

Bach
St John Passion
Gardiner

NDR kultur

Johann Sebastian Bach 1685-1750

St John Passion
Johannespassion
Passion selon saint Jean
BWV 245

Mark Padmore *tenor* (*Evangelist*/arias 13, 20/arioso 34)
Hanno Müller-Brachmann *bass* (*Jesus*)
Peter Harvey *bass* (*Pilatus*/arioso 19/arias 24, 32)

Bernarda Fink *alto* (arias 7, 30)
Joanne Lunn *soprano* (aria 9)
Katharine Fuge *soprano* (*Ancilla*/aria 35)

Julian Clarkson *bass* (*Petrus*)
Robert Murray *tenor* (*Servus I*)
Paul Tindall *tenor* (*Servus II*)

Monteverdi Choir
English Baroque Soloists
Kati Debretzeni *leader*
John Eliot Gardiner

Live broadcast by NDR Kultur
from the Kaiserdom, Königslutter, 22 March 2003

Monteverdi Choir

Sopranos
Donna Deam
Suzanne Flowers
Katharine Fuge
Joanne Lunn
Charlotte Mobbs
Belinda Yates

Altos
Mark Chambers
William Missin
William Towers
Richard Wyn Roberts

Tenors
Mark Anderson
Andrew Hewitt
Robert Murray
Paul Tindall

Basses
Julian Clarkson
Robert Davies
Samuel Evans
Lawrence Wallington

English Baroque Soloists

Violins I
Kati Debretzeni
Nicolette Moonen
Lucy Howard
Deirdre Ward
Emilia Benjamin

Violins II
Anne Schumann
Penelope Spencer
Jane Gillie
Hildburg Williams

Violas
Katherine McGillivray
Janes Rogers
Lisa Cochrane

Cellos
Richte Van der Meer
Catherine Rimer
Richard Campbell

Double Bass
Valerie Botwright

Flutes
Rachel Beckett
Christine Garratt

Oboes
Michael Niesemann
James Eastaway

Bassoon
Philip Turbett

Lute
Dennis Götte

Organ
Silas John Standage

CD 1	35:23		Part I
1	9:26	1	*Chorus* Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
2	2:31	2	*Evangelist, Jesus* Jesus ging mit seinen Jüngern
			Chorus Jesum von Nazareth
			Evangelist, Jesus Jesus spricht zu ihnen
			Chorus Jesum von Nazareth
			Evangelist, Jesus Jesus antwortete
3	0:53	3	*Chorale* O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße
4	1:10	4	*Evangelist, Jesus* Auf dass das Wort erfüllet würde
5	0:55	5	*Chorale* Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
6	0:44	6	*Evangelist* Die Schar aber und der Oberhauptmann
7	4:41	7	*Aria: Alto* Von den Stricken meiner Sünden
8	0:12	8	*Evangelist* Simon Petrus aber folgete Jesu nach
9	3:24	9	*Aria: Soprano* Ich folge dir gleichfalls
10	3:13	10	*Evangelist, Ancilla, Petrus, Jesus, Servus I*
			Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt
11	2:04	11	*Chorale* Wer hat dich so geschlagen
12	2:19	12	*Evangelist* Und Hannas sandte ihn gebunden
			Chorus Bist du nicht seiner Jünger einer?
			Evangelist, Petrus, Servus II Er leugnete aber und sprach
13	2:33	13	*Aria: Tenore* Ach, mein Sinn
14	1:19	14	*Chorale* Petrus, der nicht denkt zurück

CD2	79:24		Part II
1	1:15	15	*Chorale* Christus, der uns selig macht
2	4:22	16	*Evangelist, Pilatus* Da führeten sie Jesum
			Chorus Wäre dieser nicht ein Übeltäter
			Evangelist, Pilatus Da sprach Pilatus zu ihnen
			Chorus Wir dürfen niemand töten
			Evangelist, Pilatus, Jesus Auf dass erfüllet würde das Wort Jesu
3	1:33	17	*Chorale* Ach großer König, groß zu allen Zeiten
4	2:11	18	*Evangelist, Pilatus, Jesus* Da sprach Pilatus zu ihm
			Chorus Nicht diesen, sondern Barrabam!
			Evangelist Barrabas aber war ein Mörder
5	2:17	19	*Arioso: Basso* Betrachte, meine Seel
6	8:59	20	*Aria: Tenore* Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
7	5:52	21	*Evangelist* Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen
			Chorus Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!
			Evangelist, Pilatus Und gaben ihm Backenstreiche
			Chorus Kreuzige, kreuzige!
			Evangelist, Pilatus Pilatus sprach zu ihnen
			Chorus Wir haben ein Gesetz
			Evangelist, Pilatus, Jesus Da Pilatus das Wort hörete
8	1:00	22	*Chorale* Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn
9	3:54	23	*Evangelist* Die Jüden aber schrieen und sprachen
			Chorus Lässest du diesen los
			Evangelist, Pilatus Da Pilatus das Wort hörete
			Chorus Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!
			Evangelist, Pilatus Spricht Pilatus zu ihnen
			Chorus Wir haben keinen König denn den Kaiser
			Evangelist Da überantwortete er ihn, dass er gekreuziget würde
10	4:34	24	*Aria: Basso con Coro* Eilt, ihr angefochtnen Seelen
11	2:04	25	*Evangelist* Allda kreuzigten sie ihn
			Chorus Schreibe nicht: der Jüden König
			Evangelist, Pilatus Pilatus antwortet

12	1:03	26	*Chorale* In meines Herzens Grunde
13	3:34	27	*Evangelist* Die Kriegsknechte aber
			Chorus Lasset uns den nicht zerteilen
			Evangelist, Jesus Auf dass erfüllet würde die Schrift
14	1:11	28	*Chorale* Er nahm alles wohl in Acht
15	1:19	29	*Evangelist, Jesus* Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich
16	5:02	30	*Aria: Alto* Es ist vollbracht!
17	0:30	31	*Evangelist* Und neiget das Haupt und verschied
18	4:23	32	*Aria: Basso [con Chorale]* Mein teurer Heiland, lass dich fragen
19	0:27	33	*Evangelist* Und siehe da, der Vorhang im Tempel
20	0:56	34	*Arioso: Tenore* Mein Herz, in dem die ganze Welt
21	7:03	35	*Aria: Soprano* Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
22	2:13	36	*Evangelist* Die Juden aber
23	1:17	37	*Chorale* O hilf, Christe, Gottes Sohn
24	2:13	38	*Evangelist* Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia
25	7:56	39	*Chorus* Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine
26	2:19	40	*Chorale* Ach Herr, lass dein lieb Engelein



Bach's first Leipzig Passion

There was a time, not far distant, when public familiarity with Bach's church music was confined to a canon of four large works: the *B minor Mass*, the *Christmas Oratorio* and the two surviving Passion settings. Of these, the *St John Passion* tended to be regarded as the poor relation – considered cruder and less finely honed than the iconic *St Matthew Passion*. It is doubtful whether Bach saw things in quite this way. From the inception of his first Leipzig cantata cycle in May 1723, he set himself the herculean task of composing new music each week for all the festivals in the church year, his initial target being a minimum of two complete annual cycles, each with a Passion setting as its high point. The *St John Passion*, written for Good Friday 1724, was to be the central jewel in the necklace of cantatas he had fashioned so far.

In the course of performing and recording all of Bach's surviving church cantatas during the year 2000 we were able to witness the unstoppable creative flow of his first two years in Leipzig, the subtle and resourceful means he found to reflect and adumbrate the theological themes of each church feast, and the linking of them by twos, threes and fours in order to provide continuity from one week to the next. We became aware of how, in his choice of cantata texts and in his selection of chorales in the period before Lent 1724, Bach carefully prepared his listeners for the contemplative commentary that the chorales were to fulfil on Good Friday in his first Passion setting. Our familiarity with these cantatas also served to modify and enrich our interpretation of the work when we revisited it in 2004. It all pointed towards viewing the *St John Passion* as a climactic

statement of a very personal kind in which Bach sought to crystallise a number of the themes and techniques he had been systematically developing in his cantatas over the preceding year, experimenting with different ways of combining and ordering choruses, chorales, recitatives and arias.

In his first year in Leipzig, and in the lead up to the Passion, Bach had announced himself to his Leipzig employers and listeners in bold, uncompromising terms as a creator of 'sermons in sound'. With liturgical involvement shrunk to a minimum in the Good Friday Vespers, his music could for the first time occupy centre stage and constitute a 'harmonious divine service' in itself (to use Telemann's phrase about one of his own cantata cycles). For twenty years he had been waiting for such a chance: to show on a large canvas what modern music – his music – could do towards defining and strengthening belief. This was his largest-scale work to date, one comprising forty separate movements and lasting over one hundred minutes, and since it greatly exceeded any liturgical needs or directives, one can understand John Butt's view that it was 'patently over-written'.

To set the *St John Passion* in context, we might begin by taking a bird's-eye view of the considerable diversity of musical fare available to worshippers during Passiontide right across Saxony around this time. In Leipzig on Good Friday 1717, for example, a Passion oratorio (author and composer unknown) was being performed for the first time during the morning service at the *Neukirche*. Up the road at St Thomas's, in time-honoured fashion, the *Thomaner* were quietly delivering the mainly monophonic setting of the *St John Passion* traditionally attributed to Luther's musical adviser, Johann Walter, while several miles to the west in the castle church at Gotha, none other than Bach himself had travelled from his post in Weimar to deputise for the indisposed resident court composer in a performance of up-to-the-minute Passion music. Was Bach, in 1717, performing someone else's music, or his own – conceivably an early version of his lost *St Mark Passion*? Neither the music nor the text has been recovered, but subsequent Passion settings over the next few years give us a clue to the tastes then prevalent at the court of the Duke of Saxe-Gotha, with his small hand-picked audience, and at similar courts throughout Germany. In 1719 a Passion meditation by Reinhard Keiser to a libretto by Christian Friedrich Hunold was being performed at Gotha, and in 1725, a year after the *St John Passion*, the new *Kapellmeister*, Gottfried Heinrich Stölzel, presented his setting of Brockes' Passion. The language of Hunold and Brockes is physically explicit, garish and saccharine by turns, but it clearly corresponded to a type of non-liturgical devotional literature in vogue at ducal courts and in a cosmopolitan city such as Hamburg. How far Bach went down this road in his Gotha Passion of 1717 (always assuming that such a work ever existed) is hard to say, though some scholars think that movements from it were recycled in his second version of the *St John Passion* in 1725.

In the early years of the eighteenth century an appetite had clearly grown for Passiontide meditations in music in a variety of forms. There were thus new opportunities for composers to meet this demand, just as there had been for painters on either side of the denominational divide in the previous

century (the key figures then, of course, being Rubens and Rembrandt). For sections of the clergy, these innovations were to be cautiously welcomed since 'devotion... must always be renewed, animated, and as it were, fanned, otherwise sleep will be the sequel'. Introducing Stölzel's setting of Brockes' Passion, the court preacher in Gotha wrote, 'This story is so diligently presented that Christ seems to be portrayed before its hearers' very eyes and crucified again among them.' And that was surely the point. New music could now be attached to texts in which the Passion story was retold in graphic, even lurid, terms, with periodic eruptions of outrage and protest – a kind of heckling by the contemporary witnesses – built into the narration.

All the ingredients for an explosive Bach première were therefore in place on 7 April 1724. The faithful of Leipzig had particular sensitivities to what they considered fitting in musical terms to mark this most important of services in the Lutheran year and their entrenched scepticism would have left them unprepared for Bach's adventurous musical and religious thought. He himself later confessed to the authorities that his music was 'incomparably harder and more intricate' than any other music performed at the time and required, as a result, a better quality of musician – and more of them. A document has survived from 1732, which provides us with a clue as to their likely reaction. The Pietist pastor Christian Gerber describes how:

Fifty and more years ago it was the custom for the organ to remain silent in church on Palm Sunday, and on that day, because it was the beginning of Holy Week, there was no music. But gradually the Passion story, which had formerly been sung in simple plain-chant, humbly and reverently, began to be sung with many kinds of instruments in the most elaborate fashion, occasionally mixing in a little setting of a Passion chorale which the whole congregation joined in singing. And then the mass of instruments fell to again. When, in a large town, this Passion music was done for the first time – with twelve violins, many oboes, bassoons and other instruments – many people were astonished and did not know what to make of it. In the pew of a noble family in church, many ministers and noble ladies were present, who sang the first Passion chorale out of their books with great devotion. But when this theatrical music began, all these people were thrown into the greatest bewilder-ment, looked at each other and said, 'What will come of this?'

While we cannot be certain whether this refers to Bach in Leipzig (some scholars consider Dresden as more likely) Christian Gerber's account reveals one end of the critical spectrum. Unfortunately there is no direct testimony as to how Bach's Passion setting was received, but given the prominence of Good Friday commemorations in the Leipzig social and religious calendar and the relative novelty of figural music (authorised and accepted by the city fathers only in the last three years) we can be sure that it was controversial. How could it have been otherwise? None of Bach's contemporaries, and certainly none of his predecessors, had ambitions for exegetical music on an equivalent scale. He might have slipped his Passion text under the radar of Consistorial

scrutiny on this occasion, but by taking matters into his own hands in announcing its performance in the *Thomaskirche* when it was the turn of the *Nikolaikirch*e, he may inadvertently have put both the councilmen and the clergy on their guard. Just reading the printed libretto might have been enough to antagonise them before they had heard a note of his music. It was certainly an omen of further more heated and, for the most part, undocumented disputes surrounding the *St John Passion* over the next fifteen years. These caused him to revise it no less than four times, twice bowing to clerical pressure to alter its tone and doctrinal slant and with major readjustments to its music; once, in 1739, to abandon it altogether for a further ten years, and then in one last hurrah to revive it a final time or two, boldly restored to its original state. Perhaps this was the return he was seeking – not just on the exceptional artistic effort expended at its inception, but on the vast amount of thought he had invested in planning and shaping one of the most intricate designs for any of his major works.

One of Bach's most fundamental (and probably contentious) initial decisions was to give particular prominence to the figure of Christ, who dominates the *St John* to a far greater degree than he does the later *St Matthew*. In contrast to the image of Christ we gain from the synoptic Gospels, which give repeated emphasis to his humanity, he is portrayed in this version as a majestic figure, as *Christus victor*, with foreknowledge and control of his destiny, utterly focussed on his task and seemingly unaffected by the vicissitudes of his trial. Having chosen to reflect John's emphasis on Christ's authority, Bach goes on to explore its implications for humanity, following the theme of Jesus' glorification through humiliation. This approach had a perfectly respectable pedigree, which theologians have traced back to the early Greek fathers' view of the atonement. Furthermore it was one endorsed by Luther himself, who claimed that 'the Gospel of John is unique in loveliness and, in truth, the principal Gospel, far superior to the other three and much to be preferred.' In it one finds a 'masterly account of how faith in Christ conquers sin, death, and hell; and gives life, righteousness and salvation'.

So why should this have been an especially controversial approach in Leipzig in 1724? From our less theologically nuanced perspective, it seems incomprehensible that the Leipzig clergy should have had any qualms about the theological complexion of Bach's *St John Passion*. Yet take his decision to follow his sublime closing chorus, 'Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine', with a final chorale. In performance it is obvious that the chorale serves to return us to the here and now and to remove the last vestiges of grief and uncertainty. The first half of the chorale, focusing on the grave's repose, is suitably understated. But at the mention of the 'final day', the resurrection of the body and the life of the world to come, Bach ratchets up the tension. Spaces between the four voices begin to open up and he hits his most magisterial stride. Six of the next seven cadences are 'perfect' and in the major, imbuing the music with colossal strength. The single exception in the minor is reserved for the repeated plea 'erhöre mich... erhöre mich' ('hear me... hear me'). Easter is still two days away, but the affirmation here is positive and conclusive. And that

may have been Bach's most grievous error as seen through the eyes of the Leipzig clergy: to anticipate the Resurrection or the 'final day' was to jar with the prevalently sombre mood of the traditional Good Friday commemorations.

To us, though perhaps not to Bach's contemporary listeners, it is obvious that like so much of the greatest western painting and music of the last millennium the *St John Passion* was conceived both as a work of art and as an act of worship in itself. How else are we to explain the extraordinary seriousness and sense of purpose that it exudes? The sheer conviction of Bach's vision, its vivid particularity, inspired by, as it was then thought, John's eyewitness account of the Passion story, is apparent from the outset. The choral prologue, 'Herr, unser Herrscher', seems to sweep all before it. Even when approaching it from the vantage point of the preceding church cantatas, with their astonishing array of distinctive opening movements, this grand tableau is unprecedented both in scale and *Affekt*. In common with the prologues to two later works, the *St Matthew Passion* and the *B minor Mass*, the opening bars of the *St John Passion* carry within them the seeds of the entire work. As a conductor, one senses that the entire unfolding of the successive narrative and contemplative movements of the work is predicated on that initial downbeat. The way one gives it can determine much more than just the pacing of the movement: it can affect the tone and mood of the entire work and the degree of success, if any, it may have in pulling the listener into active participation in the performance and widening the terms of reference beyond Bach's intended meaning.

For this most crucial day in the liturgical year Bach evolves a structure, a subtle balance between the narrative and the contemplative, that no other composer had hitherto dared put into place. His aim seems to have been to juxtapose vivid, dramatic reenactment and scene-setting with stretches of persuasive exposition of its meaning for the listener. To this end he establishes a three-dimensional exchange of utterance between the Evangelist, Jesus, the minor characters and the crowd. He shows an instinctive feel for the right moment to break this pattern and to slow the pace, and to intercalate solo arias in order to attach personal relevance to the unfolding events. There were sound theological precedents for his scheme in the way Lutherans were instructed first to read their Bible, then to meditate on its meaning, and finally to pray – in that order. John makes it clear that consolation ('Trost') and joy ('Freude') are the eventual outcome of Jesus' victory over death; Bach's plan is to chart the course of this hard-won victory through a retelling of John's account of Christ's Passion, staying utterly faithful to his words – not paraphrased as with Brockes' and others' versions – and to punctuate the narration first with spiritual commentary by means of ariosos and arias, and then with pauses for collective contemplation in the form of the chorales. Here his listeners could voice (or hear voiced) their collective response, with the comfort of words and melodies familiar since childhood – the most direct form of address between the believer and his God.

As anyone knows who has ever experienced the *St John Passion*, participating either from the outside as a listener or from the inside as a performer, the

placement of the chorales is central to the overall experience – their tunes symmetrical and solidly crafted, Bach's harmonisations marvellously lucid. It is fruitless to try to separate out their harmonic richness from the exquisite shaping of all three lower lines, each one a melody in its own right. The intersection of these vertical and horizontal planes is crucial – in the old sense of the word – to one's experience of them. Regardless of one's religious views, the chorales pull the action into the here and now, forcing one to consider its significance. After the action-filled narration they stand out as islands of sanity and as a welcome reaction to the unremitting interventions of the crowd. The ferocity and sheer nastiness of these outbursts is chilling, especially as it reflects us all, and not just the Jews and Romans. In Luther's and perhaps Bach's view we are all *simul iustus et peccator*, both sinless and sinning, and thus inescapably implicated in the mob frenzy and mindless brutality.

Theologians have drawn attention to John's way of inscribing a pendulum-like curve for Christ's presence here 'below' in the world. Beginning its downward swing with his Incarnation, it reaches its nadir with the Crucifixion, which is itself the start of the upswing to his Ascension and return to the world 'above'. Bach is at pains to replicate this pendular swing in the tonal planning of his Passion, but also to complement it (you don't need to be able to clock all the modulations, but you can hardly avoid being aware of their overall trajectory). At the mid-point of the Passion Bach places his longest aria, 'Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken' (No.20), which evokes the rainbow, the symbol of the ancient covenant between God and Noah after the flood. He thus inscribes his own symmetrical arc, mirroring the curve of Christ's presence on earth. Tonality, when seen as a system of twenty-four freely circulating keys, was still of very recent origin, crystallised in Bach's encyclopaedic survey, 'The Well-tempered Clavier' (1722). It was his most up-to-date means to organise the shape and contours of his Passion, and he used it for contrast: to amplify the existing verbal narrative, to bring things into sharper focus and to vary the rate of tonal change at key junctures. On the one hand it could serve to increase the tension in the central trial scene by means of a more rapid switch of keys, helping to propel the action forward breathlessly – almost in 'real' time. On the other it could slow it down, as for the narration of Jesus' crucifixion, death and burial, as though compensating for the abbreviated account in John's Gospel.

Eric Chafe has identified nine differentiated key regions that divide the work by tonal 'ambitus', with a 'sharp' area at the centre and 'flat' areas at the periphery. He argues that Bach uses it to underscore the fundamental oppositions within John's theology, so that, for example, Jesus' sufferings are associated with flat keys, but their benefits for humankind are articulated in sharp keys. 'While the physical events of the narrative tend downward leading towards the death of Jesus... the ultimate direction is upward, suggesting John's perception of the crucifixion as a lifting up.' Thus 'the overarching allegory in the "Jesus of Nazareth" choruses is unquestionably the ability of faith to see the truth through appearances'. If Chafe is right we would have to conclude that such an ingenious and comprehensive strategy of code

and symbol could only have been conceived by a religiously motivated, probing mind.

The springboard of Bach's achievement in this scripturally inspired work, more so than in the *St Matthew Passion,* is his direct interaction with the Gospel itself: its underlying themes, its antitheses and symbols. The symbols spring to life every time the music is performed and help us to make sense of the outrage and pain of suffering, the contradictions and perplexities of the Passion story. Bach connects all the way through with the essential humanity of John's account and brings it to the surface with the sympathetic realism of a Caravaggio or a Rembrandt. His equivalent to their masterly brushwork is his highly developed sense of narrative drama and his unerring feel for an appropriate scale and 'tone' for each scene. Akin to the priority both painters gave to the axis of darkness and its opposite is the way Bach's music is suffused with a light which even by his standards is exceptional in its transcendence.

It is peculiarly difficult for us to comprehend the degree of workmanship, of formal production in a work as complex as the *St John Passion*. Any fragmentary contextual knowledge we might be capable of piecing together will not – cannot – reproduce the experience of listeners at its first performance, though it might serve to sharpen our response to the music. Its original habitation is irretrievably lost. But each time the work is performed and heard anew we appropriate it: we anchor it in our time, and in so doing, connect with the timeless fertility of Bach's imagination. Without ever drawing attention to the technical workings that underpin his compositional skill, Bach has left us music which is by turns evocative, stirring, exultant and profoundly moving, music that holds our attention from beginning to end. In this he found his own first triumphant vindication of Luther's injunction that 'Christ's Passion must be met not with words or forms, but with life and truth.'

© John Eliot Gardiner, 2011

Bachs erste Leipziger Passion

Es gab eine – gar nicht so ferne – Zeit, als sich die Vertrautheit der Öffentlichkeit mit Bachs geistlicher Musik auf einen Kanon von vier großen Werken beschränkte: die Messe in h-moll, das Weihnachtsoratorium und die zwei erhalten gebliebenen Vertonungen der Passion. Von diesen beiden galt die *Johannespassion* eher als Stiefkind – derber und weniger fein geschliffen als die *Matthäuspassion,* die es gewissermaßen zu Kultstatus gebracht hat. Fraglich ist, ob Bach die Dinge auch so gesehen hatte. Mit Beginn seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs im Mai 1723 stellte er sich die Herkulesaufgabe, für alle Feiertage im Kirchenjahr jede Woche neue Musik zu komponieren. Sein ursprüngliches Ziel waren mindestens zwei vollständige Zyklen, jeder mit einer Passion als Höhepunkt. Die *Johannespassion*, für den Karfreitag 1724 geschrieben, sollte in der Kette der Kantaten, die er bis dahin geschaffen hatte, der besondere Edelstein sein.

Als wir im Jahr 2000 alle erhalten gebliebenen Kirchenkantaten Bachs aufführten und einspielten, erlebten wir den unaufhörlichen Fluss seiner Ideen der ersten beiden Leipziger Jahre in ihrer ganzen Fülle und konnten beobachten, wie feinsinnig und einfallsreich er die zu dem entsprechenden Kirchenfest gehörenden Themen behandelte und die Kontinuität von einer Woche zur nächsten wahrte, indem er die jeweiligen Kantaten zu Zweier-, Dreier- und Vierergruppen anordnete. Uns wurde bewusst, wie sorgfältig Bach in der Vorfastenzeit 1724 die Kantatentexte und Choräle ausgewählt hatte, um seine Hörer auf den kontemplativen Kommentar vorzubereiten, den die Choräle in seiner ersten Passionsvertonung am Karfreitag liefern würden. Unsere Vertrautheit

mit den Kantaten war auch der Grund, weshalb wir 2004 bei der Wiederaufführung dieses Werkes unsere Interpretation modifizierten und erweiterten. Allem Anschein nach war die *Johannespassion* als Höhepunkt einer sehr persönlichen Aussage zu sehen, mit der Bachs versuchte, eine Reihe der Themen und Techniken zusammenzuführen, die er in seinen Kantaten im Laufe des vergangenen Jahres systematisch entwickelt hatte, indem er mit verschiedenen Methoden der Kombination und Anordnung von Chören, Chorälen, Rezitativen und Arien experimentierte.

In seinem ersten Jahr in Leipzig – und im Vorfeld der Passion – hatte sich Bach seinen Dienstherren und Hörern kühn und vollmundig als ‚Prediger in Tönen' angekündigt. Da seine Musik in die Liturgie des Vespergottesdienstes am Karfreitag nur noch unwesentlich eingebunden war, konnte sie zum ersten Mal eine zentrale Position beziehen und stellte nun einen eigenständigen ‚harmonischen Gottesdienst' dar (um die Formulierung zu verwenden, die Telemann für seine eigenen Kantatenzyklen benutzte). Seit zwanzig Jahren hatte Bach auf die Gelegenheit gewartet, auf einer großen Leinwand vorzuführen, welche Möglichkeiten die moderne Musik – seine Musik – hatte, die Grundsätze des Glaubens zu definieren und ihn zu festigen. Diese Passion war, mit ihren insgesamt vierzig Sätzen und einer Dauer von über hundert Minuten, sein bislang umfangreichstes Werk, und da es weit über die Bedürfnisse und Direktiven der Liturgie hinausging, lässt sich John Butts Ansicht verstehen, es sei ‚offenkundig des Guten zu viel' gewesen.

Wenn wir die *Johannespassion* in ihrem Kontext sehen wollen, sollten wir uns zunächst einen Überblick über die beträchtliche Vielfalt an musikalischer Kost zu verschaffen, die in dieser Zeit quer durch Sachsen den Gläubigen während der Passionszeit zur Verfügung stand. In Leipzig zum Beispiel wurde Karfreitag 1717 in der Neukirche im Frühgottesdienst zum ersten Mal ein Passionsoratorium (Textdichter und Komponist unbekannt) aufgeführt. Um die Ecke in der Thomaskirche trugen die Thomaner in altehrwürdiger Weise die vorwiegend monophone Vertonung der *Johannespassion* vor, als deren Autor Luthers musikalischer Berater Johann Walter gilt, während ein paar Kilometer weiter westlich Bach selbst von seinem Weimarer Posten an die Schlosskirche in Gotha berufen wurde, wo er in Vertretung des erkrankten Hofkomponisten eine brandaktuelle Passionsmusik dirigieren sollte. Führte Bach 1717 die Musik eines anderen Komponisten oder seine eigene auf – vielleicht eine frühe Version seiner verloren gegangenen *Markuspassion?* Weder die Musik noch der Text dieses Werkes wurden aufgefunden, doch Passionsvertonungen der folgenden Jahre geben uns einen Hinweis auf den Geschmack, der am Hof des Herzogs von Sachsen-Gotha, mit seinem kleinen, handverlesen Publikum, sowie an ähnlichen Höfen in ganz Deutschland vorherrschend war. 1719 wurde in Gotha eine Passionsmeditation von Reinhard Keiser zu einem Libretto von Christian Friedrich Hunold alias Menantes aufgeführt, und 1725, ein Jahr nach der *Johannespassion,* präsentierte Stölzel, der neue Kapellmeister, seine Fassung des Passionsoratoriums von Barthold Heinrich Brockes. Hunolds und Brockes' Sprache ist abwechselnd drastisch, farbig und zuckersüß, doch sie entsprach auf jeden

Fall der Art nichtliturgischer Erbauungsliteratur, wie sie an Fürstenhöfen und in einer weltoffenen Stadt wie Hamburg en vogue war. Wie weit Bach diesen Weg in seiner Gothaer Passion von 1717 ging (immer vorausgesetzt, dass ein solches Werk je existiert hat), ist schwer zu sagen; einige Forscher vertreten allerdings die Meinung, er habe 1725 Sätze aus dieser Komposition in seiner zweiten Fassung der *Johannespassion* verarbeitet.

In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts hatte sich eine deutliche Vorliebe für Passionsmeditationen in unterschiedlichen musikalischen Formen entwickelt. Somit ergaben sich für Komponisten immer wieder Gelegenheiten, dieses Bedürfnis zu befriedigen, so wie sie es im Jahrhundert zuvor auf beiden Seiten der konfessionellen Spaltung für Maler gegeben hatte (die Schlüsselfiguren waren damals natürlich Rubens und Rembrandt). Teile des Klerus konnten diese Neuerungen nur zurückhaltend begrüßen, denn ‚es hat die Andacht sehr viele Stücke, muss auch immer erneuret, ermuntert und gleichsam angefachet werden, sonst folget der Schlaf darauf'. In der Vorrede zu Stölzels Version der Brockes-Passion schrieb der Gothaer Hofprediger, die Schilderung sei so plastisch, ‚dass Christus gleichsam seinen Zuhörern für die Augen gemahlte, und jetzt unter ihnen annoch geceutziget wurde'. Und das war sicherlich der Punkt. Neue Musik konnte nun Texte erhalten, in denen die Ereignisse der Passion mit anschaulichen, gar reißerischen Worten erzählt und in den Bericht gelegentlich Aufschreie der Entrüstung und des Protests eingestreut wurden – gewissermaßen als Zwischenrufe von Zeitzeugen.

Alle Zutaten für eine imposante Bach-Premiere waren demnach am 7. April 1724 vorhanden. Die Gläubigen in Leipzig hatten im Hinblick auf den musikalischen Ablauf dieses bedeutsamsten Gottesdienstes im lutherischen Jahr bestimmte Vorstellungen, und ihre eingewurzelte Skepsis dürfte Bachs verwegenen musikalischen und theologischen Gedanken nicht den besten Boden bereitet haben. Er selbst äußerte gegenüber dem Leipziger Rat, die meisten seiner Kompositionen seien ‚ohnegleich schwerer und intricater' als jede andere Musik, die damals aufgeführt wurde, und erfordere demnach bessere Musiker – und vor allem eine größere Zahl. Aus dem Jahr 1732 ist ein Dokument erhalten, das uns einen Hinweis auf mögliche Reaktion seiner Hörer gibt. Der pietistische Pfarrer Christian Gerber beschreibt die Situation:

Vor funfzig und mehr Jahren war der Gebrauch, dass am Palm-Sonntage die Orgel in der Kirche schweigen musste, es ward auch an solchem Tage, weil nun die Char- oder Marter-Woche anfange, keine Music gemacht. Bisher aber hat man gar angefangen die Passions-Historia, die sonst so fein de simplici et plano, schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerley Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren, und bisweilen ein Gesetzgen [Strophe] *aus einem Passions-Liede einzumischen, da die gantze Gemeine mitsinget, alsdann gehen die Instrumente wieder mit Hauffen* [Gemeinde]. *Als in einer vornehmen Stadt diese Passions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und andern Instrumenten mehr, zum ersten mal gemacht ward, erstaunten viel Leute darüber, und wussten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube* [Chor] *waren viel hohe Ministri und Adeliche Damen*

beysammen, die das erste Passions-Lied aus ihren Büchern mit grosser Devotion sungen: Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die grösste Verwunderung, sahen einander an und sagten: Was soll daraus werden?

Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob sich Christian Gerbers Schilderung auf Bach in Leipzig bezieht (manche Forscher halten Dresden für wahrscheinlicher), doch sein Bericht zeigt ein Extrem auf der Skala kritischer Stimmen. Leider gibt es keine direkten Aussagen darüber, wie Bachs Passionsvertonung aufgenommen wurde, doch angesichts der Bedeutung der karfreitäglichen Gedenkfeiern im sozialen und religiösen Kalender Leipzigs und der relativen Neuheit der (von den Stadtvätern erst in den drei vergangenen Jahren akzeptierten und genehmigten) Figuralmusik haben wir allen Grund zu der Vermutung, dass sie heftig diskutiert wurde. Wie hätte es auch anders sein können? Keiner von Bachs Zeitgenossen – und erst recht keiner seiner Vorgänger – hatte den Ehrgeiz, auf ähnlich hohem Niveau musikalische Exegese zu betreiben. Bach hätte seinen Passionstext sicher ohne große Probleme durch die Radarkontrolle des Leipziger Konsistoriums schleusen können, doch indem er die Dinge selbst in die Hand nahm und die Aufführung des Werkes in der Thomaskirche ankündigte, obwohl die Nikolaikirche an der Reihe gewesen wäre, ließ er wohl bei Stadtvätern und Geistlichkeit die Alarmglocken läuten. Allein die Lektüre des gedruckten Librettos dürfte ausgereicht haben, sie gegen ihn aufzubringen, bevor sie eine einzige Note seiner Musik gehört hatten. Damit kündigten sich sicherlich die sehr viel hitzigeren – und zum überwiegenden Teil undokumentierten – Auseinandersetzungen an, die über die nächsten fünfzehn Jahre die *Johannespassion* begleiten würden. Nicht weniger als viermal musste Bach das Werk überarbeiten, zweimal beugte er sich dem klerikalen Druck, änderte es im Ton und in der dogmatischen Ausrichtung, was auch erhebliche Veränderungen der Musik zur Folge hatte; einmal, 1739, legte er die Passion für weitere zehn Jahre ganz beiseite, um sie noch ein letztes Mal, oder auch zweimal, aufzuführen, nachdem er sie kühn in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt hatte. Vielleicht war das die Rückkehr, die er sich wünschte – nicht allein hinsichtlich der ungewöhnlichen künstlerischen Anstrengung, die er von Anfang an auf ihre Aufführung verwandt hatte, sondern auch im Hinblick auf die Planung und Gestaltung eines in seiner Anlage komplexesten Werke.

Eine der grundlegendsten (und wohl auch umstrittensten) Entscheidungen Bachs war, dass er der Figur Christi in der *Johannespassion* ein sehr viel größeres Gewicht gab als in der späteren *Matthäuspassion*. Im Gegensatz zu dem Bild, das wir von Christus aus den synoptischen Evangelien gewinnen, wo immer wieder sein Menschsein betont wird, schildert ihn das Johannesevangelium als majestätische Gestalt, als *Christus victor*, der sein Schicksal voraussieht und unter Kontrolle hat, völlig auf seine Aufgabe konzentriert und offenbar unberührt von den Fährnissen seiner Prüfung. Nachdem Bach zunächst einmal entschieden hat, die Autorität Christi in der Weise widerzuspiegeln, wie sie bei Johannes dargestellt wird, geht er noch einen Schritt weiter und erkundet, was es für die Menschheit bedeutet, dass Jesus durch Erniedrigung zur Herrlichkeit gelangt.

In dieser Art der Annäherung hatte Bach durchaus beachtliche Vorläufer, bis hin zu dem Gedanken der Versöhnung, den Theologen schon bei den frühen griechischen Kirchenvätern nachgewiesen haben. Diese Ansicht teilte zudem auch Luther, für den das Johannesevangelium ‚der rechte Kern und das Mark unter allen Büchern der Bibel' war, ‚das einzige, schöne, rechte Hauptevangelium und den andern drei weit, weit vorzuziehen und höher als sie zu heben'. Dort finde man ‚gar meisterlich ausgestrichen, wie der Glaube an Christus Sünde, Tod und Hölle überwindet und das Leben, Gerechtigkeit und Seligkeit gibt, welches die rechte Art ist des Evangelii'.

Warum also sollte sein Ansatz 1724 in Leipzig besonders umstritten gewesen sein? Aus unserer theologisch weniger differenzierten Sicht erscheint es unverständlich, dass die Leipziger Geistlichkeit irgendwelche Einwände gegen den theologischen Anstrich von Bachs *Johannespassion* gehabt haben könnte. Doch nehmen wir seinen herrlichen Schlusschor ‚Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine', dem er noch einen Choral folgen lässt. Bei der Aufführung wird klar, dass der Choral dem Zweck dient, die letzten Spuren von Schmerz und Ungewissheit zu beseitigen und uns in das Hier und Jetzt zurückkehren zu lassen. Die erste Hälfte des Chorals, die sich auf die Ruhe im Grab konzentriert, ist entsprechend verhalten gestaltet. Doch bei der Erwähnung des ‚jüngsten Tages', der Auferstehung des Fleisches und des Lebens in der künftigen Welt steigert Bach die Spannung. Zwischen den vier Stimmen beginnen sich Räume zu öffnen, und er schlägt eine äußerst gebieterische Gangart an. Sechs der nächsten sieben Kadenzen sind ‚perfekt' und in Dur und geben der Musik eine ungeheure Kraft. Die einzige Ausnahme in Moll ist der wiederholten Bitte ‚erhöre mich… erhöre mich' vorbehalten. Ostern ist immer noch zwei Tage fern, aber der Ton ist hier optimistisch und überzeugend. Und das dürfte, von der Warte der Leipziger Geistlichkeit aus gesehen, Bachs schlimmster Fehler gewesen sein: Der Vorgriff auf die Auferstehung oder den ‚jüngsten Tag' bedeutete eine unangemessene Abweichung von der überwiegend düsteren Stimmung der traditionellen Karfreitag-Gedenkfeiern.

