectividad es la sucesión de tres arias y un arioso en el contexto de la muerte de Jesús. Como si sólo entonces los espectadores fueran conscientes de la trascendencia de los acontecimientos, se abre un campo hasta entonces inexistente en la tradición luterana del Viernes Santo del más profundo dolor y participación. Bach indicó con *Molt' adagio* un lacerante lamento para viola *da gamba* y contralto (*Es ist vollbracht*), que recoge las últimas palabras de Jesús y parece enmudecer en un sublimado dolor. Incluso la triunfal elevación de la parte central »*Der Held aus Juda siegt mit Macht*« no deriva en una liberadora alegría, sino en un turbador silencio. El algo distante, por su afectado texto, *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* recibe por el subsiguiente coral *Jesu, der du warest tot* una dimensión arrebatadora, orientada a la superación del propio miedo a la muerte. El aria *Zerfließe mein Herze* se revela entonces como emocionante punto culminante de la Pasión – frágiles líneas de los vientos sobre vacilantes bajos enmarcan a la soprano, llevada por un dolor sin límites, que cuando enmudece el acompañamiento parece perder por un momento el suelo bajo sus pies. El mensaje, cantado en el vacío, «*dein Jesus ist tot*» hace que el mundo parezca un lugar desierto tras la pérdida del ser amado. Lo que sigue después es de una magistral convención – sin embargo, en el aria de soprano, Bach ha mirado en su propio corazón y al mismo tiempo nos ha llevado a nuestro propio Gólgota como el lugar de nuestras más profundas angustias.

De qué modo recibieron los contemporáneos de Bach la *Pasión según San Juan* es algo no está documentado. Pero, ¿podría su música emocionarnos hoy de tal modo, si no hubiera conocido de memoria al «viejo Adán»? Para Martín Lutero, el fundador de la tradición musical luterana, el hombre era *simul justus et peccator*, al mismo tiempo justo y pecador, capaz tanto de lo bueno como del hecho más abyecto. La *Pasión según San Juan* de Bach consigue recordárnoslo como ninguna otra obra de la historia de la música.

Anselm Hartinger
traducción: Rafael Banús

Carolyn Sampson (photo Annelies van der Vegt)

Michael Chance (photo Annelies van der Vegt)

Emilio Moreno, Marcel Beekman (photo Annelies van der Vegt)

Peter Kooij (photo Annelies van der Vegt)

First Part | Betrayal and Capture — ST JOHN 18, 1-14

No. 1 Coro [CD 1: 01]

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!

Lord, thou our master, whose repute
In every land majestic is!
Show us through this thy passion
That thou, the very Son of God,
In every age,
E'en in the midst of deepest woe,
Art magnified become!

Seigneur, notre maître, dont la gloire
Est célébrée en tous pays !
Montre-nous par ta Passion
Que toi, le vrai Fils de Dieu,
De toute éternité,
Tu as été glorifié
Jusque dans la plus grande humiliation.

No. 2a Recitativo [CD 1: 02]

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 Hohenpriester 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:

Evangelist
Jesus went with his disciples over the brook Kidron, where there was a garden, which Jesus entered with his disciples. But Judas, who had betrayed him, also knew the place, for Jesus had often assembled there with his disciples. When Judas had procured for himself the crowd and the chief priests and the Pharisees' servants, he entered there with torches, lanterns and weapons. Now as Jesus knew all that he must encounter, he went outside and said to them:

Jesus
Whom do ye seek?

Evangelist
They replied unto him:

Évangéliste
Jésus s'en alla avec ses disciples au-delà du torrent du Cédron ; il y avait là un jardin dans lequel il entra, ainsi que ses disciples. Or Judas, celui qui le trahissait, connaissait aussi cet endroit, parce que Jésus et ses disciples s'y étaient souvent réunis. Judas, ayant donc pris une cohorte et les agents envoyés par les grand-prêtres et les pharisiens, vint dans ce lieu avec des torches, des lanternes, et des armes. Jésus, qui savait tout ce qui allait lui arriver, s'avança et leur dit :

Jésus
Qui cherchez-vous ?

Évangéliste
Ils lui répondirent :

No. 2b Coro

Jesum von Nazareth.

Jesus of Nazareth.

Jésus de Nazareth.

No. 2c Recitativo

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:

Evangelist
Jesus saith unto them:

Jesus
I am he.

Evangelist
Judas also, who had betrayed him, stood though beside them. And when Jesus had said to them, "I am he," they drew back and fell to the ground. Then he asked them for a second time:

Jesus
Whom do ye seek?

Evangelist
And they did answer:

Évangéliste
Jésus leur dit :

Jésus
C'est moi.

Évangéliste
Judas, qui le trahissait, se trouvait aussi avec eux. Dès que Jésus leur eut dit : « C'est moi », ils reculèrent et tombèrent à terre. Il leur demanda encore une fois :

Jésus
Qui cherchez-vous ?

Évangéliste
Ils répondirent :

No. 2d Coro

Jesum von Nazareth.

Jesus of Nazareth.

Jésus de Nazareth.

No. 2e Recitativo

Evangelist
Jesus antwortete:

Evangelist
Jesus, answering, said:

Évangéliste
Jésus reprit :

Jesus
Ich hab's euch gesagt, dass ich's sei; suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

Jesus
I have told you that I am he; so if ye seek me, then let these people go!

Jésus
Je vous ai dit que c'est moi ; si c'est donc moi que vous cherchez, laissez aller ceux-ci.

No. 3 Chorale [CD 1: 03]

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.

O mighty love, O love beyond all measure, / Which thee hath brought upon this way of torment! / I lived amongst the world in joy and pleasure, / And thou must suffer.

Ô grand amour, ô amour sans limite, / Qui t'a mené sur cette voie du martyre / Je vivais avec le monde dans le plaisir et les joies, Et toi tu dois souffrir.

