



hyperion

BACH

ST JOHN
Passion

POLYPHONY
ORCHESTRA OF THE AGE
OF ENLIGHTENMENT
STEPHEN LAYTON

IAN BOSTRIDGE
NEAL DAVIES
CAROLYN SAMPSON
IESTYN DAVIES
NICHOLAS MULROY
RODERICK WILLIAMS

IN THE HISTORY of Bach's musical legacy, the *St John Passion* has always stood in the shadow of the *St Matthew Passion*. The repercussions of the first revival of the *St Matthew* after Bach's death, which took place in Berlin under the direction of the twenty-year-old Felix Mendelssohn Bartholdy, decisively contributed to gaining it a unique position. But at the same time the great success of the *St Matthew* aroused a wider interest in Bach's large-scale vocal works that initially benefited the *St John Passion* above all. This is attested not only by performances of the work, but also by publication of the music: in 1830, a year after Mendelssohn's performance of the *St Matthew*, the full score and vocal score of that work were published for the first time in Berlin; as early as 1831 another Berlin firm followed this up with full and vocal scores of the *St John*—unmistakable signs of the Bach revival that originated in and radiated from the Prussian capital at that time.

In the years around 1800 the name of Bach was by no means unknown in Germany, England, France or Italy. But Carl Friedrich Zelter's Sing-Akademie in Berlin was in the vanguard of the committed champions of his music. Hence, for example, the banker Abraham Mendelssohn, a member of the Sing-Akademie since 1796 and later the father of Felix Mendelssohn, played a determining role in that institution's purchase of the surviving manuscripts of the Bach family. However, the impact of the *St Matthew Passion* performance of 1829 was underlined by the fact that the youthful genius Mendelssohn, the great white hope of music, had so single-mindedly dedicated himself to the Old Master Bach. Past and future came together in this significant event in the musical history of Berlin and assured for Johann Sebastian Bach the elevated status in public musical life that he had already long enjoyed in the milieu of professional musicians. In this respect, the two *Passion* settings played a pioneering role. As early as the

1830s, Robert Schumann already expressed his particular enthusiasm for 'the little *Passion*', which he considered 'much bolder, more powerful, more poetic than the one from Matthew's Gospel'. Nevertheless, the monumental aspect in the make-up of the *St Matthew Passion* and the exemplary nature of its homogeneous, oratorio-like conception were especially in tune with the nineteenth-century notion of art. So it is hardly surprising that the eminent historian of music and Bach biographer Philipp Spitta denied the *St John Passion* 'the highest degree of perfection' in 1880.

To be sure, Spitta's overall aesthetic judgment subsequently turned out to be problematic prejudice, since the *St John Passion* was to gain an almost equivalent place in later musical practice. But to arrive at a fair assessment of the *St John* one needs to bear in mind the specific circumstances of its genesis. For this makes clear how the work accompanied Bach right from his first year as Kantor of St Thomas's to the penultimate year of his life and thus, for that reason alone, how close it must have been to his heart. Of course, the work's history also shows—as Spitta could not have known in his time—that in fact the composer had not really finished with it. For the *St John Passion* never reached its final form.

The genesis and early performance history of the *St John Passion* proves to be unusually complicated, as only more recent Bach scholarship has acknowledged. In comparison with the *St Matthew Passion*, which was first given in 1727 and remained virtually unchanged after what was probably its third performance in 1736, Bach revised the *St John* several times, in some cases radically. Yet his listeners scarcely ever noticed this, nor does the modern listener realize it. In many ways it is the features associated with this process of transformation from 1723 to 1749 that give the *St John Passion* its peculiar appeal.

Bach experimented with the *St John Passion* as he did with no other large-scale composition. This was made possible by the structure of the libretto, in its relationship between the Gospel narrative and freely composed meditative texts. The spiritual verse, unlike the libretto written by Christian Friedrich Henrici (known as Picander) for the *St Matthew Passion*, was of varied provenance, and therefore interchangeable in principle. In the *St John Passion* the biblical Passion story formed a homogeneous unit, which Bach as it were through-composed as it stood and merely interspersed with chorale strophes and contemplative arias. As a result, it is the Gospel text and its setting that give the work its structure. Accordingly, the well-chosen aria texts by various poets (Christian Weise, Christian Heinrich Postel and Barthold Heinrich Brockes) functioned as set pieces that could be inserted as required to emphasize specific points in the Passion narrative. This did not detract in the slightest from either the musical quality of the individual movements or the cohesion of the work, so it would hardly be appropriate to underrate the *St John Passion* against its later sister work on that account.

The *St John Passion* was heard for the first time at Good Friday Vespers of 1724 in Nicholas's Church in Leipzig. With this performance, which took place towards the end of his first year as Kantor of St Thomas's, Bach began the process of consolidating over the next twenty-seven years a still recent tradition in Leipzig which his predecessor in the post, Johann Kuhnau, had inaugurated with a *St Mark Passion* in 1721. The work's incorporation into the liturgy of the Vesper service on Good Friday afternoon made it necessary to split it in two, as was subsequently to be the case in in all the Passions Bach gave in Leipzig: the first and shorter part was heard before the hour-long sermon, the second after it.

It is possible to distinguish five versions of the *St John Passion*, which are connected respectively with the performances in the years 1724, 1725, 1728, c1739, and 1749. All of them display significant modifications in detail, but also in the overall formal scheme of the work, the character of which is determined by the large-scale framing movements at the beginning and end. The furthest removed from the original design is the first revision. The opening and closing movements 'Herr, unser Herrscher' and 'Ruht wohl', along with the final chorale 'Ach, Herr, lass dein lieb Engelein', were replaced in 1725 by new movements. In both cases the substitutes were extended chorale settings: 'O Mensch bewein dein Sünde groß' (transferred to the *St Matthew Passion* in 1736) and 'Christe, du Lamm Gottes' (taken from the Cantata BWV23 for Bach's examination for the post of Kantor in 1723). In addition to this, Bach replaced a number of arias. Two factors made him decide on so fundamental a transformation just a year after the premiere. In the first place, there was evidently no time to compose a new Passion; and secondly, he was clearly intent on bringing the 1724 Passion into line with the ongoing annual cycle (*Jahrgang*) of chorale cantatas of 1724–5. This aim was easy to achieve with the big framing choruses based on chorale themes and the inserted aria 'Himmel, reiße, Welt, erbebe' featuring the chorale 'Jesus Leiden, Pein und Tod'.

The third version (1728) restored the original opening chorus 'Herr, unser Herrscher' and the closing chorus 'Ruht wohl' to their initial function, but dispensed with the final chorale. It is impossible today to reconstruct most of the major changes in this version, but we know they included the deletion of those sections from Matthew's Gospel (such as the passage 'Und der Vorhang im Tempel zerriss') which Bach had taken over into the *St John Passion* for dramatic reasons. Given that a *St Matthew Passion* had come to join the *St John* in 1727, a clear



JOHANN SEBASTIAN BACH

segregation of the two Gospels was now desirable. The fourth version, probably dating from 1739, marked a return to the first version, but combined with a thoroughgoing musical revision. Bach recorded this in a newly copied score, which however breaks off at movement 12. The fragmentary revised score constitutes an extensive stylistic overhaul with painstaking improvements to the part-writing and a partial restructuring of the instrumentation; particular attention was paid to the word-setting in the recitatives and the continuo accompaniment.

With this fair copy of around 1739 Bach was obviously aiming to produce a final version of his *St John Passion*.

The revision he began here was connected with the thorough reworking of a whole series of large choral works, including not only the *St Matthew Passion* but also the *Magnificat*, the Easter and Ascension oratorios and the lost *St Mark Passion*. Why his work on the *St John Passion* remained in a fragmentary state is unclear. Even the revival of 1749 apparently provided no stimulus to complete what he had begun. The revision of 1739 was disregarded, and during the 1740s Bach repeatedly performed Passion music by other masters (including Passion oratorios by Handel, Keiser and Graun) while seemingly resigned to allowing his own work to lie unfinished. Perhaps a row with the Leipzig authorities over the Passion performance of 1739 had taken its toll. For that incident had provoked an angry reaction from Bach, who is reported as saying that 'he did not care, for he got nothing out of [the annual Passion music] anyway, and it was only a burden'.

All the same, Bach resolved to give his *St John Passion* again in 1749: this was to be the last Passion he directed. To this end he made further interventions in the 1724 form of the work, modifying and modernizing some of the poetic texts. Thus, for example, the line 'Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten' ('I too follow thee with joyful steps') was rephrased to read 'Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freuden' ('I too follow thee, my Saviour, with joy'). Above all, however, he augmented the performing forces. For instance, a *bassono grosso* (contrabassoon) was expressly required in order to give the orchestra a sonorous foundation, and the existence of five continuo parts indicates that there was an especially rich array of bass and keyboard instruments.

In spite of its chequered history, the *St John Passion* displays in all its numbers a high degree of musical elaboration coupled with a special originality of content which is due above all to the theological idiosyncrasy of John's Gospel in relation to the Synoptic Gospels

of Matthew, Mark and Luke. The former lays particular emphasis on the sovereignty of Jesus. This means that, in John's account of the Passion story, the trial scenes before the chief priests and Pilate are treated in extensive detail and lead to the central question 'Art thou a King then?'. Following the Gospel, Bach too gives great weight to the dialogic sections of the trial, makes special use of the opportunities for dramatic shaping, and makes the theme of the kingship of Christ his own. But already the opening chorus speaks of 'Herr, unser Herrscher' ('Lord, our Master'). In the same vein, the central aria after the death of Jesus, 'Es ist vollbracht!', features an emphatic middle section on the text 'Der Held aus Juda siegt mit Macht' ('The Hero of Judah is victorious in power') hymning His triumph over death. And even the closing chorale with its opening words recalling the text of the work's first chorus, 'Ach Herr . . .', is no funeral dirge but offers a prospect of the end of time and the eternal praise of the Heavenly King.

Whereas the *St Matthew Passion*, with its framing sections, stands in the tradition of the Baroque Passion oratorio, the *St John Passion* draws on the older tradition of the sung Passion *historia*, which customarily began with a plain introduction ('Höret das Leiden unsres Herrn Jesu Christi . . .')—'Hear the Passion of Our Lord Jesus Christ'). The opening chorus of the *St John Passion* combines the instructive character of the second section of the text, 'Zeig uns durch deine Passion' ('Show us by thy Passion'), with the underlining of Christ's kingship in the first section, 'Herr, unser Herrscher', based on the opening formula of an old prayer used in Electoral Saxony, 'Herr, unser Herrscher, dessen Name herrlich ist in allen Landen!' ('Lord, our Master, whose Name is glorious in all lands!'). The liturgical function of the Passion setting as a sermon in music also finds expression in the dual chorus that concludes the work. The burial chorus 'Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine' is followed by the chorale strophe

'Ach Herr, lass dein lieb Engelein / Am letzten End die Seele mein / In Abrahams Schoß tragen'. The chorale individualizes the events of the Passion by underlining the words 'die Seele mein' (my soul), but at the same time, with its call to prayer, harks back to the didactic opening of this setting.