Für uns, wenn auch vielleicht nicht für Bachs Hörer zu seiner Zeit, ist klar, dass die *Johannespassion*, wie so viele Werke der westlichen Malerei und Musik des vergangenen Jahrtausends, in gleicher Weise als Kunstwerk wie als eigenständiger Akt der Gottesverehrung konzipiert war. Wie sollten wir uns sonst die außerordentliche Ernsthaftigkeit und Zielstrebigkeit erklären, die in ihr zum Ausdruck kommen? Bachs Überzeugung von seiner Sicht der Dinge, ihre besondere Anschaulichkeit, inspiriert durch Johannes' Augenzeugenbericht, wie man damals annahm, wird von Anfang an deutlich. Der Prolog des Chors ‚Herr, unser Herrscher' scheint alles Gewesene hinwegzufegen. Selbst wenn wir ihn aus dem Blickwinkel der früheren Kirchenkantaten betrachten, die eine so erstaunliche Palette unterschiedlichster Anfangssätze aufweisen, ist dieses großartige Tableau beispiellos im Umfang wie im ‚Affekt'. Wie bei den Prologen zu zwei späteren Werken, der *Matthäuspassion* und der Messe in h-moll, tragen die Anfangstakte der *Johannespassion* den Samen der gesamten Komposition in sich. Als Dirigent spürt man, dass die gesamte Abfolge der

narrativen und kontemplativen Sätze des Werkes bereits in diesem ersten Grundschlag angelegt ist. Die Art und Weise, wie man mit ihm verfährt, kann über sehr viel mehr entscheiden als nur über den Bewegungsablauf des Satzes: Sie beeinflusst den Ton und die Stimmung des gesamten Werkes und legt fest, in welchem Maß es, wenn überhaupt, gelingen könnte, den Hörer zu einer aktiven Teilnahme an der Aufführung zu bewegen und die vorhandenen Bezüge über die Bedeutung hinaus zu erweitern, die Bach im Sinn hatte.

Für diesen wesentlichen Tag im Kirchenjahr entwickelte Bach eine Struktur, eine subtile Balance zwischen Narrativ und Kontemplation, an die sich bisher kein anderer Komponist herangewagt hatte. Sein Ziel war offenbar, die lebendige und dramatische Nachgestaltung und Neuinszenierung des biblischen Geschehens zu kommentieren, indem er über weite Strecken überzeugend darlegt, welche Konsequenzen sich für den Hörer ergeben. Zu diesem Zweck schafft er einen dreidimensionalen Austausch zwischen dem Evangelisten, Jesus, den Nebenfiguren und dem Volk. Er beweist ein instinktives Gespür, wann der richtige Augenblick gekommen ist, dieses Muster zu durchbrechen und das Tempo zu drosseln, um dann an dieser Stelle Soloarien einzufügen, die den Geschehnissen persönliche Relevanz geben. Solide theologische Vorbilder für diese Disposition lieferte die Anweisung, wie lutherische Christen die Bibel zu lesen, über ihre Bedeutung nachzudenken und schließlich zu beten hatten – in dieser Reihenfolge. Johannes stellt klar, dass ‚Trost' und ‚Freude' letztendlich das Ergebnis des Sieges Jesu über den Tod sind; Bachs Plan ist es, den Verlauf dieses hart errungenen Sieges nachzuzeichnen, indem er Johannes' Bericht über den Leidensweg Christi nacherzählt, sich dabei eng an den Wortlaut des Evangeliums hält – nicht paraphrasiert, wie es in der Brockes-Passion und anderen Versionen geschieht – und in den Bericht zunächst geistliche Kommentare in Form von Ariosi und Arien und dann Zäsuren einfügt, die in Form von Chorälen zur gemeinsamen Kontemplation bestimmt sind. Hier konnten seine Hörer in der Gemeinschaft ihre Reaktion zum Ausdruck bringen (oder sich vortragen lassen), in der Geborgenheit von Texten und Melodien, die seit der Kindheit vertraut waren – die direkteste Form der Fühlungnahme zwischen den Gläubigen und ihrem Gott.

Wie jeder weiß, der jemals die *Johannespassion* erlebt hat, entweder von außen als Zuhörer oder von innen als ausführender Musiker, ist die Anordnung der Choräle von entscheidender Bedeutung für den Gesamteindruck – ihre Melodien sind symmetrisch und solide gebaut, Bachs Harmonisierung wunderbar klar. Sinnlos wäre der Versuch, ihren harmonischen Reichtum von der feinsinnigen Gestaltung aller drei tiefen Linien zu lösen, die jeweils eine eigenständige Melodie sind. Die Kreuzung – im alten Sinn des Wortes – dieser vertikalen und horizontalen Ebenen ist für ihr Erleben von entscheidender Bedeutung. Gleichgültig welche religiöse Einstellung man hat, die Choräle ziehen die Handlung auf jeden Fall ins Hier und Jetzt und zwingen dazu, über ihre Tragweite nachzudenken. Nach der aktionsreichen Schilderung treten sie als Inseln der Vernunft und als willkommene Reaktion auf die unablässigen Interventionen der Menge hervor. Die Wildheit und schiere Bösartigkeit

dieser Ausbrüche ist niederschmetternd, vor allem deshalb, weil sie uns alle widerspiegelt, nicht nur die Juden und Römer. Nach Luthers und vielleicht auch Bachs Ansicht sind wir alle *simul iustus et peccator*, ‚zugleich gerecht und Sünder', und damit unausweichlich eingebunden in die Raserei und sinnlose Brutalität des Mobs.

Theologen haben darauf verwiesen, dass Johannes Christi Gegenwart hier ‚unten' auf der Erde mit einer pendelartigen Biegung beschreibt. Die Abwärtsbewegung beginnt mit seiner Menschwerdung, erreicht ihren absoluten Tiefpunkt mit der Kreuzigung, die gleichzeitig der Beginn der Aufwärtsbewegung zu seiner Himmelfahrt und Rückkehr in die Welt ‚oben' ist. Bach bemüht sich nicht nur, diese Pendelbewegung in der tonalen Anlage seiner Passion nachzugestalten, sondern sie auch zu ergänzen (man braucht diese Modulationen nicht unbedingt alle zu bemerken, doch ihr Bewegungsverlauf dürfte auf jeden Fall bewusst werden). Genau in die Mitte der Passion setzt Bach seine längste Arie, ‚Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken' (Nr. 20), in der vom Regenbogen die Rede ist, dem Symbol des alten Bundes zwischen Gott und Noah nach der Sintflut. Er beschreibt damit seinen eigenen symmetrischen Bogen, der die Bewegung der Gegenwart Christi auf Erden spiegelt. Die Tonalität, definiert als ein vierundzwanzig frei zirkulierende Tonarten umfassendes System, war noch recht neu, und ihre Grundregeln hatte er in seinem enzyklopädischen Überblick, dem ‚Wohltemperierten Klavier' (1722), dargelegt. Sie war für ihn das aktuellste Mittel zur Formgebung und Ausgestaltung seiner Passion, und er nutzte es, um Kontraste zu schaffen – um die vorgegebene verbale Schilderung auszuschmücken, um bestimmte Dinge stärker ins Blickfeld zu rücken, um tonale Veränderungen an Berührungspunkten der Tonarten zu variieren. Einerseits konnte es dazu dienen, durch einen rascheren Wechsel der Tonarten die Spannung in der zentralen Gerichtsszene zu steigern und die Handlung hastig voranzutreiben – gewissermaßen in ‚Echtzeit'. Andererseits konnte es sie bremsen, wie bei der Schilderung der Kreuzigung, des Todes und der Grablegung Jesu, so als müsste ein Ausgleich geschaffen werden zu dem verkürzten Bericht im Johannesevangelium.

Eric Chafe hat auf neun verschiedene Tonartenbereiche verwiesen, die das Werk durch ihren tonalen ‚Ambitus' unterteilen – ein ‚erhöhter' Bereich im Zentrum und ein ‚erniedrigter' Bereich in der Peripherie. Er argumentiert, Bach wolle damit die grundlegenden Gegensätze in Johannes' theologischer Darstellung unterstreichen. So seien zum Beispiel den Leiden Jesu Molltonarten zugeordnet, ihr Nutzen für die Menschheit jedoch werde in Durtonarten zum Ausdruck gebracht. ‚Während in der Schilderung der körperlichen Leiden die Bewegung nach unten strebt, bis hin zu Jesu Tod… verläuft sie danach in umgekehrter Richtung und verweist auf Johannes' Wahrnehmung der Kreuzigung als Erhöhung.' Somit ist ‚die übergreifende Allegorie der „Jesum von Nazareth"-Chöre ohne Frage die Fähigkeit des Glaubens, durch den äußeren Schein hindurch die Wahrheit zu erkennen'. Wenn Chafe recht hat, müssten wir aus seinen Worten schließen, dass allein ein religiös motivierter, tiefschürfender Geist imstande gewesen wäre, eine derart geniale Strategie der Kodierung und Symbolik zu ersinnen.

Bachs Leistung in diesem von der Bibel inspirierten Werk basiert letztendlich, mehr noch als in der *Matthäuspassion,* auf seiner direkten Interaktion mit dem Evangelium selbst: den dort anklingenden Themen, Antithesen und Symbolen. Diese Symbole werden bei jeder Aufführung der Musik zum Leben erweckt und helfen uns, der Schmach und dem Leiden, den Widersprüchen und Verwicklungen der Passionsgeschichte Sinn abzugewinnen. Bach schafft das ganze Werk hindurch den Bezug zu der in Johannes' Bericht angelegten Menschlichkeit und bringt sie mit dem einfühlsamen Realismus eines Caravaggio oder Rembrandt ans Licht. Ihrer meisterhaften Pinselführung stellt er seinen hochentwickelten Sinn für narrative Dramatik und sein untrügliches Gespür für die einer Szene angemessene Größenordnung und ‚Färbung' an die Seite. Ähnlich wie die Priorität, die beide Maler der Achse zwischen der Finsternis und ihrem Gegenteil gaben, ist Bachs Musik von einem Licht durchdrungen, dessen Transzendenz selbst seine eigenen Maßstäbe übersteigt.

Es ist für uns besonders schwierig, den Grad handwerklichen Könnens, den formalen Gestaltungsrahmen in einem Werk zu erfassen, das so komplex ist wie die *Johannespassion*. Welche fragmentarische Kenntnis wir uns auch immer aus dem Kontext zusammenstückeln mögen, wir werden nicht – können nicht – reproduzieren, wie die Hörer der Uraufführung das Werk erlebten, wenngleich uns dieses Wissen behilflich sein könnte, unsere Reaktion auf die Musik zu schärfen. Ihr ursprünglicher Lebensraum ist unwiederbringlich verloren. Doch jedes Mal, wenn das Werk aufgeführt und neu gehört wird, machen wir es uns zu eigen: Wir verankern es in unserer Zeit, und indem wir dies tun, schaffen wir die Verbindung zu Bachs zeitlosem Einfallsreichtum. Ohne jemals die Aufmerksamkeit auf die technische Funktionsweise zu lenken, die seinem kompositorischen Können zugrunde liegt, hat Bach uns eine Musik hinterlassen, die Assoziationen weckt, aufwühlt, die hier voller Jubel und dort zutiefst erschütternd ist, eine Musik, die unsere Aufmerksamkeit von Anfang bis Ende gefangen hält. Darin fand er seine eigene triumphierende Rechtfertigung von Luthers Aufruf, Christi Leiden sei nicht mit Worten oder Formen zu begegnen, sondern mit Leben und Wahrheit.

© John Eliot Gardiner, 2011

La première Passion de Bach à Leipzig

Il fut un temps, pas si lointain, où la familiarité du public avec la musique d'église de Bach se trouvait cantonnée à quatre œuvres majeures : la Messe en *si* mineur, l'*Oratorio de Noël* et les deux adaptations de la Passion ayant survécu. Des deux, celle *selon saint Jean* tendait à passer pour le parent pauvre – elle était considérée comme plus fruste et moins finement ouvragée que l'emblématique *Passion selon saint Matthieu*. On peut douter que Bach ait eu la même perception des choses. Depuis le début de son premier cycle de Cantates de Leipzig, en mai 1723, il s'était assigné la tâche herculéenne de composer chaque semaine une musique nouvelle pour toutes les fêtes de l'année liturgique, son but initial ayant été de livrer un minimum de deux cycles annuels complets, chacun couronné d'une adaptation de la Passion. La *Passion selon saint Jean*, composée pour le vendredi saint 1724, allait être le joyau central de la parure de Cantates qu'il avait jusqu'alors élaborées.

Durant la période, tout au long de l'an 2000, où nous avons donné et enregistré l'intégrale des Cantates d'église conservées de Bach, nous avons pu prendre conscience du flux inépuisable de créativité de ses deux premières années à Leipzig, des moyens subtils et pleins de ressources mis en œuvre pour refléter et retracer les thèmes théologiques de chaque fête de l'année, et cette manière de les relier par deux, trois ou quatre pour assurer la continuité d'une semaine sur l'autre. Nous avons réalisé combien Bach, à travers son choix de textes de cantates et son éventail de chorals sur la période précédant le carême de 1724, avait pris soin de préparer ses auditeurs au commentaire contemplatif

dont les chorals seraient les porte-parole, le vendredi saint, dans sa première adaptation de la Passion. Notre familiarité avec ces Cantates nous servit également à modifier et à enrichir notre interprétation de l'œuvre lorsque nous la reprîmes en 2004. Tout invitait à voir en cette *Passion selon saint Jean* une affirmation, en forme d'apogée, de nature très personnelle, dans laquelle Bach aura cherché à cristalliser nombre de thèmes et de techniques qu'il avait développés de façon systématique dans ses Cantates durant l'année précédente, expérimentant différentes manières de combiner et d'ordonner chœurs, chorals, récitatifs et airs.

Au cours de sa première année à Leipzig, et en préparation à la Passion, Bach s'était lui-même révélé à ses employeurs et auditeurs de Leipzig, en des termes puissants et sans compromis, tel un créateur de « sermons en musique ». Avec un programme liturgique réduit au minimum le vendredi saint (vêpres seulement), sa musique allait pouvoir occuper, pour la première fois, une place centrale et constituer en elle-même « l'harmonieux service divin » (pour reprendre les termes de Telemann à propos de ses propres cycles de Cantates). Cela faisait vingt ans qu'il attendait une telle occasion, afin de montrer à grande échelle ce que la musique moderne – sa musique – pouvait faire pour circonscrire et affermir la foi. Il s'agissait de sa plus grande œuvre en date, constituée de quarante mouvements séparés pour une durée de plus d'une heure et quarante minutes – dans la mesure où elle excédait grandement toutes nécessités ou directives liturgiques, on peut comprendre le point de vue d'un John Butt la jugeant « manifestement surdimensionnée ».

Pour resituer la *Passion selon saint Jean* dans son contexte, peut-être faudrait-il commencer par une vue d'ensemble de l'offre musicale, d'une diversité considérable, accessible aux fidèles durant la saison de la Passion dans toute la Saxe vers cette époque. À Leipzig le vendredi saint 1717, par exemple, une Passion-oratorio (auteur et compositeur inconnus) avait été donnée pour la première fois durant l'office du matin à la *Neukirche*. Plus haut dans la rue, à Saint-Thomas, habitude consacrée par l'usage, les *Thomaner* donnaient discrètement l'adaptation, pour l'essentiel monodique, de la *Passion selon saint Jean* traditionnellement attribuée au conseiller musical de Luther, Johann Walter, tandis qu'à quelques kilomètres plus à l'ouest, en l'église du château de Gotha, Bach en personne avait fait le voyage depuis son poste de Weimar pour remplacer le compositeur en résidence de la cour, indisposé, et diriger une musique de la Passion stylistiquement au goût du jour. Est-ce que Bach, en 1717, dirigea la musique de quelqu'un d'autre, ou bien la sienne – peut-être une première version de sa *Passion selon saint Marc* aujourd'hui perdue ? Ni la musique ni le texte n'ont été retrouvés mais les adaptations de la Passion données au cours des quelques années qui suivirent nous donnent une indication des goûts qui prévalaient alors à la cour du duc de Saxe-Gotha, avec son public restreint trié sur le volet, ainsi qu'à d'autres cours similaires à travers l'Allemagne. En 1719, une méditation sur la Passion de Reinhard Keiser sur un livret de Hunold fut donnée à Gotha, tandis qu'en 1725, un an après la *Passion selon saint Jean*, le nouveau *Kapellmeister*, Stölzel, proposait sa propre version de la Passion de Brockes. Le langage de

Hunold et de Brockes est physiquement explicite, tour à tour cru ou mielleux, mais il correspondait clairement à un type de littérature dévotionnelle non liturgique en vogue dans les cours ducales et dans une ville cosmopolite comme Hambourg. Jusqu'où Bach s'engagea-t-il sur cette voie avec sa Passion de 1717 pour Gotha (à supposer qu'une telle œuvre ait jamais existé), voilà qui reste difficile à dire, bien que certains spécialistes soient d'avis que quelques mouvements en furent recyclés dans sa deuxième mouture, de 1725, de la *Passion selon saint Jean*.

Dans les premières années du XVIII^e^ siècle, un appétit pour les méditations du temps de la Passion s'était manifestement développé sous toutes sortes de formes. Ainsi s'offrirent aux compositeurs de nouvelles opportunités de répondre à cette demande, tout comme cela s'était produit pour les peintres, des deux côtés de la fracture confessionnelle, au siècle précédent (les deux figures clés étant alors, bien sûr, Rubens et Rembrandt). Pour certaines parties du clergé, ces innovations devaient être accueillies avec circonspection, du fait que « la dévotion […] doit toujours être renouvelée, stimulée autant que ravivée, sans quoi le sommeil s'ensuit ». Et le prédicateur de la cour de Gotha d'écrire en guise d'introduction à la Passion de Stölzel sur le livret de Brockes : « Cette histoire est si diligemment présentée que le Christ est en quelque sorte portraituré aux yeux mêmes de ses auditeurs et de nouveau crucifié parmi eux. » Sans doute touche-t-on là à l'essentiel. La musique nouvelle pouvait désormais être rattachée à des textes dans lesquels l'Histoire de la Passion était restituée en termes graphiques, voire même effroyables, avec de récurrentes éruptions de violence et de protestation – sortes d'interpellations mouvementées par les témoins contemporains du drame – insérées dans la narration.

Ainsi tous les ingrédients pour une création explosive de l'œuvre de Bach étaient-ils réunis ce 7 avril 1724. Les fidèles de Leipzig témoignaient d'une sensibilité particulière pour ce qu'ils pensaient convenir, en termes musicaux, à la célébration de l'office le plus important de l'année luthérienne, et leur scepticisme enraciné n'aurait pu en aucun cas les préparer à l'aventureuse pensée musicale et religieuse de Bach. Lui-même devait par la suite confesser aux autorités que sa musique était « incomparablement plus difficile et complexe » que toute autre musique exécutée à l'époque et exigeait, de ce fait, des musiciens de meilleure qualité – et en plus grand nombre. Un document de 1732 a survécu, lequel nous donne une idée de la manière dont ses contemporains purent réagir. Ainsi le pasteur piétiste Christian Gerber décrit-il comment :

« Il y a cinquante ans et plus, l'usage voulait que le dimanche des Rameaux, à l'église, l'orgue demeure silencieux, de même qu'en ce jour, parce que la semaine sainte alors commençait, aucune musique n'était donnée. Or depuis on a peu à peu commencé de donner l'Histoire de la Passion, jusqu'alors chantée en simple plain-chant sur fond d'humilité et de recueillement, avec toutes sortes d'instruments et d'une manière des plus élaborées, et parfois en y insérant quelques strophes de chants de la Passion que l'ensemble de l'assemblée puisse chanter, après quoi les instruments en nombre refaisaient leur entrée. Ainsi lorsque dans une ville d'importance cette musique de la Passion, avec douze violons,

quantité de hautbois, bassons et autres instruments en sus, était donnée pour la première fois, nombreux étaient ceux qui s'en étonnaient, ne sachant bien comment se comporter. Dans le banc d'église d'une noble famille se trouvaient réunis divers hauts *Ministri* et nobles dames, lesquels chantèrent le premier chant de la Passion dans leurs livres de chants et avec beaucoup de dévotion. Mais lorsque la musique théâtrale débuta, toutes ces personnes furent en proie au plus grand étonnement, se regardèrent les unes les autres et dirent : "Qu'adviendra-t-il de cela ?" ».

Si nous ne pouvons être certains que ce texte se réfère à Bach à Leipzig (certains spécialistes pencheraient davantage pour Dresde), le compte rendu de Christian Gerber révèle néanmoins l'un des extrêmes de l'éventail critique. Il n'existe malheureusement aucun témoignage direct de l'accueil réservé à l'adaptation par Bach de la Passion, mais compte tenu de l'importance des célébrations du vendredi saint dans le calendrier social et religieux de Leipzig et de la relative nouveauté de la musique figurée (alors autorisée et acceptée par les membres du conseil municipal depuis trois ans seulement), on peut être certain qu'elle suscita la controverse. Comment aurait-il pu en être autrement ? Nul contemporain de Bach, et assurément aucun de ses prédécesseurs, n'avait d'ambitions pour une musique exégétique à une échelle comparable. Sans doute parvint-il en la circonstance à ce que son texte de la Passion échappe à un examen rigoureux du Consistoire, mais en prenant lui-même les choses en main – il en annonça l'exécution à la Thomaskirche alors que c'était le tour de la Nikolaikirche –, il ne fit probablement, par inadvertance, que mettre les membres du Conseil et le clergé sur leurs gardes. La simple lecture du livret aurait pu suffire à les indisposer à son encontre avant même d'avoir entendu une note de sa musique. Cela ne faisait assurément que présager d'autres polémiques, plus véhémentes encore et pour la plupart non documentées, au sujet de la *Passion selon saint Jean* durant les quelque quinze années suivantes. Elles le conduisirent à la réviser pas moins de quatre fois : deux fois lorsqu'il lui fallut s'incliner sous la pression du clergé, contraint d'en modifier ton et angle d'approche doctrinale au prix de réajustements d'importance dans la musique ; une fois, en 1739, avant de l'abandonner pour encore une dizaine d'années, puis lors d'un ultime sursaut, faisant revivre une dernière fois, peut-être deux, l'œuvre audacieusement rétablie dans son état originel. Peut-être était-ce là le retour qu'il escomptait – non seulement compte tenu de l'exceptionnel effort artistique déployé lors de la composition initiale de l'œuvre, mais aussi de la somme de réflexion investie dans la conception et la réalisation de l'un de ses projets les plus complexes, toutes œuvres majeures confondues.

L'une des décisions initiales parmi les plus fondamentales (et probablement les plus sujettes à conflits) fut de donner une importance particulière à la figure du Christ, qui domine la *saint Jean* de manière bien plus forte que ce n'est le cas de la *saint Matthieu*. Contrastant avec l'image du Christ que nous ont transmise les Évangiles synoptiques, lesquels mettent l'accent de façon réitérée sur son humanité, il est représenté dans cette version telle une figure majestueuse, *Christus victor* ayant d'avance

connaissance de son destin et le contrôlant, totalement concentré sur sa mission et apparemment non affecté par les vicissitudes de son épreuve. Ayant choisi de refléter l'accent mis par Jean sur l'autorité du Christ, Bach poursuit en en explorant les implications pour l'humanité, suivant le thème de la glorification de Jésus à travers l'humiliation. Cette approche présentait un pedigree parfaitement respectable que les théologiens faisaient remonter jusqu'à la conception de l'expiation développée par les pères grecs de l'Église des premiers temps. Il s'agissait, qui plus est, d'une acception approuvée par Luther lui-même, lequel proclamait que « l'Évangile de Jean est d'une beauté inégalée et, en vérité, le principal Évangile, bien supérieur aux trois autres et digne de leur être préféré ». On y trouve un « compte rendu magistral de comment la foi en Christ vainc le péché, la mort et l'enfer – et donne la vie, la vertu et le salut ».

Mais pourquoi faudrait-il que cette approche ait tant soulevé la controverse à Leipzig en 1724 ? Envisagée de notre perspective moins théologiquement nuancée d'aujourd'hui, il semble incompréhensible que le clergé de Leipzig ait pu avoir de quelconques inquiétudes quant au caractère théologique de la *Passion selon saint Jean* de Bach. Prenons sa décision de faire suivre le sublime chœur de conclusion, *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*, d'un ultime choral. Lors d'une exécution de l'œuvre, le choral nous permet de toute évidence de revenir au présent et d'écarter les derniers vestiges de douleur et d'incertitude. La première moitié du choral, se concentrant sur la paix du tombeau, est d'une sobriété parfaitement en situation. Mais lorsque sont évoqués le « dernier jour », la résurrection des corps et la vie du monde à venir, Bach fait monter la tension. Des espaces entre les quatre voix commencent d'apparaître et Bach trouve, de la façon la plus magistrale, son rythme de croisière. Six des sept cadences à venir sont « parfaites » et en mode majeur, conférant à la musique une puissance colossale. L'unique exception, en mineur, est réservée à l'imploration répétée *« erhöre mich… erhöre mich »* (« entends-moi… entends-moi… »). Pâques ne suivrait que deux jours plus tard, mais déjà l'affirmation est ici positive et définitive. Et ce pourrait être là l'erreur la plus sérieuse de Bach, à tout le moins du point de vue du clergé de Leipzig : anticiper la Résurrection et le « dernier jour » revenait à mettre à mal l'atmosphère à prédominance sombre des commémorations traditionnelles du vendredi saint.

Pour nous, bien que peut-être pas pour les auditeurs contemporains de Bach, il est clair que la *Passion selon saint Jean*, à l'instar de tant d'œuvres occidentales du millénaire écoulé, peinture et musique mêlées, fut conçue à la fois telle une œuvre d'art et tel un acte de dévotion à part entière. De quelle autre manière pourrions-nous expliquer l'extraordinaire gravité et ce sens résolu de finalité qui s'en dégagent ? L'absolue conviction de la vision de Bach, son intense spécificité, inspirée, comme on le pensait alors, du récit de Jean témoin oculaire de l'Histoire de la Passion, s'impose dès le tout début. Le prologue, *Herr, unser Herrscher* (chœur), semble tout balayer devant lui. Même en l'approchant de la position privilégiée des Cantates d'église précédentes, avec leur étonnant déploiement de mouvements d'introduction individualisés, ce *grand tableau*

est sans précédent, tant en termes d'ampleur que d'*Affekt*. Tout comme les prologues de deux ouvrages plus tardifs, la *Passion selon saint Matthieu* et la Messe en *si* mineur, les mesures d'introduction de la *Passion selon saint Jean* portent en elles les germes de l'œuvre tout entière. Comme chef d'orchestre, je ressens combien l'entier déroulement tant de la narration que des mouvements contemplatifs de l'œuvre qui s'ensuivent repose sur ce temps fort initial. La façon de le gérer peut induire beaucoup plus que les seuls tempo et rythme de ce mouvement : cela peut affecter l'intonation et le climat de l'œuvre dans sa globalité – et le degré, éventuellement, de réussite pour ce qui est d'inciter l'auditeur à une participation active durant l'exécution tout en élargissant portée et signification au-delà même des intentions Bach.

Pour ce jour si crucial de l'année liturgique, Bach développe une structure, équilibre subtil entre le narratif et le contemplatif, qu'aucun autre compositeur n'avait jusqu'alors osé mettre en place. Son but semble avoir été de juxtaposer d'un côté une reconstitution vivante et dramatique, de l'autre un agencement des scènes incluant des sections d'exposition convaincante de sa signification pour l'auditeur. Il instaure pour ce faire un échange de propos tridimensionnel entre l'Évangéliste, Jésus, les rôles mineurs et la foule. Il témoigne d'un sens instinctif du moment approprié pour briser ce moule et ralentir l'allure, également pour intercaler des airs solistes établissant un lien personnel avec la suite des événements. Un tel dessein ne manquait pas de solides précédents théologiques dans la manière dont les luthériens apprenaient d'abord à lire leur Bible, puis à méditer sur sa signification, enfin à prier – dans cet ordre. Jean expose clairement que consolation (« *Trost* ») et joie (« *Freude* ») représentent l'issue finale de la victoire de Jésus sur la mort ; le plan de Bach est de retracer cette victoire durement remportée à travers un récit du compte rendu fait par Jean de la Passion du Christ, en restant d'une extrême fidélité aux mots qu'il emploie – sans les paraphraser comme avec les versions de Brockes et d'autres encore –, et de ponctuer la narration d'abord d'un commentaire spirituel, au moyen de pages de type *arioso* et d'airs, puis de suspensions pour une contemplation collective sous forme de chorals. Les auditeurs pouvaient y formuler (et entendre formulées) leur réponse collective, avec le soutien de paroles et de mélodies familières depuis l'enfance – la forme la plus directe de supplique entre le croyant et son Dieu.

Comme le sait quiconque a fait l'expérience de la *Passion selon saint Jean*, participant soit de l'extérieur en tant qu'auditeur soit de l'intérieur en tant qu'exécutant, l'emplacement des chorals est au cœur même de l'expérience dans sa globalité – avec leurs mélodies symétriques et solidement tracées et les harmonisations d'une merveilleuse clarté et cohérence qu'en propose Bach. Il serait vain de tenter de dissocier leur richesse harmonique du merveilleux entrelacs des trois parties inférieures, chacune d'elles se révélant en elle-même une mélodie. L'intersection de ces plans, l'un vertical l'autre horizontal, est cruciale – au sens originel du terme – pour l'expérience que l'on en fait. Indépendamment des convictions religieuses que l'on peut avoir, les chorals tirent l'action du côté du présent, vous obligeant à en

examiner la signification. Après la narration gorgée d'action, ils apparaissent comme autant d'îlots de saine stabilité et telle une réaction bienvenue aux incessantes interventions de la foule. La férocité et la méchanceté de ces emportements est à glacer d'effroi, d'autant qu'ils nous reflètent tous, et pas seulement Juifs et Romains. Du point de vue de Luther et peut-être de Bach, nous sommes tous *simul iustus et peccator*, « à la fois justes et pécheurs », et dès lors inéluctablement impliqués dans la brutalité furieuse et gratuite de la populace.

Les théologiens ont attiré l'attention sur la manière dont Jean inscrit la présence du Christ « ici-bas » – notre monde terrestre – dans un mouvement de balancier. Commençant son mouvement descendant avec l'Incarnation, celui-ci atteint son point le plus bas, ou *nadir*, avec la Crucifixion, qui elle-même est le point de départ du mouvement montant conduisant à l'Ascension, ou retour dans le monde d'« en haut ». Bach prend grand soin de restituer ce mouvement pendulaire dans la disposition tonale de sa Passion, mais aussi de le compléter (s'il n'est pas nécessaire d'être à même de repérer toutes les modulations, il serait néanmoins difficile de ne pas avoir conscience de leur trajectoire générale). C'est à mi-parcours de la Passion que Bach place son air le plus développé, *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken* (n°20 – « Considère comme son dos couleur de sang »), lequel évoque l'arc-en-ciel, symbole de l'ancienne alliance entre Dieu et Noé après le déluge. Ainsi trace-t-il son propre arc symétrique, reflétant la courbe de la présence du Christ sur terre. La tonalité, perçue en tant que système de vingt-quatre tons circulant librement, était encore de conception très récente, cristallisée dans cette approche encyclopédique de Bach qu'est *Le Clavier bien tempéré* (1722). Il s'agissait de ses outils les plus récemment développés pour organiser structure et contours de sa Passion, et il s'en servit en termes de contrastes : pour amplifier la narration poétique existante, mettre l'accent sur certaines composantes et varier la fréquence des changements de tonalité aux endroits clés. Cela pouvait aussi bien servir à accroître la tension dans la scène centrale de la présentation devant Pilate, *via* un enchaînement plus rapide des tonalités contribuant à propulser sans cesse l'action jusqu'à en perdre le souffle – presque en temps « réel », que servir à la retenir, ainsi pour la narration de la crucifixion de Jésus, de sa mort et de sa mise au tombeau, comme pour compenser le récit écourté qu'en fait l'Évangile de Jean.

Eric Chafe a identifié neuf régions tonales différenciées divisant l'œuvre par « ambitus » tonaux, avec au centre une « région diésée » et en périphérie des « régions bémolisées ». Son argumentation est que Bach s'en sert pour souligner les oppositions fondamentales au sein même de la théologie de Jean, de sorte que, par exemple, les souffrances de Jésus sont associées aux tonalités bémolisées, cependant que leurs bienfaits pour l'humanité s'articulent en tonalités diésées. « Tandis que les événements physiques de la narration tendent vers le bas, jusqu'à conduire à la mort de Jésus […] la direction ultime tend vers le haut, suggérant que Jean perçoit la crucifixion telle une élévation. » Ainsi « l'allégorie générale dans les chœurs de *Jesus von Nazareth* est indéniablement l'aptitude de la foi à voir la vérité à travers les apparences ». Si Chafe a raison,

il nous faut en conclure qu'une telle et ingénieuse stratégie d'ensemble de code et de symbole ne saurait avoir été conçue que par un esprit pénétrant et religieusement motivé.

Le tremplin de la réussite de Bach dans cette œuvre scripturalement inspirée, plus encore que dans la *Passion selon saint Matthieu*, est son interaction directe avec l'Évangile lui-même : ses thèmes sous-jacents, antithèses et symboles. Les symboles prennent vie chaque fois que la musique est exécutée et nous aide à donner un sens à la violence et à la douleur de la souffrance, aux contradictions et aux embarras de l'Histoire de la Passion. Bach reste en permanence en phase avec l'humanité fondamentale du récit de Jean et la fait remonter à la surface avec tout le réalisme compatissant d'un Caravage ou d'un Rembrandt. L'équivalent de leur magistral coup de pinceau est son sens hautement développé de la narration dramatique et sa perception infaillible de l'échelle et de la « tonalité » convenant à chaque scène. Semblable à la priorité que l'un et l'autre peintres accordaient à l'axe de l'obscurité et de son contraire s'affirme la manière dont la musique de Bach est baignée d'une lumière qui, même en regard de ses propres standards, est exceptionnelle dans sa transparence.

Il est particulièrement difficile pour nous de saisir le degré de maîtrise et de production formelle dans une œuvre aussi complexe que la *Passion selon saint Jean*. Quelle que soit la connaissance fragmentaire du contexte que l'on est à même de rassembler, elle ne reproduit – et ne saurait le faire – l'expérience des auditeurs de la toute première exécution, même si cela peut servir à aiguiser notre propre réponse à la musique. L'esprit qui originellement l'habitait est irrémédiablement perdu. Mais chaque fois que l'œuvre est donnée et de nouveau entendue, nous nous l'approprions : nous l'ancrons dans notre temps et, ce faisant, entrons en contact avec la fécondité atemporelle de l'inventivité de Bach. Sans jamais attirer l'attention sur les procédés techniques qui sous-tendent son art de la composition, Bach nous a laissé une musique tour à tour évocatrice, exaltante, jubilatoire et profondément émouvante, une musique qui capte notre attention du début jusqu'à la fin. En cela, il a trouvé sa propre première et triomphale justification à l'injonction de Luther proclamant que « la Passion du Christ doit être appréhendée non à travers des mots ou des formes, mais à travers la vie et la vérité ».

© 2011 John Eliot Gardiner



CD 1 I. Teil

1 **1. Chorus**
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!

2 **2a. Recitativo**
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 versammlete 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:

2b. Chorus
Jesum von Nazareth.

2c. Recitativo
Evangelist
Jesus spricht zu ihnen:
Jesus
Ich bin's.

Part I

1. Chorus
O Lord, our ruler, whose glory
is magnified in all lands,
testify to us by thy Passion
that thou, the true Son of God,
hast at all times,
even in time of deepest lowliness,
been glorified.

2a. Recitative
Evangelist
Jesus went forth with his disciples over the brook Cedron, where was a garden, into the which he entered, and his disciples. And Judas also, which betrayed him, knew the place; for Jesus ofttimes resorted thither with his disciples. Judas then, having received a band of men and officers from the chief priests and Pharisees, cometh thither with lanterns and torches and weapons. Jesus therefore, knowing all things that should come upon him, went forth, and said unto them,
Jesus
Whom seek ye?
Evangelist
They answered him,

2b. Chorus
Jesus of Nazareth.

2c. Recitative
Evangelist
Jesus saith unto them,
Jesus
I am he.

Première Partie

1. Chœur
Seigneur, notre Maître, dont la gloire
est partout magnifique !
Montre-nous par ta passion,
que toi, le vrai fils de Dieu,
en tous temps,
même dans le plus grand avilissement,
tu as été glorifié.

2a. Récitatif
L'Évangéliste
Jésus alla avec ses disciples de l'autre côté du torrent de Cédron, où se trouvait un jardin, dans lequel il entra, lui et ses disciples. Mais Judas, qui le livrait, connaissait aussi ce lieu, parce que Jésus et ses disciples s'y étaient souvent réunis. Judas donc, ayant pris la cohorte, et des gardes qu'envoyèrent les Grands Prêtres et les Pharisiens, vint là avec des lanternes et des flambeaux et des armes. Jésus, sachant tout ce qui devait lui arriver, s'avança, et leur dit :

Jésus
Qui cherchez-vous ?
L'Évangéliste
Ils lui répondirent :

2b. Chœur
Jésus de Nazareth.