No. 4 Recitativo [CD 1: 04]

Evangelist
Auf dass das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine 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:

Evangelist
So that the word might be accomplished, which he had spoken, "I have not lost one of those thou didst give me." Now Simon Peter had a sword and drew it forth and struck at the chief priest's slave and cut his right ear off. The slave's name was Malchus. Then said Jesus to Peter:

Évangéliste
Ainsi fut accomplie la parole qu'il avait dite : « Je n'ai perdu aucun de ceux que tu m'as donnés. » Alors Simon Pierre, qui avait une épée, la tira, frappa le serviteur du grand-prêtre et lui coupa l'oreille droite. Ce serviteur s'appelait Malchus. Mais Jésus dit à Pierre :

Jesus
Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

Jesus
Put back thy sword in its scabbard! Shall I the cup not drink which my Father hath given me?

Jésus
Remets ton épée dans le fourreau : ne boirai-je pas la coupe que le Père m'a donnée boire ?

No. 5 Chorale [CD 1: 05]

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsam sein in Lieb und Leid;
Wehr und steur allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut!

Thy will be done, Lord God, alike
On earth as e'en in heaven's realm.
Give us restraint in time of pain,
Obedience both in love and woe;
Guard and guide every flesh and blood
Which counter to thy will doth strive!

Que ta volonté soit faite, Seigneur
Dieu, / Sur la Terre comme au Ciel. /
Donne-nous la patience dans les jours de
peine ; / L'obéissance dans l'amour et la
souffrance ; / Défends-nous et conduis
notre chair et notre sang, / Pour que
nous n'agissions pas contre ta volonté !

No. 6 Recitativo [CD 1: 06]

Evangelist
Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Jüden nahmen Jesum und bunden ihn und führeten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas' Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Kaiphas, der den Jüden riet, es wäre gut, dass ein Mensch würde umbracht für das Volk.

Evangelist
The crowd, though, and their captain and the servants of the Jews laid hold of Jesus and bound him fast and led him away first unto Annas, who was Caiphas' wife's father, who was the high priest of that year. But it was Caiphas who had told the Jews it would be good if one man were to die for the people.

Évangéliste
La cohorte, le tribun et les agents des Juifs se saisirent alors de Jésus et le chargèrent de liens. Ils l'emmenèrent d'abord chez Anne. Celui-ci était, en effet, le beau-père de Caïphe, grand-prêtre cette année-là. C'est ce Caïphe qui avait donné aux Juifs ce conseil : « Mieux vaut qu'un seul homme périsse à la place du peuple. »

No. 7 Aria (alto) [CD 1: 07]

Von den Stricken meiner Sünden
Mich zu entbinden,
Wird mein Heil gebunden.
Mich von allen Lasterbeulen
Völlig zu heilen,
Lässt er sich verwunden.

From the bondage of my errors
Me to deliver
Is my Saviour fettered.
He from all my body's torments,
Fully to heal me,
Lets himself be wounded.

Pour me libérer
Des liens de mes péchés,
Mon sauveur est attaché.
Pour me guérir complètement
De mes vices,
Il se laisse blesser.

First Part | Denial

ST JOHN 18, 15-27; ST MATTHEW 26, 75

No. 8 Recitativo [CD 1: 08]

Evangelist
Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein ander Jünger.

Evangelist
Simon Peter followed after Jesus, and one other disciple.

Évangéliste
Simon Pierre, avec un autre disciple, suivait Jésus.

No. 9 Aria (soprano) [CD 1: 09]

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 follow you with eager steps
and will not forsake you,
my light and my life.
Show me the way,
urge me on,
ask me to go with you always.

Je te suis, moi aussi, d'un pas joyeux / Et je ne t'abandonne pas, / Ma vie, ma lumière. / Encourage ma marche / Et ne cesse pas / De me tirer, de me pousser, de me solliciter toi-même.

No. 10 Recitativo [CD 1: 10]

Evangelist
Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus aber stund draußen für der Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führete Petrum hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:

Ancilla (Magd)
Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Evangelist
Er sprach:

Petrus
Ich bin's nicht.

Evangelist
This same disciple was acquainted with the high priest and went with Jesus within, to the palace of the high priest. Peter, though, stood outside before the door. Then came the other disciple, who was acquainted with the high priest, outside and spake with the woman guarding the door, and led Peter inside. Then said the maid who guarded the door to Peter:

Maid
Art thou not also one of his disciples?

Evangelist
He said:

Peter
I am not.

Évangéliste
Cet autre disciple était connu du grand-prêtre, il entra donc avec Jésus dans la cour du grand-prêtre. Mais Pierre se tenait dehors, près de la porte. L'autre disciple, qui était connu du grand-prêtre, sortit, parla à la portière et fit entrer Pierre. Alors cette servante dit à Pierre :

La Servante
N'es-tu pas, toi aussi, un des disciples de cet homme ?

Évangéliste
Il répondit :

Pierre
Je n'en suis pas.

Evangelist
Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfeu'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 der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Jüden 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 gesaget habe.

Evangelist
Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabeistunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:

Servus (Diener)
Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Evangelist
Jesus aber antwortete:

Evangelist
And there the soldiers and servants were standing, who had made a fire out of charcoal, for it was cold, and were warming themselves. Peter, too, was standing with them and warming himself. But the high priest put forth questions to Jesus about his disciples and about his teaching. Jesus answering him said:

Jesus
Before the world I have spoken openly and freely before the world. And in the synagogue and in the temple have I always been teaching, where all the Jews come together, and I have nought spoken in secret. Why dost thou ask me about this? Question those about this who have already heard what I have spoken to them. See, these people know what I have said.

Evangelist
But when he had spoken thus, one of the attendants who stood nearby struck Jesus with a slap of his hand and said:

Servant
Shalt thou answer the high priest thus?

Evangelist
Jesus, though, thus replied to him:

Évangéliste
Les serviteurs et les agents se tenaient là auprès d'un feu qu'ils avaient allumé, parce qu'il faisait froid, et ils se chauffaient. Pierre se tenait avec eux, et il se chauffait aussi. Le grand-prêtre interrogea donc Jésus sur ses disciples et sa doctrine. Jésus lui répondit :

Jésus
J'ai parlé ouvertement au monde ; j'ai toujours enseigné dans la synagogue et dans le temple, où se rassemblent tous les Juifs, et je n'ai rien dit de secret. Pourquoi m'interroges-tu ? Demande à ceux qui ont entendu ce que je leur ai dit ; ceux-là savent ce que j'ai dit.