Among the distinctive features of the *St John Passion* is its relative downplaying of contemplative verse and thus the relegation of the solo numbers to a less important position. The number of arias is not large, and individually they are kept within relatively modest proportions. Whereas in the *St Matthew Passion* Bach underlines the significance of the poetic text, and hence the solo element, by inserting extended *ariosos* before most of the arias, the *St John Passion* has only two paired movements of this type. Similarly, there are no duets and only two movements combining soloists and chorus. Moreover, between the opening chorus and the chorus 'Ruht wohl' there are no tutti movements on freely composed texts. In the scoring of the arias Bach generally limits himself to either wind soloists or strings and dispenses with more elaborate accompaniment. The aria 'Es ist vollbracht!', placed at the centre of the work, is set in the style of a French *tombeau*, but deliberately breaking with the conventions of the *da capo* aria. While the middle section normally achieves contrast by reducing the dynamics, here Bach does the opposite: the A sections are for reduced forces (solo viola *da gamba*), the B section for full string orchestra; this corresponds to the markings *Molto adagio* for A and *Vivace* for B. The model for this ABA form is the French overture, but here its emblematic significance implies not the usual meaning ('the king is coming') but something highly unusual ('the king is dying')—and at the same time 'The Hero of Judah is victorious in power'.

In the structuring of its recitative, too, the *St John Passion* goes its own way. For example, a characteristic

feature of the *St Matthew Passion* is the emphatic underlining of Jesus' words in the Gospel narrative by string accompaniment. In the *St John*, all the *soliloquentes* (the biblical characters who express themselves in direct speech) are accompanied only by continuo. In compensation for this Bach brings out certain passages of particular importance in the text with a motivic treatment in regular metre: this is the case with Peter's lament ('und weinete bitterlich') and the scourging of Jesus ('und geißelte ihn'). The corresponding passages in the *St Matthew Passion* are set in significantly less striking fashion.

Also of great import in formal terms are the unusually broadly laid out and elaborate 'turba' choruses—that is, the sections of biblical dialogue for the chief priests, the people, the soldiers and the disciples. The original Johannine text already gives these dialogues considerable importance from a purely quantitative point of view, and Bach heightens their impact by compositional means. He further creates a system of thematic-motivic correspondences which gives the choral interjections of the various groups a cyclical organization through repetitions. The starting points for Bach's formal method are the equivalent repetitions in the Gospel narrative (such as 'Jesus von Nazareth', 'Kreuzige' and 'Wir haben keinen König' / 'Schreibe nicht der Juden König'). Moreover, the multiplicity and concentration of the choruses stimulated the emergence of a network of formal relationships

through the creation of symmetrical correspondences. This system of thematic-motivic relationships forms a correlate to the outer movements of the Passion. Thus, the internal organization, guided by the biblical words, and the external frame are very closely interconnected, defining the liturgical function of the work and thus revealing Bach's first Leipzig Passion setting as a mediator between the older Passion *historia* of the seventeenth century and the more modern Passion oratorio.

CHRISTOPH WOLFF © 2013

English translation by CHARLES JOHNSTON

A note on the performance

Christoph Wolff's discussion of the history of the *St John Passion* indicates the dilemma faced by today's performers. This recording follows the *Neue Bach-Ausgabe*, a much recorded and respected edition that offers a plausible and satisfying musical solution to the complex problems posed by the surviving sources (although the work was never performed in exactly this form by Bach himself). Some chorales on this recording are sung partly by unaccompanied choir, following an annual performance tradition that Stephen Layton has developed over twenty years. These chorales are recorded a second time with full accompaniment as an appendix.

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

COMPACT DISC 1

ERSTER TEIL

1. Chor
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. Rezitativ
EVANGELISTA 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:

CHRISTUS Wen suchet ihr?

EVANGELISTA Sie antworteten ihm:

2b. Chor
Jesum von Nazareth.

- 2c. Rezitativ
EVANGELISTA Jesus spricht zu ihnen:
CHRISTUS Ich bin's.
EVANGELISTA 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:
CHRISTUS Wen suchet ihr?
EVANGELISTA Sie aber sprachen:

PART ONE

Chorus
*Lord, our Master, whose fame
Is glorious in all lands!
Show us by thy Passion
That thou, the true Son of God,
At all times,
Even in the deepest humiliation,
Hast been exalted.*

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

CHRIST *Whom seek ye?*

EVANGELIST *They answered him:*

Chorus
Jesum of Nazareth.

- Recitative
EVANGELIST *Jesus saith unto them:*
CHRIST *I am he.*
EVANGELIST *And Judas also, which betrayed him, stood with
them. As soon then as he had said unto them, I am he,
they went backward, and fell to the ground.
Then asked he them again:*
CHRIST *Whom seek ye?*
EVANGELIST *And they said:*

2d. Chor
Jesum von Nazareth.

2e. Rezitativ

EVANGELISTA Jesus antwortete:

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

3. Choral

O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße,
Die dich gebracht auf diese Marterstraße!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du musst leiden.

4. Rezitativ

EVANGELISTA Auf dass das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus. Da sprach Jesus zu Petro:

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

5. 5. Choral

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

6. Rezitativ

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

7. Alt-Arie

Von den Stricken meiner Sünden
Mich zu entbinden,
Wird mein Heil gebunden.

Chorus
Jesus of Nazareth.

Recitative

EVANGELIST *Jesus answered:*

CHRIST *I have told you that I am he: if therefore ye seek me, let these go their way.*

Chorale

*O great love, O boundless love,
That has brought thee to this path of torments!
I have lived with the world in joy and pleasures,
And thou must suffer.*

Recitative

EVANGELIST *That the saying might be fulfilled, which he spake:*

Of them which thou gavest me have I lost none.

Then Simon Peter having a sword drew it, and smote the high priest's servant, and cut off his right ear. The servant's name was Malchus. Then said Jesus unto Peter:

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

Chorale

*Thy will be done, Lord God,
On earth as it is in heaven.
Grant us patience in this time of grief,
And to be obedient in love and suffering;
Check and guide all flesh and blood
That acts in defiance of thy will.*

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.*

Alto Aria

*To release me
From the bonds of my sins
My Saviour is bound.*

Mich von allen Lasterbeulen
Völlig zu heilen,
Läßt er sich verwunden.

8. Rezitativ

EVANGELISTA Simon Petrus aber folgte Jesu nach
und ein ander Jünger.

9. Sopran-Arie

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. Rezitativ

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

ANCILLA (SOPRAN) Bist du nicht dieses Menschen
Jünger einer?

EVANGELISTA Er sprach:

PETRUS (BASS) Ich bin's nicht.

EVANGELISTA Es stunden aber die Knechte und Diener
und hatten ein Kohlfu'r gemacht (denn es war kalt)
und wärmten sich. Petrus aber stund bei ihnen
und wärmte sich. Aber der Hohepriester fragte
Jesum um seine Jünger und um seine Lehre.
Jesus antwortete ihm:

CHRISTUS Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt.
Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem
Tempel, da alle Jüden zusammenkommen, und habe
nichts im Verborgnen geredet. Was fragest du mich
darum? Frage die darum, die gehöret haben, was
ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen
wissen, was ich gesagt habe.

*To heal me completely
Of all the suppurating sores of vice,
He lets himself be wounded.*

Recitativo

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

Soprano Aria

*I too follow thee with joyful steps
And will not forsake thee,
My light, my life.
Encourage me on my way,
And never cease
From drawing, pushing, encouraging me.*

Recitativo

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 (SOPRANO) *Art not thou also one of this
man's disciples?*

EVANGELIST *He saith:*

PETER (BASS) *I am not.*

EVANGELIST *And the servants and officers stood there,
who had made a fire of coals; for it was cold:
and they warmed themselves: and Peter stood with them,
and warmed himself. The high priest then asked
Jesus of his disciples, and of his doctrine.
Jesus answered him:*

CHRIST *I spake openly to the world;
I ever taught in the synagogue, and in the temple,
whither the Jews always resort; and in secret
have I said nothing. Why askest thou me?
Ask them which heard me, what
I have said unto them: behold,
they know what I said.*

EVANGELISTA Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:
SERVUS (TENOR) Solltest du dem Hohenpriester also antworten?
EVANGELISTA Jesus aber antwortete:
CHRISTUS Hab ich übel geredet, so beweise es, dass es böse sei, hab ich aber recht geredet, was schlägest du mich?

11

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

Ich, ich und meine Sünden,
Die sich wie Körnlein finden
Des Sandes an dem Meer,
Die haben dir erregt
Das Elend, das dich schläget,
Und das betrübte Marterheer.

12

12a. Rezitativ
EVANGELISTA Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmte sich, da sprachen sie zu ihm:

12b. Chor
Bist du nicht seiner Jünger einer?

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

EVANGELIST *And when he had thus spoken, one of the officers which stood by struck Jesus with the palm of his hand, saying:*
SERVANT (TENOR) *Answerest thou the bigb priest so?*
EVANGELIST *Jesus answered him:*
CHRIST *If I have spoken evil, bear witness of the evil: but if well, why smitest thou me?*

Chorale
*Who has smitten thee thus,
My Saviour, and so wickedly afflicted
And ill-used thee?
Thou art assuredly no sinner
Like us and our children;
Thou knowest nothing of wrongdoing.

It is I, I with my sins,
Which are as many as grains of sand
On the seashore,
Who have brought thee
The distress that strikes thee down
And this sorry host of torments.*

Recitativo
EVANGELIST *Now Annas had sent him bound unto Caiaphas the bigb priest. And Simon Peter stood and warmed himself. They said therefore unto him:*

Chorus
Art not thou also one of his disciples?

Recitativo
EVANGELIST *He denied it, and said:*
PETER (BASS) *I am not.*
EVANGELIST *One of the servants of the bigb priest, being his kinsman whose ear Peter cut off, saith:*
SERVANT (TENOR) *Did not I see thee in the garden with him?*
EVANGELIST *Peter then denied again: and immediately the cock crew. And Peter remembered the word of Jesus, and he went out, and wept bitterly.*

13. Tenor-Arie
 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.

Tenor Aria
*Ah, my soul,
 Whither will you fly now?
 Where shall I find comfort?
 Should I stay here,
 Or should I leave
 Hills and mountains far behind me?
 In the world there is no counsel,
 And in my heart
 Remain the sorrows
 Of my wrongdoing,
 For the servant has denied his Lord.*

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

Chorale
*Peter, who does not think of the past,
 Denies his God;
 But when looked on severely,
 He weeps bitterly.
 Jesus, look upon me too,
 When I will not do penance;
 When I have done evil,
 Prick my conscience.*

ZWEITER TEIL

PART TWO

15. Choral
 Christus, der uns selig macht,
 Kein Böses 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.
- 16a. Rezitativ
 EVANGELISTA Da führten 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:

Chorale
*Christ, who brings us salvation
 And has done no wrong,
 Was for our sake
 Seized like a thief in the night,
 Led before godless men
 And falsely accused,
 Derided, taunted, and spat upon,
 As the scripture tells.*

Recitativo
 EVANGELIST *Then led they Jesus from Caiaphas unto the
 ball 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:*

PILATUS Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

EVANGELISTA Sie antworteten und sprachen zu ihm:

16b. Chor

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

16c. Rezitativ

EVANGELISTA Da sprach Pilatus zu ihnen:

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

EVANGELISTA Da sprachen die Jüden zu ihm:

16d. Chor

Wir dürfen niemand töten.

16e. Rezitativ

EVANGELISTA 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 Jesus und sprach zu ihm:

PILATUS Bist du der Jüden König?