2c. Récitatif
L'Évangéliste
Jésus leur dit :
Jésus
C'est moi.

Evangelist
Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurücke und fielen zu Boden. Da fragete er sie abermal:
Jesus
Wen suchet ihr?
Evangelist
Sie aber sprachen:

2d. Chorus
Jesum von Nazareth.

2e. Recitativo
Evangelist
Jesus antwortete:
Jesus
Ich hab's euch gesagt, dass ich's sei, suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

3 **3. Chorale**
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.

4 **4. Recitativo**
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
And Judas also, who betrayed him, stood with them. As soon as he had said unto them, I am he, they went backward, and fell to the ground. Then asked he them again,
Jesus
Whom seek ye?
Evangelist
And they said,

2d. Chorus
Jesus of Nazareth.

2e. Recitative
Evangelist
Jesus answered,
Jesus
I have told you that I am he: if therefore ye seek me, let these go their way.

3. Chorale
O great, boundless love,
that hath brought thee
to this path of martyrdom!
I lived among the worldly
in contentment and pleasure
and thou must suffer!

4. Recitative
Evangelist
That the saying might be fulfilled, which he spake, Of them which thou gavest me have I lost none. Then Simon Peter having a sword drew it, and smote the high priest's servant, and cut off his right ear. The servant's name was Malchus. Then said Jesus unto Peter,

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

Jésus
Qui cherchez-vous ?
L'Évangéliste
Et ils dirent :

2d. Chœur
Jésus de Nazareth.

2e. Récitatif
L'Évangéliste
Jésus répondit :
Jésus
Je vous ai dit que c'est moi. Si donc c'est moi que vous cherchez, laissez partir ceux-ci.

3. Choral
Ô l'amour immense, l'amour
sans commune mesure,
qui t'a conduit sur ce chemin de martyre !
J'ai vécu dans les joies
et les plaisirs du monde,
et tu dois souffrir !

4. Récitatif
L'Évangéliste
Il dit cela, afin que s'accomplisse la parole qu'il avait dite : je n'ai perdu aucun de ceux que tu m'as donnés. Simon Pierre, qui avait une épée, la tira, frappa le serviteur du Grand Prêtre, et lui coupa l'oreille droite. Ce serviteur s'appelait Malchus. Jésus dit à Pierre :

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

5 **5. Chorale**
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!

6 **6. Recitativo**
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 Hoher-
priester war. Es war aber Kaiphas, der
den Jüden riet, es wäre gut, dass ein
Mensch würde umbracht für das Volk.

7 **7. Aria: Alto**
Von den Stricken meiner Sünden
mich zu entbinden,
wird mein Heil gebunden.
Mich von allen Lasterbeulen
völlig zu heilen,
lässt er sich verwunden.

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

Jesus
Put up thy sword into the sheath:
the cup which my Father hath given
me, shall I not drink it?

5. Chorale
Thy will be done, O God, our Lord,
on earth as it is in heaven;
give us patience in time of trouble,
obedience in love and grief,
restrain and check all flesh and blood
that acts contrary to thy will.

6. Recitative
Evangelist
Then the band and the captain and
officers of the Jews took Jesus, and
bound him, and led him away to
Annas first; for he was father-in-law to
Caiaphas, which was the high priest
that same year. Now Caiaphas was he,
which gave counsel to the Jews, that
it was expedient that one man should
die for the people.

7. Aria: Alto
To set me free
from my sins' chain,
my Saviour is being bound;
to heal me quite
of all the sores of vice,
he allows himself to be wounded.

8. Recitative
Evangelist
And Simon Peter followed Jesus,
and so did another disciple.

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

5. Choral
Que ta volonté soit faite, Seigneur Dieu,
sur la terre comme au ciel ;
donne-nous la patience dans la souffrance,
l'obéissance dans l'amour et la peine,
garde et retiens toute chair et tout sang
d'aller contre ta volonté.

6. Récitatif
L'Évangéliste
La cohorte, le tribun et les gardes des
Juifs se saisirent alors de Jésus, et le
lièrent. Ils l'emmenèrent d'abord chez
Anne, car il était le beau-père de Caïphe,
qui était Grand Prêtre cette année-là.
Et Caïphe était celui qui avait donné ce
conseil aux Juifs : il est préférable qu'un
seul homme meure pour le peuple.

7. Air : Alto
Pour me délier
des liens de mes péchés,
mon sauveur a été attaché ;
pour me guérir entièrement
de toute tache du vice
il se laisse meurtrir.

8. Récitatif
L'Évangéliste
Simon Pierre, avec un autre disciple,
suivait Jésus.

9 **9. Aria: Soprano**
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.

10 **10. Recitativo**
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
Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?
Evangelist
Er sprach:
Petrus
Ich bin's nicht.
Evangelist
Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein 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

9. Aria: Soprano
I, too, follow thee
with joyful steps,
and will not let thee go,
my life, my light.
Show me the way
and do not cease
to push me, to pull me,
to encourage me.

10. Recitative
Evangelist
That disciple was known unto the high priest, and went in with Jesus into the palace of the high priest. But Peter stood at the door without. Then went out that other disciple, which was known unto the high priest, and spake unto her that kept the door, and brought in Peter. Then saith the damsel that kept the door unto Peter,
Maid
Art not thou also one of this man's disciples?
Evangelist
He saith,
Peter
I am not.
Evangelist
And the servants and officers stood there, who had made a fire of coals; for it was cold: and they warmed themselves: and Peter stood with them, and warmed himself. The high priest then asked Jesus of his disciples, and of his doctrine. Jesus answered him,
Jesus
I spake openly to the world; I ever taught in the synagogue, and in the temple, whither the Jews always resort;

9. Air : Soprano
Je te suis de même
d'un pas joyeux
et ne te laisse pas,
ma vie, ma lumière.
Encourage ma marche
et ne cesse pas
de me tirer moi aussi,
de me pousser, de m'exhorter.

10. Récitatif
L'Évangéliste
Ce disciple était connu du Grand Prêtre, et il entra avec Jésus dans le palais du Grand Prêtre ; mais Pierre resta dehors près de la porte. L'autre disciple, qui était connu du Grand Prêtre, sortit, parla à la gardienne, et fit entrer Pierre. Alors la servante, la gardienne, dit à Pierre :

La Servante
N'es-tu pas toi aussi l'un des disciples de cet homme ?
L'Évangéliste
Il dit :
Pierre
Je n'en suis pas.
L'Évangéliste
Les serviteurs et les gardes, qui étaient là, avaient allumé un brasier, car il faisait froid, et ils se chauffaient. Pierre se tenait avec eux et se chauffait. Le Grand Prêtre interrogea Jésus sur ses disciples et sur son enseignement. Jésus lui répondit :
Jésus
J'ai parlé ouvertement au monde ; j'ai toujours enseigné dans la synagogue et dans le temple,

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
Solltest du dem Hohenpriester also antworten?
Evangelist
Jesus aber antwortete:
Jesus
Hab ich übel geredt, so beweise es, dass es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

11 **11. Chorale**
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.

and in secret have I said nothing.
Why askest thou me? Ask them which heard me, what I have said unto them: behold, they know what I said.

Evangelist
And when he had thus spoken, one of the officers which stood by struck Jesus with the palm of his hand, saying,
Officer
Answerest thou the high priest so?

Evangelist
Jesus answered him,
Jesus
If I have spoken evil, bear witness of the evil: but if well, why smitest thou me?

11. Chorale
Who has beaten thee thus,
my Saviour, and with torments
so mistreated thee?
Surely, thou art not a sinner,
as we are, and our children;
thou knowest nothing of misdeeds.

I, I and my sins,
that are as the grains
of the sand by the sea,
it is they that have caused
thee the misery that lays thee low,
and the dejected host of martyrs.

où tous les Juifs s'assemblent, et je n'ai rien dit en secret. Pourquoi m'interroges-tu ? Interroge sur ce que je leur ai dit ceux qui m'ont entendu ; voici, ceux-là savent ce que j'ai dit.

L'Évangéliste
À ces mots, un des gardes, qui se trouvait là, donna une gifle à Jésus, en disant :
Le Serviteur
Est-ce ainsi que tu réponds au Grand Prêtre ?
L'Évangéliste
Jésus lui dit :
Jésus
Si j'ai mal parlé, alors prouve que c'était mal ; mais si j'ai bien parlé, pourquoi me frappes-tu ?

11. Choral
Qui t'a frappé ainsi
mon Sauveur, et qui t'a ainsi
abreuvé de tourments ?
Tu n'es pourtant pas un pécheur
comme nous et nos enfants,
tu ne sais rien des mauvaises actions.

Moi, moi et mes péchés,
nombreux comme les grains de sable
au bord de la mer,
sommes la cause
de la misère qui te frappe
et de la troupe affligée des martyrs.

12 **12a. Recitativo**
Evangelist
Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmete sich, da sprachen sie zu ihm:

12b. Chorus
Bist du nicht seiner Jünger einer?

12c. Recitativo
Evangelist
Er leugnete aber und sprach:
Petrus
Ich bin's nicht.
Evangelist
Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer, ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:
Servus
Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?
Evangelist
Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.

13 **13. Aria: Tenore**
Ach, mein Sinn,
wo willt du endlich hin,
wo soll ich mich erquicken?
Bleib ich hier,
oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rat,
und im Herzen
stehn die Schmerzen
meiner Missetat,
weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

12a. Recitative
Evangelist
Now Annas had sent him bound unto Caiaphas the high priest. And Simon Peter stood and warmed himself. They said therefore unto him,

12b. Chorus
Art not thou also one of his disciples?

12c. Recitative
Evangelist
He denied it, and said,
Peter
I am not.
Evangelist
One of the servants of the high priest, being his kinsman whose ear Peter cut off, saith,
Servant
Did not I see thee in the garden with him?
Evangelist
Peter then denied again: and immediately the cock crew. Then Peter remembered the word of Jesus, and went out, and wept bitterly.

13. Aria: Tenor
O, my senses,
where will you end?
Where shall I refresh myself?
Shall I stay here,
or would I prefer
the hills and mountains behind me?
In the world there is no counsel,
and in my heart
there are the pains
of my misdoing,
for the servant has renounced his Lord.

12a. Récitatif
L'Évangéliste
Anne l'envoya lié à Caïphe, le Grand Prêtre. Simon Pierre était là et se chauffait. On lui dit :

12b. Chœur
N'es-tu pas l'un de ses disciples ?

12c. Récitatif
L'Évangéliste
Mais il nia, et dit :
Pierre
Je n'en suis pas.
L'Évangéliste
Un des serviteurs du Grand Prêtre, parent de celui à qui Pierre avait coupé l'oreille, dit :
Le Serviteur
Ne t'ai-je pas vu avec lui dans le jardin ?
L'Évangéliste
Alors Pierre nia de nouveau, et aussitôt le coq chanta. Là Pierre se rappela les mots de Jésus, et il sortit et pleura amèrement.

13. Air : Ténor
Hélas, mon âme,
où iras-tu donc,
où trouverai-je réconfort ?
Resterai-je ici,
ou bien dois-je souhaiter
d'avoir derrière moi montagnes et collines ?
Le monde n'est d'aucun conseil,
et mon cœur
est plein des douleurs
de mon crime,
car le serviteur a renié son maître.

14 **14. Chorale**
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!

14. Chorale
Peter, who does not reflect,
denies his God,
and yet at that earnest look
weeps bitter tears.
Jesu, look upon me, too,
when I will not repent;
when I have done ill,
stir my conscience.

14. Choral
Pierre, qui ne se souvient pas,
renie son Dieu,
mais pourtant, sur un regard sévère,
il pleure amèrement :
Jésus, tourne vers moi tes regards,
quand je ne veux pas me repentir ;
quand j'ai fait le mal,
touche ma conscience.

CD2 II. Teil

Part II

Deuxième Partie

1 **15. Chorale**
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.

15. Chorale
Christ, who brings us salvation,
who has done no wrong,
for our sakes was taken
like a thief in the night,
was brought before godless men
and wrongly accused,
derided, mocked and spat upon:
so says the Scripture.

15. Choral
Jésus, qui nous donne la félicité,
n'a fait aucun mal,
pour nous, pendant la nuit,
comme un voleur il fut pris,
conduit devant des gens sans Dieu,
et faussement accusé,
raillé, honni, de crachats souillé,
comme le dit l'Écriture.

2 **16a. Recitativo**
Evangelist
Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus, und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf dass sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

Pilatus
Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?
Evangelist
Sie antworteten und sprachen zu ihm:

16a. Recitative
Evangelist
Then led they Jesus from Caiaphas unto the hall of judgment: and it was early; and they themselves went not into the judgment hall, lest they should be defiled; but that they might eat the passover. Pilate then went out unto them, and said,
Pilate
What accusation bring ye against this man?
Evangelist
They answered and said unto him,

16a. Récitatif
L'Évangéliste
Ils conduisirent Jésus de chez Caïphe au prétoire : c'était le matin. Ils n'entrèrent point eux-mêmes dans le prétoire, afin de ne pas se souiller, et de pouvoir manger la Pâque. Pilate sortit donc pour aller vers eux, et il dit :
Pilate
Quelle accusation portez-vous contre cet homme ?
L'Évangéliste
Ils répondirent et lui dirent :

16b. Chorus
Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

16c. Recitativo
Evangelist
Da sprach Pilatus zu ihnen:
Pilatus
So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!
Evangelist
Da sprachen die Jüden zu ihm:

16d. Chorus
Wir dürfen niemand töten.

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:

16b. Chorus
If he were not a malefactor, we would not have delivered him up unto thee.

16c. Recitative
Evangelist
Then said Pilate unto them,
Pilate
Take ye him, and judge him according to your law.
Evangelist
The Jews therefore said unto him,

16d. Chorus
It is not lawful for us to put any man to death.

16e. Recitative
Evangelist
That the saying of Jesus might be fulfilled, which he spake, signifying what death he should die. Then Pilate entered into the judgment hall again, and called Jesus, and said unto him,
Pilate
Art thou the King of the Jews?
Evangelist
Jesus answered him,
Jesus
Sayest thou this thing of thyself, or did others tell it thee of me?
Evangelist
Pilate answered,
Pilate
Am I a Jew? Thine own nation and the chief priests have delivered thee unto me: what hast thou done?
Evangelist
Jesus answered,

16b. Chœur
Si ce n'était pas un malfaiteur, nous ne te l'aurions pas livré.

16c. Récitatif
L'Évangéliste
Sur quoi Pilate leur dit :
Pilate
Prenez-le vous-mêmes, et jugez-le selon votre loi !
L'Évangéliste
Alors les Juifs lui dirent :

16d. Chœur
Il ne nous est pas permis de mettre quelqu'un à mort.

16e. Récitatif
L'Évangéliste
C'était afin que s'accomplisse la parole que Jésus avait dite, lorsqu'il indiqua de quelle mort il devait mourir. Alors Pilate rentra dans le prétoire, appela Jésus et lui dit :
Pilate
Es-tu le roi des Juifs ?
L'Évangéliste
Jésus répondit :
Jésus
Est-ce de toi-même que tu dis cela, ou d'autres te l'ont-ils dit de moi ?
L'Évangéliste
Pilate répondit :
Pilate
Moi, suis-je donc Juif ? Ta nation et les Grands Prêtres t'ont livré à moi : qu'as-tu fait ?
L'Évangéliste
Jésus répondit :

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

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

Jésus
Mon royaume n'est pas de ce monde. Si mon royaume était de ce monde, mes serviteurs auraient combattu pour moi, afin que je ne sois pas livré aux Juifs ! Mais maintenant, mon royaume n'est pas de ce monde.

3 **17. Chorale**
Ach großer König, groß zu allen Zeiten, wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten? Keins 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?

17. Chorale
O great King, at all time great, how may I sufficiently spread this faith abroad? Yet no human heart may imagine what thing to offer thee.

My senses cannot conceive with what to compare thy compassion; how, then, may I repay thy deeds of love with any deeds of mine?

17. Choral
Hélas, grand roi, grand pour tous les temps, comment répandrai-je suffisamment cette foi ? Aucun cœur d'homme ne saurait encore imaginer ce qu'il pourrait t'offrir.

Mon esprit ne saurait trouver de comparaison à ta miséricorde. Comment restituer dans mes œuvres tous tes actes d'amour ?

4 **18a. Recitativo**
Evangelist
Da sprach Pilatus zu ihm:
Pilatus
So bist du dennoch ein König?
Evangelist
Jesus antwortete:
Jesus
Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, dass ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.
Evangelist
Spricht Pilatus zu ihm:
Pilatus
Was ist Wahrheit?

18a. Recitative
Evangelist
Pilate therefore said unto him,
Pilate
Art thou a king then?
Evangelist
Jesus answered,
Jesus
Thou sayest that I am a king. To this end was I born, and for this cause came I into the world, that I should bear witness unto the truth. Every one that is of the truth heareth my voice.
Evangelist
Pilate saith unto him,
Pilate
What is truth?

18a. Récitatif
L'Évangéliste
Pilate lui dit alors :
Pilate
Tu es donc roi ?
L'Évangéliste
Jésus répondit :
Jésus
Tu le dis : je suis roi. Je suis né et je suis venu dans le monde pour rendre témoignage à la vérité. Quiconque est de la vérité écoute ma voix.
L'Évangéliste
Pilate lui dit :
Pilate
Qu'est-ce que la vérité ?

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:

18b. Chorus
Nicht diesen, sondern Barrabam!

18c. Recitativo
Evangelist
Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

5 **19. Arioso: Basso**
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 Wermut brechen,
drum sieh ohn Unterlass auf ihn!

Evangelist
And when he had said this, he went out again unto the Jews, and saith unto them,
Pilate
I find in him no fault at all. But ye have a custom, that I should release unto you one at the passover: will ye therefore that I release unto you the King of the Jews?
Evangelist
Then cried they all again, saying,

18b. Chorus
Not this man, but Barabbas.

18c. Recitative
Evangelist
Now Barabbas was a robber.
Then Pilate therefore took Jesus, and scourged him.

19. Arioso: Bass
Contemplate, my soul,
with fearful pleasure,
with bitter joy
and half-oppressed heart,
in Jesu's agony see thy highest good.
See how, from the thorns that pierce him, the flowers of heaven open to you.
You may gather a sweet harvest
from his suffering:
look upon him, therefore, without cease.

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

Pilate
Je ne trouve aucun crime en lui. Mais, comme c'est parmi vous une coutume que je vous relâche quelqu'un à la fête de Pâque, voulez-vous que je vous relâche le roi des Juifs ?
L'Évangéliste
Alors de nouveau tous s'écrièrent :

18b. Chœur
Non, pas lui, mais Barabbas !

18c. Récitatif
L'Évangéliste
Or Barabbas était un meurtrier.
Alors Pilate prit Jésus, et le fit flageller.

19. Arioso : Basse
Considère, mon âme,
avec un anxieux contentement,
avec une joie amère
et le cœur à moitié oppressé,
ton bien suprême dans les affres de Jésus,
vois comme les épines qui le déchirent
font pour toi s'épanouir les fleurs du ciel !
Tu peux cueillir bien des fruits doux
de son amertume,
aussi n'aie de cesse de le regarder !

6 **20. Aria: Tenore**
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!

7 **21a. Recitativo**
Evangelist
Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und satzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

21b. Chorus
Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!

21c. Recitativo
Evangelist
Und gaben ihm Backenstreiche.
Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:
Pilatus
Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, dass ihr erkennet, dass ich keine Schuld an ihm finde.
Evangelist
Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:
Pilatus
Sehet, welch ein Mensch!
Evangelist
Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrieen sie und sprachen:

21d. Chorus
Kreuzige, kreuzige!

20. Aria: Tenor
Imagine, that his blood-bespattered body
in every member
is a part of Heaven above.
There, after the surging waters
of our flooding sins disperse,
the fairest rainbow stands,
God's token of his grace and love.

21a. Recitative
Evangelist
And the soldiers plaited a crown of thorns, and put it on his head, and they put on him a purple robe, and said,

21b. Chorus
Hail, King of the Jews!

21c. Recitative
Evangelist
And they smote him with their hands.
Pilate therefore went forth again, and saith unto them,
Pilate
Behold, I bring him forth to you, that ye may know that I find no fault in him.

Evangelist
Then came Jesus forth, wearing the crown of thorns, and the purple robe.
And Pilate saith unto them,
Pilate
Behold the man!
Evangelist
When the chief priests therefore and officers saw him, they cried out, saying,

21d. Chorus
Crucify him, crucify him.

20. Air : Ténor
Considère comme son dos couleur de sang
est à tous égards
semblable au ciel,
aussi, après que les vagues du déluge
de nos péchés se seront retirées
le plus beau des arcs-en-ciel,
signe de la grâce divine, paraîtra !

21a. Récitatif
L'Évangéliste
Les soldats tressèrent une couronne d'épines, qu'ils posèrent sur sa tête,
et ils le revêtirent d'un manteau de pourpre,
puis ils dirent :

21b. Chœur
Salut, cher roi des Juifs !

21c. Récitatif
L'Évangéliste
Et ils lui donnaient des gifles.
Alors Pilate sortit de nouveau,
et dit aux Juifs :
Pilate
Voyez, je vous l'amène dehors, afin que vous sachiez que je ne trouve en lui aucun crime.
L'Évangéliste
Jésus sortit donc, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre.
Et il leur dit :
Pilate
Voyez, quel homme !
L'Évangéliste
Lorsque les Grands Prêtres et les gardes le virent, il s'écrièrent et dirent :

21d. Chœur
Crucifie ! Crucifie !

21e. Recitativo
Evangelist
Pilatus sprach zu ihnen:
Pilatus
Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn;
denn ich finde keine Schuld an ihm!
Evangelist
Die Jüden antworteten ihm:

21f. Chorus
Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

21g. Recitativo
Evangelist
Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus, und spricht zu Jesu:

Pilatus
Von wannen bist du?
Evangelist
Aber Jesus gab ihm keine Antwort.
Da sprach Pilatus zu ihm:
Pilatus
Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, dass ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugeben?
Evangelist
Jesus antwortete:
Jesus
Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größ're Sünde.
Evangelist
Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

21e. Recitative
Evangelist
Pilate saith unto them,
Pilate
Take ye him, and crucify him:
for I find no fault in him.
Evangelist
The Jews answered him,

21f. Chorus
We have a law, and by our law he ought to die, because he made himself the Son of God.

21g. Recitative
Evangelist
When Pilate therefore heard that saying, he was the more afraid; and went again into the judgment hall, and saith unto Jesus,
Pilate
Whence are thou?
Evangelist
But Jesus gave him no answer.
Then saith Pilate unto him,
Pilate
Speakest thou not unto me?
Knowest thou not that I have power to crucify thee, and have power to release thee?
Evangelist
Jesus answered,
Jesus
Thou couldest have no power at all against me, except it were given thee from above: therefore he that delivered me unto thee hath the greater sin.
Evangelist
And from thenceforth Pilate sought to release him.

21e. Récitatif
L'Évangéliste
Pilate leur dit :
Pilate
Prenez-le vous-mêmes, et crucifiez-le ;
car moi, je ne trouve point de crime en lui !
L'Évangéliste
Les Juifs lui répondirent :

21f. Chœur
Nous avons une loi, et, selon notre loi,
il doit mourir ; car il s'est fait lui-même
Fils de Dieu.

21g. Récitatif
L'Évangéliste
Quand Pilate entendit cette parole,
sa crainte augmenta. Il entra dans
le prétoire, et il dit à Jésus :

Pilate
D'où es-tu ?
L'Évangéliste
Mais Jésus ne lui donna pas de réponse.
Pilate lui dit :
Pilate
Est-ce à moi que tu ne parles pas ?
Ne sais-tu pas que j'ai le pouvoir
de te crucifier, et que j'ai le pouvoir
de te relâcher ?
L'Évangéliste
Jésus répondit :
Jésus
Tu n'aurais sur moi aucun pouvoir,
s'il ne t'avait été donné d'en-haut.
C'est pourquoi celui qui me livre a toi
commet un plus grand péché.
L'Évangéliste
À partir de ce moment, Pilate chercha
comment le relâcher.

8 **22. Chorale**
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.

9 **23a. Recitativo**
Evangelist
Die Jüden aber schrieen und sprachen:

23b. Chorus
Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.

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:
Pilatus
Sehet, das ist euer König!
Evangelist
Sie schrieen aber:

23d. Chorus
Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

22. Chorale
By way of thy prison, Son of God,
freedom must come to us;
thy prison is the throne of grace,
the refuge of all godly folk;
for if thou hadst not
suffered imprisonment,
our slavery would be everlasting.

23a. Recitative
Evangelist
But the Jews cried out, saying,

23b. Chorus
If thou let this man go, thou art not Caesar's friend: whosoever maketh himself a king speaketh against Caesar.

23c. Recitative
Evangelist
When Pilate therefore heard that saying, he brought Jesus forth, and sat down in the judgment seat in a place that is called the Pavement, but in the Hebrew, Gabbatha. And it was the preparation of the passover, and about the sixth hour: and he saith unto the Jews,
Pilate
Behold your King!
Evangelist
But they cried out,

23d. Chorus
Away with him, away with him, crucify him.

22. Choral
À travers ta prison, Fils de Dieu,
nous est venue la liberté,
ta geôle est le trône de miséricorde,
le refuge de tous les dévots ;
car si tu n'avais été réduit
en esclavage,
notre esclavage eût été éternel.

23a. Récitatif
L'Évangéliste
Mais les Juifs criaient et disaient :

23b. Chœur
Si tu le relâches, tu n'es pas ami de César. Quiconque se fait roi se déclare contre César.

23c. Récitatif
L'Évangéliste
Pilate, ayant entendu ces paroles, amena Jésus dehors ; et il s'assit sur le tribunal, au lieu appelé le Pavé, et en hébreu Gabbatha. C'était la préparation de la Pâque, et environ la sixième heure. Pilate dit aux Juifs :

Pilate
Voyez, c'est votre roi.
L'Évangéliste
Mais ils s'écrièrent :

23d. Chœur
À mort, à mort, crucifie-le !

23e. Recitativo
Evangelist
Spricht Pilatus zu ihnen:
Pilatus
Soll ich euren König kreuzigen?
Evangelist
Die Hohenpriester antworteten:

23f. Chorus
Wir haben keinen König denn den Kaiser.

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.

10 **24. Aria: Basso con Coro**
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!

11 **25a. Recitativo**
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

23e. Recitative
Evangelist
Pilate saith unto them,
Pilate
Shall I crucify your King?
Evangelist
The chief priests answered,

23f. Chorus
We have no king but Caesar.

23g. Recitative
Evangelist
Then delivered he him therefore unto them to be crucified. And they took Jesus, and led him away. And he bearing his cross went forth into a place called the place of a skull, which is called in the Hebrew Golgotha.

24. Aria: Bass with Chorus
Hasten, you troubled souls,
leave your dens of martyrdom,
hurry – where? – to Golgotha!
Take to wings of faith,
fly – where? – to the hill of the cross,
your welfare flourishes there.

25a. Recitative
Evangelist
Where they crucified him, and two others with him, on either side one, and Jesus in the midst. And Pilate wrote a title, and put it in the cross. And the writing was, 'Jesus of Nazareth, the King of the Jews'. This title then read many of the Jews: for the place where Jesus was crucified was nigh to the city: and it was written in Hebrew, and Greek, and Latin.

23e. Récitatif
L'Évangéliste
Pilate leur dit :
Pilate
Dois-je crucifier votre roi ?
L'Évangéliste
Les Grands Prêtres répondirent :

23f. Chœur
Nous n'avons de roi que César.

23g. Récitatif
L'Évangéliste
Alors il le leur livra pour être crucifié.
Ils prirent donc Jésus, et l'emmenèrent.
Jésus, portant sa croix, arriva au lieu
du crâne, qui se nomme en hébreu
Golgotha.

24. Air : Basse avec Chœur
Pressez-vous, âmes inquiètes,
sortez de vos géhennes,
pressez-vous – Vers où ? – vers le Golgotha !
Sur les ailes de la foi
prenez votre vol – Vers où ? – vers ce calvaire,
c'est le lieu où fleurit votre salut.

25a. Récitatif
L'Évangéliste
C'est là qu'il fut crucifié, et deux autres avec lui, un de chaque côté, et Jésus au milieu. Pilate fit une inscription, qu'il plaça sur la croix, et qui était ainsi conçue : Jésus de Nazareth, roi des Juifs. Beaucoup de Juifs lurent cette inscription, parce que le lieu où Jésus fut crucifié était près de la ville : elle était en hébreu, en grec et en latin.

lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Jüden zu Pilato:

25b. Chorus
Schreibe nicht: der Jüden König,
sondern dass er gesaget habe:
Ich bin der Jüden König.

25c. Recitativo
Evangelist
Pilatus antwortet:
Pilatus
Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

12 **26. Chorale**
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!

13 **27a. Recitativo**
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:

27b. Chorus
Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll.

Then said the chief priests of the Jews to Pilate,

25b. Chorus
Write not, The King of the Jews; but that he said, I am King of the Jews.

25c. Recitative
Evangelist
Pilate answered,
Pilate
What I have written I have written.

26. Chorale
Deep in my heart
thy name and cross alone
shine all the time and every hour,
for that I may rejoice.
Appear to me in that likeness
as comfort to my need,
how thou, Lord Christ, so generously
hast bled thyself to death.

27a. Recitative
Evangelist
Then the soldiers, when they had crucified Jesus, took his garments, and made four parts, to every soldier a part; and also his coat. Now the coat was without seam, woven from the top throughout. They said therefore among themselves,

27b. Chorus
Let us not rend it, but cast lots for it, whose it shall be.

Les Grands Prêtres des Juifs dirent à Pilate :

25b. Chœur
N'écris pas : Roi des Juifs, mais que lui a dit : Je suis le roi des Juifs.

25c. Récitatif
L'Évangéliste
Pilate répondit :
Pilate
Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit.

26. Choral
Au fond de mon cœur
seuls ton nom et ta croix
brillent à tout moment et en tous temps,
et là repose ma joie.
Que ton image de consolation
m'apparaisse dans ma détresse,
toi, Seigneur, dont la tendresse
a répandu son sang jusqu'à la mort.

27a. Récitatif
L'Évangéliste
Les soldats, après avoir crucifié Jésus, prirent ses vêtements, et ils en firent quatre parts, une part pour chaque soldat. Ils prirent aussi sa tunique, qui était sans couture, d'un seul tissu depuis le haut jusqu'en bas. Et ils dirent entre eux :

27b. Chœur
Ne la déchirons pas, mais tirons au sort à qui elle sera.

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:
Jesus
Weib, siehe, das ist dein Sohn!
Evangelist
Darnach spricht er zu dem Jünger:
Jesus
Siehe, das ist deine Mutter!

14 **28. Chorale**
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!

15 **29. Recitativo**
Evangelist
Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wusste, dass schon alles vollbracht war, dass die Schrift erfüllet würde, spricht er:
Jesus
Mich dürstet!

27c. Recitative
Evangelist
That the scripture might be fulfilled, which saith, They parted my raiment among them, and for my vesture they did cast lots. These things therefore the soldiers did. Now there stood by the cross of Jesus his mother, and his mother's sister, Mary the wife of Cleophas, and Mary Magdalene. When Jesus therefore saw his mother, and the disciple standing by, whom he loved, he saith unto his mother,
Jesus
Woman, behold thy son!
Evangelist
Then saith he to the disciple,
Jesus
Behold thy mother!

28. Chorale
He had a care for everything,
in his last hour,
he took thought for his mother still,
and assigned to her a guardian.
Oh, mankind, exercise righteousness,
love both God and man,
then die free from pain,
and do not grieve!

29. Recitative
Evangelist
And from that hour that disciple took her unto his own home. After this, Jesus knowing that all things were now accomplished, that the scripture might be fulfilled, saith,
Jesus
I thirst.

27c. Récitatif
L'Évangéliste
Cela arriva afin que s'accomplisse cette parole de l'Écriture : « Ils se sont partagé mes vêtements, et ils ont tiré au sort ma tunique ». Voilà ce que firent les soldats. Près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie-Madeleine. Jésus, voyant sa mère, et auprès d'elle le disciple qu'il aimait, dit à sa mère :
Jésus
Femme, vois, c'est ton fils !
L'Évangéliste
Puis il dit au disciple :
Jésus
Vois, voici ta mère !

28. Choral
À sa dernière heure
il prit encore soin de tout,
il pensa à sa mère,
et il lui donna un soutien.
Homme, que tes actes soient justes,
aime Dieu et les hommes,
et ta mort sera sans peine
et sans inquiétude !

29. Récitatif
L'Évangéliste
Et dès ce moment, le disciple la prit chez lui. Après cela, Jésus, qui savait que tout était déjà consommé, dit afin que l'Écriture fût accomplie :
Jésus
J'ai soif !

Evangelist
Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:
Jesus
Es ist vollbracht!

Evangelist
Now there was set a vessel full of vinegar: and they filled a sponge with vinegar, and put it upon hyssop, and put it to his mouth. When Jesus therefore had received the vinegar, he said,
Jesus
It is finished.

L'Évangéliste
Il y avait là un vase plein de vinaigre. Les soldats en remplirent une éponge et, l'ayant fixée à une branche d'hysope, ils l'approchèrent de sa bouche. Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit :
Jésus
Tout est accompli !

16 **30. Aria: Alto**
Es ist vollbracht!
O Trost vor die gekränkten Seelen!
Die Trauernacht
lässt nun die letzte Stunde zählen.
Der Held aus Juda siegt mit Macht
und schließt den Kampf.
Es ist vollbracht!

30. Aria: Alto
It is finished!
Oh, consolation for all hurt souls;
that night of mourning
approaches its final hour.
The hero from Judah has triumphed
in strength and ends the struggle.
It is finished!

30. Air : Alto
Tout est accompli !
O consolation des âmes affligées ;
la nuit de deuil s'approche de sa dernière heure.
Le héros du royaume de Juda
triomphe dans sa puissance,
et il achève son combat.
Tout est accompli !

17 **31. Recitativo**
Evangelist
Und neiget das Haupt und verschied.

31. Recitative
Evangelist
And he bowed his head, and gave up the ghost.

31. Récitatif
L'Évangéliste
Et, baissant la tête, il rendit l'esprit.

18 **32. Aria: Basso [con Chorale]**
Mein teurer Heiland, lass dich fragen,
Jesu, der du warest tot,
da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
und selbst gesaget:
Es ist vollbracht,
lebest nun ohn Ende,
bin ich vom Sterben frei gemacht?
in der letzten Todesnot
nirgend mich hinwende.
Kann ich durch deine Pein und Sterben
das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Als zu dir, der mich versühnt,
o du lieber Herre!

32. Aria: Bass [with Chorale]
My dear Saviour, let me ask thee,
Jesu, thou who wert dead,
since thou now art nailed to the cross
and since thou sayest thyself:
It is finished!
now livest for ever;
Am I now set free from death?
in my last agony
nowhere will I turn but to thee
May I, through thy suffering and death,
inherit heaven?
Has salvation come for all the world?
who hast redeemed me.
O my beloved Lord!

32. Air : Basse [avec Choral]
Mon Sauveur bien-aimé, écoute ma demande,
Jésus, toi qui étais mort,
maintenant que te voilà cloué sur la croix
et que toi-même tu as dit :
tout est accompli !
tu vis maintenant à jamais,
Suis-je délivré de la mort ?
à la dernière extrémité
vers nul autre ne me tournerai-je
Ton martyre et ta mort
m'ouvrent-ils le royaume des cieux ?
La rédemption du monde est-elle arrivée ?
que vers toi qui m'as racheté.
O Seigneur bien-aimé !

Du kannst vor Schmerzen
zwar nichts sagen;
Gib mir nur, was du verdient,
doch neigest du das Haupt
und sprichst stillschweigend: ja.
Mehr ich nicht begehre!

True, thou canst not speak for pain,
Give me only that which
thou hast won,
yet thy head thou bowest
and tacitly thou sayest: Yes.
I desire nothing more.

Ta douleur t'empêche de répondre,
Donne-moi seulement
ce que tu as gagné,
cependant tu inclines la tête
et en silence tu répond : oui.
je ne désire pas davantage.

19 **33. Recitativo**
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.

33. Recitative
Evangelist
And, behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake, and the rocks rent; and the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose.

33. Récitatif
L'Évangéliste
Et voici que le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les sépulcres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient morts, ressuscitèrent.

20 **34. Arioso: Tenore**
Mein Herz, in dem die ganze Welt
bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
die Sonne sich in Trauer kleidet,
der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
die Erde bebt, die Gräber spalten,
weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
was willst du deines Ortes tun?

34. Arioso: Tenor
My heart, wherein the whole world
suffers likewise with Jesu's sorrow,
the sun is wrapped in mourning.
the curtain is torn asunder, the rock
crumbles, the earth trembles,
the tombs burst open, because
they behold the Creator grow cold:
what wilt thou do for thy part?

34. Arioso : Ténor
Mon âme, tandis que le monde entier
souffre pareillement les peines de Jésus,
le soleil s'assombrit,
le voile se déchire, le rocher se fend,
la terre tremble, les sépulcres s'ouvrent,
parce que le froid de la mort atteint le créateur :
que feras-tu de ta demeure ?

21 **35. Aria: Soprano**
Zerfließe, mein Herze,
in Fluten der Zähren
dem Höchsten zu Ehren!
Erzähle der Welt
und dem Himmel die Not:
Dein Jesus ist tot!

