

A black and white photograph of a utility pole with wires against a white background. The pole is vertical and slightly to the right of the center. A horizontal wire runs across the top of the frame, and another wire runs diagonally from the pole towards the top right corner. The text is overlaid on the left side of the image.

Bach
St John Passion
Gardiner

NDRkultur

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

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

12	1:03	26 <i>Chorale</i> In meines Herzens Grunde
13	3:34	27 <i>Evangelist</i> Die Kriegsknechte aber <i>Chorus</i> Lasset uns den nicht zerteilen <i>Evangelist, Jesus</i> Auf dass erfüllet würde die Schrift
14	1:11	28 <i>Chorale</i> Er nahm alles wohl in Acht
15	1:19	29 <i>Evangelist, Jesus</i> Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich
16	5:02	30 <i>Aria: Alto</i> Es ist vollbracht!
17	0:30	31 <i>Evangelist</i> Und neiget das Haupt und verschied
18	4:23	32 <i>Aria: Basso [con Chorale]</i> Mein teurer Heiland, lass dich fragen
19	0:27	33 <i>Evangelist</i> Und siehe da, der Vorhang im Tempel
20	0:56	34 <i>Arioso: Tenore</i> Mein Herz, in dem die ganze Welt
21	7:03	35 <i>Aria: Soprano</i> Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
22	2:13	36 <i>Evangelist</i> Die Juden aber
23	1:17	37 <i>Chorale</i> O hilf, Christe, Gottes Sohn
24	2:13	38 <i>Evangelist</i> Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia
25	7:56	39 <i>Chorus</i> Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine
26	2:19	40 <i>Chorale</i> 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 bewilderment, 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 *Nikolai-kirche*, 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 Dienstherrn und Hörern kühn und vollmundig als ‚Prediger in Tönen‘ angekündigt. Da seine Musik in die Liturgie des Vespertages 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 altherwürdiger 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 erneuert, 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 anfangt, 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 Adelige Damen

beysammen, die das erste Passions-Lied aus ihren Büchern mit grosser Devotion sangen: 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 Kadenz 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 auszuschnürceln, 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, tiefeschürfender 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 « manifestation 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'advendra-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 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. Commenant 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 infallible 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 aiguïser 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



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 versammelte
sich oft daselbst mit seinen Jüngern.
Da nun Judas zu sich hatte genommen
die Schar und der Hohenpriester und
Pharisäer Diener, kommt er dahin mit
Fackeln, Lampen und mit Waffen.
Als nun Jesus wusste alles, was ihm
begegnen sollte, ging er hinaus und
sprach zu ihnen:

Jesus

Wen suchet ihr?

Evangelist

Sie antworteten ihm:

2b. Chorus

Jesum von Nazareth.

2c. Recitativo

Evangelist

Jesus spricht zu ihnen:

Jesus

Ich bin's.

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 oftentimes resorted thither with his
disciples. Judas then, having received
a band of men and officers from the
chief priests and Pharisees, cometh
thither with lanterns and torches and
weapons. Jesus therefore, knowing
all things that should come upon him,
went forth, and said unto them,

Jesus

Whom seek ye?

Evangelist

They answered him,

2b. Chorus

Jesus of Nazareth.

2c. Recitative

Evangelist

Jesus saith unto them,

Jesus

I am he.

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 Phariséens, 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

Jesus 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 Hohen-
priesters 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. Recitativo

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. Recitativo

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 Scheidel!
Soll ich den Kelch nicht trinken, den
mir mein Vater gegeben hat?

Jesus

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

Jésus

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

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!

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.

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

6. Recitativo

Evangelist

Die Schar aber und der Oberhauptmann
und die Diener der Juden nahmen
Jesum und bunden ihn und führten ihn
aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas
Schwäher, welcher des Jahres Hoher-
priester war. Es war aber Kaiphas, der
den Juden riet, es wäre gut, dass ein
Mensch würde umbracht für das Volk.

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.

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

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.

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.

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

8. Recitativo

Evangelist

Simon Petrus aber folgte Jesu nach
und ein ander Jünger.

8. Recitative

Evangelist

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

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 Hohen-
priester 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 Kohlfew'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 them-
selves: 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 gehört 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'*interrogues-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,
sommés 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 Kaiphäs. 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 willst du endlich hin,
wo soll ich mich erquicken?
Bleib ich hier,
oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rat,
und im Herzen
stehn die Schmerzen
meiner Missetat,
weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

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 Jude? 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. Recitativo

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. Recitativo

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.

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?

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?

Jesus

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

17. 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?

18a. Recitativo

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?

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.

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 ?

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 bitterer Lust
und halb beklemmtem Herzen
dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
wie dir auf Dornen, so ihn stechen,
die Himmelsschlüsselblumen blühen!
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. Recitativo

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. Recitativo
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. Recitativo
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. ChorusWir 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 überant-
wortet 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. ChorusWe 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. ChœurNous 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 à 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. Recitativo
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. Recitativo
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:

23e. Recitative*Evangelist*

Pilate saith unto them,

Pilate

Shall I crucify your King?

Evangelist

The chief priests answered,

23e. Récitatif*L'Évangéliste*

Pilate leur dit :

Pilate

Dois-je crucifier votre roi ?

L'Évangéliste

Les Grands Prêtres répondirent :

23f. Chorus

Wir haben keinen König denn den Kaiser.

23f. Chorus

We have no king but Caesar.

23f. Chœur

Nous n'avons de roi que César.

23g. Recitativo*Evangelist*

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

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.

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.

10

24. Aria: Basso con Coro

Eilt, ihr angefochtenen Seelen,
geht aus euren Marterhöhlen,
eilt – Wohin? – nach Golgotha!

Nehmet an des Glaubens Flügel,
fliehet – Wohin? – zum Kreuzeshügel,
eure Wohlfahrt blühet allda!

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.

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.

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 Juden König". Diese Überschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und

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.

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 Juden zu Pilato:

25b. Chorus

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

25c. Recitativo

Evangelist

Pilatus antwortet:

Pilatus

Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

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. Recitativo

Evangelist

Pilate answered,

Pilate

What I have written I have written.

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.

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!

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.

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.

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:

27a. Recitativo

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,

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. Chorus

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

27b. Chorus

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

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!

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!

17 31. Recitativo

Evangelist

Und neiget das Haupt und verschied.

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 versüht,
 o du lieber Herre!

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.

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!

31. Recitative

Evangelist

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

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!

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 !

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 !

31. Récitatif

L'Évangéliste

Et, baissant la tête, il rendit l'esprit.

32. Air : Basse [avec Chorale]

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 verdienst,
doch neigst du das Haupt
und sprichst stillschweigend: ja.
Mehr ich nicht begehre!

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.

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?

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!

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

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.

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.

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?

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!

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

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.

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.

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 ?

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!

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“.

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!

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

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.

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.

38. Recitativo

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,

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».

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.

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 pour quoi 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 Juden 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 geleyet war. Dasselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, 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 sépulchre neuf, où personne n'avait été déposé. Ce fut là qu'ils déposèrent Jésus, à cause de la préparation des Juifs, parce que le sépulchre 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'enserme 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 Königsutter

Die Stiftskirche Petri und Pauli in Königsutter, ‚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 Königsutter, 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 Königsutter, 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.

**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.

NDRkultur

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