EVANGELISTA Jesus antwortete:

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

EVANGELISTA Pilatus antwortete:

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

EVANGELISTA Jesus antwortete:

CHRISTUS 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.

[17] 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?

PILATE *What accusation bring ye against this man?*

EVANGELIST *They answered and said unto him:*

Chorus

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

Recitative

EVANGELIST *Then said Pilate unto them:*

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

EVANGELIST *The Jews therefore said unto him:*

Chorus

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

Recitative

EVANGELIST *That the saying of Jesus might be fulfilled, which
he spake, signifying what death he should die.*

*Then Pilate entered into the judgment hall again, and
called Jesus, and said unto him:*

PILATE *Art thou the King of the Jews?*

EVANGELIST *Jesus answered him:*

CHRIST *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:*

CHRIST *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.*

Chorale

*O great King, mighty for all time,
How can I sufficiently make known thy constancy?
No human heart can imagine
What gift to offer thee.*

*I cannot, in my mind, find anything
To compare with thy mercy.
How then can I repay thy deeds of love
With my acts?*

18a. Rezitativ
EVANGELISTA Da sprach Pilatus zu ihm:
PILATUS So bist du dennoch ein König?
EVANGELISTA Jesus antwortete:
CHRISTUS 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.
EVANGELISTA Spricht Pilatus zu ihm:
PILATUS Was ist Wahrheit?
EVANGELISTA Und da er das gesagt, 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?
EVANGELISTA Da schrien sie wieder allesamt und sprachen:

18b. Chor
Nicht diesen, sondern Barrabam!

18c. Rezitativ
EVANGELISTA Barrabas aber war ein Mörder.
Da nahm Pilatus Jesus und geißelte ihn.

19. Bass-Arioso
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 blühn!
Du kannst viel süße Frucht von seiner Wermut brechen,
Drum sieh ohn Unterlass auf ihn!

20. Tenor-Arie
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!

Recitative
EVANGELIST *Pilate therefore said unto him:*
PILATE *Art thou a king then?*
EVANGELIST *Jesus answered:*
CHRIST *Thou sayest that I am a king. To this end was I
born, and for this cause came I into the world, that I
should bear witness unto the truth. Every one that is
of the truth heareth my voice.*
EVANGELIST *Pilate saith unto him:*
PILATE *What is truth?*
EVANGELIST *And when he had said this, he went out again unto
the Jews, and saith unto them:*
PILATE *I find in him no fault at all. But ye have a custom,
that I should release unto you one at the passover:
will ye therefore that I release unto you the King of
the Jews?*
EVANGELIST *Then cried they all again, saying:*
Chorus
Not this man, but Barabbas.
Recitative
EVANGELIST *Now Barabbas was a robber.
Then Pilate therefore took Jesus, and scourged him.*

Bass Arioso
*Observe, my soul, with fearful joy,
With bitter delight and half-oppressed heart,
Your biggest good in Jesus' pain;
How for you, on the thorns that pierce him,
The keys to heaven bloom like flowers!
You can pluck sweetest fruit from his wormwood.
Therefore gaze unceasingly on him!*

Tenor Aria
*Consider how his bloodstained back
In all its parts
Resembles the heavens,
In which, once the waves
From our flood of sins have subsided,
The loveliest of rainbows stands
As the sign of God's grace!*

- 1 21a. Rezitativ
 EVANGELISTA Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:
- 21b. Chor
 Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig!
- 21c. Rezitativ
 EVANGELISTA 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.
 EVANGELISTA Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:
 PILATUS Sehet, welch ein Mensch!
 EVANGELISTA Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrienen sie und sprachen:
- 21d. Chor
 Kreuzige, kreuzige!
- 21e. Rezitativ
 EVANGELISTA Pilatus sprach zu ihnen:
 PILATUS Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm!
 EVANGELISTA Die Jüden antworteten ihm:
- 21f. Chor
 Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.
- 21g. Rezitativ
 EVANGELISTA Da Pilatus das Wort hörte, fürchtete er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richtthaus und spricht zu Jesu:
 PILATUS Von wannen bist du?
 EVANGELISTA 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 loszugehen?
 EVANGELISTA Jesus antwortete:
- Recitative
 EVANGELIST *And the soldiers platted a crown of thorns, and put it on his head, and they put on him a purple robe, and said:*
- Chorus
Hail, King of the Jews!
- Recitative
 EVANGELIST *And they smote him with their bands.*
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:*
- Chorus
Crucify him, crucify him!
- 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:*
- Chorus
We have a law, and by our law he ought to die, because he made himself the Son of God.
- 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 art thou?*
 EVANGELIST *But Jesus gave him no answer.*
Then saith Pilate:
 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:*

CHRISTUS Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größ're Sünde.

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

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.

23a. Rezitativ

EVANGELISTA Die Jüden aber schrien und sprachen:

23b. Chor

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

23c. Rezitativ

EVANGELISTA Da Pilatus das Wort hörte, führete er Jesum heraus und setzte 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!

EVANGELISTA Sie schrien aber:

23d. Chor

Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

23e. Rezitativ

EVANGELISTA Spricht Pilatus zu ihnen:

PILATUS Soll ich euren König kreuzigen?

EVANGELISTA Die Hohenpriester antworteten:

23f. Chor

Wir haben keinen König denn den Kaiser.

23g. Rezitativ

EVANGELISTA Da überantwortete er ihn, dass er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging

CHRIST *Thou couldst 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.*

Chorale

*From thy captivity, Son of God,
Freedom must come to us;
Thy prison is the throne of grace,
The sanctuary for all pious folk;
For if thou hadst not entered into bondage
Our bondage would have been everlasting.*

Recitativ

EVANGELIST *But the Jews cried out, saying:*

Chorus

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

Recitativ

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:*

Chorus

Away with him, crucify him!

Recitativ

EVANGELIST *Pilate saith unto them:*

PILATE *Shall I crucify your King?*

EVANGELIST *The chief priests answered:*

Chorus

We have no king but Caesar.

Recitativ

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*

hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt,
welche heißet auf Ebräisch: Golgatha.

- 4 24. Bass-Arie und Chor
Eilt, ihr angefochten Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen,
Eilt—Wohin?—nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
Flicht—Wohin?—zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda!

- 5 25a. Rezitativ
EVANGELISTA 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 Jüden, denn die
Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist.
Und es war geschrieben auf ebräische, griechische
und lateinische Sprache. Da sprachen die
Hohenpriester der Jüden zu Pilato:

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

25c. Rezitativ
EVANGELISTA Pilatus antwortet:
PILATUS Was ich geschrieben habe,
das habe ich geschrieben.

- 6 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!

*into a place called the place of a skull,
which is called in the Hebrew Golgotha.*

Bass Aria and Chorus
*Hasten, troubled souls,
Leave your dens of torment,
Hasten—Whither?—to Golgotha!
Take the wings of faith,
And fly—Whither?—to the bill of the Cross;
Your salvation blossoms there!*

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

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

Recitative
EVANGELIST *Pilate answered:*
PILATE *What I have written
I have written.*

Chorale
*In the inmost reaches of my heart,
Thy Name and thy Cross alone
Shine at all times, every hour,
Making me rejoice.
Appear before me,
Console me in my distress,
Showing me how thou, Lord Jesus,
Didst so meekly bleed to death.*

7 27a. Rezitativ

EVANGELISTA Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegsknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:

27b. Chor

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

27c. Rezitativ

EVANGELISTA 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 Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

CHRISTUS Weib, siehe, das ist dein Sohn!

EVANGELISTA Darnach spricht er zu dem Jünger:

CHRISTUS Siehe, das ist deine Mutter!

8 28. Choral

Er nahm alles wohl in acht
In der letzten Stunde,
Seine Mutter noch bedacht,
Setzt ihr ein' Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
Stirb darauf ohn alles Leid,
Und dich nicht betrübe!

9 29. Rezitativ

EVANGELISTA 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:

CHRISTUS Mich dürstet!

EVANGELISTA Da stund ein Gefaße voll Essigs.

Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten

Rezitativ

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:*

Chorus

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

Rezitativ

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:*

CHRIST *Mother, behold thy son!*

EVANGELIST *Then saith he to the disciple:*

CHRIST *Behold thy mother!*

Chorale

*He took care of everything
In his last hour;
He thought of his mother too,
And gave her a guardian.
O man, act justly,
Love both God and man,
Then die without sorrowing,
And be not afflicted.*

Rezitativ

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:*

CHRIST *I thirst.*

EVANGELIST *Now there was set a vessel full of vinegar: and they filled a sponge with vinegar, and put it*

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

CHRISTUS Es ist vollbracht!

- 10 30. Alt-Arie
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!

- 11 31. Rezitativ
EVANGELISTA Und neiget das Haupt und verschied.

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

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

- 13 33. Rezitativ
EVANGELISTA Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen.

*upon byssop, and put it to bis mouth.
When Jesus therefore had received the vinegar,
he said:*

CHRIST *It is finished!*

Alt Arie
*It is finished!
O comfort for afflicted souls!
The last hour of the night of sorrow
Can now be counted out.
The Hero of Judah is victorious in power
And ends bis fight.
It is finished!*

Recitative
EVANGELIST *And he bowed bis head, and gave up the ghost.*

Bass Aria and Chorale
*My dear Saviour, let me ask thee,
Now that thou art nailed to the Cross
And hast thyself said, 'It is finished':
Am I delivered from death?
Can I gain the heavenly kingdom
Through thy suffering and death?
Is the whole world's redemption at hand?
Thou canst not speak for agony,
But dost bow thy head
To give a speechless 'Yes!'.*

*Jesus, thou who wert dead,
Now dost live eternally.
When I am in the throes of death,
Do not let me turn anywhere
But to thee who hast redeemed my sins,
My dear Lord!
Give me only what thou hast won,
I desire nothing more.*

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 were rent; and the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose.*

14 34. Tenor-Arioso
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?

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

16 36. Rezitativ
EVANGELISTA Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war,
dass nicht die Leichname am Kreuze blieben den
Sabbat über (denn desselbigen Sabbats Tag war sehr
groß), baten sie Pilatum, dass ihre Beine gebrochen
und sie abgenommen würden. Da kamen die
Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine
und dem andern, der mit ihm gekreuziget war.
Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, dass er
schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht;
sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite
mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser
heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget,
und 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.“

Tenor Arioso
*My heart, as the whole world
Shares in Jesus' suffering,
When the sun dons mourning garb,
The veil is rent, the rocks are split,
The earth trembles, the graves fall open,
Because they see the Creator grow cold in death,
What will you do for your part?*

Sopran Aria
*Dissolve, my heart, in floods of tears
To honour the Most High.
Tell earth and heaven of your distress:
Your Jesus is dead!*

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

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

18 38. Rezitativ
EVANGELISTA Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich aus Furcht vor den Jüden), dass er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aoen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und bunden ihn in Leinen Tücher mit Spezereien, wie die Jüden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je geleet war. Dasselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Jüden, dieweil das Grab nahe war.

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

20 40. Choral
Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in seim Schlafkammerlein
Gar sanft ohn eigne Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage!