35. Aria: Soprano
Melt, my heart,
in floods of tears
in honour of the Lord most high.
Tell the misery to the world
and to the heavens,
thy Jesus is dead!

35. Air : Soprano
Déborde, mon âme,
dans le flot des larmes
pour honorer le Très-Haut.
Raconte au ciel et à la terre
ta détresse,
ton Jésus est mort !

22 **36. Recitativo**
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

36. Recitative
Evangelist
The Jews therefore, because it was the preparation, that the bodies should not remain upon the cross on the sabbath day (for that sabbath day was an high

36. Récitatif
L'Évangéliste
Dans la crainte que les corps ne restent sur la croix pendant le sabbat, car c'était la préparation, et ce jour de sabbat était un grand jour, les Juifs

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

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

demandèrent à Pilate qu’on brise les jambes aux crucifiés, et qu’on les enlève. Les soldats vinrent donc, et ils rompirent les jambes au premier, puis à l’autre qui avait été crucifié avec lui. Quand ils arrivèrent devant Jésus, le voyant déjà mort, ils ne lui rompirent pas les jambes ; mais un des soldats lui perça le côté avec une lance, et aussitôt il sortit du sang et de l’eau. Celui qui l’a vu en a rendu témoignage, et son témoignage est vrai ; et il sait qu’il dit vrai, afin que vous croyiez aussi. Ces choses sont arrivées, afin que l’Écriture soit accomplie : « vous ne devez lui briser les jambes ». Et ailleurs l’Écriture dit encore : « ils verront celui qu’ils ont percé ».

23 **37. Chorale**
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!

37. Chorale
O help us, Jesus Christ, Son of God,
through thy bitter suffering,
to be always obedient to thee,
eschewing all sin:
to contemplate fruitfully
thy death and its cause:
for which, though poor and weak,
we will offer up our thanks.

37. Choral
O Christ, Fils de Dieu,
que tes souffrances nous aident,
que toujours soumis à toi
nous écartions de nous le péché ;
pensons avec effroi
à ta mort et à sa cause,
pour que, même pauvres ou faibles,
nous t’offrions des actions de grâces.

24 **38. Recitativo**
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

38. Recitative
Evangelist
And after this Joseph of Arimathaea, being a disciple of Jesus, but secretly for fear of the Jews, besought Pilate that he might take away the body of Jesus: and Pilate gave him leave. He came therefore, and took the body of Jesus. And there came also Nicodemus,

38. Récitatif
L’Évangéliste
Après cela, Joseph d’Arimathie, qui était disciple de Jésus, mais en secret par crainte des Juifs, demanda à Pilate la permission de prendre le corps de Jésus. Et Pilate l’autorisa. C’est pourquoi il vint et descendit le corps de Jésus. Nicodème, qui auparavant était

auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und bunden ihn in Leinen Tücher mit 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.

25 **39. Chorus**
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.

26 **40. Chorale**
Ach Herr, lass dein lieb Engelein
am letzten End die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen,
den Leib in seim Schlafkämmerlein
gar sanft ohn eigne 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!

John 18 & 19; Matthew 26:75 (12), 27:51-52 (33)

which at the first came to Jesus by night, and brought a mixture of myrrh and aloes, about an hundred pound weight. Then took they the body of Jesus, and wound it in linen clothes with the spices, as the manner of the Jews is to bury. Now in the place where he was crucified there was a garden; and in the garden a new sepulchre, wherein was never man yet laid. There laid they Jesus therefore because of the Jews' preparation day; for the sepulchre was nigh at hand.

39. Chorus
Rest in peace, you holy bones,
which I will now no longer mourn;
rest in peace, and take me, too, to rest.
The grave, that is destined for you
and contains no more grief,
opens up the heavens to me
and closes hell.

40. Chorale
O Lord, let thy dear angels
carry my soul when my end comes
to Abraham's bosom;
let my body in its resting chamber
gently repose, without pain or grief,
till Judgment Day!
Then awaken me from death,
that my eyes may behold thee
in all joy, O Son of God,
my Saviour and my Throne of Grace!
Lord Jesus Christ, hear my prayer,
I will ever praise thee!

allé de nuit vers Jésus, vint aussi,
apportant un mélange d'environ
cent livres de myrrhe et d'aloès. Ils
prirent donc le corps de Jésus, et
l'enveloppèrent de bandes, avec
les aromates, comme c'est la coutume
d'ensevelir chez les Juifs. Or, il y avait
un jardin dans le lieu où Jésus avait été
crucifié, et dans le jardin un sépulcre
neuf, où personne n'avait été déposé.
Ce fut là qu'ils déposèrent Jésus, à
cause de la préparation des Juifs,
parce que le sépulcre était proche.

39. Chœur
Reposez en paix, restes sacrés,
que je ne peux continuer à pleurer ;
reposez en paix, et donnez-moi aussi le repos.
Le tombeau qui vous est destiné
et qui n'enserre plus la détresse
m'ouvre les cieux
et ferme la porte de l'enfer.

40. Choral
Ah ! Seigneur, qu'à la dernière heure
ton ange bien-aimé porte mon âme
dans le sein d'Abraham ;
que dans le sommeil de sa demeure, le corps,
doucement, sans aucun tourment ni peine,
repose jusqu'au jour du Jugement Dernier !
Alors réveille-moi de la mort,
et que mes yeux de te voir
se réjouissent, ô Fils de Dieu,
mon Sauveur et le Trône des Grâces !
Seigneur Jésus, entends-moi,
je te louerai éternellement !



Der Kaiserdom zu Königslutter

Die Stiftskirche Petri und Pauli in Königslutter, ‚Kaiserdom' genannt, gilt als eines der wichtigsten Zeugnisse romanischer Baukunst in Norddeutschland. Im Jahre 1135 legte der sächsische Kaiser Lothar von Süpplingenburg den Grundstein, erlebte die Fertigstellung des Sakralbaues jedoch nicht mehr. 1137 wurde Lothar, Großvater Heinrichs des Löwen, im damals noch unvollendeten Mittelschiff der Kirche beigesetzt. Das Grabmal des Kaisers und seiner Gemahlin Richenza ist heute im Langhaus zu besichtigen. Erst in den siebziger Jahren war es wieder entdeckt worden.

Für die Konstruktion und Gestaltung der Kirche hatte Lothar III. vermutlich den Baumeister Nicolaus aus dem östlichen Oberitalien gewonnen. Die reichhaltige Formensprache, speziell die Figuren des Jagdfrieses, der Kapitelle oder der Atlanten im Kreuzgang sind beredtes Zeugnis der künstlerischen Qualität. Der Kreuzgang gilt als einer der schönsten in Deutschland und wurde von 1990 bis 1993 mit erheblichem Aufwand restauriert. Die prächtige Ausmalung des Dominneren aus dem 19. Jahrhundert wird dem Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, August von Essenwein, zugeschrieben.

Der ‚Kaiserdom' befindet sich im Eigentum der Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz, die aus der Zusammenlegung mehrerer anderer Stiftungen des Braunschweiger Landes hervorgegangen ist. Ihre Ursprünge sind im Braunschweigischen Klosterfonds zu finden, der im Jahr 1569 von Herzog Julius zu Braunschweig und Wolfenbüttel gegründet wurde und somit eine der wichtigen Konstanten der Kulturregion Braunschweig ist. Das mehrere hundert Millionen Euro umfassende Vermögen der Stiftung sichert die Erhaltung des Kulturgutes, so des Kaiserdoms zu Königslutter, der in den vergangenen zehn Jahren umfangreich restauriert wurde. Die dafür benötigten 8,6 Millionen Euro wurden von der Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz zur Verfügung gestellt; sie sind eine Investition in die nachhaltige Stärkung braunschweigischer Identität in Zeiten schwindender finanzieller Ressourcen.

The Collegiate Church of Saint Peter and Paul in Königslutter, also known as the *Kaiserdom* (Emperor-Cathedral), is one of the most important examples of romanesque architecture in Northern Germany. The foundation stone was laid in 1135 by the Saxon Emperor Lothar of Süpplingenburg, who died in 1137 before the church was completed and was buried in the nave. The tombs of the Emperor and of his wife Richenza were rediscovered in the 1970s and may be seen today.

For the construction and configuration of the church Lothar III presumably enlisted the famous master-builder Nicolaus from the eastern part of Upper Italy. The comprehensive layout of sculptures, especially the figures of the hunting-frieze, the capitals or the atlantes in the cloister are an eloquent testimonial of artistic quality. The cloister is considered one of the most beautiful in Germany and was renovated at great expense between 1990 and 1993. The magnificent paintings on the interior of the cathedral were created in the nineteenth century by August von Essenwein, then principal of the Germanic Museum in Nuremberg.

The cathedral is owned by the Brunswick Cultural Heritage Foundation, formed through the combination of several different foundations in the Brunswick area. Its roots lie in the Brunswick Monastery stock, founded in 1569 by Duke Julius of Brunswick and Wolfenbüttel, thereby giving an important absolute term to the cultural region of Brunswick. The overall assets of some hundred million euros, belonging to the Foundation, ensure the conservation and preservation of cultural assets like the Kaiserdom. The total amount of 8.6m euros, necessary for the comprehensive restoration of the cathedral over the past ten years, funded by Brunswick Cultural Heritage Foundation, is at the same time an investment for a lasting reinforcement of 'Brunswick Identity' in times of diminishing financial resources.

KAISERDOM
KÖNIGSLUTTER

Soli Deo Gloria
Feste Alte Musik
im Braunschweiger Land

Die Aufführung der *Johannespassion* im Jahr 2003 im Kaiserdom zu Königslutter war der Beginn der erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen Sir John Eliot Gardiner und Günther Graf von der Schulenburg; seitdem konnten elf Bach-Konzertprojekte realisiert werden. 2004 folgte die h-moll-Messe und 2005 die *Matthäuspassion* am gleichen Ort. Im Dezember 2005 gab es zwei Konzerte mit Kantaten und dem Magnificat im Konzerthaus Berlin und im Dom zu Braunschweig.

2006 gründeten wir das Festival Soli Deo Gloria, das in Braunschweig mit den Adventskantaten triumphal eröffnet wurde. Im Jahr 2007 folgte ein Konzert mit dem Programm ‚Bach-Familie' sowie eine Aufführung von Bach-Kantaten zu St. Michael. Karfreitag 2008, am 21. März, Johann Sebastian Bachs Geburtstag, wurde in der Kirche St. Trinitatis in Wolfenbüttel noch einmal die *Johannespassion* aufgeführt.

Nach umfangreicher Renovierung ist am 7. Mai 2010 der Kaiserdom zu Königslutter mit der h-moll-Messe wiedereröffnet worden. Am 6. Dezember 2010 gaben wir in der Berliner Philharmonie mit den Adventskantaten unser elftes und bislang letztes gemeinsames Konzert. Wir hoffen auf viele weitere Projekte mit Sir John Eliot Gardiner, dem Monteverdi Choir und den English Baroque Soloists und danken ihm für die bisherigen Höhepunkte mit der Musik Johann Sebastian Bachs in wunderschönen Kirchen in unserem Braunschweiger Land.

This performance of the *St John Passion* in the Kaiserdom in Königslutter in 2003 launched what remains a highly successful co-operation between Sir John Eliot Gardiner and Günther Graf von der Schulenburg, producing eleven Bach concert projects to date. The *St John Passion* was followed by the *B minor Mass* in 2004 and the *St Matthew Passion* in 2005, both also in Königslutter, and then two concerts of Bach cantatas and the Bach *Magnificat* in December 2005 held in the Konzerthaus Berlin and Brunswick Cathedral.

The Soli Deo Gloria Festival was founded in 2006 and had an outstanding opening with a concert of Advent cantatas in Brunswick. A concert of music by the Bach family followed in 2007, and another with cantatas for the Feast of St Michael and All Angels. On Good Friday, 21 March 2008, Bach's birthday, the *St John Passion* received another performance in the church of St Trinitatis in Wolfenbüttel.

After substantial restoration the Kaiserdom reopened with a second celebration of the *B minor Mass* on 7 May 2010. On 6 December our eleventh and most recent joint concert, of Advent cantatas, was performed in the Berliner Philharmonie.

We look forward to many future projects with Sir John Eliot Gardiner, the Monteverdi Choir and the English Baroque Soloists and we wish to express our gratitude to Sir John Eliot Gardiner for his marvellous performances to date of Bach's music in the beautiful churches of the Brunswick region.

NDR Kultur is an inspiring and enjoyable radio station with an appealing range of classical music, literature and comprehensive reporting on all things cultural. Whether it's theatre, opera, cinema, new books or CDs, NDR Kultur keeps you up to date with all major cultural events, as well as offering its own celebrated concerts, readings and radio dramas.

Listen to NDR Kultur from anywhere in the world using the live stream at **ndr.de/ndrkultur** or via the NDR app, available as a free download from the App Store. Join us on Facebook at **facebook.com/ndrkultur** to start connecting with us.

NDR kultur

With thanks to Graf and Gräfin von der Schulenburg

Live broadcast by NDR Kultur from the Kaiserdom, Königslutter, 22 March 2003

Producer: Frank Lipp
Recording engineer: Helge Martensen
Executive producer: Isabella de Sabata
Edition by Bärenreiter
Cover: Julian Anderson
Design: Untitled
German translation: Gudrun Meier
French translation: Michel Roubinet
Translations of non-biblical texts after Friedel Becker, 1963, and François Séguret reproduced by kind permission of EMI Records Ltd
Booklet photos: Andreas Greiner-Napp

℗ 2011 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2011 Monteverdi Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA



Soli Deo Gloria


Bach
St Matthew Passion
Gardiner

St Matthew Passion
Matthäuspassion
Passion selon saint Matthieu
BWV 244

James Gilchrist *tenor* *Evangelista*
Stephan Loges *bass* *Jesus*

Hannah Morrison *soprano* *Nos 12, 13, 48, 49, 67*
Zoë Brookshaw *soprano* *No.8*
Charlotte Ashley *soprano* *No.27a*
Alison Hill *soprano* *Ancilla I*
Angharad Rowlands *soprano* *Ancilla II*
Jessica Cale *soprano* *Uxor Pilati*
Reginald Mobley *alto* *Nos 5, 6, 30, 59, 60, 67, Testis I*
Eleanor Minney *alto* *Nos 27a, 39, 51, 52*
Hugo Hymas *tenor* *Nos 19, 20, 34, 35*
Andrew Tortise *tenor* *No.67, Testis II*
Ashley Riches *bass* *Nos 22, 23, 56, 57, Pilatus*
Alex Ashworth *bass* *No.42, Petrus, Caiphas*
Jonathan Sells *bass* *Nos 64, 65, Judas*
Rupert Reid *bass* *No.67, Pontifex I*
Lawrence Wallington *bass* *Pontifex II*

Trinity Boys Choir *Nos 1, 29, 68*
David Swinson *director*

Monteverdi Choir
English Baroque Soloists
Kati Debretzeni *leader*
John Eliot Gardiner

Johann Sebastian Bach

St Matthew Passion

Monteverdi Choir

Choir 1

Sopranos
Charlotte Ashley
Jessica Cale
Katy Hill
Hannah Morrison
Angharad Rowlands

Altos
Sarah Denbee
Reginald Mobley
Kate Symonds-Joy

Tenors
Hugo Hymas
Andrew Tortise
Gareth Treseder

Basses
Rupert Reid
Ashley Riches
Jonathan Sells

Choir 2

Sopranos
Zoë Brookshaw
Rebecca Hardwick
Angela Hicks
Alison Hill
Gwendolen Martin

Altos
Eleanor Minney
Simon Ponsford
Matthew Venner

Tenors
Thomas Herford
Thomas Kelly
Nicolas Robertson

Basses
Alex Ashworth
David Stuart
Lawrence Wallington

English Baroque Soloists

Orchestra 1

Violins 1
Kati Debretzeni
Iona Davies
Julia Kuhn

Violins 2
Anne Schumann
Roy Mowatt
Jane Gordon

Violas
James Boyd
Lisa Cochrane

Cellos
Marco Frezzato *(continuo)*
Catherine Rimer

Viola da gamba
Reiko Ichise

Double bass
Valerie Botwright

Flutes, Recorders
Rachel Beckett
Christine Garratt

Oboes, Oboes d'amore, Oboes da caccia
Michael Niesemann
Mark Baigent

Bassoon
Marco Postinghel

Organ
James Johnstone

Orchestra 2

Violins 1
Catherine Martin
Alison Bury
Henrietta Wayne

Violins 2
Emily Dupere
Hakan Wikstrom
Hildburg Williams

Violas
Fanny Paccoud
Aliye Cornish

Cellos
Richte van der Meer
Kinga Gáborjáni

Double bass
Cecilia Bruggemeyer

Flutes
Eva Caballero
Rachel Helliwell

Oboes, Oboes d'amore
Molly Marsh
Robert de Bree

Bassoon
Veit Scholz

Organ, Harpsichord
Silas Wollston

Part I	**1**	6:53	1	*Chorus* Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen
	2	0:36	2	*Evangelista, Jesus* Da Jesus diese Rede vollendet hatte
	3	0:41	3	*Choral* Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen
	4	2:59	4	*Evangelista* Da versammleten sich die Hohenpriester
				Chorus Ja nicht auf das Fest
				Evangelista Da nun Jesus war zu Bethanien
				Chorus Wozu dienet dieser Unrat?
				Evangelista, Jesus Da das Jesus merkete
	5	0:52	5	*Recitativo* Du lieber Heiland du
	6	3:55	6	*Aria* Buß und Reu
	7	0:39	7	*Evangelista, Judas* Da ging hin der Zwölfen einer
	8	4:25	8	*Aria* Blute nur, du liebes Herz!
	9	2:04	9	*Evangelista* Aber am ersten Tage der süßen Brot
				Chorus Wo willst du, dass wir dir bereiten
				Evangelista, Jesus Er sprach: Gehet hin in die Stadt
				Evangelista Und sie wurden sehr betrübt
				Chorus Herr, bin ich's?
	10	0:44	10	*Choral* Ich bin's, ich sollte büßen
	11	2:44	11	*Evangelista, Jesus, Judas* Er antwortete und sprach
	12	1:18	12	*Recitativo* Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt
	13	3:14	13	*Aria* Ich will dir mein Herze schenken
	14	0:57	14	*Evangelista, Jesus* Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten
	15	0:59	15	*Choral* Erkenne mich, mein Hüter
	16	0:55	16	*Evangelista, Petrus, Jesus* Petrus aber antwortete und sprach zu ihm
	17	1:02	17	*Choral* Ich will hier bei dir stehen
	18	1:29	18	*Evangelista, Jesus* Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe
	19	1:57	19	*Recitativo* O Schmerz!
	20	4:56	20	*Aria* Ich will bei meinem Jesu wachen
	21	0:40	21	*Evangelista, Jesus* Und ging hin ein wenig
	22	0:54	22	*Recitativo* Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder
	23	3:52	23	*Aria* Gerne will ich mich bequemen
	24	1:10	24	*Evangelista, Jesus* Und er kam zu seinen Jüngern
	25	0:59	25	*Choral* Was mein Gott will, das g'scheh allzeit

	26	2:17	26	*Evangelista, Jesus, Judas* Und er kam und fand sie aber schlafend
	27	5:03	27	*Aria* So ist mein Jesus nun gefangen
				Chorus Sind Blitze, sind Donner
	28	2:01	28	*Evangelista, Jesus* Und siehe, einer aus denen
	29	5:35	29	*Choral* O Mensch, bewein dein Sünde groß
Part II	**30**	3:28	30	*Aria* Ach! Nun ist mein Jesus hin!
	31	1:02	31	*Evangelista* Die aber Jesum gegriffen hatten
	32	0:39	32	*Choral* Mir hat die Welt trüglich gericht't
	33	1:11	33	*Evangelista, Testis I, II, Pontifex* Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten
	34	1:04	34	*Recitativo* Mein Jesus schweigt
	35	3:48	35	*Aria* Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen
	36	1:58	36	*Evangelista, Pontifex, Jesus* Und der Hohepriester antwortete
				Chorus Er ist des Todes schuldig!
				Evangelista Da speieten sie aus
				Chorus Weissage uns, Christe
	37	0:59	37	*Choral* Wer hat dich so geschlagen
	38	2:28	38	*Evangelista, Ancilla I, II, Petrus* Petrus aber saß draußen im Palast
				Chorus Wahrlich, du bist auch einer von denen
				Evangelista, Petrus Da hub er an, sich zu verfluchen
	39	7:04	39	*Aria* Erbarme dich, mein Gott
	40	1:00	40	*Choral* Bin ich gleich von dir gewichen
	41	1:44	41	*Evangelista, Judas* Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester
				Chorus Was gehet uns das an?
				Evangelista, Pontifex I, II Und er warf die Silberlinge in den Tempel
	42	2:44	42	*Aria* Gebt mir meinen Jesum wieder!
	43	2:05	43	*Evangelista, Pilatus, Jesus* Sie hielten aber einen Rat
	44	1:06	44	*Choral* Befiehl du deine Wege
	45	2:11	45	*Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati, Chorus*
				Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit
				Chorus Lass ihn kreuzigen!
	46	0:43	46	*Choral* Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!

47	0:18	47	*Evangelista, Pilatus* Der Landpfleger sagte
48	1:15	48	*Recitativo* Er hat uns allen wohlgetan
49	5:28	49	*Aria* Aus Liebe will mein Heiland sterben
50	1:46	50	*Evangelista* Sie schrieen aber noch mehr
			Chorus Lass ihn kreuzigen!
			Evangelista, Pilatus Da aber Pilatus sahe
			Chorus Sein Blut komme über uns
			Evangelista Da gab er ihnen Barrabam los
51	1:00	51	*Recitativo* Erbarm es Gott!
52	6:20	52	*Aria* Können Tränen meiner Wangen
53	1:07	53	*Evangelista* Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers
			Chorus Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!
			Evangelista Und speieten ihn an
54	1:58	54	*Choral* O Haupt voll Blut und Wunden
55	1:09	55	*Evangelista* Und da sie ihn verspottet hatten
56	0:33	56	*Recitativo* Ja, freilich will in uns das Fleisch und Blut
57	6:13	57	*Aria* Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen
58	3:22	58	*Evangelista* Und da sie an die Stätte kamen
			Chorus Der du den Tempel Gottes zerbrichst
			Evangelista Desgleichen auch die Hohenpriester
			Chorus Andern hat er geholfen
			Evangelista Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder
59	1:21	59	*Recitativo* Ach, Golgatha, unsel'ges Golgatha!
60	3:06	60	*Aria* Sehet, Jesus hat die Hand
61	2:24	61	*Evangelista, Jesus* Und von der sechsten Stunde an
			Chorus Der rufet dem Elias!
			Evangelista Und bald lief einer unter ihnen
			Chorus Halt! lass sehen
			Evangelista Aber Jesus schriee abermal
62	1:45	62	*Choral* Wenn ich einmal soll scheiden
63	2:35	63	*Evangelista* Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss
			Chorus Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen
			Evangelista Und es waren viel Weiber da

64	1:46	64	*Recitativo* Am Abend, da es kühle war
65	6:35	65	*Aria* Mache dich, mein Herze, rein
66	2:35	66	*Evangelista* Und Joseph nahm den Leib
			Chorus Herr, wir haben gedacht
			Evangelista, Pilatus Pilatus sprach zu ihnen
67	1:50	67	*Recitativo* Nun ist der Herr zur Ruh gebracht
68	5:19	68	*Chorus* Wir setzen uns mit Tränen nieder



Bach's Great Passion

The autograph manuscript score of Bach's *St Matthew Passion* is a calligraphic miracle. Phenomenal elegance and fluency of notation, characteristic of Bach in his forties, contrasts with passages made in the crabbed, rigid handwriting of his later, eye-damaged years, with corrections entered on meticulously inserted strips of paper. The impression is of a painstakingly constructed autograph score, worked over, revised, repaired and left in a condition aspiring to some sort of ideal. Yet with only this fair-copy score dating from the mid-1730s and one set of performing parts to go on, generations of Bach scholars have so far been unable to trace with any degree of certainty the inception of the *Passion*, its planning or the successive stages of its evolution. In consequence we do not know exactly who took part in any of the performances given under Bach's direction – neither the make-up and precise number of his vocal and orchestral forces, nor how they were deployed in the western choir loft of the Thomaskirche. And we have no contemporary reaction – not the smallest shard of evidence of what people thought about it at the time.

There is a distinct possibility, but no proof, that the *Matthew Passion* was planned as part of Bach's second annual cycle of Leipzig cantatas, that of 1724/5, sharing with it an emphasis on chosen chorales as the basis or focal point of each cantata. The *Passion* could have been designed for the cycle's centre, like the boss of a shield. Yet it was not to be: its first airing was delayed by a further two years and Bach continued to modify it during the 1730s and 1740s.

After consecutive outings in 1724 and 1725 of the fast-paced *St John Passion* in two very different versions, and the controversy that seems to have surrounded that work, Bach appears to have been minded in the *Matthew Passion* to come up with something which gave his listeners more time to reflect and contemplate between scenes in the Gospel account. He adopts a less polemical tack, dictated in part by Matthew's approach, making much more room for the listener to process the drama. Bach colludes with (or even instructs) his librettist Picander at the outset that most arias should be preceded by an arioso to form an intermediate stage, as if to prepare the listener for the contemplative space which the aria will occupy. Now there is enough time to savour the prodigious beauty of each aria in turn, the subtle colouring of the obbligato accompaniments and the expanded range of emotional and meditative response that they encompass. So instead of waiting impatiently for an aria to end and the story to resume, we begin to value the voice urging us to identify with the remorse, the outrage and the outpouring of grief articulated by individual spokesmen and women in the course of the drama, and by the entire community voicing its contrition in the chorales. With the liturgy of Good Friday vespers pared down to just a few prayers and hymns to open and close proceedings, and the sermon, for all its considerable length, coming at the midway point, this was the ultimate test for Bach to justify Luther's great claim for music – that its notes should 'make the text come alive'.

Though he and his musicians were only partially in view of the congregation, Bach's music was essentially dramatic: music intended to appeal to – and even occasionally to assault – the senses of his listeners. From the very beginning of his employment as Thomascantor Bach had been warned that he 'should make compositions that were not too theatrical', yet his purpose was unimpeachable: to re-enact the Passion story within his listeners' minds and to affirm its pertinence to the men and women of his day, addressing their concerns and fears and directing them towards the solace and inspiration to be found within the Passion narrative. Bach balanced the central thread, Matthew's retelling of the Passion story, with instant reactions and more measured reflections by concerned onlookers, so as to bring it into the present. It would be hard to better it as an essentially *human* drama, one involving immense struggle and challenge, betrayal and forgiveness, love and sacrifice, compassion and pity.

| | |

We cannot tell if the idea came from Bach or Picander to link the traditional interpretation of Christ as the allegorical bridegroom with that of his identity as the sacrificial lamb. What we do know is that Bach's starting-point, one that he must have discussed and agreed with his librettist at the outset, is the concept of dialogue, a device he had already tried out fruitfully in two movements of his *John Passion* and now developed to the point where it led logically to an eventual division into two choirs, each with its own supporting instrumental ensemble.

Bach's opening chorus is presented to us as an immense tableau; an aural equivalent, say, of a grand

altarpiece by Veronese or Tintoretto. At the moment when the first choir refers to Jesus as a 'bridegroom', and then as a 'lamb', in an abrupt expansion of the sound spectrum Bach brings in a *third* choir with the chorale 'O innocent Lamb of God', sung in unison by a group of trebles (*soprano in ripieno*) placed in the 'swallows' nest' organ loft in the Thomaskirche, then (but now, alas, no longer) situated a whole nave's length east of the main performing area. By choosing to superimpose on his powerful and evocative lament the timeless *Agnus Dei* of the liturgy in its German versification (which would already have been heard earlier on Good Friday at the conclusion of the morning service) Bach was able to contrast the historic Jerusalem as the site of Christ's imminent trial and Passion with the celestial city whose ruler, according to the Apocalypse, is the Lamb. This is the essential dichotomy – the innocent Lamb of God and the world of errant humanity whose sins Jesus must bear – which will underlie the whole *Passion*, the fate of the one yoked to that of the other.

Now the biblical narrative can begin. From the outset we are offered stark new juxtapositions of texture and sonority, wide-arching *secco* recitative for the narrator, a 'halo' of four-voiced strings surrounding each of Jesus' statements, tense antiphonal interventions by the crowd, a reduction to single choir for the disciples and a coming together again in the chorales, which provide the listener with a way to respond to the feelings expressed by the singer in the previous number by reassessing hymns with which Bach's first listeners were familiar. Soon we discern a series of trifoliate patterns emerging: biblical narrative (in recitative), comment (in arioso) and prayer (in aria and chorale). Gradually these take on the appearance of an ordered sequence of discrete scenes, as though borrowed from contemporary opera, each one building towards either an individual (aria) or collective (chorale) response to the preceding narration. In these meditations, the singers do not depict actual characters in the narrative, but rather comment introspectively on the meaning of the events, often explicitly inviting the listener's heart to become involved in the unfolding drama, to react to it and be changed by it. This skilful and repeated invitation to the listener actually to join the story is a crowning touch of Bach's genius, and it is this element above all which makes the entire work so moving and powerful.

At the end of Part 1, the point where Jesus is seized and dragged away to trial, Bach inserts a brilliant, emotionally harrowing response from both his choirs and orchestras, 'Sind Blitze, sind Donner'. This is the point at which Picander's printed libretto ends. Bach's initial musical bridge to the ensuing sermon was a straightforward harmonisation of the chorale 'Jesum lass ich nicht von mir', but when he came to revise and copy out the score in the mid-1730s he must have seen that this fell a long way short of balancing the structural mass of his opening chorus. Now came the decision to replace it with the far more elaborate chorale fantasia, a setting of Sebald Heyden's Passiontide hymn 'O Mensch, bewein dein Sünde groß' that Bach had composed several years before in Weimar. A matching pillar to the grand chorale prologue was now in place, and as a conclusion to Part I it provided the ideal meditative opportunity for the Christian community to unite in

contrition, drawing out Luther's meaning of the Passion story and acting as a direct response to Jesus' last words about 'fulfilling' the Scriptures.

With the resumption of music after the sermon, it takes a second or two for us to realise where we have got to in the story. Superficially nothing appears to have changed. The scene is still Gethsemane, now after nightfall. The Daughter of Zion is found distractedly searching for her captured lover, though Jesus, bound hand and foot, has long since gone, taken to face trial in front of the High Priests. Then, as the *Passion* moves towards its climax, Bach's strategy of pulling us into the action (in ariosi), and then arranging the angles from which we can contemplate its application to ourselves (in the arias and chorales), becomes ever more clear. By settling on a specific voice and selecting a specific obbligato timbre for each aria – whether solo violin, flute, oboe (and oboes da caccia) or viola da gamba – he determines the most appropriate accompaniment: this might be for the full string ensemble from either left or right, or subtle combinations of sonorities. With these arioso/aria pairings, for all their apparent oppositions of mood, the chosen instrumental timbre is the common denominator: a linking of voice and narrative thread. The kaleidoscopic permutations of instrumental colour that Bach finds seem boundless. It is also intriguing in theatrical terms to observe how Bach has evolved a fluid movement of instrumental *dramatis personae* jockeying for position, ready to advance or retreat, or simply awaiting their turn. Then, when a dialogue is struck up with another player or singer, we as listeners gain a vivid sense of separate human subjectivities locked in animated dialogue, just as we might encounter on the pages of a novel.

Where in the *John Passion* Bach ended with a choral rondo ('Ruht wohl') as a reverential accompaniment to the laying of the Saviour's body in the grave, and therefore suggestive of a full stop of a sort, here, to conclude the *Matthew*, he chooses a choral sarabande. The sensation is one of continuous movement, as though the entire ritual of the Passion story has now been heard in the listener's conscience and will need to be re-lived every Good Friday hereafter.

| | |

Looking back, at the conclusion of the *Matthew Passion*, one is struck by how the character of Jesus, a much more human figure than the one portrayed in the *John Passion*, is delineated powerfully and subtly, even when reduced, as in the whole of Part II, to three lapidary utterances: his final *Eli, Eli, lama asabthani?* ('My God, my God, why hast thou forsaken me?') and prior to that, *Du sagest's* ('Thou hast said'), once to Caiaphas, once to Pilate. Other than that, Matthew tells us, 'he answered to him never a word'. Yet there is not a single moment when we are unaware of his presence. We see him reflected in the eyes and voices of others, most of all in the moving summation, 'Truly, this was the Son of God'. As always, the music is the place to find Bach himself too. Much as his whole endeavour is to give a voice to others – the protagonists, the crowd, the Gospel writer –, his own voice is somehow always present in the story. We hear it in his fervour, in his empathy

with the suffering of the innocent Christ, in his sense of propriety, in his choices and juxtapositions of narrative and commentary, and most of all in the abrupt way he stems the tide of vengeful hysteria, cutting into Matthew's narration of the trial scene and interrupting it with a chorale expressive of profound contrition and outrage.

I doubt if there exists a single *opera seria* of the period to compare with Bach's two surviving Passions in terms of the intense human drama and moral dilemma that he conveys in such a persuasive and deeply poignant way. Bach took his cue from Luther, who, knowing from his own experience what it was to be persecuted, insisted that Christ's Passion 'should not be acted out in words or appearances, but in one's own life'. Bach addresses us directly and very personally, finding new ways to draw us in: we become participants in the re-enactment of a story which, however familiar, is told in ways calculated to bring us up short, to jolt us out of our complacency while throwing us a lifeline of remorse and faith and, ultimately, a path to salvation.

The search for the most effective ways to present these hugely demanding works nowadays has led in many instances to a timely abandonment of the reverential rituals of oratorio performance. One can understand therefore why some stage directors might wish to deconstruct Bach's Passions and to explore different ways of experiencing them. But in projecting these powerful music-dramas via literal 'enacting' and explicit emoting they risk reducing us to the role of observers watching a show while representational characters tell us what we are supposed to be feeling at any particular moment.

My own approach is based on the conviction that a negotiation between action and meditation can be achieved, not by replacing one set of rituals with another, but through a considered deployment of the musical forces within a church or on a concert platform. Give me a bare concert stage (not a picture frame) peopled with choristers freed from their scores and soloists interacting with the obbligato players, moving to and from their allotted positions in a simple dignified choreography, and I believe the audience's imagination will fill the performing space with images far more vivid than any scene painter or stage director can provide. For it is the intense concentration of drama *within* the music and the colossal imaginative force that Bach brings to bear in his Passions that make them the equal of the greatest staged dramas: their power lies in what they leave unspoken. We ignore that at our peril.

John Eliot Gardiner

The introductory notes draw on material first published in *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach* by John Eliot Gardiner, Allen Lane, 2013, and are reproduced here by kind permission of the publisher.

The Monteverdi Choir and English Baroque Soloists performed the St Matthew Passion in a series of sixteen concerts throughout 2016, beginning in Valencia in March and concluding with a performance in Pisa on 22 September, where this recording was made. The following notes were written either before or during the course of the tour. Some are diary entries, others are notes given during rehearsals or sent in the aftermath of concerts to the performers – the choir, obbligato instruments and soloists – who were performing from memory, and thence to the orchestra.

John Eliot Gardiner, 2016

Rehearsal Notes

Notes given at the start of rehearsals, 5 February 2016

It strikes me that Bach made a quite extraordinary imaginative leap when he conceived this dazzling, multi-dimensional piece of music theatre. In avoiding the typically saccharine, maudlin approach his contemporaries sometimes adopted in their Lutheran oratorio-Passions, Bach's whole focus is on justifying Luther's great claim for music, that its notes should 'make the text come alive'. His *St Matthew Passion* has fresh energy streaming through it like some invisible liquid. Above all it is the phenomenal beauty of each succeeding movement that can really hold us (and our audiences) in thrall from start to finish, provided our eyes and ears are open and even the pores of our skin are responsive to the music and to its constantly changing moods. To arrive at this point we will need to keep our senses on red alert and our imaginations active, and to maintain an almost physical engagement with the blood and bones of the Passion story. That does not mean acting it out in a simplistic, literally theatrical way, a potentially distracting approach that can rob the music of its potency and suck energy from Bach's inventive way of bringing Matthew's Gospel account to life. Instead, let's make sure we register the way he vivifies each separate incident in the Passion story, gives voice to the horrified reaction of its onlookers and imagined commentators and then provides us with a collective response in the form of the chorales, so magnificently satisfying in his harmonic treatment of them. Let's try to keep our sense of wonder at all times: I'd urge you to feel it in every fibre of your body and in every filament of your mind. Train your eyes to

watch and your ears to listen to the varied patterns in which the music unfolds. They should guide every sound and note you yourself emit in performance: specific, springing forth as your personal response to the particular dramatic situation, to Bach's musical word-setting and to whoever it is that you represent at any given point in the drama: believer, disciple, sceptic, betrayer, high priest, scribe, Pharisee, mobster...

Standing facing you during each performance I anticipate you living and communicating every note and every word of the *Passion* account to all 18,000 of the listeners estimated to attend these eight concerts in the run-up to Easter. By doing that – and without the physical barrier of copies or the split-second delays that occur when reading from music – you will be inviting the audiences to participate in the story, to react to it from their different perspectives and to be inspired by it. With the sort of attention and intimate familiarity with the music I have been urging us all to make comes a very special type of calm and concentrated attention that we as musicians are able to call upon when our awareness of all the component parts – the complex music, the underlying meaning of each clause and phrase, our heightened consciousness of one another's role in the score – becomes exceptionally acute. In the process we gain an enhanced sense of clarity and understanding, 'going so deep you can't see the bottom, but clear all the way down', as Philip Pullman describes a similar phenomenon.