Évangéliste
Comme il parlait ainsi, un des serviteurs qui étaient présents donna un soufflet à Jésus, en disant :

Le Serviteur
Est-ce ainsi que tu réponds au grand-prêtre ?

Évangéliste
Jésus lui répondit :

Jesus
Hab ich übel geredt, so beweise es, dass es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

Jesus
If I have spoken ill, then bear witness to the ill therein, but if I have told the truth, why strikest thou me?

Jésus
Si j'ai mal parlé, fais connaître ce que j'ai dit de mal ; mais si j'ai bien parlé, pourquoi me frappes-tu ?

No. 11 Chorale [CD 1: 11]

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 erreget
Das Elend, das dich schläget,
Und das betrübte Marterheer.

Who hath thee now so stricken,
My Saviour, and with torments
Such ill upon thee laid?
For thou art not a sinner
Like us and our own children,
From evildoing thou art free.
I, I and my transgressions,
Which to the grains are likened
Of sand beside the sea,
These have in thee awakened
The sorrow that doth strike thee
And this most grievous host of pain.

Qui t'a frappé ainsi,
Mon sauveur, et qui t'a tourmenté
Et mis dans cet état ?
Tu n'es assurément pas un pécheur
Comme nous et nos enfants,
Tu ne connais rien des méfaits.
C'est moi et mes péchés,
Qui sont aussi nombreux que les grains
De sable au bord de la mer,
Qui l'ont apporté
La détresse qui s'abat sur toi
Et ton affligeant lot de martyre.

No. 12a Recitativo [CD 1: 12]

Evangelist
Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmete sich, da sprachen sie zu ihm:

Evangelist
And Annas sent him in fetters unto Caiphas, the high priest. Simon Peter stood and warmed himself, when they said unto him:

Évangéliste
Alors Anne l'envoya, chargé de liens, à Caïphe, le grand-prêtre. Cependant Simon Pierre se tenait là et se réchauffait ; et on lui dit :

No. 12b Coro

Bist du nicht seiner Jünger einer?

Art thou not one of his disciples?

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

No. 12c Recitativo

Evangelist
Er leugnete aber und sprach:

Evangelist
But he denied it and said:

Évangéliste
Il nia en répondant :

Petrus
Ich bin's nicht.

Peter
I am not.

Pierre
Je n'en suis pas.

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

Evangelist
Then saith one of the high priest's servants, an acquaintance of him, whose ear Peter had smitten off:

Évangéliste
L'un des serviteurs du grand-prêtre, parent de celui à qui Pierre avait coupé l'oreille, lui dit :

Servus (Diener)
Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

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

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

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

Evangelist
Peter once again denied it and at once the cock did crow. Then did Peter think back to the words of Jesus and went outside and wept most bitterly.

Évangéliste
Pierre nia une fois encore ; et aussitôt le coq chanta. Alors Pierre se souvint des paroles de Jésus ; et il sortit et pleura amèrement.

No. 13 Aria (tenor) [CD 1: 13]

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

Ah, my mind,
Where wouldst thou go at last,
Where shall I find refreshment?
Stay I here,
Or choose to place
Hills and mountains far behind me?
In the world there is no help;
And my bosom
Keeps the sorrow

Ah, mon cœur,
Où veux-tu enfin aller,
Où dois-je me réconforter ?
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

Meiner Missetat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

For my evil deed,
Since the servant hath denied his Lord.

De mon péché,
Car le disciple a renié son maître.

No. 14 Chorale [CD 1: 14]

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!

Peter, when he fails to think,
Hath his God deniéd.
Yet when first the truth is seen,
Bitterly he weepeth.
Jesus, look on me as well,
When I feel no sorrow;
When I wickedness have done,
Stir thou up my conscience!

Pierre, qui ne se souvient pas,
Renie son Seigneur,
Sur un regard sévère
Il pleure amèrement.
Jésus, regarde-moi aussi,
Lorsque je ne veux pas faire pénitence ;
Lorsque j'ai fait du mal,
Remue ma conscience !

Second Part | Interrogation and Flagellation

ST JOHN 18, 28-40; ST JOHN 19, 1

No. 15 Chorale [CD 1: 15]

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.

Christ, who hath us blessed made,
No wrong hath committed;
He was for us in the night
Like a thief made captive,
Led before a godless crowd
And falsely indicted,
And mocked and scorned and bespat,
For so it was written.

Christ qui nous donne le salut,
N'a rien fait de mal,
De nuit, comme un voleur
Il a été fait prisonnier pour nous,
Traîné devant des gens sans Dieu
Et accusé faussement,
Raillé, insulté et couvert de crachats,
Comme le rapporte l'Écriture.

No. 16a Recitativo [CD 1: 16]

EVANGELIST
Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus, und es war frühe. Und

EVANGELIST
Then they led away Jesus from Caiphas to the praetorium, and it was early. And

ÉVANGÉLISTE
Ils emmenèrent ensuite Jesus de chez Caïphe au prétoire ; c'était le matin.

sie gingen nicht in das Richthaus, auf dass sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

they entered not the praetorium, so that they be not defiled, but might eat the Passover. So Pilate went forth to them outside and said:

Mais ils n'entrèrent pas eux-mêmes dans le prétoire, afin de ne pas se souiller et de pouvoir manger la Pâque. Pilate sortit donc, alla vers eux et leur dit :

PILATUS
Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

PILATE
What accusation bring ye against this man?

PILATE
Quelle accusation portez-vous contre cet homme ?

EVANGELIST
Sie antworteten und sprachen zu ihm:

EVANGELIST
And they answered and said unto him:

ÉVANGÉLISTE
Ils lui répondirent :

Nr. 16b Coro

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

Were this man not an evildoer, we would to thee him not have handed over.

S'il n'était pas un malfaiteur, nous ne te l'aurions pas livré.