Chorale
*Help us, Christ, Son of God,
By thy bitter suffering,
Always to submit to thee,
To avoid all vice,
To meditate fruitfully
Upon thy death and its cause,
And, poor and weak though we be,
To give thee thanks for it.*

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

Chorus
*Rest in peace, sacred bones
For which I weep no longer,
Rest, and bring me also to my rest.
The grave that is prepared for you,
And holds no further distress,
Opens heaven for me and shuts the gates of hell.*

Chorale
*Ah, Lord, let thy dear angels,
When my last hour comes,
Bear my soul to Abraham's bosom;
Let my body, in its narrow chamber,
Gently rest without pain or torment
Until Judgment Day!*

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!

*Then awaken me from death,
That my eyes may gaze on thee
In utmost joy, O Son of God,
My Saviour and Throne of Grace!
Lord Jesus Christ, hear my prayer:
I will praise thee for evermore!*

English translation © Charles Johnston, 2011
(Biblical texts: Authorized Version)

Appendix

- 21 11. Choral: Wer hat dich so geschlagen
with full accompaniment
see CD 1 track 11 for text and translation
- 22 17. Choral: Ach großer König
with full accompaniment
see CD 1 track 17 for text and translation
- 20 40. Choral: Ach Herr, lass dein lieb Engelein
with full accompaniment
see CD 2 track 20 for text and translation

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, London, on 10–13 April 2012

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ADRIAN PEACOCK

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIII

Front illustration: *Nude Woman Praying* by Jan Hardisty (b 1948)

Private Collection / © Special Photographers Archive / The Bridgeman Art Library, London

IAN *Bostridge*



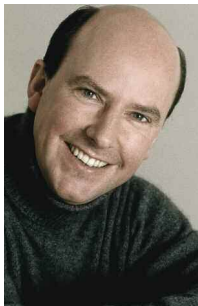
© Benjamin Ealovega

Ian Bostridge was a post-doctoral fellow in history at Corpus Christi College, Oxford, before embarking on a full-time career as a singer. His recital career encompasses the world's major concert halls and the Edinburgh, Munich, Vienna, Aldeburgh, Salzburg and Schubertiade festivals, including artistic residencies at the Vienna Konzerthaus, Carnegie Hall, Het Concertgebouw in Amsterdam, Philharmonie Luxembourg,

the Barbican and Wigmore Hall in London, and the Laeiszhalle in Hamburg.

In opera he has performed the roles of Tamino, Jupiter (*Semele*) and Aschenbach (*Death in Venice*) at English National Opera; Quint (*The Turn of the Screw*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) and Caliban (*The Tempest*) for The Royal Opera; Don Ottavio in Vienna; and Nerone (*L'Incoronazione di Poppea*), Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) and Male Chorus (*The Rape of Lucretia*) in Munich. He has also performed with leading orchestras around the world. His many recordings include Schubert with Graham Johnson, Schumann with Julius Drake, *The Turn of the Screw* with Daniel Harding, *The Rake's Progress* with John Eliot Gardiner and *Billy Budd*. In 2001 he was elected an honorary fellow of Corpus Christi College and in 2003 he was made an Honorary Doctor of Music by the University of St Andrews. He was created a CBE in the 2004 New Year's Honours. His book *A Singer's Notebook* was published by Faber and Faber in 2011.

NEAL *Davies*



© Sussie Ahlburg

Neal Davies studied at King's College, London, and the Royal Academy of Music, and won the Lieder Prize at the 1991 Cardiff Singer of the World Competition. He has appeared with the Oslo Philharmonic under Mariss Jansons, the BBC Symphony with Pierre Boulez, the Cleveland and Philharmonia orchestras with Christoph von Dohnányi, the Chamber Orchestra of Europe with Nikolaus Harnoncourt, the Orchestra of the Age of

Enlightenment with Frans Brüggen, the Gabrieli Consort with Paul McCreesh, the Hallé with Mark Elder, Concerto Köln with Ivor Bolton, and the London Symphony and Vienna Philharmonic orchestras with Daniel Harding. He has been a regular guest at the Edinburgh Festival and the BBC Proms. He has also appeared at major opera houses including the Royal Opera House, Covent Garden, English National Opera, Welsh National Opera and Scottish Opera, as well as in Paris, Marseille, Salzburg and at the Lyric Opera of Chicago.

His wide discography includes Handel's *Messiah*, *Theodora* and *Saul* and Haydn's *Creation* (Gramophone Award, 2008) under McCreesh, Janáček's *Jenůfa* and *The Makropulos Case* under Sir Charles Mackerras, Barber's *Vanessa* under Leonard Slatkin, *Messiah* under René Jacobs, Beethoven's Symphony No 9 under Osmo Vänskä, the Hyperion Schubert Edition with Graham Johnson and Britten's *Billy Budd* with Daniel Harding (Grammy Award, 2010).

CAROLYN *Sampson*



© Marco Borggreve

Equally at home on the concert and opera stages, Carolyn Sampson has enjoyed notable successes in the UK as well as throughout Europe and the United States. She has sung many roles for English National Opera and for Glyndebourne Festival Opera, and in 2012 she sang Anne Trulove in David McVicar's new production of *The Rake's Progress* for Scottish Opera.

In France she has appeared with Opéra de Paris, Opéra de Lille, Opéra de Montpellier and Opéra National du Rhin. She also sang the title role in Lully's *Psyché* for the Boston Early Music Festival.

Carolyn Sampson has appeared regularly at the BBC Proms and with orchestras including the Orchestra of the Age of Enlightenment, The English Concert, Bach Collegium Japan, Manchester Camerata and The Sixteen. She is a frequent guest with the Hallé and has performed with City of London Sinfonia, Scottish Chamber Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic and City of Birmingham Symphony Orchestras. She has also appeared throughout Europe and the United States. A consummate recitalist, Carolyn Sampson appears regularly at Wignmore Hall, and has performed at the Saintes and Aldeburgh Festivals as well as the Amsterdam Concertgebouw.

Carolyn's large discography includes numerous recordings with The King's Consort (the music of Kuhnau, Knüpfer, Vivaldi, Zelenka, Monteverdi and Handel, as well as an acclaimed recording of Mozart sacred music).

IESTYN *Davies*



© Marco Borggreve

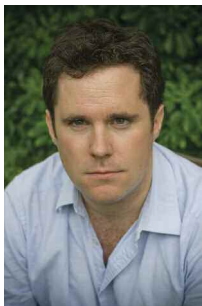
Iestyn Davies was born in York. He is the recipient of the award for the 2010 Royal Philharmonic Society's Young Artist of the Year. He studied Archaeology and Anthropology at Cambridge University, where he was a choral scholar at St John's College, before pursuing his vocal studies at the Royal Academy of Music. Since his operatic debut for Zurich Opera he has sung at many of the major houses across the world, including the

Royal Opera House, Covent Garden, the Metropolitan Opera New York, La Scala Milan, Chicago Lyric Opera, Houston Grand Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Glyndebourne Festival Opera and Opéra National de Bordeaux.

Iestyn also enjoys a busy concert, recital and recording career. He is a regular performer at London's Wigmore Hall and held a residency there in the 2012–13 season. Other appearances include recitals at the Edinburgh International Festival, the Vienna Konzerthaus, Snape Proms, Brighton Festival, York Early Music Festival and his recital debut at Carnegie Hall, New York. In concert he regularly appears with major orchestras and Baroque ensembles, and he also collaborates with accompanists including Julius Drake, Roger Vignoles and Kevin Murphy.

Iestyn has recorded Handel's *Messiah* with Polyphony and Stephen Layton, and cantatas by Porpora and a recital disc of arias written for Guadagni, both with Arcangelo and Jonathan Cohen.

NICHOLAS *Mulroy*



© Will Unwin

Born in Liverpool, Nicholas Mulroy read modern languages at Clare College Cambridge and then studied at the Royal Academy of Music in London. He has appeared as Septimius in Handel's *Theodora* with Trevor Pinnock, the Evangelist in Bach's *Christmas Oratorio* in London with Sir John Eliot Gardiner, Premiere Parque in Rameau's *Hippolyte et Aricie* with Emmanuelle Haïm at the Théâtre du Capitole de

Toulouse, Le Récitant in Berlioz's *L'Enfance du Christ* with Sir Colin Davis, Handel's *Messiah* with the Orchestra of the Age of Enlightenment and Laurence Cummings, and Bach's *St John Passion* with both Les Musiciens du Louvre under Marc Minkowski and the Gabrieli Consort and Players under Paul McCreesh. He has also made several appearances at the BBC Proms.

On stage Nicholas made his Glyndebourne debut under Vladimir Jurowski in Prokofiev's *Betrothal in a Monastery*, has sung Mozart's Ferrando (*Così fan tutte*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) and Belfiore (*La finta giardiniera*), and Tenor Actor in Judith Weir's *Night at the Chinese Opera*. He is also a committed recitalist. Recordings include a Gramophone Award-winning Handel *Messiah* and Acis in *Acis and Galatea*, the Evangelist in Bach's *St Matthew Passion*, a disc of Michael Finnissy, Monteverdi with I Fagiolini, and Monteverdi's *Vespers* with Robert King and The King's Consort.

RODERICK *Williams*



© Benjamin Ealovega

Roderick Williams performs a wide repertoire, from Baroque to contemporary music, in the opera house, on the concert platform and in recital. He enjoys relationships with all the major UK opera houses and is particularly associated with the baritone roles of Mozart. He has also sung premieres of operas by, among others, David Sawer and Sally Beamish. He has sung concert repertoire with all the BBC orchestras, and many other ensembles including the Royal Scottish National Orchestra, the Philharmonia, London Sinfonietta, Manchester Camerata, the Hallé, Britten Sinfonia, Bournemouth Symphony, Scottish Chamber Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Russian National Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble Orchestral de Paris, Academy of Ancient Music, The Sixteen, Le Concert Spirituel, Rias Kammerchor and Bach Collegium Japan. His many festival appearances include the BBC Proms, Edinburgh, Cheltenham and Aldeburgh.

Roderick Williams is also an accomplished recital artist and has performed at Wigmore Hall, the Perth Concert Hall, Howard Assembly Room, the Vienna Musikverein and on Radio 3, where he has participated on Iain Burnside's *Voices* programme. He has made numerous recordings, including operas by Vaughan Williams, Berkeley and Britten, Verdi's *Don Carlo* with Bernard Haitink, and an extensive repertoire of English song with pianist Iain Burnside. Roderick Williams is also a composer.

Polyphony

Polyphony was formed by Stephen Layton in 1986 for a concert in King's College Chapel, Cambridge. Since then the choir has performed and recorded regularly to wide critical acclaim throughout the United Kingdom and abroad. For more than a decade Polyphony has given annual sell-out performances of Bach's *St John Passion* and Handel's *Messiah* at St John's, Smith Square. These have become notable events in London's music calendar and have been broadcast by BBC Radio 3 and the EBU. Since its double BBC Proms debut in 1995, Polyphony's performance highlights include Schnittke's Symphony No 2 with the BBC Symphony Orchestra, and premiere performances in collaboration with Arvo Pärt, Thomas Adès, Morten Lauridsen, James Dillon, and with John Tavener as part of the Barbican's Great Performers series.