Diary, 18 March
After those three initial performances in Spain (Valencia, Pamplona and Barcelona), and the one in Lucerne, I feel that everyone in the group now knows what it's like to focus this intensely for this length of time on this monumental work. Without the security of holding vocal scores comes the risk of an occasional memory slip (and there have been none so far); but this is as nothing compared to the sense of achievement and inner satisfaction of having succeeded in memorising such a long and demanding work. Now comes the ongoing challenge of rediscovery each time we find ourselves together on stage with this amazing work unfolding in front of us. My sense is that through being exposed to such vivid experiences we develop and grow, first as musicians, then as human beings.

Notes, 28 March
What an extraordinary, unforgettable week! Please accept my heartfelt congratulations and gratitude for a phenomenal effort and for putting heart and soul into those four epic back-to-back *St Matthew Passions* in Amsterdam, Brussels, Paris and London during Holy Week. You showed such responsiveness, sustained concentration and musical commitment every time. Faced by irrational and delusional acts of violence like Tuesday's bomb blasts in Brussels [on 22 March 2016] one can feel desperate and totally powerless. Yet despite the pressure, uncertainty and fatigue we were all under, it would have been too easy simply to give up and walk away. This is where Bach's music comes to the rescue – to give us exceptional strength, balm and purpose. None of us should doubt the deep impact our *St Matthew* performances made on the packed

audiences in all four capital cities, most of all in grieving, shell-shocked Brussels and on those additional thousands who heard the Brussels concert broadcast or live-streamed. There was an extra dimension to this concert. People seemed to take solace and inspiration from it in equal measure. I was acutely conscious of how the Passion story in Bach's retelling, with its recurrent emphasis on deplorable patterns of human behaviour, resonates in our own time and in today's society.

The Brussels experience also reinforced my strong belief that Bach's music possesses the power to soften the impact of grief, proffering aural, sensory comfort for life's hardships. Bach seems to reach out to his listeners (and not just to believers), his music serving as a kind of spiritual blood transfusion in which the critical agency in the healing process emanates from the music itself. It becomes essential food for the soul. If for a moment we step aside from the underlying Lutheran theology and ignore the sometimes unappetising verbal imagery and harsh ugly words, we open ourselves up to what is there at the music's core – an incredible humanity filtering through to us and pointing to a deep, pervasive satisfaction. The effect of Bach's *St Matthew* is to find meaning in the world about him and about us. He interprets it for us through what his colleague J. A. Birnbaum called his 'imaginative insight into the depth of worldly wisdom'.

Diary, 1 April

Here is what Kati Debretzeni [the leader of the EBS] wrote to me after our performance in Amsterdam: 'Someone who was at the Concertgebouw told me she felt it was just the right amount of "staging", with the choir singing straight to the audience and to the protagonists, and the arias and obbligati being physically close and complicit. She said it somehow brought to her mind the way she imagined Greek tragedy, and I very much agree. Very perceptive comments, and it showed your scheme absolutely works. Watching the choir living and communicating every word (and also them following the story when they are just sitting and watching) without any barriers of reading from music is quite amazing.'

Diary, 18 June, after Königslutter and Leipzig (15 and 16 June)

These were two fine, contrasted performances under markedly different conditions to the eight concert hall performances we had given in the run-up to Easter. By aligning the two separated choirs on one side of Königslutter's Gothic nave and the split orchestras on the other it was possible to create a gripping courtroom drama, with Jesus confronting his accusers face on, with his back – quite literally – to the wall. The obbligato players pivoted around, connecting with the solo singers placed on the opposite side of the iron-railed stone sarcophagus of the German Emperor Lothar III. I was heartened by how everything slotted together so well after a gap of ten weeks and how well the choir retained its memory of words and music. What was perhaps missing was the last 5% of inflected text delivery, something we worked on again the following day just before our performance in Leipzig's Thomaskirche. It really paid off. As an audience member, Ulrike Brand, wrote to me: 'I am touched by so much love

and care for my mother tongue. Perhaps your open and unprejudiced approach to Bach's music was even helped by the fact that you are not a native German speaker. Neither is your choir. It is wonderful how you begin your "sculpturing" of the words not with their theological interpretation (a very German Protestant thing) but with their physicality, their sounds, their frictions and melding with the musical flow and only then get into the literal meaning and theological context. At least that's what I hear. I also loved the fine choreography of soloists stepping forward and re-uniting with the choir. Especially the simple move of the Evangelist and Christ soloists casting off their roles at the end and joining the choir for the final chorus was so beautiful and touching.'

18 June. Notes given before the Aldeburgh Festival concert

Leipzig, I felt, was a huge step up, even though it must have felt strange addressing a packed but practically invisible audience, most of whom had their backs turned to us, just as in Bach's day. Yet everyone met the challenge head-on, refusing to be cowed by the task of performing *the* iconic Bach work in his own church and where it was first performed, and to a critical, German-speaking audience for whom the *Passion* constitutes a mythic, quasi-religious experience. After respecting the long silence as the final chords died away in the Thomaskirche the warmth of their applause was overwhelming. Thank you for responding so generously and for bringing that extra degree of focus; for your terrific attention to mood changes and fine details of pronunciation and articulation; for your heightened awareness of each other's roles in the unfolding of the drama, and for listening so attentively, even in the numbers when you weren't singing or playing. Perhaps not everything came off perfectly, but that's not the most important point. There were phenomenal individual performances, solos and obbligato, and these coalesced to create something special and profound. To me the flow from number to number seemed completely natural and compelling, with no sagging in intensity over that quirky pattern Bach asks us to follow, interrupting the narrative with reflection and meditation, and bringing things right into the present via the chorales. I particularly relished the quick, split-second transitions from those chilling crowd choruses to the shock horror of chorales which register the appalling events as they unfold. Remember the first chorale in Part 2 (*Mir hat die Welt*), and how Bach inserts us into the Passion story in response to the farce of Jesus's trial in this kangaroo court and the scrabble to find false witnesses. It is not just Jesus who is wrongly accused here: Bach obliges every one of us to confront what it feels like at some point in our own lives to be subjected to false accusations, calumny and lies.

So let's retain the memory of what we experienced two nights ago in the Thomaskirche and take it up to the next level in all our last remaining performances. Here this afternoon at Snape Maltings – the very place where we recorded the *St Matthew* nearly thirty years ago – we have the best concert acoustic in England.

Bachs Partiturhandschrift der *Matthäuspassion* ist ein kalligraphisches Meisterwerk. Die phänomenal elegante und flüssige Notation, die für Bach in seinen Vierzigern charakteristisch war, kontrastiert mit Passagen in der unleserlichen, steifen Handschrift späterer Jahre, als sein Augenlicht merklich nachließ. Die Papierstreifen mit Korrekturen sind mit größter Sorgfalt aufgeklebt. Man gewinnt den Eindruck, Bach habe dieses gewissenhaft gestaltete, immer wieder überarbeitete und ausgebesserte Autograph ganz bewusst in einem möglichst idealen Zustand hinterlassen wollen. Da außer dieser Mitte der 1730er Jahre entstandenen Reinschrift jedoch lediglich ein Satz Einzelstimmen erhalten ist, versuchen Bachforscher seit Generationen vergeblich, die Anfänge und die einzelnen Stadien im Evolutionsprozess der Passion halbwegs verlässlich zu rekonstruieren. Wer genau an den verschiedenen Aufführungen unter der Leitung des Komponisten selbst mitgewirkt hat, liegt daher im Dunkeln – wir kennen weder die Zusammensetzung seines Chor- und Orchesterapparats, noch (den vehementen Plädoyers gewisser Musikwissenschaftler zum Trotz) die genaue Zahl der Mitwirkenden, noch deren Aufstellung im Westchor der Thomaskirche. Und wir haben keinerlei zeitgenössische Reaktionen; es gibt nicht den geringsten Hinweis darauf, wie dieses Werk bei damaligen Zuhörern ankam.

Vieles deutet darauf hin, dass die *Matthäuspassion* als Höhepunkt von Bachs zweitem Leipziger Kantatenjahrgang von 1724/25 geplant war. Dafür spricht unter anderem die herausgehobene Funktion der Choräle: Auch in jenem Kantatenzyklus dient jeweils ein Choral als Ausgangs- beziehunsgweise

Bachs Große Passion

Fluchtpunkt der ganzen Kantate. Doch es sollte anders kommen. Die Uraufführung fand erst zwei Jahre später statt, und auch in den 1730er und 1740er Jahren hat Bach die Passion noch mehrfach überarbeitet.

Nach der Aufführung zweier sehr unterschiedlicher Fassungen der *Johannespassion* 1724 und 1725 und den Kontroversen, die dieses Werk offenbar ausgelöst hat, stand für Bach in der *Matthäuspassion* das Ziel im Vordergrund, dem Zuhörer zwischen den einzelnen Szenen des Evangeliumsberichts mehr Zeit für Reflexion und Kontemplation zu geben. Das Ergebnis war eine weitaus weniger polemische Ausrichtung, die dem Zuhörer im Einklang mit dem Ansatz des Matthäusevangeliums sehr viel mehr Gelegenheiten einräumte, das dramatische Geschehen zu verarbeiten. Bach folgt seinem Librettisten Picander darin (vielleicht hat er ihn sogar entsprechend instruiert), den meisten Arien ein Arioso voranzustellen – als Überleitung und als Vorbereitung des Zuhörers auf die sich anschließende, kontemplative Arie. Dadurch ist genug Zeit, die außerordentliche Schönheit jeder einzelnen Arie, die fein nuancierten Klangfarben der obligaten Begleitung und die breite Palette der emotionalen und meditativen Reaktionen zu genießen, die Bach hier auffächert. Anstatt ungeduldig darauf zu warten, dass die Arie endlich zuende ist und die Geschichte weitergeht, lassen wir uns allmählich immer tiefer darauf ein, wie einzelne Männer und Frauen uns zur Identifikation mit ihrer Reue, ihrer Empörung und ihrem Schmerz drängen, und wie in den Chorälen die ganze Gemeinde ihrer Zerknischung Ausdruck gibt. Da sich die Liturgie des karfreitäglichen Vespergottesdienstes auf einige wenige Gebete und Gemeindelieder zu Beginn und Ende des Gottesdienstes beschränkte, sowie auf eine lange, nach dem ersten Teil eingeschobene Predigt, war dies für Bach der ultimative Test, ob er dem großen Anspruch Luthers an die Musik gerecht werden konnte: dass ihre Töne „den Text lebendig“ machen sollen.

Zwar waren er und seine Musiker nur für einen Teil der Gemeinde sichtbar; dennoch war seine Musik zutiefst dramatisch: Sie sollte die Sinne des Publikums ansprechen, ja gelegentlich regelrecht auf sie einstürmen. Gleich bei seinem Amtsantritt als Thomaskantor war Bach ermahnt worden, er habe „solche Compositiones zu machen, die nicht theatralisch wären“. Das hielt ihn jedoch nicht von dem Ziel ab, die Leidensgeschichte Jesu in den Köpfen seiner Zuhörer lebendig werden zu lassen, ihre Relevanz für seine Zeitgenossen herauszuarbeiten, deren Sorgen und Nöte anzusprechen und ihnen nahezubringen, wieviel Trost und Inspiration in der Passionsgeschichte liegt. Dem roten Faden, der Nacherzählung der Leidensgeschichte nach Matthäus, stellt Bach spontane Reaktionen und bedächtigere Reflexionen bekümmerter Augenzeugen gegenüber und holt das Geschehen so in die Gegenwart herein. Als zutiefst *menschliches* Drama – voller Herausforderungen und Mühen, Verrat und Vergebung, Liebe und Opfer, Mitleid und Erbarmen – ist dieses Werk kaum zu überbieten.

| | |

Ob die Idee, die traditionelle allegorische Darstellung Christi als Bräutigam (die auf das Hohelied zurückgeht) mit dem Bild des Opferlamms zu verbinden, von Picander oder ihm selbst stammte, wissen wir nicht. Fest steht: Das Grundprinzip, von dem Bach ausging (und auf das er sich mit seinem Textdichter schon im Vorfeld geeinigt haben muss), ist das des Dialogs. Dieses Stilmittel, mit dem er bereits in zwei Sätzen der *Johannespassion* erfolgreich experimentiert hatte, entwickelte er nun weiter, bis sich daraus logisch die Aufteilung in zwei getrennte, jeweils von einem eigenen Instrumentalensemble begleitete Chöre ergab.

Bachs Eingangschor präsentiert sich uns als gewaltiges Tableau – als akustisches Pendant zu einem großformatigen Altarbild etwa eines Veronese oder eines Tintoretto. An dem Punkt, an dem der erste Chor Jesus als „Bräutigam“ und dann als „Lamm“ bezeichnet, erweitert Bach urplötzlich das Klangspektrum und lässt einen *dritten* Chor einsetzen, eine Gruppe Knabensoprane *(soprano in ripieno)*, die unisono den Choral „O Lamm Gottes, unschuldig“ singen. Platziert war dieser Chor zu Bachs Zeiten auf der (später leider abgerissenen) „Schwalbennest“-Empore der Thomaskirche, die sich von der Hauptempore aus gesehen am anderen Ende des Kirchenschiffs befand. Indem Bach diese ausdrucksstarke, atmosphärisch dichte Klage mit der deutschen Textfassung des zeitlosen *Agnus Dei* aus der Liturgie überblendete – das am selben Tag bereits am Ende des Morgengottesdienstes erklungen war – stellte er dem historischen Jerusalem als dem Ort von Christi unmittelbar bevorstehender Verurteilung und Kreuzigung die himmlische Stadt gegenüber, deren Herrscher der Apokalyse zufolge das Lamm ist. Dieser Gegensatz – zwischen dem unschuldigen „Lamm Gottes“ und der Welt der sündigen Menschen, deren Schuld Jesus tragen muss – zieht sich letztlich durch die gesamte Passion: Das Schicksal Jesu und der Menschheit sind untrennbar miteinander verknüpft.

Nun kann die biblische Erzählung beginnen. Von Anfang an begegnen uns ungewohnt schroffe Form- und Klangkontraste – weit ausgreifende Secco-Rezitative des Erzählers, eine vierstimmige Streichergruppe, die jede Äußerung Jesu mit einem „Heiligenschein“ umgibt, spannungsgeladene antiphonale Einwürfe der Menge, die Reduktion auf nur einen Chor für die Jünger und dann wieder die Vereinigung beider Chöre zum gemeinsamen Gebet in den Chorälen. Letztere gaben den Zuhörern Gelegenheit, die vom Solisten im vorangegangenen Satz zum Ausdruck gebrachten Gefühle noch einmal aus der Perspektive eines ihnen vertrauten Kirchenlieds zu betrachten. Schnell zeichnet sich ein dreiteiliges Muster ab, aus biblischer Erzählung (in Rezitativform), Kommentar (in den Ariosi) und Gebet (in den Arien und Chorälen). Allmählich entsteht so der Eindruck einer gleichsam der zeitgenössichen Oper entlehnten, geordneten Abfolge einzelner Szenen, die jeweils in einer individuellen (Arie) oder kollektiven (Choral) Reaktion auf die vorangegangene Erzählung gipfeln. Die Sänger verkörpern in diesen Meditationen keine an der Handlung beteiligten Figuren, sondern kommentieren introspektiv die Bedeutung des Geschehens und laden dabei den Zuhörer immer wieder dazu ein, sich mit ganzem Herzen auf das Drama einzulassen, das

da vor seinen Ohren seinen Lauf nimmt, und sich läutern zu lassen. In dieser geschickten, wiederholten Einladung an den Zuhörer, ganz in die Handlung einzutauchen, zeigt sich Bachs ganzes Genie; es ist dieser Kunstgriff, der das gesamte Werk so ergreifend und mitreißend macht.

Am Ende des ersten Teils, an der Stelle, da die Häscher Jesus „greifen“, um ihn seinen Richtern vorzuführen, fügt Bach eine großartige, erschütternde Reaktion beider Chöre und Orchester ein, den Doppelchor „Sind Blitze, sind Donner“. Es sind die Verse, mit denen das gedruckte Textheft Picanders endet. Die von Bach ursprünglich gewählte Überleitung zur hier folgenden Predigt war eine schlichte Harmonisierung des Chorals „Jesum lass ich nicht von mir“. Als er die Partitur jedoch Mitte der 1730er Jahre abschrieb und überarbeitete, wurde ihm offenbar bewusst, dass dadurch ein Gegengewicht zum wuchtigen Eingangschor fehlte. Er beschloss, den Choral durch eine sehr viel aufwändigere Choralphantasie zu ersetzen, die er einige Jahre vorher in Weimar komponiert hatte, eine Bearbeitung des Passionschorals „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ von Sebald Heyden. Damit hatte der groß angelegte Chorprolog ein würdiges Pendant, das als Schlussstück des ersten Teils der christlichen Gemeinde eine perfekte Gelegenheit bot, gemeinsam in sich zu gehen. Das Stück wirft ein Schlaglicht auf die lutherische Sicht der Passionsgeschichte und fungiert zugleich als unmittelbare Antwort auf die vorangegangenen Worte Jesu, all das geschehe, „dass erfüllet würden die Schriften der Propheten“.

Wenn die Musik nach der Predigt weitergeht, dauert es einen Augenblick, ehe wir uns erinnern, an welchem Punkt der Geschichte wir stehengeblieben waren. Auf den ersten Blick scheint alles wie zuvor. Wir befinden uns noch immer in Gethsemane, mittlerweile ist Nacht hereingebrochen. Die Tochter Zion sucht verzweifelt nach ihrem Geliebten. Dabei ist Jesus, an Händen und Füßen gefesselt, längst fortgeschafft worden zu den Hohepriestern, wo ihm der Prozess gemacht werden soll. Doch je näher der Höhepunkt der Passion rückt, desto deutlicher wird Bachs Strategie, uns (in Ariosi) in das Geschehen hineinzuziehen und uns dann (in Arien und Chorälen) unterschiedliche Perspektiven anzubieten, aus denen wir darüber nachdenken können, was diese Ereignisse mit uns zu tun haben. Bach lässt in jeder Arie eine ganz individuelle Stimme und ein ganz bestimmtes Obligatoinstrument mit charakteristischem Timbre zu Wort kommen – ob Solovioline, Flöte, Oboe (und Oboen da caccia) oder Gambe – und wählt dann die passende Begleitung aus. Das kann eines der beiden Streicherensembles komplett sein, oder auch fein abgestimmte Klangkombinationen aus einzelnen Stimmgruppen. Trotz der so unterschiedlichen Stimmungen: das gewählte instrumentale Timbre ist der gemeinsame Nenner jedes Arioso/Arie-Paars, eine Verbindung zwischen Stimme und Handlungsfaden. Für die kaleidoskopartigen Variationen instrumentaler Klangfarben, die Bach sich auszudenken vermag, scheint es keine Grenzen zu geben. Auch aus dramaturgischer Perspektive ist es spannend zu beobachten, wie Bach eine flüssige Bewegung der instrumentalen „Dramatis Personae“ entwickelt hat, die ungeduldig in den Startlöchern stehen oder geduldig auf ihren Einsatz warten, vortreten und sich wieder zurück-

ziehen. Sobald der Spieler einer „Nebenrolle“ vortritt, wächst ihm im neuen Kontext eine herausgehobene Funktion zu. Entspinnt sich dann ein angeregter Dialog mit einem anderen Instrument oder Sänger, so entsteht bei uns als Zuhörern das anschauliche Bild miteinander kommunizierender Individuen – ganz ähnlich wie beim Lesen eines Romans.

Beendete Bach die *Johannespassion* mit einem Rondo („Ruht wohl“), mit dem der Chor die Grablegung des Leichnams Jesu begleitet – und so gewissermaßen einen Schlusspunkt setzt –, so entscheidet er sich im Schlussstück der *Matthäuspassion* für eine Sarabande. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer Bewegung, die sich endlos fortsetzt – so als sei die Passionsgeschichte ein Ritual, das der Zuhörer von nun an jeden Karfreitag von Neuem durchleben muss.

| | |

Blickt man am Ende der *Matthäuspassion* zurück, so erstaunt, wie überzeugend und fein die Figur des Jesus von Nazareth gezeichnet ist – die hier sehr viel menschlichere Züge trägt als in der *Johannespassion* –, obwohl sie im gesamten zweiten Teil auf drei lapidare Äußerungen reduziert ist: Jesu letzte Worte, *Eli, Eli, lama asabthani* („Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“) und zuvor zweimal „Du sagest’s“ – einmal zu Kaiphas und einmal zu Pilatus. Ansonsten „antwortete er nichts“, wie Matthäus berichtet. Und doch sind wir uns seiner Gegenwart in jeder Sekunde bewusst. Wir sehen sein Spiegelbild in den Augen und Worten anderer – nirgends so bewegend wie in dem zentralen Satz: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.“ Wie immer begegnet uns in der Musik auch Bach selbst. So sehr er in diesem Werk damit beschäftigt ist, anderen eine Stimme zu geben – den Protagonisten, der Menge, dem Verfasser des Evangeliums –, so deutlich ist doch stets seine eigene präsent. Sie spricht aus seiner Leidenschaft, seinem Mitgefühl mit dem unschuldig leidenden Christus, seinem moralischen Kompass, aus der Auswahl der Kommentare, die er in die Erzählung einstreut, und vor allem aus der Abruptheit, mit der er in der Gerichtsszene der rachsüchtigen Hysterie der Menge Einhalt gebietet und den Bericht des Matthäus mit einem Choral unterbricht, der tiefe Reue und Empörung zum Ausdruck bringt.

Was das ungeheure menschliche Drama und moralische Dilemma betrifft, die Bach so überzeugend und ergreifend auf den Punkt bringt, so bezweifle ich, dass sich irgendeine *Opera seria* seiner Zeit mit seinen zwei erhaltenen Passionen messen kann. Bach ließ sich darin von Luther inspirieren, der aus eigener Erfahrung wusste, wie es ist, ein Verfolgter zu sein: „Dan Christus leyden muß nit mit worten vnnd scheyn, sondern mit dem Leben vnd warhafftig gehandelt werden.“ Bach spricht uns direkt und auf einer sehr persönlichen Ebene an und beschreitet neue Wege, um uns in das Geschehen hineinzuziehen und uns dazu zu bringen, Bezüge zu unserem eigenen Leben herzustellen: Bei Bach werden wir zu aktiv Mitwirkenden an der Vergegenwärtigung einer Geschichte, die – mag sie uns auch noch so vertraut sein – so erzählt wird, dass sie uns aus unserer Selbstgefälligkeit reißt und uns innehalten lässt. Und gleichzeitig wirft uns Bach in

Gestalt der Reue und des Glaubens einen Rettungsanker zu – und weist uns damit letztlich einen Weg zum Heil.

Die Frage, wie man diese enorm anspruchsvollen Werke möglichst wirkungsvoll zur Geltung bringen kann, hat heute vielerorts zu einer begrüßenswerten Abkehr von den ehrfürchtigen Ritualen der Oratorienaufführungen früherer Jahre geführt. Insofern ist nachvollziehbar, dass manche Regisseure den Wunsch verspüren, Bachs Passionen zu dekonstruieren und neue Wege auszuloten, wie man sie erfahrbar machen kann. Werden diese mitreißenden Musikdramen jedoch „szenisch" aufgeführt und „dramatisiert", so besteht die Gefahr, dass wir zu unbeteiligten Zuschauern degradiert werden, denen Bühnenfiguren sagen, was sie an einer bestimmten Stelle empfinden sollen.

Mein Ansatz beruht auf der Überzeugung, dass es möglich ist, einen Mittelweg zwischen Dramatik und Meditation zu finden – nicht, indem man die alten Rituale durch neue *er*setzt, sondern indem man die Sänger und Musiker wohlüberlegt *ein*setzt (sei es in einer Kirche oder auf einem Orchesterpodium). Alles, was ich brauche, ist eine leere Bühne (keinen Bilderrahmen), Chorsänger, die ohne Noten auskommen, und Solisten, die mit den Spielern der obligaten Instrumente interagieren und im Rahmen einer einfachen, würdevollen Choreographie die ihrer jeweiligen Rolle entsprechenden Positionen beziehen. Ich bin sicher: die Bilder, die so in den Köpfen des Publikums entstehen, sind sehr viel anschaulicher als alles, was ein Bühnenmaler oder Regisseur bewerkstelligen könnte. Die unglaubliche Dramatik, die in dieser Musik konzentriert ist, und die gewaltige Vorstellungskraft, die sich in ihr Bahn bricht, macht Bachs Passionen großen Bühnendramen ebenbürtig: Ihre Wucht liegt in dem, was unausgesprochen bleibt. Das sollten wir uns immer vor Augen halten.

John Eliot Gardiner

Auszug aus: John Eliot Gardiner, *Bach – Musik für die Himmelsburg.* Aus dem Englischen von Richard Barth © 2016 Carl Hanser Verlag München

Der Monteverdi Choir und die English Baroque Soloists haben die Matthäuspassion 2016 insgesamt 16 Mal aufgeführt, im Rahmen einer Konzertreihe, die ihren Anfang im März in Valencia nahm und ihren Schlusspunkt am 22. September in Pisa hatte, wo diese Aufnahme entstanden ist. Die folgenden Notizen habe ich teils vor, teils während dieser Konzerttournee niedergeschrieben. Bei einigen handelt es sich um Tagebucheinträge, bei anderen um Anmerkungen, die ich in Proben gemacht oder nach Konzerten an die Aufführenden verschickt habe – an den Chor, die Gesangs- und Instrumentalsolisten (die allesamt auswendig sangen bzw. spielten), sowie an die Orchestermitglieder.

John Eliot Gardiner, 2016

Aufzeichnungen während der Probenphase und Konzerttournee

Anmerkungen zu Beginn der Probenphase, 5. Februar 2016

Ich finde es bemerkenswert, was für einen kreativen Quantensprung Bach vollzog, als er dieses überwältigende, vieldimensionale Stück Musiktheater schuf. Anstelle des zuckersüßen, rührseligen Ansatzes, dessen sich seine Zeitgenossen in ihren lutherischen Passionsoratorien bisweilen befleißigten, konzentriert Bach sich ganz darauf, dem großen Anspruch Luthers an die Musik gerecht zu werden: dass ihre Töne „den Text lebendig machen“ sollen. Seine *Matthäuspassion* ist von einer pulsierenden, erfrischenden Energie durchströmt. Was uns (und unser Publikum) letztlich vom ersten bis zum letzten Ton in seinen Bann schlagen kann, ist die unglaubliche Schönheit jedes einzelnen Satzes – vorausgesetzt, dass wir Augen und Ohren offenhalten und selbst noch mit den Poren unserer Haut sensibel für die Musik und ihre ständig wechselnden Stimmungen bleiben. Wenn wir diesen Punkt erreichen wollen, müssen wir uns unserer Vorstellungskraft bedienen, alle Sinne in höchste Alarmbereitschaft versetzen und uns mit Haut und Haaren auf die Passionsgeschichte einzulassen. Das heißt jedoch nicht, dass es diese Geschichte auf simple Art und im wörtlichen Sinne in Szene zu setzen gälte – ein Ansatz, der uns unter Umständen ablenkt, die Musik ihrer Wucht beraubt und den Einfallsreichtum verdeckt, mit dem Bach dem Bericht des Evangelisten Matthäus Leben einhaucht. Stattdessen sollten wir uns stets bewusst sein, wie er jede Szene der Passionsgeschichte plastisch macht, dem Entsetzen der Zuschauer und imaginären Kommentatoren Ausdruck verleiht und uns dann in Form der Choräle mit ihrer wunderbaren

harmonischen Vielfalt Gelegenheit zu einer kollektiven Reaktion gibt. Versuchen wir, uns stets unser Staunen zu erhalten: staunt mit jeder Faser Eures Körpers und Eures Geistes! Schult Eure Augen und Ohren und achtet auf die vielgestaltigen Muster, in denen die Musik sich entfaltet. Jeder einzelne Ton, den Ihr während der Aufführung beisteuert, muss sich ganz präzise in diese Muster einfügen, als Eure persönliche Reaktion auf die jeweilige dramatische Situation und auf Bachs Wortvertonung – immer aus der Rolle heraus, die ihr in der jeweiligen Szene spielt: als Gläubiger, Jünger, Zweifler, Verräter, Hohepriester, Schriftgelehrter, Pharisäer, Scherge, Teil der aufgebrachten Menge...

Ich freue mich darauf, vor Euch zu stehen und zu erfahren, wie Ihr jeden einzelnen Ton und jedes einzelne Wort des Passionsberichts lebt und allen 18000 Zuhörern nahebringt, die unsere acht Konzerte bis Ostern voraussichtlich besuchen werden. Mit Eurem Einsatz – und ohne die physische Barriere und die Sekundenbruchteile währenden Verzögerungen, die mit dem Singen aus Noten einhergehen – werdet Ihr das Publikum dazu einladen, ganz in diese Geschichte einzutauchen, aus ihrer jeweiligen Perspektive darauf zu reagieren und sich inspirieren zu lassen. Die sorgfältige Vorbereitung und die intime Vertrautheit mit der Musik, zu der ich Euch alle aufgerufen habe, ermöglichen eine ganz spezielle Form von ruhiger, konzentrierter Aufmerksamkeit, die wir als Musiker an den Tag legen können, sobald wir ein feines Gespür für alle wichtigen Teilaspekte entwickelt haben: für die komplexe Musik, für die tiefere Bedeutung jedes Satzes und jeder Phrase, sowie für die Rolle, die wir und alle anderen innerhalb des Gesamtklangs spielen. Im Ergebnis steht uns das Stück so klar und deutlich vor Augen, als wären alle unsere Sinne geschärft – Philip Pullman spricht in einem vergleichbaren Zusammenhang von einem Bewusstsein, das „in immer größere Tiefen“ vordringt „und dabei doch wunderbar klar bleibt“.

Tagebuch, 18. März

Nach den drei ersten Aufführungen in Spanien (in Valencia, Pamplona und Barcelona) und dem Konzert in Luzern habe ich das Gefühl, dass nun jedem Ensemblemitglied klar ist, was es bedeutet, sich für eine so lange Zeitspanne derart intensiv auf dieses monumentale Werk zu konzentrieren. Keine Noten in der Hand zu haben birgt natürlich das Risiko, dass einem das Gedächtnis einen Streich spielt (was bisher allerdings bei niemandem vorkam); doch diese Gefahr verblasst angesichts des Erfolgserlebnisses und der tiefen Befriedigung, ein derart langes und anspruchsvolles Werk auswendig gelernt zu haben. Jetzt folgt die Herausforderung, jedes Mal, wenn wir auf der Bühne stehen und sich dieses erstaunliche Werk vor uns entfaltet, Neues zu entdecken. Mein Gefühl sagt mir, dass wir uns durch derart intensive Erfahrungen weiterentwickeln und wachsen, hauptsächlich als Musiker, aber auch als Menschen.

Anmerkungen vom 28. März

Was für eine außergewöhnliche, unvergessliche Woche! Ich möchte Euch allen von Herzen gratulieren und für den fabelhaften Einsatz danken, mit dem Ihr Euch in der Karwoche während dieser raschen Abfolge von vier epischen *Matthäuspassionen* in

Amsterdam, Brüssel, Paris und London mit Leib und Seele engagiert habt. Ihr seid bei jeder Aufführung so wunderbar mitgegangen und habt so beeindruckend konzentriert musiziert. Angesichts von irrationalen, fehlgeleiteten Gewaltakten wie den Bombenanschlägen am Dienstag [22. März 2016] in Brüssel wird man leicht von Verzweiflung und dem Gefühl völliger Machtlosigkeit übermannt. Doch bei allem Druck, unter dem wir alle standen, bei aller Ungewissheit und Erschöpfung: Es wäre zu leicht gewesen, einfach aufzugeben und Brüssel den Rücken zu kehren. In Situationen wie dieser kommt uns Bachs Musik zu Hilfe – und gibt uns unglaublich viel Kraft, Trost und Entschlossenheit. Niemand von uns sollte den tiefen Eindruck unterschätzen, den unsere ausverkauften Aufführungen der *Matthäuspassion* in diesen vier Hauptstädten beim Publikum hinterlassen haben, vor allem im trauernden, vom Terror erschütterten Brüssel, sowie auf die Tausenden von Menschen, die das Brüssel-Konzert als Liveübertragung oder im Livestream verfolgt haben. Das Konzert hatte dadurch eine ganz eigene Qualität. Die Menschen schienen ebensoviel Inspiration wie Trost daraus zu ziehen. Mir wurde dadurch bewusst, was die Passionsgeschichte in Form der Nacherzählung Bachs, mit ihrer wiederholten Betonung schändlicher menschlicher Verhaltensmuster, für unsere Zeit und unsere heutige Gesellschaft bedeutet.

Die Brüsseler Erfahrung bestärkte mich auch in meiner festen Überzeugung, dass Bachs Musik Leid zu lindern und angesichts der Mühsal des Lebens klanglichen, sinnlichen Trost zu spenden vermag. Bach scheint seinen Zuhörern (und zwar nicht nur Gläubigen) eine helfende Hand hinzustrecken; seine Musik ist wie eine seelische Bluttransfusion – bei der die entscheidende Rolle für den Heilungsprozess nicht dem Text zukommt, sondern der Musik selbst. Sie wird zur unentbehrlichen Nahrung für die Seele. Wenn wir die zugrundeliegende lutherische Theologie einen Augenblick beiseite lassen und die bisweilen ziemlich unappetitlichen Sprachbilder und harschen, häßlichen Wörter ausblenden, öffnen wir uns für das, was den Kern der Musik ausmacht – dann sickert eine unglaubliche Menschlichkeit zu uns durch, die etwas zutiefst Befriedigendes hat. Im Endeffekt weist uns Bach in der *Matthäuspassion* einen Weg, in seiner wie auch unserer Welt einen Sinn zu entdecken. Er interpretiert sie für uns, wie sein Kollege J.A. Birnbaum es ausdrückte, mit Hilfe seiner „Einsicht in die Tiefen der Weltweisheit“.

Tagebuch, 1. April

Kati Debretzeni [die Konzertmeisterin der English Baroque Soloists] hat mir nach dem Amsterdam-Konzert geschrieben: „Nach der Aufführung im Concertgebouw hat mir eine Zuhörerin erzählt, ihrem Gefühl nach sei es genau die richtige Dosis ‚Inszenierung‘ gewesen, mit einem Chor, der unmittelbar dem Publikum und den Protagonisten zugewandt war, während die Sänger der Arien und die Instrumentalsolisten eng beieinanderstanden. So ungefähr stelle sie sich eine griechische Tragödie vor, und ich kann ihr nur beipflichten. Eine sehr aufmerksame Beobachtung, die zeigt, dass Dein Konzept perfekt aufgeht. Es ist absolut beeindruckend zu beobachten, wie die Chormitglieder sich mit dem Text identifizieren und jedes einzelne Wort kommuni-

zieren (und auch, wie sie das Geschehen verfolgen, wenn sie nur dasitzen und zuschauen) – ohne die Barriere, die durch das Notenlesen entsteht."

Tagebuch, 18. Juni, nach Königslutter und Leipzig (15./16. Juni)

Das waren zwei wunderbare Aufführungen, unter ganz anderen Bedingungen als die acht Konzertsaal-Aufführungen vor Ostern. Indem wir die beiden Chöre nebeneinander auf der einen Seite des gotischen Kirchenschiffs positionierten und die beiden Orchester auf der gegenüberliegenden Seite, konnten wir im Kaiserdom von Königslutter ein packendes Gerichtsdrama inszenieren, bei dem Jesus seinen Anklägern unmittelbar ins Auge blickt und dabei – im wahrsten Sinne des Wortes – mit dem Rücken zur Wand steht. Die Instrumentalsolisten wandten sich um, damit sie über den Metallzaun um den Sarkophag von Kaiser Lothar III. hinweg Kontakt zu den auf der anderen Seite platzierten Solisten aufnehmen konnten. Es war ermutigend, wie gut sich nach der zehnwöchigen Pause alles wieder zusammenfügte und wie gut dem Chor Texte und Musik im Gedächtnis geblieben waren. Was möglicherweise fehlte, waren die letzten 5 Prozent Textdeklamation, ein Punkt, an dem wir tags darauf unmittelbar vor der Aufführung in der Leipziger Thomaskirche noch einmal feilten. Die Arbeit machte sich vielfach bezahlt. Eine mir unbekannte Konzertbesucherin, Ulrike Brand, schrieb mir: „Es berührt mich, wie viel Liebe und Sorgfalt Sie auf meine Muttersprache verwenden. Vielleicht war es für ihren offenen und unvoreingenommenen Zugang zu Bachs Musik sogar von Vorteil, dass Deutsch nicht Ihre Muttersprache ist. Ebensowenig wie die der Chorsänger. Es ist ganz wunderbar, dass Sie beim ‚Modellieren' der Worte nicht (wie für den deutschen Protestantismus so typisch) von ihrer theologischer Interpretation ausgehen, sondern von ihrer physischen Gestalt, ihrem Klang, von der Art und Weise, wie sie sich in den Melodiefluss einfügen oder mit ihm reiben, und dass Sie erst an zweiter Stelle nach der wörtlichen Bedeutung und dem theologischen Kontext fragen. So zumindest klingt es für mich. Toll fand ich auch die gelungene Choreographie, bei der die Solisten nach vorne kommen und sich dann wieder in den Chor einfügen. Besonders schön und anrührend war für mich, wie Evangelist und Christus am Ende ihre Rollen abstreiften und den Schlusschor im Chor mitsangen."