No. 16c Recitativo

EVANGELIST
Da sprach Pilatus zu ihnen:

EVANGELIST
Then Pilate said unto them:

ÉVANGÉLISTE
Alors Pilate leur dit :

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

PILATE
So take ye him from here and judge him according to your law!

PILATE
Prenez-le vous-mêmes, et jugez-le selon votre loi.

EVANGELIST
Da sprachen die Jüden zu ihm:

EVANGELIST
Then said the Jews unto him:

ÉVANGÉLISTE
Les Juifs lui dirent :

No. 16d Coro

Wir dürfen niemand töten.

To death we may put no one.

Il ne nous est pas permis de faire mourir quelqu'un.

No. 16e Recitativo

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 Jüde? 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;

Evangelist
So that might be fulfilled the word of Jesus which he had spoken when he prophesied by what death he was to perish. Then Pilate went back inside the praetorium and called Jesus and said to him:

Pilate
Art thou the King of the Jews?

Evangelist
Jesus replied to him:

Jesus
Dost thou say this of thyself, or have others said this of me to thee?

Evangelist
And Pilate replied to him:

Pilate
Am I a Jew? Thy people and the high priests have handed thee here over to me; what hast thou done?

Evangelist
Jesus replied:

Jesus
My kingdom is not of this world, else my servants would fight that I not be handed over unto the Jews; but my kingdom is not from there.

Évangéliste
C'était afin que fût accompli ce que Jésus leur avait dit, pour indiquer de quelle mort il devait mourir. Alors Pilate rentra dans le prétoire et, ayant fait venir Jésus, il lui dit :

Pilate
Es-tu le roi des Juifs ?

Évangéliste
Jesus répondit :

Jésus
Dis-tu cela de ton propre mouvement ou d'autres te l'ont-ils dit de moi ?

Évangéliste
Pilate répondit :

Pilate
Suis-je Juif ? Ton peuple et les chefs des prêtres t'ont livré â moi ; qu'as-tu fait ?

Évangéliste
Jésus répondit :

Jésus
Mon règne n'est pas de ce monde. Si mon règne était de ce monde, mes serviteurs combattraient pour que je ne sois pas livré aux Juifs ; mais en réalité mon

aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

No. 17 Chorale [CD 1: 17]

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?

Ah King so mighty, mighty in all ages, / How may I fitly thy devotion publish? / No human heart could ever now imagine / What it should give thee. / I cannot with my reason ever fathom / To what indeed thy mercy may be likened. / How can I then the acts of thy compassion / In deed repay thee?

Ah ! puissant Roi, grand pour l'éternité, / Comment puis-je faire assez pour répandre cette fidélité ? / Aucun cœur humain n'est capable d'imaginer / Quelque chose à t'offrir. / Je ne peux pas, avec mes pensées / Atteindre ce à quoi pourtant ta pitié serait comparable. / Par quels actes, puis-je te rendre / Tes bienfaits ?

No. 18a Recitativo [CD 1: 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
Then Pilate said unto him:

Pilate
So art thou truly a king?

Evangelist
Jesus answering said:

Jesus
Thou say'st I am a king. I have been born for this and into the world come, that I may witness unto truth. All who are of the truth will hearken to my voice.

Évangéliste
Alors Pilate lui dit :

Pilate
Tu es malgré tout roi ?

Évangéliste
Jésus répondit :

Jésus
Tu le dis, je suis roi. Voici pourquoi je suis né et pourquoi je suis venu dans le monde ; c'est pour rendre témoignage à la vérité. Quiconque est de la vérité entend ma voix.

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:

No. 18b Coro

Nicht diesen, sondern Barrabam!

No. 18c Recitativo

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

Evangelist
Then said Pilate to him:

Pilate
What is truth?

Evangelist
And after he had said this, he went outside again to the Jews and said unto them:

Pilate
I find no wrong at all in him. Ye have, however, a custom, that I set free to you one man; would ye now, that I set the King of the Jews free to you?

Evangelist
They shouted again together then and answered:

Not this one, rather Barabbas!

Evangelist
Barabbas, though, was a murderer. And Pilate then took Jesus and scourged him.

Évangéliste
Pilate lui dit :

Pilate
Qu'est-ce que la vérité ?

Évangéliste
Quand Pilate eut dit cela, il sortit de nouveau pour aller vers les Juifs, et il leur dit :

Pilate
Je ne trouve aucun crime en lui. Mais vous avez une coutume, c'est que je relâche quelqu'un à la fête de la Pâque ; voulez-vous donc que je vous relâche le roi des Juifs ?

Évangéliste
Alors ils s'écrièrent tous ensemble :

Non ! Pas lui, mais Barrabas !

Évangéliste
Or Barrabas était un brigand. Alors Pilate prit Jésus et le fit battre de verges.

No. 19 Arioso (bass) [CD 1: 19]

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bittrer Lust und halb beklemmtem Herzen
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Wie dir auf Dornen, so ihn stechen,
Die Himmelsschlüsselblumen blühn;
Du kannst viel süße Frucht von seiner Wehrmut brechen,
Drum sieh ohn' Unterlass auf ihn!

My soul, think how a heavenward-guiding flower / Springs from the thorns that pierce the Saviour's head. / Consider in anxious relief, in bitter joy, / With a heart torn between grief and consolation, / How his suffering is your most precious treasure. / What is wormwood to him is for you the sweetest fruit, / So fix your gaze always on him.

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. 20 Aria (tenor) [CD 1: 20]

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!

Look how his back,
Stained with blood,
Is just like the sky.
After the clouds of our sins
Have poured down,
A lovely rainbow
Appears as sign of Heaven's blessing.

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 de arcs-en-ciel
Aomme un signe de la Grâce divine.

Second Part | Condemnation and Crucifixion — ST JOHN 19, 2-22

No. 21a Recitativo [CD 1: 21]

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

Evangelist
And then the soldiers plaited him a crown out of thorns and set it upon his head and laid on him a purple robe and said:

Évangéliste
Les soldats, ayant tressé une couronne d'épines, la lui mirent sur la tête, et ils le revêtiront d'un manteau de pourpre. Puis ils lui dirent :

No. 21b Coro

Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!