Polyphony's extensive discography on Hyperion encompasses works by Tavener, Pärt, Grieg, Grainger, Britten, Poulenc, Walton, Rutter, MacMillan, Lauridsen, Whitacre and Lukaszewski. Their Britain recording won a *Gramophone* Award and a *Diapason d'Or*. Discs of works by Morten Lauridsen (*Lux aeterna*) and Eric Whitacre (*Cloudburst*) won Grammy Award nominations. The choir's recording of Bruckner's Mass in E minor and motets moved *Gramophone* to write: 'Put simply, we're unlikely to hear choral singing as fine as this for a good few years to come.'

soprano Philippa Boyle, Zoë Brown, Alison Hill, Emilia Hughes,
Laura Oldfield, Emma Walshe, Louise Wayman, Amy Wood (*Ancilla*)
alto Catherine Backhouse, Aaron Burchell, Ruth Gibbins,
David Gould, Christopher Lowrey, Ruth Massey, Tom Williams
tenor Gwilym Bowen, Ronan Busfield, Julian Forbes,
Christopher Hann, Benedict Hymas, Oli Jones,
Nicholas Pritchard, David de Winter (*Servus*)
bass Richard Bannan, Edward Grint, Jamie Hall, Johnny Herford,
Dominic Kraemer, Ashley Riches (*Petrus*), Richard Savage,
Simon Whiteley

STEPHEN Layton

Stephen Layton's discography ranges from Handel with original instruments to Bruckner and Poulenc, Pärt and Tavener, Lukaszewski and Whitacre. His recordings have won many awards, including from *Gramophone* and *BBC Music Magazine*, and he has had three Grammy nominations.

Founder and Director of Polyphony, Layton is also Music Director of the Holst Singers, while also working with the Estonian Philharmonic Chamber Choir, the Latvian Radio Choir and the Polish Chamber Choir. He has been Director of Music at the Temple in London as well as Chief Conductor of the Netherlands Chamber Choir and the Danish Radio Choir. He guest conducts widely. In 2006 he was made a Fellow and Director of Music of Trinity College, Cambridge. In 2010 he succeeded the late Richard Hickox as Artistic Director and Principal Conductor of the City of London Sinfonia.

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

violin Kati Debretzeni (leader), Catherine Mackintosh (and viola d'amore), Claire Sansom, Claire Holden, Catherine Weiss,
Matthew Truscott, Roy Mowatt, Susan Carpenter-Jacobs,
Henrietta Wayne (and viola d'amore), Debbie Diamond
viola Jan Schlapp, Martin Kelly
cello Richard Tunnicliffe (and gamba), Susan Sheppard
double bass Chi-Chi Nwanoku
flute Lisa Beznosiuk, Neil McLaren
oboe Anthony Robson, Richard Earle
bassoon Andrew Watts
lute Lynda Sayce
organ Stephen Farr



© Keith Saunders

J.-S. BACH *Passion selon saint Jean*

DANS L'HISTOIRE du legs musical de Bach, la *Passion selon saint Jean* est toujours restée dans l'ombre de la *Passion selon saint Matthieu*. La première reprise de la *Passion selon saint Matthieu* après la mort de Bach, à Berlin, sous la direction de Felix Mendelssohn Bartholdy alors âgé de vingt ans, a eu des répercussions qui lui ont donné une place déterminante. Mais, par ailleurs, le grand succès de la *Passion selon saint Matthieu* a suscité un intérêt accru pour les œuvres vocales d'envergure de Bach dont a surtout bénéficié au départ la *Passion selon saint Jean*. Ceci est attesté non seulement par les exécutions de l'œuvre, mais aussi par la publication de la musique: en 1830, un an après l'exécution par Mendelssohn de la *Passion selon saint Matthieu*, la grande partition et la partition piano-chant de cette œuvre ont été publiées pour la première fois à Berlin; dès 1831, une autre maison d'édition berlinoise a fait suivre cette publication de celle des grandes partitions et des partitions piano-chant de la *Passion selon saint Jean*—signes indubitables du regain d'intérêt porté à Bach qui s'est manifesté dans la capitale prussienne à cette époque et d'où il a rayonné.

Vers 1800, le nom de Bach était nullement inconnu en Allemagne, en Angleterre, en France ou en Italie. Mais la Sing-Akademie de Carl Friedrich Zelter à Berlin était à l'avant-garde des défenseurs engagés de sa musique. Par exemple, le banquier Abraham Mendelssohn, membre de la Sing-Akademie depuis 1796 et futur père de Felix Mendelssohn, a joué un rôle déterminant dans l'achat par cette institution des manuscrits subsistants de la famille Bach. Toutefois, l'impact de la *Passion selon saint Matthieu* en 1829 a été amplifié par l'implication du jeune génie Mendelssohn, le grand espoir de la musique, qui s'est résolument consacré au vieux maître Bach. Le passé et l'avenir réunis dans cet événement important de

l'histoire musicale de Berlin ont assuré à Jean-Sébastien Bach une place essentielle dans la vie musicale publique dont il jouissait depuis longtemps dans le milieu des musiciens professionnels. À cet égard, les deux Passions ont joué un rôle novateur. Dès les années 1830, Robert Schumann exprimait déjà son enthousiasme particulier pour « la petite Passion », qu'il trouvait « beaucoup plus audacieuse, plus puissante et plus poétique que celle de l'Évangile de Matthieu ». Néanmoins, l'aspect monumental de l'écriture de la *Passion selon saint Matthieu* et la nature exemplaire de sa conception, homogène et conçue comme un oratorio, étaient particulièrement en accord avec la notion d'art au XIX^e siècle. Il n'est donc guère surprenant que l'éminent historien de la musique et biographe de Bach, Philipp Spitta, ait refusé, en 1880, de considérer que la *Passion selon saint Jean* avait atteint « le plus haut degré de perfection ».

Certes, dans l'ensemble, le jugement esthétique de Spitta s'est avéré plus tard être un préjugé problématique, car la *Passion selon saint Jean* allait ultérieurement gagner une place presque équivalente dans la pratique musicale. Mais pour arriver à une juste appréciation de la *Passion selon saint Jean*, il faut avoir à l'esprit les circonstances spécifiques de sa genèse. Car elle montre clairement comment cette œuvre a accompagné Bach dès ses premières années comme Kantor de Saint-Thomas jusqu'à l'avant-dernière année de sa vie et ainsi, et pour cette seule raison, à quel point elle devait être chère à son cœur. Bien sûr, l'histoire de l'œuvre montre aussi—et Spitta ne pouvait pas le savoir à son époque—qu'en fait le compositeur n'en avait pas vraiment fini avec elle. Car la *Passion selon saint Jean* n'a jamais atteint sa forme finale.

La genèse et l'histoire des premières exécutions de la *Passion selon saint Jean* s'avèrent très compliquées comme en attestent des connaissances récentes sur Bach.

Comparée à la *Passion selon saint Matthieu*, qui a été créée en 1727 et est restée pratiquement inchangée après ce qui a sans doute été sa troisième exécution en 1736, Bach a révisé à plusieurs reprises la *Passion selon saint Jean*, des révisions radicales dans certains cas. Pourtant ses auditeurs ne l'ont presque jamais remarqué ou à peine, pas plus que l'auditeur moderne. À bien des égards, ce sont les éléments associés à ce processus de transformation entre 1723 et 1749 qui donnent à la *Passion selon saint Jean* son attrait particulier.

Bach a fait des expériences avec la *Passion selon saint Jean* qu'il n'a jamais réalisées avec aucune autre œuvre d'envergure. C'est la structure du livret qui le lui a permis, la relation entre le récit de l'Évangile et la liberté d'écriture des textes méditatifs. Les textes poétiques spirituels, contrairement au livret de Christian Friedrich Henrici (connu sous le nom de Picander) pour la *Passion selon saint Matthieu*, provenaient de sources diverses et étaient donc interchangeables en principe. Dans la *Passion selon saint Jean*, l'histoire de la Passion biblique forme un tout homogène, que Bach a pour ainsi dire mis en musique telle quelle d'un bout à l'autre, juste entrecoupée de strophes de choral et d'airs contemplatifs. C'est donc le texte de l'Évangile et sa mise en musique qui donnent à l'œuvre sa structure. Les textes d'airs bien choisis de divers poètes (Christian Weise, Christian Heinrich Postel et Barthold Heinrich Brockes) fonctionnent ainsi comme des numéros qui pouvaient être insérés en cas de besoin pour souligner certains points spécifiques du récit de la Passion. Cela ne nuisait en aucun cas à la qualité musicale de chacun des mouvements ni à la cohésion de l'œuvre et, pour cette raison, il n'y a donc aucune raison de sous-estimer la *Passion selon saint Jean* par rapport à sa sœur jumelle postérieure.

La *Passion selon saint Jean* a été créée aux vêpres du Vendredi Saint de 1724 en l'église Saint-Nicolas de Leipzig.

Avec cette exécution, qui se situe à la fin de la première année de Bach comme Kantor de Saint-Thomas, commence le processus de consolidation d'une tradition encore récente à Leipzig que son prédécesseur à ce poste, Johann Kuhnau, avait inaugurée avec une *Passion selon saint Marc*, en 1721 ; Bach a poursuivi cette consolidation au cours des vingt-sept années suivantes. Pour inclure cette œuvre dans la liturgie des vêpres l'après-midi du Vendredi Saint, il a fallu la diviser en deux, comme pour toutes les passions que Bach a données par la suite à Leipzig : la première partie, la plus courte, était jouée avant le sermon d'une heure, la seconde après.

On peut distinguer cinq versions de la *Passion selon saint Jean*, qui correspondent respectivement aux exécutions des années 1724, 1725, 1728, vers 1739 et 1749. Elles montrent toutes des modifications importantes dans les détails, mais également dans le plan formel d'ensemble de l'œuvre, dont le caractère est déterminé par les mouvements de vaste dimension qui l'encadrent au début et à la fin. La conception la plus éloignée de l'original est la première révision. Le premier et le dernier mouvement « Herr, unser Herrscher » et « Ruht wohl », ainsi que le choral final « Ach, Herr, lass dein lieb Engelein » ont été remplacés en 1725 par de nouveaux mouvements, dans les deux cas de longs chorals : « O Mensch bewein dein Sünde groß » (transféré dans la *Passion selon saint Matthieu* en 1736) et « Christe, du Lamm Gottes » (emprunté à la Cantate BWV23 pour le concours de Bach pour le poste de Kantor en 1723). En outre, Bach a remplacé plusieurs airs. Deux facteurs l'ont poussé à opérer une transformation aussi fondamentale juste un an après la création. Tout d'abord, il n'avait manifestement pas le temps de composer une nouvelle passion ; et ensuite, il voulait faire coïncider la passion de 1724 avec le cycle annuel en cours (*Jabrgang*) de cantates chorales de 1724–25. Il pouvait aisément atteindre cet

objectif avec les grands chœurs d'encadrement basés sur des thèmes de chorals et l'air intercalé « Himmel, reiße, Welt, erbebe » où figure le choral « Jesu Leiden, Pein und Tod ».

La troisième version (1728) redonnait au premier chœur original « Herr, unser Herrscher » et au chœur final « Ruht wohl » leur fonction initiale, mais supprimait le dernier choral. De nos jours, il est impossible de reconstruire la plupart des changements majeurs apportés à cette version, mais on sait qu'ils comprenaient la suppression des passages de l'Évangile selon saint Matthieu (comme « Und der Vorhang im Tempel zerriss ») que Bach avait repris dans la *Passion selon saint Jean* pour des raisons dramatiques. Comme la *Passion selon saint Matthieu* avait rejoint celle selon saint Jean en 1727, il fallait à présent une séparation claire entre les deux Évangiles. La quatrième version, qui date probablement de 1739, a marqué un retour à la première version, mais avec une révision musicale profonde. Bach l'a indiqué dans une nouvelle copie de la partition, qui s'intrompt toutefois au douzième numéro. La partition fragmentaire révisée constitue une révision stylistique importante avec des améliorations minutieuses de l'écriture des parties et une restructuration partielle de l'instrumentation ; Bach a apporté une attention particulière à la mise en musique des mots dans les récitatifs et à l'accompagnement du continuo.