18. Juni. Anmerkungen vor dem Konzert im Rahmen des Aldeburgh Festival

Leipzig war für mich ein großer Schritt nach vorne – obwohl es sich seltsam angefühlt haben muss, in einem ausverkauften Konzert für ein praktisch unsichtbares Publikum zu singen, saß dieses doch (genau wie zu Bachs Zeiten) überwiegend mit dem Rücken zu uns. Doch Ihr habt diese Herausforderung souverän angenommen und Euch von der Aufgabe nicht einschüchtern lassen, *das* Bachwerk schlechthin in „seiner" Kirche aufzuführen: an dem Ort, wo diese Passion zum ersten Mal erklang, und vor einem kritischen, deutschsprachigen Publikum, für das dieses Stück eine mythische, quasireligiöse Erfahrung darstellt. Als die letzten Akkorde verklungen waren, folgte nach einer langen, respektvollen Stille ein überwältigend herzlicher Applaus.

Danke, dass Ihr so gut mitgegangen seid und noch konzentrierter wart als sonst, dass Ihr unglaubliche Sorgfalt auf Stimmungswechsel und feine Aussprache- und Artikulationsdetails gelegt habt, und dass Ihr Euch der Rollen so bewusst wart, die Ihr und alle anderen in diesem Drama spielen, und selbst in den Stücken aufmerksam zugehört habt, an denen Ihr nicht aktiv beteiligt wart. Nicht alles mag perfekt gewesen sein, aber das ist nicht das Entscheidende. Wir haben phänomenale Einzelleistungen gehört, von Gesangs- wie Instrumentalsolisten, und alles hat sich zu einem ganz besonderen, tief bewegenden Konzert gefügt. Die Übergänge zwischen den einzelnen Stücken waren für mich absolut natürlich und überzeugend; trotz des eigenwilligen Schemas, das Bach uns aufträgt – indem er die Erzählung mit Reflexionen und Meditationen unterbricht und mit Hilfe der Choräle das Ganze in die Gegenwart herüberholt –, ging die Eindringlichkeit nie verloren. Besonders gelungen fand ich die sekundenschnellen Übergänge von den markerschütternden Turbachören zum Entsetzen, das seinen Ausdruck in den Chorälen findet, mit denen Bach das Geschehen kommentiert. Denkt nur an den ersten Choral im zweiten Teil, den Bach in den Passionsbericht einfügt („Mir hat die Welt“), als Kommentar der Farce jenes Scheingerichts, vor dem Jesus der Prozess gemacht wird, indem man fieberhaft nach falschen Zeugen sucht. Es ist nicht nur Jesus, der hier zu Unrecht angeklagt wird: Bach zwingt jeden einzelnen von uns, sich damit auseinanderzusetzen, wie es sich anfühlt, irgendwann in unserem eigenen Leben falschen Beschuldigungen, Verunglimpfungen und Lügen ausgeliefert zu sein.

Lasst uns das, was wir vor zwei Tagen in der Thomaskirche erlebt haben, im Gedächtnis behalten und uns in den verbleibenden Aufführungen noch einmal steigern. Heute nachmittag in Snape Maltings – an dem Ort, an dem wir vor fast dreißig Jahren die *Matthäuspassion* aufgenommen haben – musizieren wir in der besten Konzertakustik in ganz England.

Übersetzung Richard Barth

La grande Passion de Bach

Le manuscrit autographe de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach est un miracle calligraphique. L'élégance et l'aisance phénoménales de la notation, caractéristiques du Bach quadragénaire, contrastent avec l'écriture dense et rigide des années ultérieures, où sa vue s'était détériorée, avec des corrections notées sur des bandes de papier collées qui y sont méticuleusement insérées. L'impression de voir une partition autographe minutieusement construite, élaborée, révisée, réparée et laissée dans un état aspirant à une espèce d'idéal, est en accord avec l'échelle monumentale de l'œuvre elle-même. Pourtant, avec seulement cette copie au net datant du milieu des années 1730 et un ensemble de parties, des générations de musicologues ont été incapables jusqu'à présent de retracer la naissance, la conception ou les étapes successives de l'évolution de la *Passion* avec la moindre certitude. Nous ne savons par conséquent pas exactement qui prit part aux exécutions données sous la direction de Bach – non plus que la composition de son effectif vocal et orchestral, ni son nombre précis, ni la manière dont il était disposé dans la tribune occidentale de la Thomaskirche. Et nous ne connaissons aucune réaction contemporaine – pas le moindre témoignage sur ce que les auditeurs de l'époque en pensaient.

Il est possible – mais rien ne le prouve –, que Bach ait conçu sa *Passion selon saint Matthieu* dans le cadre de son deuxième cycle annuel de cantates à Leipzig, celui de 1724-1725, partageant avec lui la place importante accordée à des chorals choisis comme base ou centre de chaque cantate. La *Passion* pourrait avoir été conçue pour figurer en

son centre – et y aurait été parfaitement à sa place, tel l'umbo d'un bouclier. Mais il ne devait pas en être ainsi : sa première exécution fut retardée d'encore deux ans.

Après deux exécutions consécutives, en 1724 et 1725, de la *Passion selon saint Jean* au rythme rapide, dans deux versions très différentes, et la controverse qui paraît avoir entouré l'œuvre, Bach semble avoir voulu, avec la *Passion selon saint Matthieu*, écrire une œuvre qui laisse à ses auditeurs plus de temps pour réfléchir et méditer entre les scènes retraçant les récits de l'Évangile. Il adopte une tactique moins polémique, dictée en partie par la vision de Matthieu, et cherche à laisser beaucoup plus de place à l'auditeur pour assimiler le drame. Il convient avec son librettiste Picander dès le départ que la plupart des airs seront précédés d'un arioso (ou alors il le lui demande) – pour former un stade intermédiaire, comme pour préparer l'auditeur à l'espace contemplatif qu'occupera l'air. On a maintenant le temps de savourer la prodigieuse beauté de chacun tour à tour, la subtile couleur des accompagnements obligés, et l'éventail élargi de réactions émotionnelles et méditatives qu'ils englobent. Alors, au lieu d'attendre impatiemment qu'un air s'achève et que l'histoire reprenne, on commence à apprécier la voix qui nous pousse à nous identifier au remords, à l'indignation et à l'effusion de chagrin manifestés par les porte-parole individuels au cours du drame, et par la communauté entière qui exprime sa contrition dans les chorals. Avec la liturgie des vêpres du Vendredi saint réduite à quelques prières et cantiques seulement pour ouvrir et clore le culte, et la prédication, malgré sa longueur considérable, au milieu, c'était pour Bach l'épreuve ultime lui permettant de justifier la grande revendication de Luther pour la musique : « Les notes donnent vie au texte. »

Même si ses musiciens et lui n'étaient que partiellement visibles de l'assemblée, la musique de Bach était essentiellement dramatique : une musique destinée à s'adresser aux sens de ses auditeurs – et même parfois à les agresser. Dès le début de ses fonctions comme Thomascantor, Bach avait été dissuadé d'écrire une musique opératique, et pourtant son dessein était irréprochable : faire revivre l'histoire de la Passion dans l'esprit de ses auditeurs, affirmer sa pertinence pour les hommes et les femmes de son temps, aborder leurs préoccupations et leurs craintes et les orienter vers le réconfort et l'inspiration qu'on pouvait trouver dans le récit de la Passion. Bach contrebalance le fil central, la relation de l'histoire de la Passion par Matthieu, avec des réactions immédiates et des réflexions plus mesurées de spectateurs inquiets, pour la ramener dans le présent. Il serait difficile de faire mieux en tant que drame essentiellement humain – avec d'immenses luttes et difficultés, trahison et pardon, amour et sacrifice, compassion et pitié.

| | |

On ne sait pas si c'est Bach ou Picander qui eut l'idée de lier l'interprétation traditionnelle du Christ en tant que fiancé allégorique (Cantique des Cantiques) à celle de son identité d'agneau sacrificiel. Ce qu'on sait est que le point de départ de Bach – dont il a dû discuter et convenir avec Picander dès le début –

est le concept de dialogue, procédé qu'il avait déjà essayé avec succès dans deux mouvements de sa *Passion selon saint Jean*, et maintenant développé au point où il conduit logiquement à la division en deux chœurs, chacun avec son ensemble instrumental de soutien. Le chœur d'ouverture de Bach nous est présenté comme un immense tableau – l'équivalent sonore, disons, d'un grand retable de Véronèse ou de Tintoret. Au moment où le premier chœur fait référence à Jésus en tant que « fiancé » puis en tant qu'« agneau », Bach fait entrer un troisième chœur avec le choral « O Lamm Gottes unschuldig » (« Ô innocent agneau de Dieu »), dans une expansion abrupte du spectre sonore, chanté à l'unisson par un groupe de sopranos (*soprano in ripieno*) placé dans la tribune d'orgue en « nid d'hirondelle » de la Thomaskirche – séparée alors (mais, hélas, plus maintenant) des autres musiciens par toute la longueur de la nef. En choisissant de superposer à sa puissante et évocatrice lamentation l'Agnus Dei intemporel de la liturgie dans sa versification allemande – qui avait déjà été entendu plus tôt dans la journée du Vendredi saint en conclusion du culte du matin –, il pouvait contraster la Jérusalem historique en tant que site du procès et de la Passion imminente du Christ et la cité céleste dont le souverain, d'après l'Apocalypse, est l'Agneau. C'est la dichotomie essentielle – l'Agneau de Dieu innocent et le monde de l'humanité errante dont Jésus doit porter les péchés – qui sous-tendra toute la *Passion*, le destin de l'un étant lié à celui de l'autre.

Le récit biblique peut désormais commencer. Dès le départ, Bach propose de saisissantes juxtapositions nouvelles de texture et de sonorité – un récitatif *secco* formant une grande arche pour le narrateur, une « auréole » de cordes à quatre voix entourant chacune des déclarations de Jésus, des interventions antiphoniques tendues de la foule, une réduction à un chœur unique pour les disciples, et un nouveau rassemblement dans les chorals, qui offrent à l'auditeur le moyen de répondre aux sentiments exprimés par le chanteur dans le numéro précédent en reprenant des cantiques familiers aux premiers auditeurs de Bach. Bientôt on discerne une série de motifs trifoliés : récit biblique (récitatif), commentaire (arioso) et prière (air et choral). Ceux-ci commencent progressivement à prendre l'apparence d'une succession ordonnée de scènes distinctes, comme empruntées à un opéra contemporain, chacune progressant vers une réponse individuelle (air) ou collective (choral) à la narration. Dans ces méditations, les chanteurs ne dépeignent pas de véritables personnages du récit, mais commentent plutôt de manière introspective la signification des événements, invitant souvent explicitement le cœur de l'auditeur à prendre part au drame qui se déroule, à y réagir et à se laisser transformer par lui. Cette invitation habile et répétée à l'auditeur à se joindre véritablement au récit est le couronnement du génie du Bach, et c'est cet élément avant tout qui rend l'œuvre entière si émouvante et si puissante.

À la fin de la première partie, au moment où Jésus est arrêté et emmené au tribunal, Bach insère une réaction à la fois brillante et déchirante de ses deux chœurs et orchestres, « Sind Blitze, sind Donner ». C'est ici que s'arrête le livret de Picander. La transition musicale primitive de Bach vers la prédication qui suivait était une harmonisation simple

du choral « Jesum lass ich nicht von mir ». Quand il révisa et recopia la partition au milieu des années 1730, il dut avoir le sentiment que ce choral était loin de contrebalancer la masse structurelle de son chœur initial. C'est là qu'il prit la décision de le remplacer par une fantaisie de choral beaucoup plus élaborée écrite sur le cantique de la Passion de Sebald Heyden, « O Mensch, bewein dein Sünde groß », que Bach avait composé plusieurs années auparavant à Weimar. Ce pilier qui fait pendant au grandiose prologue était désormais en place, et en tant que conclusion de la première partie il offrait une occasion idéale pour la communauté chrétienne de méditer et de s'unir dans la contrition, tirant de l'histoire de la Passion la signification que lui donne Luther et formant une réponse directe aux derniers mots de Jésus sur l'« accomplissement » des écrits des prophètes.

Lorsque la musique reprend après la prédication, il faut une seconde ou deux pour comprendre où l'on en est dans le récit. Superficiellement, rien ne semble avoir changé. La scène se passe toujours à Gethsémani, maintenant après la tombée de la nuit. On voit la fille de Sion chercher d'un air égaré son amant qui a été fait prisonnier, bien que Jésus, pieds et mains liés, soit parti depuis longtemps, emmené à son procès devant les grands-prêtres. Tandis que la *Passion* progresse vers sa culmination, la stratégie de Bach consistant à nous attirer dans l'action (dans les ariosos), puis à arranger les angles sous lesquels on peut contempler son application à soi-même (dans les airs et les chorals), devient de plus en plus claire. En choisissant une voix spécifique et un timbre obligé pour chaque air – violon solo, flûte, hautbois (et hautbois *da caccia*) ou viole de gambe –, il détermine l'accompagnement le plus approprié : ce peut être l'ensemble de cordes complet de gauche ou de droite, ou une subtile combinaison de sonorités. Malgré leur apparente opposition de climat, le timbre instrumental choisi est le dénominateur commun dans ces paires arioso-air : un lien entre la voix et le fil narratif. Les permutations kaléidoscopiques de couleur instrumentale que Bach opère semblent sans limites. Sur le plan théâtral, il est également intéressant d'observer comment Bach a mis au point un mouvement fluide de ses personnages instrumentaux qui se disputent la place, prêts à s'avancer ou à reculer, ou attendant simplement leur tour. Puis, quand un dialogue se noue avec un autre instrumentiste ou un chanteur, en tant qu'auditeur on a l'impression marquante de subjectivités humaines séparées qui se livrent à un dialogue animé, comme on pourrait en rencontrer dans les pages d'un roman.

Alors que dans la *Passion selon saint Jean* Bach terminait par un rondo choral (« Ruht wohl ») pour accompagner respectueusement la mise au tombeau du corps du Sauveur – évoquant donc une espèce de point final –, ici, pour conclure la *Saint Matthieu*, il choisit une sarabande chorale. C'est une sensation de mouvement continu, comme si tout le rituel de l'histoire de la Passion avait maintenant été entendu dans la conscience de l'auditeur et avait désormais besoin d'être revécu chaque Vendredi saint.

| | |

En regardant la conclusion de la *Passion selon saint Matthieu*, on est frappé par la manière dont le personnage de Jésus – figure beaucoup plus humaine que celle dépeinte dans la *Saint Jean* – est dessiné de manière puissante et subtile, même lorsqu'il est réduit, comme il l'est dans toute la deuxième partie, à trois formules lapidaires : son « Eli, Eli, lama asabthani ? » (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ») final et, avant cela, « Du sagest's » (« Tu l'as dit ») – une fois à Caïphe, une fois à Pilate. En dehors de cela, nous dit Matthieu, « il ne lui répondit rien ». Il n'y a pourtant pas un seul instant où l'on n'ait conscience de sa présence. On le voit reflété dans les yeux et les voix des autres, surtout dans l'émouvante récapitulation « Assurément, cet homme était Fils de Dieu ». Comme toujours, la musique est l'endroit où trouver aussi Bach lui-même. Bien que tout son projet soit de donner une voix aux autres – aux protagonistes, à la foule, à l'Évangéliste –, la sienne est toujours présente dans l'histoire. On l'entend dans sa ferveur, dans son empathie avec la souffrance du Christ innocent, dans son sens des convenances, dans ses choix et juxtapositions de narration et de commentaire, et surtout dans la manière abrupte dont il arrête la vague d'hystérie vengeresse, coupant net le récit de la scène du procès avec un choral qui exprime une contrition et une indignation profondes.

Je doute s'il existe un seul *opera seria* de l'époque qui se compare aux deux Passions de Bach, où l'intense drame humain et le dilemme moral soient exprimés de manière aussi convaincante et profondément poignante. Bach s'inspire de Luther, qui, sachant par expérience directe ce que c'est que d'être persécuté, disait de la Passion du Christ : « Ce n'est pas par les paroles ou les apparences, mais bien à travers la vie et la véracité [des actes] que la Passion du Christ doit être vécue. » C'est exactement ce que fait Bach – en s'adressant à nous directement et de manière très personnelle, en trouvant de nouvelles façons de nous y attirer: nous participons à une reconstitution de l'histoire qui, bien qu'elle soit familière, est racontée avec des procédés conçus pour nous couper dans notre élan, nous faire sortir de notre suffisance, tout en nous lançant la bouée de sauvetage du remords et de la foi et, en fin de compte, une voie vers le salut.

La recherche de la façon la plus efficace possible de présenter ces œuvres extrêmement exigeantes de nos jours a conduit, dans bien des cas, à un abandon opportun des rigides rituels révérencieux de l'oratorio. On peut comprendre que des metteurs en scène puissent souhaiter déconstruire les Passions de Bach et explorer différentes manières de les présenter. Mais en rendant ces puissants drames musicaux par un « jeu » littéral et une théâtralisation explicite, ils risquent de nous réduire au rôle d'observateurs regardant un spectacle, tandis que des personnages représentatifs nous disent ce que nous sommes censés ressentir à tout moment donné.

Ma propre démarche est fondée sur la conviction qu'une relation similaire entre action et méditation peut être obtenue aussi bien par un déploiement réfléchi des effectifs musicaux dans une église ou sur une scène de concert conventionnelle, sans qu'il faille remplacer un ensemble de rituels par un autre.

Donnez-moi une scène de concert nue (et non un cadre de tableau) peuplé de choristes libérés de leur partition, et des solistes en interaction avec les instruments obligés, allant et venant entre leurs places attribuées dans une chorégraphie simple et digne, et je crois que l'imagination de l'auditeur emplira l'espace d'images beaucoup plus vivantes que ce que peut proposer un décorateur ou un metteur en scène. C'est l'intense concentration du drame *au sein* de la musique et la force imaginative colossale que Bach introduit dans ses Passions qui en font les égaux des plus grands drames scéniques : leur puissance tient à ce qu'ils laissent non dit. On l'ignore à ses risques et périls.

John Eliot Gardiner

Le texte d'introduction est tiré de *Musique au château du ciel : un portrait de Johann Sebastian Bach* de John Eliot Gardiner, Flammarion, 2014, trad. Laurent Cantagrel et Dennis Collins, et reproduit ici avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Le Monteverdi Choir et les English Baroque Soloists ont interprété la Passion selon saint Matthieu *lors d'une série de seize concerts tout au long de 2016, commençant à Valence en mars et terminant par une exécution à Pise le 22 septembre, où s'est fait cet enregistrement. Les notes qui suivent ont été rédigées avant ou pendant la tournée. Certaines sont des entrées de journal, d'autres des remarques présentées pendant les répétitions ou envoyées aux interprètes à la suite des concerts – le chœur, les instruments obligés et les solistes – qui jouaient par cœur, et de ce fait à l'orchestre.*

John Eliot Gardiner, 2016

Notes pour les répétitions

Notes présentées au début des répétitions, 5 février 2016

Je suis frappé par le saut imaginatif tout à fait extraordinaire qu'a fait Bach en concevant cette œuvre de théâtre musical éblouissante et multi-dimensionnelle. En évitant la vision édulcorée et larmoyante qu'adoptaient parfois ses contemporains dans leurs Passions-oratorios luthériennes, Bach se focalise entièrement sur la justification de la grande exigence de Luther pour la musique : les notes doivent « donner vie au texte ». Une énergie fraîche traverse sa *Passion selon saint Matthieu* tel un liquide invisible. Avant tout, c'est la beauté phénoménale de chaque mouvement successif qui peut vraiment nous captiver (et captiver notre public) du début à la fin, pourvu que nos yeux et nos oreilles, et jusqu'aux pores de notre peau, soient réceptifs à la musique et à ses climats sans cesse changeants. Pour parvenir à ce point, il nous faudra garder nos sens en alerte rouge et notre imagination active, et maintenir un engagement presque physique avec le sang et les os de l'histoire de la Passion. Cela ne signifie pas la jouer de manière simpliste, littéralement théâtrale – démarche qui risque de distraire, qui peut priver de sa force la musique et vider de son énergie la manière inventive dont Bach donne vie à l'Évangile de Matthieu. Il faut plutôt être sûr de bien percevoir la façon dont il vivifie chaque incident séparé de l'histoire de la Passion, donne voix à la réponse horrifiée de ses spectateurs et de ses commentateurs imaginaires, puis nous offre une réaction collective sous forme de chorals, si magnifiquement satisfaisants dans le traitement harmonique qu'il en fait. Essayons de garder à tout moment notre

sensation d'émerveillement : je vous demande de la ressentir dans chaque fibre de votre corps et chaque filament de votre pensée. Formez vos yeux à regarder et vos oreilles à écouter les schémas variés selon lesquels la musique se déploie. Ils doivent guider chaque son et chaque note que vous émettez vous-mêmes en concert : il faut qu'il soit spécifique, jaillissant comme votre réponse personnelle à la situation dramatique particulière, à la mise en musique du texte et à la personne que vous représentez à tel moment du drame : croyant, disciple, sceptique, traître, grand-prêtre, scribe, pharisien, membre d'une bande, malfaiteur...

Debout face à vous lors de chaque concert, j'attends de vous que vous viviez et communiquiez chaque note et chaque mot du récit de la *Passion* aux dix-huit mille auditeurs qui assisteront, selon les estimations, à ces huit concerts avant Pâques. Ce faisant – et sans la barrière physique de la partition ou le quart de seconde de retard qui survient quand on lit la musique – vous inviterez les auditeurs à participer à l'histoire, à y réagir de leurs différents points de vue, à être inspirés par elle. Avec le genre d'attention et de familiarité intime avec la musique que je nous pousse tous à développer, il vient un type très spécial de calme et de concentration que nous musiciens sommes capables d'invoquer quand notre conscience de toutes les parties constitutives – la musique complexe, la signification sous-jacente de chaque proposition et phrase, notre perception rehaussée du rôle l'un de l'autre dans la partition – devient d'une acuité exceptionnelle. Dans ce processus, l'on gagne un sentiment accru de clarté et de compréhension, « en allant dans des eaux si profondes qu'on ne voit pas le fond, mais limpides jusqu'en bas », pour emprunter à Philip Pullman la description d'un phénomène similaire.

Journal, 18 mars
Après ces trois premiers concerts en Espagne (Valence, Pampelune et Barcelone), et celui de Lucerne, j'ai le sentiment que tout le monde dans le groupe sait ce que c'est de se focaliser aussi intensément pendant aussi longtemps sur cette œuvre monumentale. Sans la sécurité que donne la partition que l'on tient vient le risque d'un occasionnel trou de mémoire (il n'y en a pas eu jusqu'à présent) ; mais ce n'est rien comparé au sentiment de satisfaction intérieure d'avoir réussi à mémoriser une œuvre aussi longue et complexe. Vient maintenant le défi continuel de la redécouverte, chaque fois que nous nous trouvons ensemble sur scène avec cette œuvre étonnante qui se déploie devant nous. Mon sentiment est qu'en étant exposé à des expériences aussi frappantes on se développe et on grandit, d'abord comme musicien, puis comme être humain.

Notes, 28 mars
Quelle semaine extraordinaire et inoubliable ! Veuillez accepter mes félicitations sincères et ma gratitude pour cet effort phénoménal, et pour avoir mis autant de cœur et d'âme dans ces quatre *Saint Matthieu* de suite à Amsterdam, Bruxelles, Paris et Londres pendant la Semaine sainte. Vous avez manifesté une telle réactivité, une telle concentration soutenue et un tel engagement musical chaque fois. Face à des actes irrationnels et délirants comme les

attentats à la bombe de mardi à Bruxelles [22 mars 2016], on peut se sentir désespéré et totalement impuissant. Pourtant, malgré la pression, l'incertitude et la fatigue que nous ressentions tous, il aurait été trop facile de simplement renoncer et repartir. C'est ici que la musique de Bach vient à notre secours – pour nous donner une force, un baume et une détermination exceptionnels. Nul d'entre nous ne doit douter du profond impact de nos exécutions de la *Saint Matthieu* sur les salles combles dans les quatre capitales, surtout à Bruxelles, endeuillée et traumatisée, et sur ces milliers d'auditeurs de plus qui ont entendu le concert de Bruxelles retransmis en direct à la radio ou sur internet. Ce concert avait une dimension supplémentaire. Le public semblait y puiser consolation et inspiration en parts égales. J'avais vivement conscience de la manière dont l'histoire de la Passion telle que la relate Bach, qui met constamment l'accent sur les types de comportement humain déplorable, résonne à notre époque et dans la société actuelle.

L'expérience de Bruxelles a également renforcé ma forte conviction selon quoi la musique de Bach possède le pouvoir d'adoucir l'impact du chagrin, apportant un réconfort auditif et sensoriel dans les épreuves de la vie. Bach semble tendre la main à ses auditeurs (et pas seulement aux croyants), sa musique servant d'espèce de transfusion sanguine spirituelle, où l'agent critique dans le processus de guérison émane de la musique elle-même. Elle devient une nourriture essentielle de l'âme. Si pendant un moment on s'écarte de la théologie luthérienne sous-jacente et qu'on ignore les images verbales parfois peu appétissantes et les mots durs et laids, on s'ouvre à ce qu'il y a au cœur de la musique – une incroyable humanité qui en émane et renvoie à une satisfaction profonde et pénétrante. L'effet de la *Saint Matthieu* de Bach est de trouver un sens dans le monde autour de lui et autour de nous. Il l'interprète pour nous à travers ce que son collègue J. A. Birnbaum appelait son « regard imaginatif dans les profondeurs de la sagesse terrestre ».

Journal, 1er avril

Voici ce que m'a écrit Kati Debretzeni [premier violon des EBS] après notre concert à Amsterdam : « Quelqu'un qui était au Concertgebouw m'a dit qu'elle avait le sentiment que c'était juste la bonne dose de "mise en scène", avec le chœur qui chante droit vers le public et les protagonistes, les solistes vocaux et les instruments obligés étant physiquement proches et complices. Elle m'a dit que cela lui rappelait un peu la manière dont elle imaginait la tragédie grecque, et je suis tout à fait d'accord. Des commentaires perspicaces, qui montrent que ton dispositif marche vraiment. Il est tout à fait étonnant de voir le chœur vivre et communiquer chaque mot (et suivre aussi l'histoire quand il est simplement assis à regarder), sans la barrière de la partition à lire. »

Journal, 18 juin, après Königslutter et Leipzig (15 et 16 juin)

C'étaient deux beaux concerts contrastés, dans des conditions sensiblement différentes des huit que nous avions donnés dans des salles de concert avant Pâques. En alignant les deux chœurs séparés

d'un côté de la nef gothique de Königslutter et les orchestres scindés de l'autre, il a été possible de créer un drame judiciaire captivant, avec Jésus qui affrontait ses accusateurs de face, le dos au mur – très littéralement. Les instruments obligés pivotaient tout autour, communicant avec les voix solistes placées du côté opposé du sarcophage de l'empereur allemand Lothaire III, entouré d'une grille en fer forgé. J'ai été encouragé par la façon dont tout tombait si bien en place après une coupure de dix semaines et à quel point le chœur avait gardé le texte et la musique en mémoire. Ce qui manquait peut-être étaient les derniers cinq pour cent d'inflexions textuelles, chose que nous avons retravaillée le lendemain juste avant notre concert à la Thomaskirche de Leipzig. Cela s'est révélé vraiment payant. Une auditrice, Ulrike Brand, m'a écrit : « Je suis très touché par autant d'amour et de soin pour ma langue maternelle. Peut-être votre approche ouverte et sans préjugés de la musique de Bach a-t-elle même été aidée par le fait que l'allemand n'est pas votre langue maternelle. Non plus que celle de votre chœur. Il est merveilleux de voir comment vous commencez à "sculpter" les mots non pas avec leur interprétation théologique (comme ont tendance à le faire les protestants allemands), mais leur caractère physique, leurs sons, leurs frictions et fusions avec le flux musical ; ce n'est qu'ensuite que vous entrez dans leur signification littérale et leur contexte théologique. C'est du moins ce que j'entends. J'ai beaucoup aimé aussi la belle chorégraphie des solistes qui s'avançaient avant de rejoindre de nouveau le chœur. En particulier, le simple geste de l'Évangéliste et du Christ abandonnant leur rôle de soliste à la fin pour se joindre au chœur final était si beau et émouvant. »

18 juin. Notes présentées avant le concert du Festival d'Aldeburgh

J'ai le sentiment que Leipzig était un grand pas en avant, même si l'impression devait être curieuse de s'adresser à des auditeurs nombreux, mais presque invisibles, dont la plupart nous tournaient le dos, comme au temps de Bach. Pourtant tout le monde a relevé le défi de front, refusant de se laisser intimider par la tâche d'interpréter l'œuvre emblématique de Bach dans sa propre église, où elle fut créée, et devant un public germanophone critique, pour qui la *Passion* constitue une expérience mythique, quasi religieuse. Une fois les derniers accords éteints dans la Thomaskirche, ils ont applaudi avec une chaleur irrésistible après avoir respecté un long silence. Merci d'avoir répondu si généreusement et d'avoir apporté cette concentration supplémentaire ; de votre formidable attention aux changements de climat et aux subtils détails de prononciation et d'articulation ; de votre perception rehaussée du rôle l'un de l'autre dans le déroulement du drame ; et d'avoir écouté si attentivement, même dans les numéros où vous ne chantiez ou ne jouiez pas. Peut-être tout n'était-il pas parfait, mais ce n'est pas le plus important. Il y a eu des interprétations individuelles phénoménales – des voix solistes et des instruments obligés – et celles-ci se sont fondues pour créer quelque chose de spécial et de profond. L'enchaînement d'un numéro à l'autre m'a semblé complètement naturel et convaincant, sans fléchissement de l'intensité dans ce schéma

excentrique que Bach nous demande de suivre, interrompant le récit avec des réflexions et des méditations, et amenant les choses directement dans le présent par le truchement des chorals. J'ai particulièrement apprécié les transitions rapides, quasi instantanées, entre ces chœurs de foule glaçants et l'horreur outragée des chorals qui prennent acte des événements épouvantables à mesure qu'ils se déroulent. Rappelez-vous le premier choral de la deuxième partie (« Mir hat die Welt »), et la manière dont Bach nous fait entrer dans l'histoire de la Passion en réponse à la farce du procès de Jésus devant ce tribunal fantoche et la course pour trouver de faux témoins. Ce n'est pas seulement Jésus qui est accusé à tort ici : Bach oblige chacun de nous à se confronter à ce qu'il ressent lorsqu'à un moment de sa vie il est l'objet de fausses accusations, de calomnies et de mensonges.

Gardons donc en mémoire ce que nous avons vécu il y a deux soirs à la Thomaskirche et reprenons-le au niveau supérieur pour tous nos concerts restants. Ici, cet après-midi, aux Snape Maltings – là même où nous avons enregistré la *Saint Matthieu* il y a près de trente ans –, nous avons la meilleure acoustique de concert en Angleterre.

Traduction : Dennis Collins



Teil I

1

1. Chorus
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
sehet! – Wen? – den Bräutigam.
Seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm.
O Lamm Gottes, unschuldig
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Sehet – Was? – seht die Geduld,
allzeit erfunden geduldig,
wiewohl du warest verachtet.
seht – Wohin? – auf unsre Schuld;
All Sünd hast du getragen,
sonst müssten wir verzagen.
sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen!
Erbarm dich unser, o Jesu!

2

2. Recitativo
Evangelista
Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:
Jesus
Ihr wisset, dass nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, dass er gekreuziget werde.

3

3. Choral
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
dass man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missetaten
bist du geraten?

4

4a. Recitativo
Evangelista
Da versammleten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk in dem Palast des Hohenpriesters, der da hieß Kaiphas, und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten. Sie sprachen aber:

4b. Chorus
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde im Volk.

Part I

1. Chorus
Come, you daughters, help me mourn,
see him! – Whom? – The bridegroom!
See him! – How? – Like a lamb.
O innocent Lamb of God,
slaughtered on the tree of the cross,
See, – What? – see his patience.
at all times found patient,
although you were despised.
Look, – On what? – look on our guilt.
You have borne all sin for us,
or we should have to despair.
See him of his love and grace
bear the wood for his own cross.
Have mercy on us, O Jesus!

2. Recitative
Evangelist
When Jesus had finished all these sayings, he said unto his disciples:
Jesus
Ye know that after two days is the feast of the passover, and the Son of man is betrayed to be crucified.

3. Chorale
Beloved Jesu, how have you offended,
that such a hard sentence is pronounced upon you?
What is your offence, into what misdeeds
have you fallen?

4a. Recitative
Evangelist
Then assembled together the chief priests, and the scribes, and the elders of the people, unto the palace of the high priest, who was called Caiaphas, and consulted that they might take Jesus by subtlety, and kill him. But they said:

4b. Chorus
Not on the feast day, lest there be an uproar among the people.

Première Partie

1. Chœur
Venez, mes sœurs, partagez les larmes.
C'est lui ! – Qui ? – Le fiancé.
Voyez ! – Quoi ? – L'agneau divin.
Agneau de Dieu, innocent,
mis à mort sur le bois de la croix,
Voyez ! – Quoi ? – Voyez sa patience.
d'une patience éternelle,
quoiqu'on te raille.
Voyez ! – Quoi ? – nos péchés.
Si tu n'avais porté tout péché,
nous désespérions.
Voyez-le, par amour pour nous,
porter lui-même sa croix.
Aie pitié de nous, ô Jésus !

2. Récitatif
L'Évangéliste
Lorsque Jésus eut achevé tous ces discours, il dit à ses disciples :
Jésus
Vous savez que la Pâque a lieu dans deux jours, et que le Fils de l'homme sera livré pour être crucifié.

3. Choral
Ô divin Jésus, quel fut donc ton crime
pour qu'on ait prononcé une si cruelle sentence ?
De quel péché, de quel méfait
es-tu coupable ?

4a. Récitatif
L'Évangéliste
Alors les principaux sacrificateurs et les scribes et anciens du peuple se réunirent dans la cour du souverain sacrificateur, appelé Caïphe ; et ils délibérèrent sur les moyens d'arrêter Jésus par ruse, et de le faire mourir. Mais ils dirent :

4b. Chœur
Que ne soit pas pendant la fête, afin qu'il n'y ait pas de tumulte parmi le peuple.

4c. Recitativo
Evangelista
Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, die hatte ein Glas mit köstlichem Wasser und goss es auf sein Haupt, da er zu Tische saß. Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

4d. Chorus
Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

4e. Recitativo
Evangelista
Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen:
Jesus
Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan. Ihr habet allezeit Armen bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit. Dass sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, dass man mich begraben wird. Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

5 **5. Recitativo** *Alto*
Du lieber Heiland du,
wenn deine Jünger töricht streiten,
dass dieses fromme Weib
mit Salben deinen Leib
zum Grabe will bereiten,
so lasse mir inzwischen zu,
von meiner Augen Tränenflüssen
ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!

6 **6. Aria** *Alto*
Buß und Reu
knirscht das Sündenherz entzwei,
dass die Tropfen meiner Zähren
angenehme Spezerei,
treuer Jesu, dir gebären.

4c. Recitative
Evangelist
Now when Jesus was in Bethany, in the house of Simon the leper, there came unto him a woman having an alabaster box of very precious ointment, and poured it on his head, as he sat at meat. But when his disciples saw it, they had indignation, saying:

4d. Chorus
To what purpose is this waste? For this ointment might have been sold for much, and given to the poor.

4e. Recitative
Evangelist
When Jesus understood it, he said unto them:
Jesus
Why trouble ye the woman? For she hath wrought a good work upon me. For ye have the poor always with you; but me ye have not always. For in that she hath poured this ointment on my body, she did it for my burial. Verily I say unto you, wheresoever this gospel shall be preached in the whole world, there shall also this, that this woman hath done, be told for a memorial of her.

5. Recitative *Alto*
My dear Saviour,
while your disciples protest foolishly
that this pious woman
with ointment seeks to prepare
your body for the grave,
let me meanwhile,
with the tears flowing from my eyes,
anoint your head.

6. Aria *Alto*
Repentance and remorse
tear my sinful heart in two.
May my tears, faithful Jesus,
bring forth
sweet spices for you.

4c. Récitatif
L'Évangéliste
Comme Jésus était à Béthanie, dans la maison de Simon le lépreux, une femme s'approcha de lui, tenant un vase d'albâtre, qui renfermait un parfum de grand prix ; et, pendant qu'il était à table, elle répandit le parfum sur sa tête. Les disciples, voyant cela, s'indignèrent et dirent :

4d. Chœur
À quoi bon cette perte ? On aurait pu vendre ce parfum très cher, et en donner le prix aux pauvres.

4e. Récitatif
L'Évangéliste
Jésus, s'en étant aperçu, leur dit :
Jésus
Pourquoi faites-vous de la peine à cette femme ? Elle a fait une bonne action à mon égard ; car vous avez toujours des pauvres avec vous, mais vous ne m'avez pas toujours. En répandant ce parfum sur mon corps, elle l'a fait pour ma sépulture. Je vous le dis en vérité, partout où cette bonne nouvelle sera prêchée, dans le monde entier, on racontera aussi en mémoire de cette femme ce qu'elle a fait.