Hail unto thee, O thou King of the Jews!

Salut, roi des Juifs !

No. 21c Recitativo

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

Evangelist
And then with their hands they struck him. Then Pilate came again outside and said unto them:

Évangéliste
Et ils lui donnèrent des soufflets. Pilate sortit encore une fois et leur dit :

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

Pilate
Witness, I bring him out here unto you, that ye see clearly that I have no wrong found in him.

Pilate
Le voici, je vous l'amène afin que vous sachiez que je ne trouve aucun crime en lui.

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

Evangelist
And thus came Jesus outside and wore both a crown of thorns and a purple robe. And he said unto them:

Évangéliste
Jésus sortit donc, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre ; et Pilate leur dit :

Pilatus
Sehet, welch ein Mensch!

Pilate
Behold, what a man!

Pilate
Voici l'homme !

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

Evangelist
But when the chief priests and their servants saw him, they cried out and said:

Évangéliste
Mais quand les grand-prêtres et leurs agents le virent, ils s'écrièrent :

No. 21d Coro

Kreuzige, kreuzige!

Crucify, crucify!

Crucifie-le ! Crucifie-le !

No. 21e Recitativo

Evangelist
Pilatus sprach zu ihnen:

Evangelist
Then Pilate said unto them:

Évangéliste
Pilate leur dit :

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

Pilate
Take him away yourselves and crucify him; for I find no fault in him.

Pilate
Prenez-le vous-mêmes, et crucifiez-le ; car, pour moi, je ne trouve aucun crime en lui.

Evangelist
Die Jüden antworteten ihm:

Evangelist
The Jews then replied unto him:

Évangéliste
Les Juifs lui répondirent :

No. 21f Coro

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

We have with us a law, and by this same law he should perish; for he hath proclaimed himself the Son of God.

Nous avons une loi, et, d'après cette loi, il doit mourir, parce qu'il s'est fait Fils de Dieu.

No. 21g Recitativo

Evangelist
Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesu:

Evangelist
And when Pilate heard what they had said, he was yet more afraid and went once more inside the praetorium and saith to Jesus:

Évangéliste
Quand Pilate eut entendu cette parole, il eut encore plus de crainte. Il entra à nouveau dans le prétoire et dit à Jésus :

Pilatus
Von wannen bist du?

Pilate
From where then art thou?

Pilate
D'où es-tu ?

Evangelist
Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm:

Evangelist
But Jesus gave to him no answer. Then Pilate said unto him:

Évangéliste
Mais Jésus ne lui donna aucune réponse. Pilate lui dit :

Pilatus
Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, dass ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugehen?

Pilate
Speakest thou not with me? Dost thou not know I have power to crucify thee, and power to give thee thy freedom?

Pilate
Tu ne me dis rien ? Ne sais-tu pas que j'ai le pouvoir de te crucifier et le pouvoir de te délivrer ?

Evangelist
Jesus antwortete:

Evangelist
Jesus replied to him:

Évangéliste
Jésus répondit :

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 größ're Sünde.

Jesus
Thou wouldst not have any power over me, if it had not been given unto thee from above; therefore, he who did hand me over to thee hath the greater sin.

Jésus
Tu n'aurais aucun pouvoir sur moi, s'il ne t'avait été donné d'en haut ; c'est pourquoi celui qui m'a livré à toi est coupable d'un plus grand péché.

Evangelist
Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

Evangelist
From this time forth did Pilate seek how he might release him.

Évangéliste
Dès lors, Pilate cherchait à le délivrer.

No. 22 Chorale [CD 1: 22]

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.

Through this thy prison, Son of God,
Must come to us our freedom;
Thy dungeon is the throne of grace,
The refuge of the righteous;
For hadst thou not borne servitude,
Would we be slaves eternally.

Par ta prison, Fils de Dieu,
Doit venir notre liberté ;
Ton cachot est le trône de la Grâce,
L'asile de tous les croyants ;
Car si tu n'étais pas entré en servitude,
Éternelle aurait dû être la nôtre.

No. 23a Recitativo [CD 1: 23]

Evangelist
Die Jüden aber schrieen und sprachen:

Evangelist
The Jews, however, cried out and said:

Évangéliste
Mais les Juifs lui criaient :

No. 23b Coro

Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.

If thou let this man go, then art thou the Caesar's friend not; for whoever maketh himself king is the foe of the Caesar.

Si tu délivres cet homme, tu n'es pas l'ami de César. Car quiconque se fait roi, se déclare contre César.

No. 23c Recitativo

Evangelist
Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus und satzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, und er spricht zu den Jüden:

Evangelist
And when Pilate had heard this saying, he then led Jesus outside and sat down on the judgment seat, at the place which is called the High Pavement, but in Hebrew is called Gabbatha. It was Preparation Day of the Passover, about the sixth hour, and he saith to the Jews:

Évangéliste
Pilate, ayant entendu ces paroles, mena Jésus dehors et prit siège au tribunal, au lieu dit le Pavé, en hébreu Gabbatha. Or c'était le jour de la préparation de la Pâque, environ la sixième heure. Et Pilate dit aux Juifs :

Pilatus
Sehet, das ist euer König!

Pilate
Behold, here is your King!

Pilate
Voilà votre roi.

Evangelist
Sie schrieen aber:

Evangelist
But they cried out:

Évangéliste
Ceux-ci se mirent à crier :

Nr. 23d Coro

Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

Off, off with him, crucify him!

Ôte-le, ôte-le ! Crucifie-le !

No. 23e Recitativo

Evangelist
Spricht Pilatus zu ihnen:

Evangelist
Pilate saith unto them:

Évangéliste
Pilate leur dit :

Pilatus
Soll ich euren König kreuzigen?

Pilate
Am I then to crucify your King?

Pilate
Crucifierai-je votre roi ?

Evangelist
Die Hohenpriester antworteten:

Evangelist
The high priests thereupon answered him:

Évangéliste
Les grand-prêtres répondirent :

No. 23f Coro

Wir haben keinen König denn den Kaiser.

We have no other king except the Caesar.

Nous n'avons pas d'autre roi que César.