Avec cette bonne copie des environs de 1739, Bach a visiblement cherché à réaliser une version définitive de sa *Passion selon saint Jean*. La révision qu'il y a entamée était liée au remaniement en profondeur de toute une série de grandes œuvres chorales, comprenant non seulement la *Passion selon saint Matthieu* mais également le *Magnificat*, les oratorios de Pâques et de l'Ascension et la *Passion selon saint Marc*, perdue depuis lors. Pourquoi ce travail sur la *Passion selon saint Jean* est-il resté

fragmentaire ? On l'ignore. Même la reprise de 1749 ne lui a apparemment pas donné l'envie de terminer ce qu'il avait commencé. La révision de 1739 n'a pas été prise en compte et, au cours des années 1740, Bach a donné à plusieurs reprises des passions d'autres maîtres (notamment des oratorios de la Passion de Haendel, Keiser et Graun) tout en étant apparemment résigné à laisser sa propre œuvre inachevée. C'était peut-être la conséquence d'une querelle avec les autorités de Leipzig à propos de l'exécution de la passion de 1739. Car cet incident avait provoqué une réaction de colère chez Bach, qui aurait dit qu'« il s'en fichait car, de toute façon, il ne tirait rien de [la musique annuelle de Passion], et qu'elle n'était qu'un fardeau ».

Bach a tout de même décidé de redonner sa *Passion selon saint Jean* en 1749 : c'est la dernière passion qu'il ait dirigée. Pour cette occasion, il a pratiqué d'autres interventions dans la forme de l'œuvre de 1724, modifiant et modernisant certains textes poétiques. Ainsi, par exemple, le vers « Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten » (« Je Te suis moi aussi d'une démarche joyeuse ») a été reformulé en « Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freude » (« Je Te suis moi aussi, mon Sauveur, avec joie »). Toutefois, il a surtout augmenté les effectifs. Par exemple, il exige expressément un *bassono grosso* (contrebasson) pour donner à l'orchestre une assise sonore, et l'existence de cinq parties de continuo indique qu'il y avait un éventail particulièrement riche d'instruments graves et à clavier.

Malgré son histoire en dents de scie, la *Passion selon saint Jean* révèle dans tous ses numéros un haut degré d'élaboration musicale couplée à une originalité spécifique de contenu qui provient surtout de la particularité théologique de l'Évangile selon saint Jean par rapport aux Évangiles synoptiques de Matthieu, Marc et Luc. Le premier insiste particulièrement sur la souveraineté de

Jésus, ce qui signifie que, dans le récit de l'histoire de la Passion tel que le présente Jean, les scènes du procès devant les chefs des prêtres et Pilate sont traitées très en détail et aboutissent à la question centrale « Es-tu donc Roi ? ». Suivant l'Évangile, Bach donne lui aussi beaucoup de poids aux sections dialoguées du procès ; il fait un usage particulier des opportunités de formulation dramatique et prend à son compte le thème de la royauté du Christ. Mais déjà le chœur initial parle de « Herr, unser Herrscher » (« Seigneur, notre Maître »). Dans la même veine, l'air central après la mort de Jésus, « Es ist vollbracht! » présente une section centrale emphatique sur le texte « Der Held aus Juda siegt mit Macht » (« Le Héros de Juda triomphe avec force ») chantant un hymne à son triomphe sur la mort. Et même le dernier choral avec ses premiers mots qui rappellent le texte du premier chœur de l'œuvre, « Ach Herr ... », n'est pas un hymne funèbre mais offre une perspective de la fin des temps et des louanges éternelles du Roi Divin.

Alors que la *Passion selon saint Matthieu*, avec ses sections d'encadrement, s'inscrit dans la tradition de l'oratorio baroque de la Passion, la *Passion selon saint Jean* s'inspire de la tradition plus ancienne de l'*historia* de la Passion, qui commençait généralement par une introduction simple (« Höret das Leiden unsres Herrn Jesu Christi ... »—« Écoutez la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ »). Le premier chœur de la *Passion selon saint Jean* allie le caractère instructif de la deuxième section du texte, « Zeig uns durch deine Passion » (« Montre-nous par Ta Passion ») à l'insistance sur la royauté du Christ dans la première section, « Herr, unser Herrscher », basé sur la première formule d'une vieille prière utilisée dans la Saxe électorale, « Herr, unser Herrscher, dessen Name herrlich ist in allen Länden! » (« Seigneur, notre Maître, dont le nom est glorieux sur toute la terre! »). La fonction liturgique de la passion en

tant que sermon en musique trouve aussi son expression dans le double chœur qui conclut l'œuvre. Le chœur funèbre « Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine » est suivi de la strophe de choral « Ach Herr, lass dein lieb Engelein / Am letzten End die Seele mein / In Abrahams Schoß tragen ». Le choral individualise les événements de la Passion en soulignant les mots « die Seele mein » (« mon âme »), mais, en même temps, avec son appel à la prière, il rappelle le début didactique de cette passion.

Parmi les éléments distinctifs de la *Passion selon saint Jean* figure la minimisation relative de l'importance des versets contemplatifs, ce qui atténue l'importance des numéros solistes. Les airs ne sont pas nombreux et chacun est maintenu dans des proportions relativement modestes. Alors que, dans la *Passion selon saint Matthieu*, Bach souligne l'importance du texte poétique, et donc l'élément soliste, en insérant de longs ariosos avant la plupart des airs, on ne trouve que deux mouvements couplés de ce type dans la *Passion selon saint Jean*. De même, il n'y a pas de duos et seulement deux mouvements associant solistes et chœur. En outre, entre le premier chœur et le chœur « Ruht wohl », il n'y a pas de mouvements tutti sur des textes composés librement. Dans l'écriture des arias, Bach se limite généralement soit aux solistes des vents soit aux cordes, et se passe d'un accompagnement plus élaboré. L'air « Es ist vollbracht! », placé au centre de l'œuvre, est mis en musique dans le style d'un « tombeau » français, mais en rompant délibérément avec les conventions de l'aria da capo. Alors que la section centrale parvient normalement à un contraste en réduisant la dynamique, Bach fait ici le contraire : les sections A s'adressent à des effectifs réduits (virole de gambe solo), la section B à tout l'orchestre à cordes ; ceci correspond aux indications *Molto adagio* pour A et *Vivace* pour B. Le modèle de cette forme ABA est l'ouverture à la française, mais ici sa signification emblématique

n'implique pas son sens habituel (« le roi arrive ») mais quelque chose de très inhabituel (« le roi meurt »—et en même temps « Le Héros de Juda triomphe avec force »).

Dans la structuration des récitatifs, la *Passion selon saint Jean* suit aussi son propre chemin. Par exemple, dans la *Passion selon saint Matthieu*, il y a un élément caractéristique qui consiste à souligner de manière emphatique les paroles de Jésus dans le récit de l'Évangile par l'accompagnement des cordes. Dans la *Passion selon saint Jean*, tous les *soliloquentes* (les personnages bibliques qui s'expriment dans un style direct) ne sont accompagnés que par un continuo. En compensation, Bach fait ressortir certains passages du texte revêtant une importance particulière par un traitement des motifs en mesures régulières : c'est le cas de la lamentation de Pierre (« und weinete bitterlich ») et des coups de fouet que reçoit Jésus (« und geißelte ihn »). Dans la *Passion selon saint Matthieu*, les passages correspondants sont mis en musique de manière beaucoup moins frappante.

Les chœurs de « turba »—c'est-à-dire les sections de dialogue biblique entre les chefs des prêtres, la foule, les soldats et les disciples—conçus de façon largement élaborée, ce qui est inhabituel, ont une grande importance en termes formels. Le texte johannique original donne déjà à ces dialogues une importance considérable d'un point de vue purement quantitatif et Bach renforce leur impact par des procédés d'écriture. Il crée en outre un système de correspondances thèmes-motifs qui donne aux interjections chorales des divers groupes une organisation cyclique au travers de répétitions. Les points de départ de la méthode formelle de Bach sont les répétitions équivalentes dans le récit de l'Évangile (comme « Jesum von Nazareth », « Kreuzige » et « Wir haben keinen

König »/ « Schreibe nicht der Juden König »). En outre, la multiplicité et la concentration des chœurs stimulaient l'émergence d'un réseau de relations formelles par la création de correspondances symétriques. Ce système de relations thèmes-motifs forme un corrélat avec les mouvements externes de la passion. Car l'organisation interne, guidée par les paroles bibliques, et le cadre externe sont étroitement liés, définissant la fonction liturgique de l'œuvre et révélant ainsi la première passion de Bach à Leipzig comme médiatrice entre l'*historia* de la Passion du XVII^e siècle et l'oratorio plus moderne de la Passion.

CHRISTOPH WOLFF ©2013

Traduit de l'anglais par MARIE-STELLA PÂRIS

Note sur l'exécution

L'analyse de Christoph Wolff de l'histoire de la *Passion selon saint Jean* montre le dilemme auquel se trouvent confrontés les interprètes d'aujourd'hui. Cet enregistrement suit la *Neue Bach-Ausgabe*, une édition très respectée et souvent enregistrée qui offre une solution musicale plausible et satisfaisante aux problèmes complexes posés par les sources qui nous sont parvenues (bien que cette œuvre n'ait jamais été exécutée exactement sous cette forme par Bach lui-même). Dans cet enregistrement, plusieurs versets de choral sont chantés par un chœur sans accompagnement, suivant une tradition d'interprétation annuelle cultivée par Stephen Layton depuis vingt ans. Ces chorals sont enregistrés une seconde fois avec orchestre en annexe.

IN DER GESCHICHTE DER BACHPFLEGE stand die *Johannes-Passion* immer im Schatten der *Matthäus-Passion*. Die Nachwirkungen der ersten Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* nach Bachs Tod, die unter der Stabführung des 20jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy in Berlin stattfand, hatten entscheidend dazu beigetragen, dieser eine Sonderstellung zu verschaffen. Doch der große Erfolg der *Matthäus-Passion* erweckte zugleich ein breiteres Interesse an Bachs großen Vokalwerken, das zunächst vor allem der *Johannes-Passion* zugute kam. Dies bekunden nicht nur die Aufführungen, sondern unmittelbar auch die veröffentlichten Musikalien: 1830, ein Jahr nach der Berliner Aufführung der *Matthäus-Passion*, erschienen in Berlin erstmals Partitur und Klavierauszug des Werkes im Druck; bereits 1831 ließ ein anderer Berliner Verlag Partitur und Klavierauszug der *Johannes-Passion* folgen—untrügliche Zeichen für die damals von Berlin ausgehende und ausstrahlende Bach-Renaissance.