5. Récitatif *Alto*
Toi mon Seigneur et mon Sauveur,
alors que tes disciples se disputent aveuglément
parce que cette pieuse femme
avait oint ton corps,
le préparant pour le tombeau,
laisse-moi
verser sur ton front
l'eau du flot de mes larmes.

6. Air *Alto*
Contrition et repentir
déchirent le cœur coupable.
Que mes larmes,
comme un doux parfum,
te donnent la vie, divin Jésus.

7 **7. Recitativo**
Evangelista
Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern und sprach:
Judas
Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.
Evangelista
Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem an suchte er Gelegenheit, dass er ihn verriete.

8 **8. Aria** *Soprano*
Blute nur, du liebes Herz!
Ach, ein Kind, das du erzogen,
das an deiner Brust gesogen,
droht den Pfleger zu ermorden,
denn es ist zur Schlange worden.

9 **9a. Recitativo**
Evangelista
Aber am ersten Tage der süßen Brot traten die Jünger zu Jesu und sprachen zu ihm:

9b. Chorus
Wo willst du, dass wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

9c. Recitativo
Evangelista
Er sprach:
Jesus
Gehet hin in die Stadt zu einem und sprecht zu ihm: Der Meister lässt dir sagen: Meine Zeit ist hier, ich will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.
Evangelista
Und die Jünger täten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und bereiteten das Osterlamm. Und am Abend satzte er sich zu Tische mit den Zwölfen. Und da sie aßen, sprach er:
Jesus
Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten.

7. Recitative
Evangelist
Then one of the twelve, called Judas Iscariot, went unto the chief priests, and said unto them:
Judas
What will ye give me, and I will deliver him unto you?
Evangelist
And they covenanted with him for thirty pieces of silver. And from that time he sought opportunity to betray him.

8. Aria *Soprano*
O bleed, loving heart!
Alas, a child, raised by you,
that sucked wisdom at your breast,
threatens to destroy its nurse,
for it has turned serpent.

9a. Recitative
Evangelist
Now the first day of the feast of unleavened bread the disciples came to Jesus, saying unto him:

9b. Chorus
Where wilt thou that we prepare for thee to eat the passover?

9c. Recitative
Evangelist
And he said:
Jesus
Go into the city to such a man, and say unto him, The Master saith, my time is at hand; I will keep the passover at thy house with my disciples.

Evangelist
And the disciples did as Jesus had appointed them; and they made ready the passover. Now when the even was come, he sat down with the twelve. And as they did eat, he said:
Jesus
Verily I say unto you, that one of you shall betray me.

7. Récitatif
L'Évangéliste
Alors, l'un des douze, appelé Judas Iscariot, alla vers les principaux sacrificateurs, et dit :
Judas
Que voulez-vous me donner, et je vous le livrerai ?
L'Évangéliste
Et ils lui payèrent trente pièces d'argent. Depuis ce moment, il cherchait une occasion favorable pour livrer Jésus.

8. Air *Soprano*
Saigne, ô tendre cœur !
Ah ! un enfant que tu as élevé,
qui a reposé sur ton sein,
menace de tuer son bienfaiteur,
car il est devenu perfide comme le serpent.

9a. Récitatif
L'Évangéliste
Le premier jour des pains sans levain, les disciples s'adressèrent à Jésus, pour lui dire :

9b. Chœur
Où veux-tu que nous te préparions le repas de la Pâque ?

9c. Récitatif
L'Évangéliste
Il dit :
Jésus
Allez à la ville chez un tel, et vous lui direz :
« Le maître dit : Mon temps est proche ; je ferai chez toi la Pâque avec mes disciples. »

L'Évangéliste
Les disciples firent ce que Jésus leur avait ordonné, et ils préparèrent la Pâque. Le soir étant venu, il se mit à table avec les douze. Pendant qu'ils mangeaient, il dit :
Jésus
Je vous le dis en vérité, l'un de vous me livrera.

9d. Recitativo
Evangelista
Und sie wurden sehr betrübt und huben an,
ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm:

9e. Chorus
Herr, bin ich's?

10 **10. Choral**
Ich bin's, ich sollte büßen,
an Händen und an Füßen
gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden
und was du ausgestanden,
das hat verdienet meine Seel.

11 **11. Recitativo**
Evangelista
Er antwortete und sprach:
Jesus
Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet,
der wird mich verraten. Des Menschen Sohn
gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet;
doch wehe dem Menschen, durch welchen des
Menschen Sohn verraten wird! Es wäre ihm besser,
dass derselbige Mensch noch nie geboren wäre.
Evangelista
Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:
Judas
Bin ich's, Rabbi?
Evangelista
Er sprach zu ihm:
Jesus
Du sagest's.
Evangelista
Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete
und brach's und gab's den Jüngern und sprach:

Jesus
Nehmet, esset, das ist mein Leib.
Evangelista
Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen
den und sprach:
Jesus
Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen
Testaments, welches vergossen wird für viele zur
Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Ich werde

9d. Recitative
Evangelist
And they were exceeding sorrowful, and began
every one of them to say unto him:

9e. Chorus
Lord, is it I?

10. Chorale
It is I, I who should make atonement,
bound hand and foot
in Hell.
The scourging and the fetters
and all that you suffered:
these my soul deserves.

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

Evangelist
Then Judas, which betrayed him, answered and said:
Judas
Master, is it I?
Evangelist
He said unto him:
Jesus
Thou hast said.
Evangelist
And as they were eating, Jesus took bread, and
gave thanks, and brake it, and gave it to the disciples,
and said:
Jesus
Take, eat; this is my body.
Evangelist
And he took the cup, and gave thanks, and gave it
to them, saying:
Jesus
Drink ye all of it; for this is my blood of the new
testament, which is shed for many for the remission
of sins. But I say unto you, I will not drink henceforth

9d. Récitatif
L'Évangéliste
Ils furent profondément attristés, et chacun se mit
à lui dire :

9e. Chœur
Est-ce moi, Seigneur ?

10. Choral
C'est moi ! Je devrais expier
pieds et poings liés,
en enfer.
Le fouet et les liens,
et tout ce que tu as enduré,
voilà ce qu'a mérité mon âme.

11. Récitatif
L'Évangéliste
Il répondit :
Jésus
Celui qui a mis avec moi la main dans le plat, c'est
celui qui me livrera. Le Fils de l'homme s'en va,
selon ce qui est écrit de lui. Mais malheur à l'homme
par qui le Fils de l'homme est livré ! Mieux vaudrait
pour cet homme qu'il ne fût pas né.

L'Évangéliste
Judas, qui le livrait, prit la parole et dit :
Judas
Est-ce moi, Rabbi ?
L'Évangéliste
Jésus lui répondit :
Jésus
Tu l'as dit.
L'Évangéliste
Pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit du pain ;
et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le donna
aux disciples, en disant :
Jésus
Prenez, mangez, ceci est mon corps.
L'Évangéliste
Il prit ensuite une coupe ; et, après avoir rendu
grâces, il la leur donna, en disant :
Jésus
Buvez-en tous ; car ceci est mon sang, le sang de
l'alliance, qui est répandu pour plusieurs, pour la
rémission des péchés. Je vous le dis, je ne boirai

von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

of this fruit of the vine, until that day when I drink it new with you in my Father's kingdom.

plus désormais de ce fruit de la vigne, jusqu'au jour où j'en boirai du nouveau avec vous dans le royaume de mon Père.

12 **12. Recitativo** *Soprano*
Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt,
dass Jesus von mir Abschied nimmt,
so macht mich doch sein Testament erfreut:
Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit,
vermacht er mir in meine Hände.
Wie er es auf der Welt mit denen Seinen
nicht böse können meinen,
so liebt er sie bis an das Ende.

12. Recitative *Soprano*
Though my heart is drowned in tears,
because Jesus takes farewell of me,
yet I rejoice in his testament:
his flesh and blood, O precious gift,
he bequeaths into my hands.
Just as, with his own on earth,
he could not mean them harm,
so to the end he loves them.

12. Récitatif *Soprano*
Bien que mon cœur fonde en larmes,
car Jésus prend congé de moi,
son testament me remplit de joie :
sa chair, son sang, trésors sans prix,
il les confie à mes mains.
De même que sur terre, il ne pouvait
vouloir de mal aux siens,
ainsi les aime-t-il à jamais.

13 **13. Aria** *Soprano*
Ich will dir mein Herze schenken,
senke dich, mein Heil, hinein!
Ich will mich in dir versenken;
ist dir gleich die Welt zu klein,
ei, so sollst du mir allein
mehr als Welt und Himmel sein.

13. Aria *Soprano*
I will give you my heart;
sink yourself, my Saviour, in it.
I will lose myself in you;
though earth be all too small for you,
for me alone, ah, you shall then
be more than earth and heaven.

13. Air *Soprano*
Je veux t'offrir mon cœur,
remplis-le, ô mon Sauveur !
Je veux m'abandonner à toi ;
si le monde est petit pour toi,
oh, sois pour moi
plus que la terre et le ciel réunis.

14 **14. Recitativo**
Evangelista
Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg. Da sprach Jesus zu ihnen:
Jesus
In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir. Denn es stehet geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen. Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam.

14. Recitative
Evangelist
And when they had sung a hymn, they went out into the Mount of Olives. Then saith Jesus unto them:

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

14. Récitatif
L'Évangéliste
Après avoir chanté les cantiques, ils se rendirent à la montagne des oliviers. Alors, Jésus leur dit :

Jésus
Je serais pour vous tous, cette nuit, une occasion de chute ; car il est écrit : Je frapperai le berger, et les brebis du troupeau seront dispersées. Mais après que je serai ressuscité, je vous précéderai en Galilée.

15 **15. Choral**
Erkenne mich, mein Hüter,
mein Hirte, nimm mich an!
Von dir, Quell aller Güter,
ist mir viel Gut's getan.
Dein Mund hat mich gelabet
mit Milch und süßer Kost,
dein Geist hat mich begabet
mit mancher Himmelslust.

15. Chorale
Recognise me, my guardian,
my shepherd, take me to you.
Through you, fount of all good,
much good is done to me.
Your mouth has revived me
with milk and sweet sustenance,
your spirit imbued me
with heavenly longing.

15. Choral
Reconnais-moi, mon gardien,
mon berger, accepte-moi !
Ô toi, source de toute bonté,
tu m'as fait tant de bien.
Ta bouche m'a nourri
de lait et de miel,
ton esprit m'a offert
tant de joie céleste.

16 **16. Recitativo**
Evangelista
Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:
Petrus
Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.
Evangelista
Jesus sprach zu ihm:
Jesus
Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.
Evangelista
Petrus sprach zu ihm:
Petrus
Und wenn ich mit dir sterben müsste, so will ich dich nicht verleugnen.
Evangelista
Desgleichen sagten auch alle Jünger.

17 **17. Choral**
Ich will hier bei dir stehen;
verachte mich doch nicht!
Von dir will ich nicht gehen,
wenn dir dein Herze bricht.
Wenn dein Herz wird erblassen
im letzten Todesstoß,
alsdenn will ich dich fassen
in meinen Arm und Schoß.

18 **18. Recitativo**
Evangelista
Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:
Jesus
Setzet euch hie, bis dass ich dort hingehe und bete.
Evangelista
Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi und fing an zu trauern und zu zagen.
Da sprach Jesus zu ihnen:
Jesus
Meine Seele ist betrübt bis an den Tod, bleibet hie und wachet mit mir.

16. Recitative
Evangelist
Peter answered and said unto him:
Peter
Though all men shall be offended because of thee, yet will I never be offended.
Evangelist
Jesus said to him:
Jesus
Verily I say unto thee, that this night, before the cock crow, thou shalt deny me thrice.
Evangelist
Peter said unto him:
Peter
Though I should die with thee, yet will I not deny thee.
Evangelist
Likewise also said all the disciples.

17. Chorale
I will stand beside you here:
do not then despise me!
I will not leave you
when you heart breaks.
When your heart grows faint
in death's final agony
I will fold you in my arms
and take you to my heart.

18. Recitative
Evangelist
Then cometh Jesus with them unto a place called Gethsemane, and saith unto the disciples:
Jesus
Sit ye here, while I go and pray yonder.

Evangelist
And he took with him Peter and the two sons of Zebedee, and began to be sorrowful and very heavy.
Then saith he unto them:
Jesus
My soul is exceeding sorrowful, even unto death; tarry ye here and watch with me.

16. Récitatif
L'Évangéliste
Pierre, prenant la parole, lui dit :
Pierre
Quand tu serais pour tous une occasion de chute, tu ne le seras jamais pour moi.
L'Évangéliste
Jésus lui dit :
Jésus
Je te le dis en vérité, cette nuit même, avant que le coq chante, tu me renieras trois fois.
L'Évangéliste
Pierre lui répondit :
Pierre
Quand il me faudrait mourir avec toi, je ne te renierai pas.
L'Évangéliste
Et tous les disciples dirent la même chose.

17. Choral
Je veux rester auprès de toi ;
ne me dédaigne point !
Je ne t'abandonnerai pas
quand ton cœur se brisera.
Quand ton cœur pâlira
sous le coup de la mort,
alors, sur mon sein,
je te serrerai dans mes bras.

18. Récitatif
L'Évangéliste
Là-dessus, Jésus alla avec eux dans un lieu appelé Gethsémané, et il dit aux disciples :
Jésus
Asseyez-vous ici, pendant que je m'éloignerai pour prier.
L'Évangéliste
Il prit avec lui Pierre et les deux fils de Zébédée, et il commença à éprouver de la tristesse et des angoisses. Il leur dit alors :
Jésus
Mon âme est triste jusqu'à la mort ; restez ici, et veillez avec moi.

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

20 **20. Aria** *Tenore*
Ich will bei meinem Jesu wachen,
so schlafen unsre Sünden ein.
Meinen Tod
büßet seine Seelennot;
sein Trauren machet mich voll Freuden.
Drum muss uns sein verdienstlich Leiden
recht bitter und doch süße sein.

21 **21. Recitativo**
Evangelista
Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht und betete und sprach:
Jesus
Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht wie ich will, sondern wie du willt.

22 **22. Recitativo** *Basso*
Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder;
dadurch erhebt er mich und alle
von unserm Falle
hinauf zu Gottes Gnade wieder.
Er ist bereit,
den Kelch, des Todes Bitterkeit
zu trinken,
in welchen Sünden dieser Welt
gegossen sind und hässlich stinken,
weil es dem lieben Gott gefällt.

19. Recitative *Tenor*
O grief!
His heart pounds here in agony.
His spirit faints, he face grows pale.
What is the cause of such suffering?
The judge brings him to judgment.
There is no comfort, no help for him.
Alas, my sins have stricken you!
He suffers all the pains of Hell,
he must discharge the guilt of others.
I, alas, Lord Jesus, have deserved
what you now endure!
Oh, could my love for you, my Saviour,
make less or help you bear
your shuddering and your fear,
how gladly would I stay with you.

20. Aria *Tenor*
I will keep watch with my Jesus;
so our sins fall asleep.
His soul's distress
redeems me from death;
his grief fills me with joy.
His glorious suffering, then, to us
must be most bitter and yet sweet.

21. Recitative
Evangelist
And he went a little further, and fell on his face, and prayed, saying:
Jesus
O my Father, if it be possible, let this cup pass from me; nevertheless not as I will, but as thou wilt.

22. Recitative *Bass*
The Saviour falls before his Father,
and thereby raises me – and us all
from our fall
into God's grace once more.
He is ready to taste
the bitterness of death,
to drink the cup
into which the sins of this world,
hideously stinking, have been poured,
because it pleases the loving God so.

19. Récitatif *Ténor*
Ô douleur !
Qu'il tremble et souffre dans son cœur ;
comme sa face pâlit, comme il est abattu !
Pourquoi toutes ces peines ?
Le juge le conduit devant le tribunal.
Il n'y a là ni aide, ni réconfort.
Ah, mes péchés sont cause de ta perte ;
Il endure les tourments de l'enfer,
il doit payer pour les fautes des autres.
Seigneur Jésus, hélas, c'est moi qui ai commis
l'offense pour laquelle tu souffres !
Ah ! si l'amour que j'ai pour toi,
Seigneur, pouvait me faire atténuer ou partager
tes doutes et tes angoisses,
comme j'aimerais rester ici !

20. Air *Ténor*
Je veux veiller avec Jésus.
Ainsi s'endorment nos remords.
La détresse de son âme
me sauve de la mort ;
sa tristesse est pour ma joie.
C'est pourquoi les souffrances
qu'il endure pour nous,
nous sont amères et douces à la fois.

21. Récitatif
L'Évangéliste
Puis, ayant fait quelques pas en avant, il se jeta sur sa face, et pria ainsi :
Jésus
Mon Père, s'il est possible, que cette coupe s'éloigne de moi ! Toutefois, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux.

22. Récitatif *Basse*
Le Sauveur se prosterne devant son Père ;
par là il nous relève tous
de nos fautes et nous mène
jusqu'à la source de la grâce.
Il est prêt
à boire jusqu'à la lie
le calice amer de la mort,
dans lequel ont été versés
tous les péchés du monde à l'odeur répugnante,
car ainsi le veut le Seigneur.

23 **23. Aria** *Basso*
Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
trink ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
der mit Milch und Honig fließet,
hat den Grund
und des Leidens herbe Schmach
durch den ersten Trunk versüßet.

23. Aria *Bass*
Gladly will I agree
to take cross and cup upon myself,
if I drink after my redeemer.
For his mouth,
that flows with milk and honey,
has sweetened the dregs
and the bitter taste of suffering
by drinking first.

23. Air *Basse*
Avec joie, je consens
à recevoir la croix et le calice,
je bois comme l'a fait le Sauveur.
Car par sa bouche,
d'où coulaient le lait et le miel,
il a adouci la cause
et l'amertume de la souffrance,
en buvant le premier.

24 **24. Recitativo**
Evangelista
Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend und sprach zu ihnen:
Jesus
Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? Wachet und betet, dass ihr nicht in Anfechtung fallet! Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.
Evangelista
Zum andernmal ging er hin, betete und sprach:
Jesus
Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.

24. Recitative
Evangelist
And he cometh unto the disciples, and findeth them asleep, and saith unto them:
Jesus
What, could ye not watch with me one hour? Watch and pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed is willing, but the flesh is weak.
Evangelist
He went away again the second time, and prayed, saying:
Jesus
O my Father, if this cup may not pass away from me, except I drink it, thy will be done.

24. Récitatif
L'Évangéliste
Et il vint vers les disciples, qu'il trouva endormis, et il leur dit :
Jésus
Vous n'avez donc pu veiller une heure avec moi ! Veillez et priez, afin que vous ne tombiez pas dans la tentation ; l'esprit est bien disposé, mais la chair est faible.
L'Évangéliste
Il s'éloigna une seconde fois, et pria ainsi :
Jésus
Mon Père, s'il n'est pas possible que cette coupe s'éloigne sans que je la boive, que ta volonté soit faite.

25 **25. Choral**
Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
sein Will, der ist der beste,
zu helfen den'n er ist bereit,
die an ihn gläuben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
und züchtiget mit Maßen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
den will er nicht verlassen.

25. Chorale
What my God wills, so be it always;
his will is best.
He is ready to succour those
who steadfastly believe in him;
He helps in time of need, the gentle Lord,
and punishes with moderation.
He who trusts in God, and builds upon him surely,
God will not forsake.

25. Choral
Que la volonté de mon Seigneur soit toujours faite,
car elle est la meilleure ;
Il est prêt à aider
ceux qui croient fermement en lui.
Le Seigneur miséricordieux nous sauve
dans l'affliction, et il punit avec mesure.
Qui croit en Dieu bâtit avec confiance,
car Il ne l'abandonnera pas.

26 **26. Recitativo**
Evangelista
Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs. Und er ließ sie und ging abermal hin und betete zum dritten Mal und redete dieselbigen Worte. Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen:

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

26. Récitatif
L'Évangéliste
Il revint, et les trouva encore endormis ; car leurs yeux étaient appesantis. Il les quitta, et, s'éloignant, il pria pour la troisième fois, répétant les mêmes paroles. Puis il alla vers ses disciples, et leur dit :

Jesus
Ach! Wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hie, dass des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Stehet auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der mich verrät.
Evangelista
Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer, und mit ihm eine große Schar mit Schwerten und mit Stangen von den Hohenpriestern und Ältesten des Volks. Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: „Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet!" Und alsbald trat er zu Jesu und sprach:
Judas
Gegrüßet seist du, Rabbi!
Evangelista
Und küssete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:
Jesus
Mein Freund, warum bist du kommen?
Evangelista
Da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum und griffen ihn.

27 **27a. Aria** *Soprano, Alto*
So ist mein Jesus nun gefangen.
Lasst ihn, haltet, bindet nicht!
Mond und Licht
ist vor Schmerzen untergangen,
weil mein Jesus ist gefangen.
Lasst ihn, haltet, bindet nicht!
Sie führen ihn, er ist gebunden.

27b. Chorus
Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,
zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
mit plötzlicher Wut
den falschen Verräter, das mördrische Blut!

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

Jesus
Alas, will you yet sleep, and take your rest? Behold, the hour is at hand, and the Son of man is betrayed into the hands of sinners. Rise, let us be going: behold, he is at hand that doth betray me.
Evangelist
And while he yet spake, lo, Judas, one of the twelve, came, and with him a great multitude with swords and staves, from the chief priests and elders of the people. Now he that had betrayed him had given them a sign, saying, 'Whomsoever I shall kiss, that same is he; hold him fast.' And forthwith he came to Jesus, and said:
Judas
Hail, master!
Evangelist
And kissed him. And Jesus said unto him:
Jesus
Friend, wherefore art thou come?
Evangelist
Then they came, and laid hands on Jesus, and took him.

27a. Aria *Soprano and Alto*
So now my Jesus is taken.
Let him be, stop, do not bind him!
Moon and stars
have set in sorrow,
because my Jesus has been taken.
Let him be, stop, do not bind him!
He is bound, and they lead him away.

27b. Chorus
Have thunder and lightning vanished in the clouds?
Open your fiery abyss, O Hell,
destroy, ruin, swallow up, dash in pieces
in sudden wrath
the false betrayer, the murderous blood!

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

Jésus
Ah ! Vous dormez maintenant, et vous vous reposez ! Voici, l'heure est proche, et le Fils de l'homme est livré aux mains des pécheurs. Levez-vous, allons ; voici, celui qui me livre s'approche.
L'Évangéliste
Comme il parlait encore, voici, Judas, l'un des douze, arriva, et avec lui une foule nombreuse armée d'épées et de bâtons, envoyée par les principaux sacrificateurs et par les anciens du peuple. Celui qui le livrait leur avait donné ce signe : « Celui que je baiserai, c'est lui ; saisissez-le ! » Aussitôt, s'approchant de Jésus, il dit :
Judas
Salut, Rabbi !
L'Évangéliste
Et il le baisa. Jésus lui dit :
Jésus
Mon ami, que viens-tu faire ?
L'Évangéliste
Alors ces gens s'avancèrent, mirent la main sur Jésus, et le saisirent.

27a. Air *Soprano et Alto*
Ainsi, mon Seigneur est fait prisonnier.
Laissez-le, arrêtez, ne l'enchaînez pas !
Lune et étoiles
se sont éteintes de douleur,
car Jésus a été fait prisonnier.
Laissez-le, arrêtez, ne l'enchaînez pas !
Ils l'emmènent, il est enchaîné.

27b. Chœur
Les éclairs, le tonnerre, ont-ils disparu dans les nuages ?
Enfer, ouvre ton abîme de flammes,
détruis, écrase, dévore, brise
avec une soudaine rage
l'indigne, le traître, le bras criminel !

28. Récitatif
L'Évangéliste
Et voici, un de ceux qui étaient avec Jésus étendit la main, et frappa le serviteur du souverain sacrificateur, et lui emporta l'oreille. Alors, Jésus lui dit :

Jesus
Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen. Oder meinest du, dass ich nicht könnte meinen Vater bitten, dass er mir zuschickte mehr denn zwölf Legion Engel? Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muss also gehen.
Evangelista
Zu der Stund sprach Jesus zu den Scharen:
Jesus
Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwerten und mit Stangen, mich zu fahen; bin ich doch täglich bei euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen. Aber das ist alles geschehen, dass erfüllet würden die Schriften der Propheten.
Evangelista
Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

29 **29. Choral**
O Mensch, bewein dein Sünde groß,
darum Christus sein's Vaters Schoß
äußert und kam auf Erden;
von einer Jungfrau rein und zart
für uns er hie geboren ward,
er wollt der Mittler werden.

Den Toten er das Leben gab
und legt darbei all Krankheit ab,
bis sich die Zeit herdrange,
dass er für uns geopfert würd,
trüg unsrer Sünden schwere Bürd
wohl an dem Kreuze lange.

Jesus
Put up again thy sword into his place: for all they that take the sword shall perish with the sword. Thinkest thou that I cannot now pray to my Father, and he shall presently give me more than twelve legions of angels? But how then shall the scriptures be fulfilled, that thus it must be?
Evangelist
In that same hour said Jesus to the multitudes:
Jesus
Are ye come out as against a thief with swords and staves for to take me? I sat daily with you, teaching in the temple, and ye laid no hold on me. But all this was done, that the scriptures of the prophets might be fulfilled.

Evangelist
Then all the disciples forsook him, and fled.

29. Chorale
Weep, O man, for your great sin;
it was for this that Christ forsook
his father's bosom, and came to earth;
of a virgin pure and tender
he was born here for us,
he chose to be the mediator.

He raised men from the dead
and healed the sick
until the hour came
when, for us, he should be sacrificed,
and bear the heavy burden
of our sins upon the cross.

Jésus
Remets ton épée à son place ; car tous ceux qui prendront l'épée périront par l'épée. Penses-tu que je ne puisse pas invoquer mon Père, que me donnerait à l'instant plus de douze légions d'anges ? Comment donc s'accompliraient les Écritures, d'après lesquelles il doit en être ainsi ?
L'Évangéliste
En ce moment, Jésus dit à la foule :
Jésus
Vous êtes venus, comme après un brigand, avec des épées et des bâtons, pour vous emparer de moi. J'étais tous les jours assis parmi vous, et vous ne m'avez pas saisi. Mais tout cela est arrivé afin que les écrits des prophètes fussent accomplis.

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

29. Choral
Homme, pleure sur tes péchés
pour lesquels Jésus quitta le sein de son Père
et vint sur la terre ;
né pour nous
d'une vierge douce et pure,
il voulait être notre intercesseur.

Il a rendu la vie aux morts,
et guéri toute maladie ;
jusqu'à ce que sonne l'heure,
et qu'il soit sacrifié pour nous,
portant sur la Croix
le lourd fardeau de nos péchés.

Teil II

30 **30. Aria** *Alto*
Ach! Nun ist mein Jesus hin!
Wo ist denn dein Freund hingegangen,
o du Schönste unter den Weibern?
Ist es möglich, kann ich schauen?
Wo hat sich dein Freund hingewandt?
Ach! Mein Lamm in Tigerklauen,
ach, wo ist mein Jesus hin?
So wollen wir mit dir ihn suchen.
Ach! Was soll ich der Seele sagen,
wenn sie mich wird ängstlich fragen?
Ach! Wo ist mein Jesus hin?

31 **31. Recitativo**
Evangelista
Die aber Jesum gegriffen hatten, führeten ihn zu dem Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftgelehrten und Ältesten sich versammlet hatten. Petrus aber folgete ihm nach von ferne bis in den Palast des Hohenpriesters und ging hinein und satzte sich bei die Knechte, auf dass er sähe, wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Ältesten und der ganze Rat suchten falsche Zeugnis wider Jesum, auf dass sie ihn töteten, und funden keines.

32 **32. Choral**
Mir hat die Welt trüglich gericht't
mit Lügen und mit falschem G'dicht,
viel Netz und heimlich Stricke.
Herr, nimm mein wahr in dieser G'fahr,
b'hüt mich für falschen Tücken!

33 **33. Recitativo**
Evangelista
Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, funden sie doch keins. Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen und sprachen:
Testis I, II
Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.
Evangelista
Und der Hohepriester stund auf und sprach zu ihm:

Part II

30. Aria *Alto*
Alas, my Jesus now is gone!
Where has your beloved gone,
O fairest among women?
Is it possible? Can I believe my eyes?
Where has your beloved strayed?
Alas, my lamb in tiger's claws!
Oh, where has my Jesus gone?
Then we will seek him with you.
Alas, what shall I tell my soul,
when it asks me in anguished fear?
Oh, where is my Jesus gone?

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

32. Chorale
The world has played me false
with lies and trickery,
with many snares and secret traps.
Lord, defend me in this peril,
save me from false cunning.

33. Recitative
Evangelist
Yea, though many false witnesses came, yet found they none. At the last came two false witnesses, and said:
Witnesses
This fellow said, I am able to destroy the temple of God, and to build it in three days.
Evangelist
And the high priest arose, and said unto him:

Deuxième partie

30. Air *Alto*
Ah ! mon Sauveur nous a quittés !
Où donc est ton ami,
Ô toi la plus belle des femmes ?
Est-ce possible, puis-je en croire mes yeux ?
Où s'en est-il allé ?
Ah ! tendre agneau entre les griffes du tigre,
ah ! où est mon Sauveur ?
Allons le chercher avec toi.
Ah ! que dire à ma pauvre âme,
qui, anxieuse, m'interrogera ?
Ah ! où est mon Sauveur ?

31. Récitatif
L'Évangéliste
Ceux qui avaient saisi Jésus l'emmenèrent chez le souverain sacrificateur Caïphe, où les scribes et les anciens étaient assemblés. Pierre le suivit de loin jusqu'à la cour du souverain sacrificateur, y entra, et s'assit avec les serviteurs, pour voir comment cela finirait. Les principaux sacrificateurs, les anciens et tout le Sanhédrin cherchaient quelque faux témoignage contre Jésus, suffisant pour le faire mourir. Mais ils n'en trouvèrent point.

32. Choral
Le monde m'a trompé
par des mensonges et des fables,
il m'a tendu ses filets et ses pièges secrets.
Seigneur, prends pitié de moi en ce danger,
protège-moi des traîtrises.

33. Récitatif
L'Évangéliste
Ils n'en trouvèrent point, quoique plusieurs faux témoins se fussent présentés. Enfin, il en vint deux, qui dirent :
Les Deux Témoins
Celui-ci a dit : « Je puis détruire le temple de Dieu, et le rebâtir en trois jours ».
L'Évangéliste
Le souverain sacrificateur se leva, et lui dit :

Pontifex
Antwortest du nichts zu dem, das diese wider dich zeugen?
Evangelista
Aber Jesus schwieg stille.

34 **34. Recitativo** *Tenore*
Mein Jesus schweigt
zu falschen Lügen stille,
um uns damit zu zeigen,
dass sein Erbarmens voller Wille
vor uns zum Leiden sei geneigt
und dass wir in der gleichen Pein
ihm sollen ähnlich sein
und in Verfolgung stille schweigen.

35 **35. Aria** *Tenore*
Geduld!
Wenn mich falsche Zungen stechen
leid ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott,
ei, so mag der liebe Gott
meines Herzens Unschuld rächen.

36 **36a. Recitativo**
Evangelista
Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm:
Pontifex
Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, dass du uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?
Evangelista
Jesus sprach zu ihm:
Jesus
Du sagest's. Doch sage ich euch: Von nun an wird's geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.
Evangelista
Da zerriss der Hohepriester seine Kleider und sprach:
Pontifex
Er hat Gott gelästert; was dürfen wir weiter Zeugnis? Siehe, itzt habt ihr seine Gotteslästerung gehöret. Was dünket euch?

High Priest
Answerest thou nothing to that which these witness against thee?
Evangelist
But Jesus held his peace.

34. Recitative *Tenor*
My Jesus keeps silent
faced with false lies,
to show us thereby
that his merciful will
is to suffer for us,
and that we in our distress
should do as he,
and under persecution hold our peace.

35. Aria *Tenor*
Patience!
Have patience when false tongues sting me.
If I must suffer mockery and abuse
beyond my deserts,
oh, may the dear Lord avenge
my heart's innocence!

36a. Recitative
Evangelist
And the high priest answered and said unto him:

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

Evangelist
Jesus saith unto him:
Jesus
Thou hast said; nevertheless I say unto you, hereafter shall ye see the Son of man sitting on the right hand of power, and coming in the clouds of heaven.
Evangelist
Then the high priest rent his clothes, saying:

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

Le Souverain Sacrificateur
Ne réponds-tu rien ? Qu'est-ce que ces hommes déposent contre toi ?
L'Évangéliste
Jésus garda le silence.

34. Récitatif *Ténor*
Jésus se tait
devant le calomnie,
pour nous montrer ainsi
que sa volonté miséricordieuse
est de souffrir pour nous,
et que dans semblable détresse,
nous devons, suivant son exemple,
nous taire quand on nous persécute.

35. Air *Ténor*
Patience !
quand les mauvaises langues me transpercent.
Quand j'endure injustement
outrage et dérision,
ah, que Dieu
venge alors mon cœur innocent.

36a. Récitatif
L'Évangéliste
Et le souverain sacrificateur, prenant la parole, lui dit :
Le Souverain Sacrificateur
Je t'adjure, par le Dieu vivant, de nous dire si tu es le Christ, le Fils de Dieu.

L'Évangéliste
Jésus lui répondit :
Jésus
Tu l'as dit. De plus, je vous le déclare, vous verrez désormais le Fils de l'homme assis à la droite de la puissance de Dieu, et venant sur les nuées du ciel.

L'Évangéliste
Alors, le souverain sacrificateur déchira ses vêtements, disant :
Le Souverain Sacrificateur
Il a blasphémé ! Qu'avons-nous encore besoin de témoins ? Voici, vous venez d'entendre son blasphème. Que vous en semble ?

Evangelista
Sie antworteten und sprachen:

36b. Chorus
Er ist des Todes schuldig!

36c. Recitativo
Evangelista
Da speieten sie aus in sein Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht und sprachen:

36d. Chorus
Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?

37 **37. Choral**
Wer hat dich so geschlagen,
mein Heil, und dich mit Plagen
so übel zugericht't?
Du bist ja nicht ein Sünder
wie wir und unsre Kinder;
von Missetaten weißt du nicht.

38 **38a. Recitativo**
Evangelista
Petrus aber saß draußen im Palast; und es trat zu ihm eine Magd und sprach:
Ancilla I
Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.
Evangelista
Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach:
Petrus
Ich weiß nicht, was du sagest.
Evangelista
Als er aber zur Tür hinausging, sahe ihn eine andere und sprach zu denen, die da waren:
Ancilla II
Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.
Evangelista
Und er leugnete abermal und schwur dazu:
Petrus
Ich kenne des Menschen nicht.
Evangelista
Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da stunden, und sprachen zu Petro:

Evangelist
They answered and said:

36b. Chorus
He is guilty of death!

36c. Recitative
Evangelist
Then did they spit in his face, and buffeted him; and others smote him with the palms of their hands, saying:

36d. Chorus
Prophesy unto us, thou Christ, who is he that smote thee?

37. Chorale
My Saviour, who has beaten you
and with torments
so cruelly hurt you?
You are not a sinner,
as we and our children are;
you know nothing of wrongdoing.

38a. Recitative
Evangelist
Now Peter sat without in the palace, and a damsel came unto him, saying:
First maid
Thou also wast with Jesus of Galilee.
Evangelist
But he denied before them all, saying:
Peter
I know not what thou sayest.
Evangelist
And when he was gone out into the porch, another maid saw him, and said unto them that were there:
Second maid
This fellow was also with Jesus of Nazareth.
Evangelist
And again he denied with an oath:
Peter
I do not know the man.
Evangelist
And after a little while came unto him they that stood by, and said unto Peter:

L'Évangéliste
Ils répondirent :

36b. Chœur
Il mérite la mort.

36c. Récitatif
L'Évangéliste
Là-dessus, ils lui crachèrent au visage et lui donnèrent des coups de poing et des soufflets, en disant :

36d. Chœur
Christ, prophétise ; dis-nous qui t'a frappé.

37. Choral
Qui t'a ainsi frappé,
Seigneur, et outragé
par de si cruelles tortures ?
Tu ne pèches pourtant pas
comme nous et nos enfants ;
tu ne connais pas l'iniquité.

38a. Récitatif
L'Évangéliste
Cependant, Pierre était assis dehors dans la cour. Une servante s'approcha de lui, et dit :
La Première Servante
Toi aussi, tu étais avec Jésus le Galiléen.
L'Évangéliste
Mais il le nia devant tous, disant :
Pierre
Je ne sais ce que tu veux dire.
L'Évangéliste
Comme il se dirigeait vers la porte, une autre servante le vit, et dit à ceux qui se trouvaient là :
La Deuxième Servante
Celui-ci était aussi avec Jésus de Nazareth.
L'Évangéliste
Il le nia de nouveau, avec serment :
Pierre
Je ne connais pas cet homme.
L'Évangéliste
Peu après, ceux qui étaient là, s'étant approchés, dirent à Pierre :

38b. Chorus
Wahrlich, du bist auch einer von denen;
denn deine Sprache verrät dich.

38c. Recitativo
Evangelista
Da hub er an, sich zu verfluchen und zu schwören:
Petrus
Ich kenne des Menschen nicht.
Evangelista
Und alsbald krähete der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging heraus und weinete bitterlich.

39 **39. Aria** *Alto*
Erbarme dich,
mein Gott, um meiner Zähren willen!
Schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir
bitterlich.