No. 23g Recitativo

Evangelist
Da überantwortete er ihn, dass er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt, welche heißet auf Ebräisch: Golgatha.

Evangelist
He handed him over then to them, that he might be crucified. And they in turn took Jesus and led him away. And he bore his cross and went thenceforth to the place which is called the Place of Skulls, but whose name is called in Hebrew Golgotha.

Évangéliste
Alors ils le leur livra pour être crucifié. Ils prirent donc Jésus et l'emmenèrent. Jésus, portant sa croix, arriva hors de la ville au lieu appelé le Crâne, qui se nomme en hébreu Golgotha.

No. 24 Aria (bass) - Coro [CD 1: 24]

Eilt, ihr angefochtnen Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen,
Eilt – Wohin? – nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
Flieht – Wohin? – zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda!

Haste, ye, O sorely tempted spirits,
Go forth from your torment's caverns,
Haste – where to? – to Golgotha!
Put ye on of faith the pinions,
Flee – where to? – the cross's hilltop,
For your welfare bloometh there!

Hâtez-vous, âmes troublées,
Sortez de l'antre de votre martyre,
Hâtez-vous – Où ? – vers Golgotha !
Prenez les ailes de la Foi,
Fuyez – Où ? – vers la colline de la Croix.
C'est là que fleurit votre salut !

No. 25a Recitativo [CD 1: 25]

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 Jüden König.« Diese Überschrift lasen viel Jüden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Jüden zu Pilato:

Evangelist
And they crucified him there, and two others with him, one on either side, Jesus, though between them. But Pilate wrote an inscriptions and set it upon the cross, and it was written, "Jesus of Nazareth, the King of the Jews." And this inscription was read by many Jews, for the city was not far from the place where Jesus was crucified. And it had been written in the Hebrew, the Greek and the Latin language. And then said the chief priests of the Jews unto Pilate:

Évangéliste
C'est là qu'ils le crucifièrent, et deux autres avec lui, un de chaque côté, et Jésus au milieu. Pilate fit faire un écriteau qu'il plaça au-dessus de la croix. On y avait écrit : « Jésus de Nazareth, le roi des Juifs. » Beaucoup de Juifs lurent cet écriteau, parce que le lieu où Jésus fut crucifié était près de la ville et que l'inscription était en hébreu, en grec et en latin. Alors les grand-prêtres des Juifs dirent à Pilate :

No. 25b Coro

Schreibe nicht: der Jüden König, sondern dass er gesaget habe: Ich bin der Jüden König.

Do not write: the King of the Jews, rather that he hath only said this: I am the King of the Jews.

N'écris pas : Le roi des Juifs : mais écris que lui-même a dit : « Je suis le roi des Juifs. »

No. 25c Recitativo

Evangelist
Pilatus antwortet:

Evangelist
But Pilate responded:

Évangéliste
Pilate répondit :

Pilatus
Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

Pilate
What I have written, that is what I have written.

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

No. 26 Chorale [CD 1: 26]

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!

Within my heart's foundation
Thy name and cross alone
Shine forth each day and hour,
For which I can rejoice.
Appear to me the vision,
For strength in my distress,
How thou, Lord Christ, so gently
Didst give thy blood till death!

Au fond de mon cœur, / Ton nom et la croix seuls / Resplendissent en tout temps et à toute heure, / De cela je puis me réjouir. / Parais à ma vue / Et console-moi dans ma détresse, / En me rappelant comment toi, Seigneur Christ, si doux / Tu as saigné jusqu'à la mort !

Second Part | The Death of Jesus

ST JOHN 19, 23-30

No. 27a Recitativo [CD II: 01]

EVANGELIST
Die Kriegsknechte aber, da sie 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:

EVANGELIST
The soldiers, however, after they had crucified Jesus, gathered all his garments and made of them four parts, unto each of the soldiers giving one part, and also his cloak. The cloak, though, was made without stitching, from top to bottom it was woven throughout. They said then, each one to the other:

ÉVANGÉLISTE
Après que les soldats eurent crucifié Jésus, ils prirent ses vêtements et ils en firent quatre parts, une pour chaque soldat. Ils prirent aussi la robe, mais cette robe était sans couture, tout entière d'un seul tissu, du haut en bas. Ils se dirent donc entre eux :

No. 27b Coro

Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll.

Let us not divide or tear it, but cast lots to settle who shall have it.

Ne la déchirons pas, mais tirons au sort à qui l'aura.

No. 27c Recitativo

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:

EVANGELIST
So that might be accomplished the text which declareth, "They have divided all my garments among themselves and have cast lots for my cloak." This is what the soldiers were doing. But standing beside the cross of Jesus were his mother and the sister of his mother, and Mary, Cleophas' wife, and Mary Magdalen. Now when Jesus saw his mother and that disciple standing there whom he loved, he saith unto his mother:

ÉVANGÉLISTE
C'était afin que fût accomplie cette parole de l'Écriture : « Ils ont partagé mes vêtements entre eux et ils ont tiré ma robe au sort. » Voilà ce que firent les soldats. Auprès de la croit de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Cléophas, et Marie-Madeleine. Jésus voyant sa mère et, près d'elle, le disciple qu'il ai-mait, dit à sa mère :

JESUS
Weib, siehe, das ist dein Sohn!

JESUS
Look, woman, this is thy son!

JÉSUS
Femme, voilà ton fils !

EVANGELIST
Darnach spricht er zu dem Jünger:

EVANGELIST
Then he saith to the disciple:

ÉVANGÉLISTE
Puis il dit au disciple :

JESUS
Siehe, das ist deine Mutter!

JESUS
See thou, this is thy mother!

JÉSUS
Voilà ta mère !

No. 28 Chorale [CD II: 02]

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!

He of all did well take heed
In those final moments,
On his mother still intent,
Gave to her a guardian.
O man, ever do the right,
God and man love dearly,
Die then free of every pain
And yield not to sorrow!

Il prit bien soin de tout
À la dernière heure,
Pensa encore à sa mère,
Lui donna un soutien.
Ô homme, exerce la justice,
Aime Dieu et les hommes,
Meurs ensuite sans aucun chagrin
Et ne t'afflige point !