Um 1800 war Bach in Deutschland, England, Frankreich oder Italien durchaus kein unbekannter Name. Insbesondere aber hatte sich Carl Friedrich Zelters Sing-Akademie in Berlin an vorderster Front für die Musik Bachs engagiert. So war der Bankier Abraham Mendelssohn, seit 1796 Mitglied der Sing-Akademie und später der Vater von Felix Mendelssohn, entscheidend an dem Erwerb des handschriftlichen Bachschen Familien-nachlasses durch die Sing-Akademie beteiligt. Doch die Signalwirkung der *Matthäus-Passion* von 1829 wurde unterstrichen dadurch, dass sich der jugendlich-geniale Mendelssohn als musikalischer Hoffnungsträger dem Altmeister Bach in besonderer Weise verschrieben hatte. Vergangenheit und Zukunft trafen in diesem bedeutsamen Ereignis der Musikgeschichte Berlins aufeinander und sicherte Johann Sebastian Bach im öffentlichen

Musikleben einen herausgehobenen Stellenwert, den er in professionellen Musikerkreisen schon lange besaß. Die beiden Passionsmusiken spielten in dieser Hinsicht eine besondere Vorreiter-Rolle. Robert Schumann äußerte bereits in den 1830er Jahren seine besondere Begeisterung für „die kleine Passion“, die er empfand als „um Vieles kühner, gewaltiger, poetischer als die nach Matthäus“. Dennoch kam das Monumentale im Charakter der *Matthäus-Passion* und ihre vorbildlich geschlossene oratorische Konzeption der Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts besonders entgegen. So überrascht es kaum, wenn der bedeutende Musikhistoriker und Bach-Biograph Philipp Spitta 1880 der *Johannes-Passion* den „höchsten Grad von Vollkommenheit“ absprach.

Freilich erwies sich Spittas ästhetisches Gesamturteil als problematisches Vorurteil, denn die *Johannes-Passion* konnte sich in der späteren Musikpraxis einen nahezu gleichwertigen Platz erwerben. Eine gerechte Beurteilung der *Johannes-Passion* setzt aber voraus, dass man sich die besonderen Umstände ihrer Entstehung vergegenwärtigt. Denn sie verdeutlicht, wie das Werk den Thomaskantor Bach vom ersten bis sein vorletztes Lebensjahr begleitete und dass er es allein darum besonders geschätzt haben muss. Freilich zeigt die Geschichte des Werkes auch, dass der Komponist—was Spitta seinerzeit nicht wissen konnte—mit ihm eigentlich nicht wirklich fertig geworden ist. Denn die *Johannes-Passion* hat nie ihre endgültige Gestalt erhalten.

Die Entstehung und frühe Aufführungsgeschichte der *Johannes-Passion* erweist sich, wie erst die jüngere Bach-Forschung erkannte, als ungewöhnlich kompliziert. Im Vergleich zur *Matthäus-Passion*, deren Erstaufführung 1727 stattfand und die sich nach ihrer wohl dritten Aufführung 1736 kaum mehr veränderte, hat Bach die *Johannes-Passion* mehrfach und teilweise tiefgreifend

umgearbeitet. Allerdings haben weder Bachs Hörer dies wohl kaum je gemerkt, noch wird der moderne Hörer dieser Tatsache gewahr. Überdies machen die Züge, die mit dem ungeradlinig verlaufenen Wandlungsprozess der *Jobannes-Passion* von 1723 bis 1749 zusammenhängen, in vieler Hinsicht ihren eigentümlichen Reiz aus.

Bach hat mit der *Jobannes-Passion* wie mit keiner anderen größeren Komposition experimentiert. Ermöglicht wurde dies durch die Struktur des Librettos im Verhältnis von biblischem Bericht und frei-gedichteten betrachtenden Texten. Die geistliche Poesie war im Gegensatz zu dem von Christian Friedrich Henrici (genannt Picander) stammenden Textbuch der *Matthäus-Passion* von unterschiedlicher Herkunft und darum prinzipiell austauschbar. In der *Jobannes-Passion* bildete die biblische Passionsgeschichte eine geschlossene Einheit, die Bach als solche gleichsam durchkomponierte und lediglich durch Choralstrophen und betrachtende Arien unterbrach. Daraus folgt die strukturgebende Funktion des Evangelientexts und seiner Vertonung. Die gut ausgewählten Arientexte der verschiedenen Dichter (Christian Weise, Christian Heinrich Postel und Barthold Heinrich Brockes) galten demnach als Versatzstücke, die je nach Akzentuierung bestimmter Stellen des Passionsberichtes eingeschoben werden konnten. Dies tat jedoch weder der musikalischen Qualität der Einzelsätze noch dem Zusammenhalt des Werkes irgendeinen Abbruch und so dürfte es schwerfallen, die *Jobannes-Passion* in dieser Beziehung gegenüber ihrem jüngeren Schwesterwerk unterzubewerten.

Die *Jobannes-Passion* erklang erstmals zur Karfreitagsvesper 1724 in der Leipziger Nikolaikirche. Mit dieser Aufführung gegen Ende seines ersten Jahres im Thomaskantorat begann Bach, über die nächsten 27 Jahre eine in Leipzig noch junge Tradition zu festigen, die sein

Amtsvorgänger Johann Kuhnau 1721 mit einer *Markus-Passion* begründet hatte. Die liturgische Eingliederung in den Vespertagesdienst am Karfreitag nachmittag machte eine Zweiteilung erforderlich, wie sie sich denn auch in allen von Bach in Leipzig aufgeführten Passionen findet: Der erste und kürzere Teil erklang vor der einstündigen Predigt, der andere danach.

Bei der *Jobannes-Passion* lassen sich fünf Werkfassungen unterscheiden, die mit den Aufführungen der Jahre 1724, 1725, 1728, um 1739 und 1749 zusammenhängen. Sie zeigen allesamt wesentliche Veränderungen im Detail, aber auch in der großformatigen Werkanlage, deren Charakter durch die großen Rahmensätze zu Beginn und Schluss bestimmt wird. Am weitesten entfernt sich die erste Umarbeitung von der ursprünglichen Werkanlage. Die Eingangs- und Schlusschöre „Herr, unser Herrscher“ und „Ruht wohl!“ mit dem Schlusschoral „Ach, Herr, lass dein lieb Engelein“ wurden 1725 durch neue ersetzt. In beiden Fällen traten an deren Stelle ausgedehnte Choralchorsätze: „O Mensch bewein dein Sünde groß“ (1736 in die *Matthäus-Passion* übernommen) und „Christe, du Lamm Gottes“ (aus der Kantate BWV23 zur Kantoratsprobe von 1723). Außerdem tauschte Bach eine Reihe von Arien aus. Dass er sich bereits ein Jahr nach der Uraufführung zu einer so grundsätzlichen Umgestaltung entschloss, hat wohl zwei Gründe. Zum einen bestand offenbar keine Zeit zur Komposition einer neuen Passion, zum andern war er offenbar darauf bedacht, die Passion von 1724 dem laufenden Choralcantaten-Jahrgang von 1724–25 anzupassen. Dieses Ziel war mit den großen einrahmenden Choralchorsätzen und der eingeschobenen Arie „Himmel, reiße, Welt, erbebe“ mit dem Choral „Jesu Leiden, Pein und Tod“ leicht zu erreichen gewesen.

Die dritte Werkfassung von 1728 setzte den Eröffnungschor „Herr, unser Herrscher“ und den Schlusschor „Ruht wohl!“ der Erstfassung wieder in ihre

ursprüngliche Funktion ein, verzichtete jedoch auf den Schlusschoral. Die meisten größeren Veränderungen dieser Fassung sind heute nicht mehr rekonstruierbar, erkennbar ist jedoch die Streichung von Partien aus dem Matthäus-Evangelium (so die Stelle „Und der Vorhang im Tempel zerriss“), die Bach aus dramatischen Gründen in die *Johannes-Passion* aufgenommen hatte. Da 1727 eine *Matthäus-Passion* neben die *Johannes-Passion* getreten war, war eine klare Absonderung der beiden Evangelien wünschenswert. Die vierte Fassung, wahrscheinlich 1739 entstanden, bestand Rückkehr zur ersten Fassung, doch verbunden mit einer gründlichen musikalischen Revision. Bach fixierte diese in einer neu geschriebenen Partitur, die jedoch mit Satz 12 abbricht. Die fragmentarische Revisionspartitur umfasst eine tiefgreifende satztechnische Überarbeitung mit sorgfältigen Verbesserungen der Stimmführung und teilweiser Neugliederung der Instrumentation; besondere Aufmerksamkeit galt der Textdeklamation in den Rezitativen sowie der Continuo-Begleitung.

Mit dieser Reinschrift um 1739 strebte Bach offensichtlich eine endgültige Fassung seiner *Johannes-Passion* an. Die begonnene Revision stand im Zusammenhang mit der sorgfältigen Überarbeitung einer Reihe größerer Chorwerke, darunter neben der *Matthäus-Passion* etwa das *Magnificat*, die Oster- und Himmelfahrts-Oratorien sowie die verlorene *Markus-Passion*. Warum Arbeit an der *Johannes-Passion* bruchstückhaft blieb, ist unklar. Selbst die Wiederaufführung von 1749 bot offenbar keinen Anlass zur Vervollendung des Begonnenen. Denn die Revision von 1739 blieb unberücksichtigt und es mutet wie Resignation an, wenn Bach in den 1740er Jahren statt eigener Werke mehrfach Passionsmusiken fremder Meister aufführte (darunter Passionsoratorien von Händel, Keiser und Graun), sein eigenes Werk aber unfertig liegen ließ. Vielleicht hatte sich der Krach mit den Leipziger Behörden um die Passionsaufführung von 1739 entsprechend

ausgewirkt. Denn dieser hatte Bachs ärgerliche Reaktion provoziert, „er fragte nichts danach, denn er hätte ohnedem nichts davon, und [es] wäre nur ein onus“.

Immerhin entschloss sich Bach 1749 zu einer weiteren Aufführung seiner *Johannes-Passion*, die die letzte Passionsaufführung unter seiner Leitung werden sollte. Er nahm dafür weitere Eingriffe in die Werkgestalt von 1724 vor, modifizierte und modernisierte einige der poetischen Texte. So wurde etwa der Text „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ umformuliert in die Worte „Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freuden“. Vor allem jedoch vergrößerte den Klangapparat. So sollte beispielsweise ein ausdrücklich verlangter *Bassono grosso* (Kontrafagott) dem Orchester ein sonores Fundament verleihen, wie auch das Vorhandensein von fünf Continuo-Stimmen auf ein besonders reichhaltiges Bass- und Tasteninstrumentarium deutet.

Trotz ihrer wechselvollen Geschichte zeigt die *Johannes-Passion* in allen Stücken ein hohes Maß an musikalischer Ausarbeitung, dazu einen besonderen Grad inhaltlicher Originalität, die vor allem die theologische Eigenart des Johannes-Evangeliums gegenüber den synoptischen Evangelien nach Matthäus, Markus und Lukas berücksichtigt. Das Johannes-Evangelium betont in besonderer Weise die Königsherrschaft Jesu. In der Passionsgeschichte kommt sie darin zum Ausdruck, dass bei Johannes die Gerichtsszenen vor den Hohenpriestern und vor Pilatus besonders ausgiebig dargestellt werden und in die zentrale Frage „Bist du ein König?“ münden. Dem Evangelium folgend legt auch Bach großes Gewicht auf die dialogischen Teile der Gerichtsverhandlung, nutzt insbesondere die dramatischen Gestaltungsmöglichkeiten und macht sich insbesondere das Thema des Königturns Christi zueigen. Doch bereits der Eingangschor redet vom „Herr, unser Herrscher.“ Auch die zentrale Arie nach dem Tod Jesu über die Worte „Es ist vollbracht!“ bringt einen

emphatischen Mittelteil mit dem Text „Der Held aus Juda siegt mit Macht“ und besingt damit den Triumph über den Tod. Und selbst der Schlusschoral, mit seinem an den Eingangsschor anknüpfenden Textbeginn „Ach Herr ...“ ist kein Grabesang, sondern bietet den Ausblick auf die Endzeit und den ewigen Lobpreis des Himmelskönigs.