40 **40. Choral**
Bin ich gleich von dir gewichen,
stell ich mich doch wieder ein;
hat uns doch dein Sohn verglichen
durch sein' Angst und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld;
aber deine Gnad und Huld
ist viel größer als die Sünde,
die ich stets in mir befinde.

41 **41a. Recitativo**
Evangelista
Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Ältesten des Volks einen Rat über Jesum, dass sie ihn töteten. Und bunden ihn, führeten ihn hin und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato. Da das sahe Judas, der ihn verraten hatte, dass er verdammt war zum Tode, gereuete es ihn und brachte her wieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten und sprach:
Judas
Ich habe übel getan, dass ich unschuldig Blut verraten habe.
Evangelista
Sie sprachen:

38b. Chorus
Surely thou also art one of them; for thy speech betrayeth thee.

38c. Recitative
Evangelist
Then began he to curse and to swear, saying:
Peter
I do not know the man.
Evangelist
And immediately the cock crew. And Peter remembered the word of Jesus, which said unto him, Before the cock crow, thou shalt deny me thrice. And he went out, and wept bitterly.

39. Aria *Alto*
Have mercy, my God,
for the sake of my tears.
Look at me:
heart and eyes weep
bitterly before you.

40. Chorale
Though I turned away from you,
yet I have again returned;
for your son has reconciled us
through his agony and mortal pain.
I do not deny my offence,
but your mercy and your grace
are far greater than the sin
I find forever present in me.

41a. Recitative
Evangelist
When the morning was come, all the chief priests and elders of the people took counsel against Jesus to put him to death. And when they had bound him, they led him away, and delivered him to Pontius Pilate the governor. Then Judas, which had betrayed him, when he saw that he was condemned, repented himself, and brought again the thirty pieces of silver to the chief priests and elders, saying:
Judas
I have sinned in that I have betrayed the innocent blood.
Evangelist
And they said:

38b. Chœur
Certainement tu es aussi de ces gens-là, car ton langage te fait reconnaître.

38c. Récitatif
L'Évangéliste
Alors il se mit à faire des imprécations et à jurer :
Pierre
Je ne connais pas cet homme.
L'Évangéliste
Aussitôt, le coq chanta. Et Pierre se souvint de la parole que Jésus avait dite : « Avant que le coq chante, tu me renieras trois fois ». Et étant sorti, il pleura amèrement.

39. Air *Alto*
Seigneur prends pitié,
vois mes pleurs !
Vois,
mon cœur et mes yeux qui pleurent
amèrement devant Toi.

40. Choral
À peine me suis-je détourné de Toi
que je reviens déjà ;
car ton Fils nous a racheté
par sa peur et sa souffrance mortelle.
Je ne nie pas mes fautes,
mais ta miséricorde et ta grâce
sont plus grandes que les péchés
qui se trouvent toujours en moi.

41a. Récitatif
L'Évangéliste
Dès que le matin fut venu, tous les principaux sacrificateurs et les anciens du peuple tinrent conseil contre Jésus, pour le faire mourir. Après l'avoir lié, ils l'emmenèrent, et le livrèrent à Ponce Pilate, le gouverneur. Alors Judas, qui l'avait livré, voyant qu'il était condamné, se repentit, et rapporta les trente pièces d'argent aux principaux sacrificateurs et aux anciens, en disant :
Judas
J'ai péché, en livrant le sang innocent.

L'Évangéliste
Il répondirent :

41b. Chorus
Was gehet uns das an? Da siehe du zu!

41c. Recitativo
Evangelista
Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhängete sich selbst. Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge und sprachen:
Pontifices
Es taugt nicht, dass wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

42 **42. Aria** *Basso*
Gebt mir meinen Jesum wieder!
Seht, das Geld, den Mörderlohn,
wirft euch der verlorne Sohn
zu den Füßen nieder!

43 **43. Recitativo**
Evangelista
Sie hielten aber einen Rat und kauften einen Töpfersacker darum zum Begräbnis der Pilger. Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker bis auf den heutigen Tag. Da ist erfüllet, das gesagt ist durch den Propheten Jeremias, da er spricht: „Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel, und haben sie gegeben um einen Töpfersacker, als mir der Herr befohlen hat.“ Jesus aber stund vor dem Landpfleger; und der Landpfleger fragte ihn und sprach:
Pilatus
Bist du der Juden König?
Evangelista
Jesus aber sprach zu ihm:
Jesus
Du sagest’s.
Evangelista
Und da er verklagt war von den Hohenpriestern und Ältesten, antwortete er nichts. Da sprach Pilatus zu ihm:
Pilatus
Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

41b. Chorus
What is that to us? See thou to that.

41c. Recitative
Evangelist
And he cast down the pieces of silver in the temple, and departed, and went and hanged himself. And the chief priests took the silver pieces, and said:

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

42. Aria *Bass*
Give me back my Lord!
See the money, the price of murder,
the lost son flings it
down at your feet.

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

Pilate
Art thou the King of the Jews?
Evangelist
And Jesus said unto him:
Jesus
Thou sayest.
Evangelist
And when he was accused of the chief priests and elders, he answered nothing. Then said Pilate unto him:
Pilate
Hearest thou not how many things they witness against thee?

41b. Chœur
Que nous importe ? Cela te regarde.

41c. Récitatif
L’Évangéliste
Judas jeta les pièces d’argent dans le temple, se retira, et alla se pendre. Les principaux sacrificateurs les ramassèrent, et dirent :

Les Principaux Sacrificateurs
Il n’est pas permis de les mettre dans le trésor sacré, puisque c’est le prix du sang.

42. Air *Basse*
Rendez-moi mon Seigneur !
Voyez cet argent, gages du meurtrier,
que le fils égaré
jette à vos pieds.

43. Récitatif
L’Évangéliste
Et, après en avoir délibéré, ils achetèrent avec cet argent le champ du potier, pour la sépulture des étrangers. C’est pourquoi ce champ a été appelé champ du sang, jusqu’à ce jour. Alors s’accomplit ce qui avait été annoncé par Jérémie, le prophète : « Ils ont pris les trente pièces d’argent, la valeur de celui qui a été estimé, qu’on a estimé de la part des enfants d’Israël ; et ils ont données pour le champ du potier, comme le Seigneur me l’avait ordonné ». Jésus comparut devant le gouverneur. Le gouverneur l’interrogea en ces termes :
Pilate
Es-tu le roi des Juifs ?
L’Évangéliste
Jésus lui répondit :
Jésus
Tu le dis.
L’Évangéliste
Mail il ne répondit rien aux accusations des principaux sacrificateurs et des anciens. Alors Pilate lui dit :
Pilate
N’entends-tu pas de combien de choses ils t’accusent ?

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

44 **44. Choral**
Befiehl du deine Wege
und was dein Herze kränkt
der allertreusten Pflege
des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
gibt Wege, Lauf und Bahn,
der wird auch Wege finden,
da dein Fuß gehen kann.

45 **45a. Recitativo**
Evangelista
Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten. Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas. Und da sie versammlet waren, sprach Pilatus zu ihnen:
Pilatus
Welchen wollet ihr, dass ich euch losgebe? Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus?
Evangelista
Denn er wusste wohl, dass sie ihn aus Neid überantwortet hatten. Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen:
Uxor Pilati
Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen!
Evangelista
Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk, dass sie um Barrabas bitten sollten und Jesum umbrächten. Da antwortete nun der Landpfleger und sprach zu ihnen:
Pilatus
Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?
Evangelista
Sie sprachen:
Coro
Barrabam!

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

44. Chorale
Commend your ways
and whatever ails your heart
to the most faithful care
of him, who directs the heavens.
He, that orders the paths, ways
and courses of the clouds, winds and air,
will also find ways
for your feet to go!

45a Recitative
Evangelist
Now at that feast the governor was wont to release unto the people a prisoner, whom they would. And they had then a notable prisoner, called Barabbas. Therefore when they were gathered together, Pilate said unto them:

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

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

Pilate's wife
Have thou nothing to do with that just man; for I have suffered many things this day in a dream because of him.
Evangelist
But the chief priests and elders persuaded the multitude that they should ask for Barabbas, and destroy Jesus. The governor answered and said unto them:
Pilate
Which of the twain will ye that I release unto you?

Evangelist
They said:
Chorus
Barabbas!

L'Évangéliste
Et Jésus ne lui donna de réponse sur aucune parole, ce qui étonna beaucoup le gouverneur.

44. Choral
Confie ta route
et tout ce dont ton cœur souffre
aux soins très dévoués
de celui qui gouverne le ciel.
Lui qui assigne leur course
aux nuages, à l'air et aux vents,
trouvera aussi une route
qui puisse mener tes pas.

45a. Récitatif
L'Évangéliste
À chaque fête, le gouverneur avait coutume de relâcher un prisonnier, celui que demandait la foule. Ils avaient alors un prisonnier fameux, nommé Barabbas. Comme ils étaient assemblés, Pilate leur dit :

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

L'Évangéliste
Car il savait que c'était par envie qu'ils avaient livré Jésus. Pendant qu'il était assis au tribunal, sa femme lui fit dire :

La Femme de Pilate
Qu'il n'y ait rien entre toi et ce juste ; car aujourd'hui, j'ai beaucoup souffert en songe à cause de lui.

L'Évangéliste
Les principaux sacrificateurs et les anciens persuadèrent la foule de demander Barabbas, et de faire périr Jésus. Le gouverneur, prenant la parole, leur dit :
Pilate
Lequel des deux voulez-vous que je vous relâche ?

L'Évangéliste
Ils répondirent :
Chœur
Barabbas !

Evangelista
Pilatus sprach zu ihnen:
Pilatus
Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?
Evangelista
Sie sprachen alle:

45b. Chorus
Lass ihn kreuzigen!

46 **46. Choral**
Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!
Der gute Hirte leidet für die Schafe,
die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,
für seine Knechte.

47 **47. Recitativo**
Evangelista
Der Landpfleger sagte:
Pilatus
Was hat er denn Übels getan?

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

49 **49. Aria** *Soprano*
Aus Liebe,
aus Liebe will mein Heiland sterben,
von einer Sünde weiß er nichts.
Dass das ewige Verderben
und die Strafe des Gerichts
nicht auf meiner Seele bliebe.

50 **50a. Recitativo**
Evangelista
Sie schrieen aber noch mehr und sprachen:

50b. Chorus
Lass ihn kreuzigen!

Evangelist
Pilate saith unto them:
Pilate
What shall I do then with Jesus which is called Christ?
Evangelist
They all said unto him:

45b. Chorus
Let him be crucified!

46. Chorale
How strange this punishment is!
The good shepherd suffers for the sheep,
the master, upright and just,
pays his servant's debt.

47. Recitative
Evangelist
And the governor said:
Pilate
Why, what evil hath he done?

48. Recitative *Soprano*
He has done good to us all.
He gave sight to the blind,
he made the lame to walk;
he preached his Father's word to us,
he cast out evil spirits;
he comforted the afflicted;
he raised and took unto him sinners;
my Jesus has done nothing but this.

49. Aria *Soprano*
For love;
my Saviour will die for love,
he who is unacquainted with sin,
so that eternal damnation
and the penalty of judgement
may not rest upon my soul.

50a. Recitative
Evangelist
But they cried out the more, saying:

50b. Chorus
Let him be crucified!

L'Évangéliste
Pilate leur dit :
Pilate
Que ferai-je donc de Jésus, qu'on appelle Christ ?

L'Évangéliste
Tous répondirent :

45b. Chœur
Qu'il soit crucifié !

46. Choral
Quel châtiment singulier !
Le Bon Berger souffre pour les brebis,
le Seigneur, le juste, paye la dette
pour ses serviteurs.

47. Récitatif
L'Évangéliste
Le gouverneur dit :
Pilate
Mais quel mal a-t-il fait ?

48. Récitatif *Soprano*
À nous tous il a fait le bien,
il rendit la vue aux aveugles,
fit marcher les infirmes.
Il nous disait la parole de son Père,
chassait les démons,
il a consolé les affligés ;
il a pris avec lui les pécheurs,
sinon, Jésus n'a rien fait.

49. Air *Soprano*
Par amour,
par amour, mon Sauveur veut mourir,
Lui qui ne connaissait pas le péché.
Que la malédiction éternelle
et le jugement du tribunal
ne pèsent pas sur ma conscience.

50a. Récitatif
L'Évangéliste
Et ils crièrent encore plus fort :

50b. Chœur
Qu'il soit crucifié !

50c. Recitativo
Evangelista
Da aber Pilatus sahe, dass er nichts schaffete, sondern dass ein viel größer Getümmel ward, nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach:
Pilatus
Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten, sehet ihr zu.
Evangelista
Da antwortete das ganze Volk und sprach:

50d. Chorus
Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

50e. Recitativo
Evangelista
Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln und überantwortete ihn, dass er gekreuziget würde.

51 **51. Recitativo** *Alto*
Erbarm es Gott!
Hier steht der Heiland angebunden.
O Geißelung, o Schläg, o Wunden!
Ihr Henker, haltet ein!
Erweichet euch der Seelenschmerz,
der Anblick solches Jammers nicht?
Ach ja, ihr habt ein Herz,
das muss der Martersäule gleich
und noch viel härter sein.
Erbarmt euch, haltet ein!

52 **52. Aria** *Alto*
Können Tränen meiner Wangen
nichts erlangen,
O, so nehmt mein Herz hinein!
Aber lasst es bei den Fluten,
wenn die Wunden milde bluten,
auch die Opferschale sein!

53 **53a. Recitativo**
Evangelista
Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und sammleten über ihn die ganze Schar und zogen ihn aus und legeten ihm einen Purpurmantel an und flochten

50c. Recitative
Evangelist
When Pilate saw that he could prevail nothing, but that rather a tumult was made, he took water, and washed his hands before the multitude, saying:

Pilate
I am innocent of the blood of this just person: see ye to it.
Evangelist
Then answered all the people, and said:

50d. Chorus
His blood be on us, and on our children.

50e. Recitative
Evangelist
Then released he Barabbas unto them: and when he had scourged Jesus, he delivered him to be crucified.

51. Recitative *Alto*
Have mercy, O God!
Here stands the Saviour bound.
O scourging, O blows, O wounds!
You butchers, stay your hands!
Does the suffering of his soul
and the sight of such distress not soften you?
Why, yes, you have hearts!
They must be like the pillar of his martyrdom,
and harder yet by far.
Have mercy, stay your hands!

52. Aria *Alto*
If the tears on my cheeks
are of no avail,
oh then, take my heart!
But let it also be the sacrificial chalice
for the drops that flow
from his gently bleeding wounds.

53a. Recitative
Evangelist
Then the soldiers of the governor took Jesus into the common hall, and gathered unto him the whole band of soldiers; and they stripped him, and put on him a scarlet robe; and when they had plaited

50c. Récitatif
L'Évangéliste
Pilate, voyant qu'il ne gagnait rien, mais que le tumulte augmentait, prit de l'eau, se lava les mains en présence de la foule, et dit :

Pilate
Je suis innocent du sang de ce juste. Cela vous regarde.
L'Évangéliste
Et tout le peuple répondit :

50d. Chœur
Que son sang retombe sur nous et sur nos enfants.

50e. Récitatif
L'Évangéliste
Alors Pilate leur relâcha Barabbas ; et, après avoir fait battre de verges Jésus, il le livra pour être crucifié.

51. Récitatif *Alto*
Pitié, Seigneur !
Voici le Sauveur ligoté.
Flagellation, coups, blessures !
Bourreaux, arrêtez !
La douleur de l'âme, la vue d'une telle détresses
ne vous attendrit pas ?
Ah ! vos cœurs
doivent être de marbre,
et même plus durs encore.
Ayez pitié, arrêtez !

52. Air *Alto*
Si ni mes plaintes ni mes larmes
ne vous touchent,
oh, prenez donc mon cœur !
Qu'il devienne alors le calice
dans lequel s'épanche
le doux sang de ses blessures !

53a. Récitatif
L'Évangéliste
Les soldats du gouverneur conduisirent Jésus dans le prétoire, et ils assemblèrent autour de lui toute la cohorte. Ils lui ôtèrent ses vêtements, et le couvrirent d'un manteau écarlate. Ils tressèrent

eine dornene Krone und satzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand und beugeten die Knie vor ihm und spotteten ihn und sprachen:

53b. Chorus
Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!

53c. Recitativo
Evangelista
Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.

54 **54. Choral**
O Haupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zu Spott gebunden
mit einer Dornenkron,
O Haupt, sonst schön gezieret
mit höchster Ehr und Zier,
jetzt aber hoch schimpfieret,
gegrüßet seist du mir!

Du edles Angesichte,
dafür sonst schrickt und scheut
das große Weltgerichte,
wie bist du so bespeit;
wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
dem sonst kein Licht nicht gleichet,
so schändlich zugericht't?

55 **55. Recitativo**
Evangelista
Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führeten ihn hin, dass sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, funden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen Simon; den zwungen sie, dass er ihm sein Kreuz trug.

56 **56. Recitativo** *Basso*
Ja, freilich will in uns das Fleisch und Blut
zum Kreuz gezwungen sein;
je mehr es unsrer Seele gut,
je herber geht es ein.

a crown of thorns, they put it upon his head, and a reed in his right hand, and they bowed the knee before him, and mocked him, saying:

53b. Chorus
Hail, King of the Jews!

53c. Recitative
Evangelist
And they spat upon him, and took the reed, and smote him on the head.

54. Chorale
O head marked with blood and wounds,
full of pain and scorned!
O head, bound for mockery
with a crown of thorns!
O head, once splendidly adorned
with highest honour and radiance,
but now how greatly outraged:
receive my homage!

O noble countenance,
before which should rather
the great of the world recoil
and be affrighted, how you are spat upon!
How is it that you are so pale?
Who has so shamefully obscured
the light of your eyes, which no other light
can equal, to such a pitiful state?

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

56. Recitative *Bass*
Yea, this flesh and blood of ours
will gladly be led to the cross;
the more bitter it is,
the better for our souls it is.

une couronne d'épines, qu'ils posèrent sur sa tête, et ils lui mirent un roseau dans la main droite ; puis, s'agenouillant devant lui, ils le raillaient, en disant :

53b. Chœur
Salut, roi des Juifs !

53c. Récitatif
L'Évangéliste
Et ils crachaient contre lui, prenaient le roseau, et frappaient sur sa tête.

54. Choral
Ô visage couvert de sang et de plaies,
de douleur et d'insultes,
Ô visage couronné d'épines
par dérision,
Ô visage que fut paré
de la plus grande gloire,
désormais honteusement outragé,
je te salue !

Ô noble face
que la terre entière
craint et redoute,
comme on te conspue,
comme tu es pâle !
Qui a ainsi honteusement ravagé
la lumière de tes yeux
à laquelle nulle autre n'était pareille ?

55. Récitatif
L'Évangéliste
Après s'être ainsi moqués de lui, ils lui ôtèrent le manteau, lui remirent ses vêtements, et l'emmenèrent pour le crucifier. Lorsqu'ils sortirent, ils rencontrèrent un homme de Cyrène, appelé Simon, et ils le forcèrent à porter la croix de Jésus.

56. Récitatif *Basse*
Oui, que la croix
mortifie ma chair et mon sang ;
plus la douleur est profonde,
plus mon âme s'élève.

57 **57. Aria** *Basso*
Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
mein Jesu, gib es immer her!
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
so hilfst du mir es selber tragen.

58 **58a. Recitativo**
Evangelista
Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt', gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und wurfen das Los darum, auf dass erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen." Und sie saßen allda und hüteten sein. Und oben zu seinen Häupten hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: „Dies ist Jesus, der Juden König." Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen:

58b. Chorus
Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz!

58c. Recitativo
Evangelista
Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein samt den Schriftgelehrten und Ältesten und sprachen:

58d. Chorus
Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen. Ist er der König Israel, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben. Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüstet's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

58e. Recitativo
Evangelista
Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.

57. Aria *Bass*
Come, sweet cross, then I will say,
my Jesus, let me take it!
Should my suffering ever prove too great
help me then to bear it.

58a. Recitative
Evangelist
And when they were come unto a place called Golgotha, that is to say, a place of a skull, they gave him vinegar to drink mingled with gall; and when he had tasted thereof, he would not drink. And they crucified him, and parted his garments, casting lots; that it might be fulfilled which was spoken by the prophet: 'They parted my garments among them, and upon my vesture did they cast lots.' And sitting down they watched him there. And they set up over his head his accusation written: 'This is Jesus, the King of the Jews.' Then were there two thieves crucified with him, one on the right hand, and another on the left. And they that passed by reviled him, wagging their heads, and saying:

58b. Chorus
Thou that destroyest the temple, and buildest it in three days, save thyself. If thou be the Son of God, come down from the cross!

58c. Recitative
Evangelist
Likewise also the chief priests mocking him, with the scribes and elders, said:

58d. Chorus
He saved others; himself he cannot save. If he be the King of Israel, let him now come down from the cross, and we will believe him. He trusted in God; let him deliver him now, if he will have him: for he said, I am the Son of God.

58e. Recitative
Evangelist
The thieves also, which were crucified with him, cast the same in his teeth.

57. Air *Basse*
Viens, douce croix ; je dirai :
Jésus, donne-la moi !
Si la souffrance par trop me pèse,
tu m'aideras toi-même à la porter.

58a. Récitatif
L'Évangéliste
Arrivés au lieu nommé Golgotha, ce qui signifie lieu du crâne, ils lui donnèrent à boire du vinaigre mêlé de fiel ; mais quand il l'eut goûté, il ne voulut pas boire. Après l'avoir crucifié, ils se partagèrent ses vêtements, en tirant au sort, afin que s'accomplît ce qui avait été annoncé par le prophète : « Ils se sont partagés mes vêtements, et ils ont tiré au sort ma tunique ». Puis ils s'assirent, et le gardèrent. Pour indiquer le sujet des sa condamnation, on écrivit au-dessus de sa tête : « Celui-ci est Jésus, le roi des Juifs ». Avec lui furent crucifiés deux brigands, l'un à sa droite, et l'autre à sa gauche. Les passants l'injuriaient, et secouaient la tête, en disant :

58b. Chœur
Toi qui détruis le temple, et qui le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même ! Si tu es le Fils de Dieu, descends de la croix !

58c. Récitatif
L'Évangéliste
Les principaux sacrificateurs, avec les scribes et les anciens, se moquaient aussi de lui, et disaient :

58d. Chœur
Il a sauvé les autres, et il ne peut se sauver lui-même ! S'il est roi d'Israël, qu'il descende de la croix, et nous croirons en lui. Il s'est confié en Dieu ; que Dieu le délivre maintenant, s'il l'aime. Car il a dit : « Je suis Fils de Dieu ».

58e. Récitatif
L'Évangéliste
Les brigands, crucifiés avec lui, l'insultaient de la même manière.

59 **59. Recitativo** *Alto*
Ach, Golgatha, unsel'ges Golgatha!
Der Herr der Herrlichkeit
muss schimpflich hier verderben,
der Segen und das Heil der Welt
wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
Der Schöpfer Himmels und der Erden
soll Erd und Luft entzogen werden.
Die Unschuld muss hier schuldig sterben,
das gehet meiner Seele nah;
ach, Golgatha, unsel'ges Golgatha!

60 **60. Aria** *Alto*
Sehet, Jesus hat die Hand,
uns zu fassen, ausgespannt,
kommt! – Wohin? – in Jesu Armen
sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,
suchet! – Wo? – in Jesu Armen.
Lebet, sterbet, ruhet hier,
ihr verlassnen Küchlein ihr,
bleibet – Wo? – in Jesu Armen.

61 **61a. Recitativo**
Evangelista
Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schriee Jesus laut und sprach:
Jesus
Eli, Eli, lama asabthani?
Evangelista
Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das höreten, sprachen sie:

61b. Chorus
Der rufet dem Elias!

61c. Recitativo
Evangelista
Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm und füllete ihn mit Essig und steckete ihn auf ein Rohr und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

59. Recitative *Alto*
Ah, Golgotha, unhappy Golgotha!
The King of Glory must die here in ignominy,
the blessing and salvation of the world
is set, like a curse, on the cross.
The maker of heaven and earth
shall be deprived of earth and air;
the guiltless one must die here guilty:
it pierces my soul to the very quick.
Ah, Golgotha, unhappy Golgotha!

60. Aria *Alto*
See, Jesus has his hand
outstretched to grasp us;
come! – Where? – to Jesu's arms.
Seek salvation, receive grace;
seek! – Where? – in Jesu's arms.
Live, die, find comfort here,
oh you forsaken lambs,
and stay – Where? – in Jesu's arms.

61a. Recitative
Evangelist
Now from the sixth hour there was darkness over all the land unto the ninth hour. And about the ninth hour Jesus cried with a loud voice, saying:

Jesus
Eli, Eli, lama asabthani?
Evangelist
That is to say, My God, my God, why hast thou forsaken me? Some of them that stood there, when they heard that, said:

61b. Chorus
He calleth for Elias.

61c. Recitative
Evangelist
And straightway one of them ran, and took a sponge, and filled it with vinegar, and put it on a reed, and gave him to drink. The rest said:

59. Récitatif *Alto*
Ah Golgotha ! funeste Golgotha !
Le Roi de gloire doit ici mourir dans l'infamie ;
Lui qui est la grâce et le salut du monde,
est mis en croix comme un brigand.
Au Créateur du ciel et de la terre
l'air et la terre sont soustraits.
L'innocent doit ici mourir comme un coupable
et mon âme en est bouleversée ;
Ah Golgotha ! funeste Golgotha !

60. Air *Alto*
Voyez, Jésus nous a tendu la main.
Venez ! – Où ? – Dans les bras de Jésus
cherchez pitié et délivrance.
Venez ! – Où ? – Dans les bras de Jésus.
Vivez, mourez, reposez ici ;
oisillons abandonnés,
restez ! – Où ? – Dans les bras de Jésus !

61a. Récitatif
L'Évangéliste
Depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième, il y eut des ténèbres sur toute la terre. Et vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte :

Jésus
Eli, Eli, lama asabthani ?
L'Évangéliste
C'est-à-dire : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » Quelques-uns de ceux qui étaient là, l'ayant entendu, dirent :

61b. Chœur
Il appelle Élie.

61c. Récitatif
L'Évangéliste
Et aussitôt, l'un d'eux courut prendre une éponge qu'il remplit de vinaigre, et, l'ayant fixée à un roseau, il lui donna à boire. Mais les autres disaient :

61d. Chorus
Halt! lass sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

61e. Recitativo
Evangelista
Aber Jesus schriee abermal laut und verschied.

62 **62. Choral**
Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheide nicht von mir,
wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du denn herfür!
Wenn mir am allerbängsten
wird um das Herze sein,
so reiß mich aus den Ängsten
kraft deiner Angst und Pein!

63 **63a. Recitativo**
Evangelista
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, die da schliefen, und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen. Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschraken sie sehr und sprachen:

63b. Chorus
Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

63c. Recitativo
Evangelista
Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa und hatten ihm gedienet, unter welchen war Maria Magdalena und Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi. Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war, der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.

61d. Chorus
Let be, let us see whether Elias will come to save him.

61e. Recitative
Evangelist
Jesus, when he had cried again with a loud voice, yielded up the ghost.

62. Chorale
When at last I must depart,
do not then depart from me.
When I must endure death,
come quickly to my aid!
When my heart
is most afraid,
release me from my anguish
through your own grief and pain!

63a. Recitative
Evangelist
And, behold, the veil of the Temple was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake, and the rocks rent; and the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose, and came out of the graves after his resurrection, and went into the holy city, and appeared unto many. Now when the centurion, and they that were with him, watching Jesus, saw the earthquake, and those things that were done, they feared greatly, saying:

63b. Chorus
Truly, this was the Son of God.

63c. Recitative
Evangelist
And many women were there beholding afar off, which followed Jesus from Galilee, ministering unto him; among which was Mary Magdalene, and Mary the mother of James and Joses, and the mother of Zebedee's children. When the even was come, there came a rich man of Arimathaea, named Joseph, who also himself was Jesus's disciple. He went to Pilate, and begged the body of Jesus. Then Pilate commanded the body to be delivered.

61d. Chœur
Laisse, voyons si Élie viendra le sauver.

61e. Récitatif
L'Évangéliste
Jésus poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit.

62. Choral
Quand je devrai partir,
ne m'abandonne pas,
quand je devrai mourir,
viens à mon aide !
Quand la plus grande détresse
assaillera mon cœur,
ta peur et ta souffrance
m'arracheront à mon effroi.

63a. Récitatif
L'Évangéliste
Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les sépulcres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient morts ressuscitèrent. Étant sortis des sépulcres, après la résurrection de Jésus, ils entrèrent dans la ville sainte, et apparurent à un grand nombre de personnes. Le centenier et ceux qui étaient avec lui pour garder Jésus, ayant vu le tremblement de terre et ce qui venait d'arriver, furent saisis d'une grande frayeur, et dirent :

63b. Chœur
Assurément, cet homme était Fils de Dieu.

63c. Récitatif
L'Évangéliste
Il y avait là plusieurs femmes qui regardaient de loin ; elles avaient accompagné Jésus depuis la Galilée, pour le servir. Parmi elles étaient Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques et de Joseph, et la mère des fils de Zébédée. Le soir étant venu, arriva un homme riche d'Arimathée, nommé Joseph, lequel était aussi disciple de Jésus. Il se rendit vers Pilate, et demanda le corps de Jésus. Et Pilate ordonna de le remettre.

64 **64. Recitativo** *Basso*
Am Abend, da es kühle war,
ward Adams Fallen offenbar;
am Abend drücket ihn der Heiland nieder.
Am Abend kam die Taube wieder
und trug ein Ölblatt in dem Munde.
O schöne Zeit! O Abendstunde!
Der Friedensschluss ist nun mit Gott gemacht,
denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kömmt zur Ruh,
ach, liebe Seele, bitte du,
geh, lasse dir den toten Jesum schenken,
o heilsames, o köstlich's Angedenken!

65 **65. Aria** *Basso*
Mache dich, mein Herze, rein,
ich will Jesum selbst begraben.
Denn er soll nunmehr in mir
für und für
seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, lass Jesum ein!

66 **66a. Recitativo**
Evangelista
Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein Leinwand und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen, und wälzete einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon. Es war aber allda Maria Magdalena und die andere Maria, die satzten sich gegen das Grab. Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato und sprachen:

66b. Chorus
Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen. Darum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf dass nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn und sagen zu dem Volk: Er ist auferstanden von den Toten, und werde der letzte Betrug ärger denn der erste!

64. Recitative *Bass*
At evening, when it was cool,
Adam's fall was manifest;
at evening the Saviour redeemed it;
at evening the dove returned again
bearing an olive leaf in its beak.
O lovely time! O evening hour!
Peace is now concluded with God,
for Jesus has endured his cross;
his body comes to rest.
O dear soul, go and ask for it,
bid them give you the dead Jesus,
O most holy, O precious memorial!

65. Aria *Bass*
Purify yourself, my heart,
I myself will bury Jesus.
For he shall henceforth
evermore
sweetly take his rest in me.
World, go hence, let Jesus in!

66a. Recitative
Evangelist
And when Joseph had taken the body, he wrapped it in a clean linen cloth, and laid it in his own new tomb, which he had hewn out in the rock; and he rolled a great stone to the door of the sepulchre, and departed. And there was Mary Magdalene, and the other Mary, sitting over against the sepulchre. Now the next day, that followed the day of the preparation, the chief priests and Pharisees came together unto Pilate, saying:

66b. Chorus
Sir, we remember that that deceiver said, while he was yet alive, After three days I will rise again. Command therefore that the sepulchre be made sure until the third day, lest his disciples come by night, and steal him away, and say unto the people, He is risen from the dead: so the last error shall be worse than the first.

64. Récitatif *Basse*
Le soir, quand vint le fraîcheur,
la chute d'Adam fut découverte ;
le soir aussi, le Sauveur le punit.
Le soir encore, la colombe revint,
portant en son bec un rameau d'olivier.
Heure du soir, ô doux moment !
La paix est conclue avec Dieu
car Jésus a enduré le supplice de la croix.
Son corps repose enfin.
Ah ! douce âme, réclame-le,
va, qu'on te donne le corps de Jésus,
Ô souvenir précieux et bienfaisant !

65. Air *Basse*
Purifie-toi, mon cœur,
je veux enterrer Jésus moi-même.
Car en moi désormais
il doit reposer
à jamais en paix.
Monde, retire-toi, laisse entrer Jésus !

66a. Récitatif
L'Évangéliste
Joseph prit le corps, l'enveloppa d'un linceul blanc, et le déposa dans un sépulcre neuf, qu'il s'était fait tailler dans le roc. Puis il roula une grande pierre à l'entrée du sépulcre, et il s'en alla. Marie de Magdala et l'autre Marie étaient là, assises vis-à-vis du sépulcre. Le lendemain, qui était le jour après la préparation, les principaux sacrificateurs et les pharisiens allèrent ensemble auprès de Pilate, et dirent :

66b. Chœur
Seigneur, nous nous souvenons que cet imposteur a dit, quand il vivait encore : « Après trois jours, je ressusciterai ». Ordonne donc que le sépulcre soit gardé jusqu'au troisième jour, afin que ses disciples ne viennent pas dérober le corps, et dire au peuple : « Il est ressuscité des morts ». Cette dernière imposture serait pire que la première.

66c. Recitativo
Evangelista
Pilatus sprach zu ihnen:
Pilatus
Da habt ihr die Hüter; gehet hin und verwahret's,
wie ihr's wisset!
Evangelista
Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit
Hütern und versiegelten den Stein.

67 **67. Recitativo** *Soli*
Basso
Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.
Mein Jesu, gute Nacht!
Tenore
Die Müh ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.
Mein Jesu, gute Nacht!
Alto
O selige Gebeine,
seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,
dass euch mein Fall in solche Not gebracht!
Mein Jesu, gute Nacht!
Soprano
Habt lebenslang
vor euer Leiden tausend Dank,
dass ihr mein Seelenheil so wert geacht't.
Mein Jesu, gute Nacht!

68 **68. Chorus**
Wir setzen uns mit Tränen nieder
und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh!
Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Euer Grab und Leichenstein
soll dem ängstlichen Gewissen
ein bequemes Ruhekissen
und der Seelen Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

66c. Recitative
Evangelist
Pilate said unto them:
Pilate
Ye have a watch; go your way, make it as sure
as ye can.
Evangelist
So they went, and made the sepulchre sure,
sealing the stone and setting a watch.

67. Recitative *Soloists*
Bass
Now the Lord is laid to rest.
My Jesu, now goodnight!
Tenor
The toil that our sins made for him is done.
My Jesu, now goodnight!
Alto
O sacred body,
see how I mourn you, filled with remorse
that my fall should bring you to such distress!
My Jesu, now goodnight!
Soprano
As long as life shall last, be thanked
for your passion a thousand times,
that you held my soul's welfare so dear.
My Jesu, now goodnight!

68. Chorus
We sit upon the ground in tears
and call to you in the grave:
rest sweetly, sweetly rest!
Rest, you weary limbs!
Your sepulchre and tombstone
are to the troubled conscience
a soft pillow
and for the soul a resting place.
In utter content, eyes close in sleep.

Translation of non-biblical texts:
Peggy Cochrane © 1967 Decca Music Group
Limited and reproduced by permission;
revised 2016 SDG

66c. Récitatif
L'Évangéliste
Pilate leur dit :
Pilate
Vous avez une garde ; allez, gardez-le comme
vous l'entendrez.
L'Évangéliste
Ils s'en allèrent, et s'assurèrent du sépulcre au
moyen de la garde, après avoir scellé la pierre.

67. Récitatif *Soli*
Basse
Voici le Seigneur enseveli.
Seigneur Jésus, dors en paix !
Ténor
Les peines que lui ont causées nos péchés ont pris fin.
Seigneur Jésus, dors en paix !
Alto
Ô sainte dépouille,
vois comme je te pleure avec repentir et contrition,
pour la détresse causée par mes péchés !
Seigneur Jésus, dors en paix !
Soprano
Sois toute ma vie
remercié d'avoir enduré ces souffrances
si précieuses pour le salut de mon âme.
Seigneur Jésus, dors en paix !

68. Chœur
Nous nous asseyons en pleurant,
et te crions dans ton tombeau :
repose en paix, repose en paix.
Reposez, membres épuisés !
Que le sépulcre et la pierre tombale
soient un doux oreiller
à l'âme inquiète,
et qu'elle y trouve le repos.
Apaisés, les yeux se ferment alors.

Traduction francaise des textes chantés
non tirés de la Bible: Lucie Kayas,
© 1989 Deutsche Grammophon, Berlin



Richard Fitzgerald
This recording is dedicated to the memory of Richard Fitzgerald, stage manager of the Monteverdi Choir and English Baroque Soloists, 2002-2016.

With thanks to Opera della Primaziale Pisana and to Querciabella for making this recording possible.

Recorded live in Pisa Cathedral on 22 September 2016 during the Anima Mundi Festival
Producer: Isabella de Sabata
Recording engineer, mixing and mastering: Mike Hatch
Music editor: Jennifer Howells
Executive producer: Isabella de Sabata
Edition: Bärenreiter, Neue Bach Ausgabe
Cover: © Antoine Schneck
Photo p.8: Sim Canetty-Clarke
Photo p.39: Massimo Giannelli for Opera della Primaziale Pisana
Design: Untitled
With thanks to Ulrike Brand and Kati Debretzeni for their kind permission to publish private correspondence.

℗ 2017 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2017 Monteverdi Productions Ltd
Level 6
20 Bank Street
Canary Wharf
London E14 4AD

Querciabella

Soli Deo Gloria