No. 29 Recitativo [CD II: 03]

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:

EVANGELIST
And from this moment the disciple took her unto himself. And then, as Jesus knew that everything had been accomplished that the scripture might be fulfilled, he saith:

ÉVANGÉLISTE
À partir de ce moment, le disciple la prit chez lui. Après cela, sachant que tout était déjà accompli, Jésus dit, afin que fût pleinement réalisée l'Écriture :

JESUS
Mich dürstet!

JESUS
I thirst!

JÉSUS
J'ai soif.

EVANGELIST
Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie füllten aber einen Schwamm mit Essig

EVANGELIST
There stood there a bowl full of vinegar. Then they took a sponge and filled it

ÉVANGÉLISTE
Il y avait là un vase plein de vinaigre. Les soldats en emplirent une éponge, et,

und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

with vinegar and set it on a branch of hyssop, and held it forth to him, to his mouth. When now Jesus accepted the vinegar, he said:

l'ayant fixée à une tige d'hysope, ils l'approchèrent de sa bouche. Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit :

Jesus
Es ist vollbracht!

Jesus
It is fulfilled!

Jésus
Tout est accompli !

No. 30 Aria (alto) [CD II: 04]

Es ist vollbracht!
O Trost für 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!

It is fulfilled!
O hope for ev'ry ailing spirit!
The night of grief
Is now its final hours counting.
The man of Judah wins with might
And ends the fight.
It is fulfilled!

Tout est accompli !
Ô consolation pour les âmes souffrantes !
La nuit de deuil
Compte maintenant la demière heure.
Le héros de Judée triomphe avec force
Et termine le combat.
Tout est accompli !

No. 31 Recitativo [CD II: 05]

Evangelist
Und neiget das Haupt und verschied.

Evangelist
And he bowed his head and was dead.

Évangéliste
Il baissa la tête, et mourut.

No. 32 Aria (bass) - Coro [CD II: 06]

(Bass)
Mein teurer Heiland, lass dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
Und selbst gesagt: 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;

(Bass)
My precious Savior, let me ask thee,
Since thou upon the cross wast fastened
And said thyself: It is fulfilled,
Am I from dying been made free?
Can I through this thy pain and dying
The realm of heaven inherit?
Is all the world's redemption here?
Thou canst in pain, indeed, say nothing;
But thou dost bow thy head

(Basse)
Mon précieux sauveur, laisse-toi questionner,
Maintenant que tu es cloué sur la croix
Et que tu as dit toi-même : Tout est accompli !
Suis-je libéré de la mort ?
Puis-je par ton supplice et ta mort
Hériter du royaume des cieux ?
Est-ce la rédemption de la terre entière ?

Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: ja.

And sayest in silence: Yes.

De douleur tu ne peux rien dire ;
Mais tu inclines la tête
Et tu dis en silence : oui.

(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!

(Choir)
Jesus, thou who suffered death,
Livest now forever,
In the final throes of death
Nowhere other guide me
But to thee, redeemer mine,
O thou, my dear master!
Give me just what thou hast earned,
More I cannot wish for!

(Chœur)
Jésus, toi qui étais mort,
Tu vis à présent éternellement.
Dans l'ultime détresse mortelle
Je ne me tourne
Que vers toi, qui m'as protégé,
Ô mon cher Seigneur !
Donne-moi seulement, ce que tu as gagné,
Je n'en demande pas plus !

Second Part | Burial

ST MATTHEW 27, 51-52; ST JOHN 19, 31-42

No. 33 Recitativo [CD II: 07]

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 viel Leiber der Heiligen.

Evangelist
And now behold, the veil of the temple was parted in twain, from top down to the bottom rent. And the earth was filled with quaking, and the rocks split asunder, and the graves were opened wide, and there rose up the bodies of many saints.

Évangéliste
Alors, voici que le voile du temple se déchira en deux, du haut jusqu'en bas. La terre trembla, les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent et les corps de nombreux saints ressuscitèrent.

No. 34 Arioso (tenor) [CD II: 08]

Mein Herz, indem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,

My heart, since thus doth all the world
At Jesus' passion also suffer,
The sun itself in mourning cladeth,

Mon cœur, en toi le monde entier
Souffre en même temps de la souffrance de Jésus,

Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?

The veil is rent, the rocks fall down,
The earth doth quake, the graves are parted,
For they behold grown cold their maker,
What wouldst thou for thy part now do?

Le soleil prend le deuil,
Le rideau se déchire, le rocher se brise,
La terre tremble, les tombeaux se fissurent
En voyant le Créateur s'éteindre,
Mon cœur, de ton côté, que veux-tu faire ?

No. 35 Aria (sopran) [CD 11: 09]

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren!
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:
Dein Jesus ist tot!

O melt now, my bosom, in rivers of weeping,
The Most High to honor!
Declare to the world and to heaven thy woe:
Thy Jesus is dead!

Fonds, mon cœur, en flots de larmes
En l'honneur du Très-Haut !
Raconte à la terre et au ciel cette détresse :
Ton Jésus est mort !

No. 36 Recitativo [CD 11: 10]

Evangelist
Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war, dass nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über (denn desselbigen Sabbats 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

Evangelist
The Jews, however, it being the Preparation, so that the body might not stay upon the cross on the sabbath for this sabbath was a very high day, therefore asked of Pilate to let their legs be broken and to have them taken down. There came then the soldiers and broke the legs of the first one and the other one who had been crucified with him. But when they came to Jesus, and saw that he was already dead, they did not break his legs, but one of the soldiers opened up his side with a spear, and straightway came blood and water therefrom. And he who hath seen these things hath borne witness thereof, and

Évangéliste
Les Juifs, craignant que les corps ne restassent sur la croix pendant le sabbat – car c'était la préparation du sabbat, et ce sabbat était très solennel – demandèrent à Pilate qu'on rompît les jambes aux suppliciés et qu'on enlevât les corps. Les soldats vinrent donc ; ils rompirent les jambes au premier, et ensuite au second de ceux qui avaient été crucifiés avec lui. Puis, s'approchant de Jésus, voyant qu'il était déjà mort, ils ne lui rompirent pas les jambes ; mais un des soldats lui perça le côté avec une lance, et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau. Celui qui a vu ce fait, l'atteste – et son têmoignage est véritable, et il sait qu'il dit la vérité –