Während die *Matthäus-Passion* mit ihren Rahmen-teilen in der Tradition des barocken Passions-Oratoriums steht, lehnt sich die *Johannes-Passion* an die Tradition der älteren gesungenen Passionshistorie an, die üblicherweise mit einer schlichten Einleitung begann („Höret das Leiden unsres Herrn Jesu Christi ...“). Der Eingangsschor der *Johannes-Passion* verbindet den Hinweischarakter im zweiten Textabschnitte „Zeig uns durch deine Passion“ mit einer Akzentuierung des Königiums Christi in ersten Textabschnitt „Herr, unser Herrscher“ in Anlehnung an alte kursächsische Gebetsöffnungsformel „Herr, unser Herrscher, dessen Name herrlich ist in allen Landen!“. Die gottesdienstliche Funktion der musikalischen Passion als musikalischer Predigt kommt auch in dem doppelten Schlusschor der *Johannes-Passion* zum Ausdruck. Auf den Grabeschor „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“ folgt die Choralstrophe „Ach Herr, lass dein lieb Engelein / Am letzten End die Seele mein / In Abrahams Schoß tragen“. Sie individualisiert das Passionsgeschehen, indem sie „die Seele mein“ betont, knüpft jedoch mit ihrem Gebetsruf an die lehrhafte Eröffnung der Passionsmusik an.

Zu den Besonderheiten der *Johannes-Passion* gehört die relative Unterbetonung der betrachtenden Dichtung und damit das Zurücktreten der solistischen Stücke. Die Anzahl der Arien ist nicht groß, ihre jeweilige Ausdehnung durchaus mäßig. Während Bach in der *Matthäus-Passion* das poetische Gewicht und damit das solistische Element durch Einfügung ausgedehnter Ariosi vor den meisten Arien betont, kennt die *Johannes-Passion* nur zwei solcher Satzpaare. Ebenfalls fehlen Duette und es gibt lediglich

zwei Sätze mit Kombinationen von Soli und Chor. Bis auf den Eingangs- und „Ruht wohl“-Chor fehlen außerdem frei gedichtete Tuttsätze. Bei der instrumentalen Gestaltung der Arien beschränkt sich Bach im wesentlichen entweder auf Bläusersoli oder Streicher und verzichtet auf aufwendigere Begleitung. Die an zentraler Stelle stehende Arie „Es ist vollbracht!“ gestaltet Bach im Stil eines französischen Tombeaus, allerdings unter bewusstem Ausbrechen aus den Konventionen der Dacapo-Arie. Denn während der Mittelteil üblicherweise kontrastiert durch Zurücknehmen der Dynamik, geht Bach hier den umgekehrten Weg: Die A-Teile sind geriestimmig (Sologambe), der B-Teil vollstimmig; dem korrespondiert *Molto adagio* für A und *Vivace* für B. Als Modell für diese ABA-Form dient die französische Overtüre, doch ihre emblematische Bedeutung besagt hier nicht Übliches („der König kommt“), sondern Außergewöhnliches („der König stirbt“—und zugleich: „Der Held aus Juda siegt mit Macht“).

Auch in der Rezitativgestaltung geht die *Johannes-Passion* eigene Wege. Ein Merkmal der *Matthäus-Passion* ist beispielsweise die emphatische Unterstreichung der Jesus-Worte im Evangelienbericht durch Streicherbegleitung. In der *Johannes-Passion* werden alle biblischen *Soliloquenten* nur vom Continuo begleitet. Dafür jedoch hebt Bach textlich besonders wichtige Passagen durch motivisch ausgearbeitete und metrisch gebundene Gestaltung heraus, so beispielsweise die Petrus-Klage („und weinete bitterlich“) oder die Geißelung Jesu („und geißelte ihn“). Die entsprechenden Stellen der *Matthäus-Passion* sind wesentlich unauffälliger gehalten.

Auch formal von großer Tragweite sind die ungewöhnlich breit angelegten und ausgearbeiteten sog. Turbae-Chöre, d. h. die biblischen Dialogpartien von Hohenpriestern, Volk, Soldaten und Jüngern. Schon die johanneische Textvorlage räumt diesen Dialogen rein

quantitativ besondere Bedeutung ein und Bach überhöht sie durch kompositionstechnische Mittel. Außerdem schafft er ein System thematisch-motivischer Korrespondenzen, die den Choreinwürfen der Gruppen durch Wiederholungen zyklische Ordnung verleihen. Anknüpfungspunkte für Bachs formales Vorgehen sind die entsprechenden Wiederholungen im Evangelienbericht (z. B. „Jesus von Nazareth“, „Kreuzige“ oder „Wir haben keinen König“ / „Schreibe nicht der Juden König“). Darüber hinaus errichtete die Vielzahl und Konzentration der Chöre durch motivische Korrespondenzen ein symmetrisch-formales Beziehungsnetz. Dieses System thematisch-motivischer Beziehungen bildet ein Korrelat zu den Rahmensätzen der Passion. Denn die am Bibelwort orientierte Binnengestaltung und die äußere Einfassung gehören eng zusammen, definieren die liturgische Funktion des Werkes und erweisen somit Bachs erste Leipziger Passionsmusik als Mittler zwischen der älteren Passionshistorie des 17. Jahrhunderts und dem moderneren Passionsoratorium.

CHRISTOPH WOLFF © 2013

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Anmerkungen zu dieser Aufführung

Christoph Wolffs Darstellung der Werkgeschichte deutet an, vor welchem Dilemma moderne Aufführungen der *Johannes-Passion* stehen. Diese Aufnahme folgt der oftmals eingespielten und hochangesehenen Fassung der *Neue Bach-Ausgabe*, die eine plausible musikalische Lösung einer vertrackten Quellenüberlieferung (insgesamt jedoch eine Werkgestalt, die von Bach nie aufgeführt wurde) bietet. In dieser Aufnahme sind mehrere Choralstrophen vom unbegleiteten Chor gesungen, einer jährlichen Aufführungstradition nach, die Stephen Layton über zwanzig Jahren entwickelt hat. Diese Choräle wurden ein zweites Mal mit Orchester eingespielt und liegen hier als Anhang bei.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder: Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JOHANN SEBASTIAN BACH

ST JOHN *Passion*

BWV245

COMPACT DISC 1 [53'45]

PART 1 [33'52]

- [1] CHORUS Herr, unser Herrscher [9'04]
 [2] RECITATIVE Jesus ging mit seinen Jüngern [2'23]
 [3] CHORALE O große Lieb [0'46]
 [4] RECITATIVE Auf dass das Wort [1'03]
 [5] CHORALE Dein Will gescheh, Herr Gott [0'47]
 [6] RECITATIVE Die Schar aber [0'45]
 [7] ALTO ARIA Von den Stricken meiner Sünden [4'54]
 [8] RECITATIVE Simon Petrus aber folgte Jesu nach [0'10]
 [9] SOPRANO ARIA Ich folge dir gleichfalls [3'25]
 [10] RECITATIVE Derselbige Jünger [3'11]
 [11] CHORALE Wer hat dich so geschlagen [1'40]
 [12] RECITATIVE Und Hannas sandte ihn gebunden [2'02]
 [13] TENOR ARIA Ach, mein Sinn [2'30]
 [14] CHORALE Petrus, der nicht denkt zurück [1'11]

PART 2 [79'03]

- [15] CHORALE Christus, der uns selig macht [1'02]
 [16] RECITATIVE Da führeten sie Jesum [4'04]
 [17] CHORALE Ach großer König [1'36]
 [18] RECITATIVE Da sprach Pilatus zu ihm [2'00]
 [19] BASS ARIOSO Betrachte, meine Seel [2'31]
 [20] TENOR ARIA Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken [8'37]

Evangelist **IAN BOSTRIDGE** tenorChrist **NEAL DAVIES** bass**CAROLYN SAMPSON** soprano ↻ **IESTYN DAVIES** countertenor**NICHOLAS MULROY** tenor ↻ **RODERICK WILLIAMS** bass (Pilate)**POLYPHONY** ↻ **ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT****STEPHEN LAYTON** conductor

COMPACT DISC 2 [64'25]

- [1] RECITATIVE Und die Kriegsknechte flochten [5'39]
 [2] CHORALE Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn [0'43]
 [3] RECITATIVE Die Juden aber schrienen [3'58]
 [4] BASS ARIA AND CHORUS Eilt, ihr angefochtenen Seelen [3'41]
 [5] RECITATIVE Allda kreuzigten sie ihn [2'18]
 [6] CHORALE In meines Herzens Grunde [1'02]
 [7] RECITATIVE Die Kriegsknechte aber [4'02]
 [8] CHORALE Er nahm alles wohl in acht [1'04]
 [9] RECITATIVE Und von Stund [1'21]
 [10] ALTO ARIA Es ist vollbracht! [5'41]
 [11] RECITATIVE Und neiget das Haupt und verschied [0'30]
 [12] BASS ARIA AND CHORALE Mein teurer Heiland [4'31]
 [13] RECITATIVE Und siehe da [0'31]
 [14] TENOR ARIOSO Mein Herz, in dem die ganze Welt [0'48]
 [15] SOPRANO ARIA Zerfließe, mein Herze [7'23]
 [16] RECITATIVE Die Juden aber [2'14]
 [17] CHORALE O hilf, Christe, Gottes Sohn [1'02]
 [18] RECITATIVE Darnach bat Pilatum [2'23]
 [19] CHORUS Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine [8'02]
 [20] CHORALE Ach Herr, lass dein lieb Engelein [2'00]

Appendix (chorales with orchestral accompaniment)

- [21] CHORALE Wer hat dich so geschlagen [1'35]
 [22] CHORALE Ach großer König [1'35]
 [23] CHORALE Ach Herr, lass dein lieb Engelein [2'00]

Hyperion
CDA67901/2

hyperion

NOTES EN FRANÇAIS + MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

CDA67901/2
2 compact discs
Duration 118'10

DDD

BACH ST JOHN PASSION
IAN BOSTRIDGE · NEAL DAVIES · POLYPHONY · OAE / STEPHEN LAYTON

JOHANN SEBASTIAN BACH

ST JOHN Passion

BWW245

Evangelist **IAN BOSTRIDGE** tenor
Christ **NEAL DAVIES** bass

CAROLYN SAMPSON soprano
IESTYN DAVIES countertenor
NICHOLAS MULROY tenor
RODERICK WILLIAMS bass

POLYPHONY
ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

STEPHEN LAYTON conductor

LC 7533

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

MADE IN ENGLAND
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



Hyperion
CDA67901/2
BACH ST JOHN PASSION
IAN BOSTRIDGE · NEAL DAVIES · POLYPHONY · OAE / STEPHEN LAYTON