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 abermal spricht eine andere Schrift: »Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.«

his witness is true, and this very man knows that he doth speak the truth, that ye believe it. For all these things took place so that the scripture might be accomplished, "Ye shall of him no bone have broken." Again another scripture doth say, "They will behold him whom they have pierced."

afin que vous aussi, vous croyiez. Cela arriva, afin que cette parole de l'Écriture fût accomplie : « Aucun de ses os ne sera rompu. » Et ailleurs, l'Écriture dit encore : « Ils verront qui ils ont transpercé. »

No. 37 Chorale [CD 11: 11]

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!

O help, Christ, O Son of God,
Through thy bitter passion,
That we, who thee ever serve,
May avoid all error,
May thy death and its true cause
Fruitfully consider,
For which, although poor and weak,
Thee our thanks we offer!

Ô Christ, Fils de Dieu, aide-nous,
Par ton amère souffrance,
Afin qu'à toi soumis
Nous fuyions tous les péchés ;
À méditer fécondement
Ta mort et sa cause.
Et que, dans notre indigence et faiblesse,
Nous te rendions grâce !

No. 38 Recitativo [CD 11: 12]

Evangelist
Darnach bat 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. Derowegen 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

Evangelist
Then came unto Pilate Joseph of Arimathaea, who was one of Jesus' disciples but secretly, from fear of the Jews, that he might take away the body of Jesus. And Pilate allowed him to do it. Consequently, he came and took the body of Jesus away. But also there came Nicodemus, who had come in the night to Jesus once before, and he brought a mixture of myrrh and aloes, about an hundred pound weight. Then they took away the body of Jesus and bound it up

Évangéliste
Après cela, Joseph d'Arimathèe, qui était disciple de Jésus, mais en secret, parce qu'il craignait les Juifs, demanda à Pilate la permission d'enlever le corps de Jésus ; Pilate la lui accorda. Il vint donc et enleva le corps. Nicodème, celui qui était allé trouver Jésus de nuit vint aussi, apportant environ cent livres d'une composition de myrrhe et d'aloès. lis prirent le corps de Jésus et l'enveloppèrent de linges avec des aromates, comme il est de coutume d'ensevelir

Tücher mit Spezereien, 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 geleget war. Daselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Jüden, dieweil das Grab nahe war.

in linen cloths with the precious spices, which the Jews are wont to use in burial. There was now in that same place where he had been crucified a garden, and the garden had a tomb, within which no one had ever been laid. Therein did they now lay Jesus, since it was the Jews' Preparation, and since the tomb was nearby.

chez les Juifs. Or, à l'endroit où il avait été crucifié, il y avait un jardin et, dans ce jardin, un tombeau neuf, où personne n'avait encore été mis. C'est là qu'ils déposèrent Jésus, parce que c'était le jour de la Préparation pour les Juifs et que ce tombeau était tout proche.

No. 39 Coro [CD II: 13]

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine,
Ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!
Das Grab, so euch bestimmet ist
Und ferner keine Not umschließt,
Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.

Rest well, ye holy bones and members,
Which I henceforth shall never weep for,
Rest well and bring me, too, to rest!
The tomb which for you is assigned,
And henceforth no distress will hold,
Doth open heav'n to me and shut the gates of hell.

Repose en paix, sainte dépouille,
Sur qui maintenant je cesse de pleurer.
Repose en paix et conduis-moi à mon tour vers le repos !
Le tombeau qui t'est destiné,
Et qui n'enferme plus aucune détresse,
M'ouvre le ciel et ferme l'enfer.

No. 40 Chorale [CD II: 14]

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!

Ah Lord, let thine own angels dear
At my last hour my spirit bear
To Abraham's own bosom,
My body in its simple bed
In peace without distress and dread
Rest till the day of judgment!
And then from death awaken me,
That with mine eyes I may see thee
In fullest joy, O God's own Son,
My Savior and my gracious throne!
Lord Jesus Christ, give ear to me,
I would thee praise eternally!

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 !

photo Annelies van der Vegt

Frans Brüggen and the Orchestra of the Eighteenth Century

Glossa / The Grand Tour *(a selection)*

Johann Sebastian Bach
Mass in B minor
with the Cappella Amsterdam
Glossa GCD 921112. 2 CDs

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem
with the Netherlands Chamber Choir
Glossa GCD 921111

Wolfgang Amadeus Mozart
The Violin Concertos & Sinfonia Concertante
with Thomas Zehetmair, violin & Ruth Killius, viola
Glossa GCD 921108. 2 CDs

Wolfgang Amadeus Mozart
Music for Horn
with Teunis van der Zwart, natural horn
Glossa GCD 921110

Joseph Haydn
The Seven Last Words of Christ on the Cross
Glossa GCD 921109

Wolfgang Amadeus Mozart
The Last Concerto
with Eric Hoeprich, clarinets & Joyce DiDonato, mezzo-soprano
Glossa GCD 921107

Wolfgang Amadeus Mozart
Arias for Aloysia Weber
with Cyndia Sieden, soprano
Glossa Cabinet GCD C81104

Felix Mendelssohn
A Midsummer Night's Dream
with the Gulbenkian Choir
Glossa Cabinet GCD C81101

Jean-Philippe Rameau
Orchestral suites, vol. 1
Acante et Céphise; Les Fêtes d'Hébé
Glossa Cabinet GCD C81103

Jean-Philippe Rameau
Orchestral suites, vol. 2
Naïs; Zoroastre
Glossa Cabinet GCD C81106

recording produced and licensed by:
The Grand Tour / Orchestra of the Eighteenth Century
Borneokade 301
NL-1019 XG Amsterdam
info@orchestra18c.com / www.orchestra18c.com

edition produced by:
Glossa Music, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
Mus1Contact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com