

J.S. BACH

PASSIONSORATORIUM



ALEXANDER GRYCHTOLIK

IL GARDELLINO ORCHESTRA & CHOIR

FEUER SINGER | PIETERS | SHELTON

JOHANNSEN | WANG | SELLS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Passionsoratorium BWV¹ Anh. 169 (BWV³ p. 718)

Reconstructed and completed by Alexander Grychtolik

CD 1 (Part I)

01 No. 1 Choral: <i>O Mensch, beweine deine Sünde groß</i> (Choir)	05:50
02 No. 2 Recitativo: <i>Am Abend, der vor Ostern war</i> (Evangelist)	00:38
03 No. 3 Aria: <i>Ach! Wie meint es Jesus gut</i> (Johannes)	04:19
04 No. 4 Recitativo : <i>Und nach gesprochenen Lobgesang</i> (Evangelist)	00:22
05 No. 5 Recitativo: <i>Schau hier, mein Herz</i> (Seele)	00:58
06 No. 6 Aria: <i>Rolle doch nicht auf die Erde</i> (Seele)	06:14
07 No. 7 Recitativo: <i>Und endlich kam die Mörderschar</i> (Evangelist)	00:32
08 No. 8 Aria: <i>Verdammter Verräter, wo hast du dein Herz</i> (Petrus)	05:37
09 No. 9 Recitativo: <i>Doch Jesus ging gelassen fort</i> (Evangelist)	00:15
10 No. 10 Recitativo: <i>Philister! Philister über dir</i> (Seele)	00:59
11 No. 11 Choral: <i>Ich will hier bei dir stehen</i> (Choir)	01:06
12 No. 12 Recitativo: <i>Zwar Petrus blieb von weiten</i> (Evangelist)	00:43
13 No. 13 Aria I: <i>Ihr seht mich an, ihr starren Augen</i> (Petrus)	06:28
14 No. 14 Recitativo: <i>Und weinte bitterlich</i> (Evangelist)	00:20
15 No. 15 Aria II: <i>Ich flehe dich um meiner Zähren</i> (Petrus)	05:39
16 No. 16 Recitativo: <i>Der Heiland wird verklagt</i> (Evangelist)	00:27
17 No. 17 Aria: <i>Aus Liebe will ich alles dulden</i> (Jesus)	04:56
18 No. 18 Recitativo: <i>Doch diesem ungeacht</i> (Evangelist)	00:24
19 No. 19 Choral: <i>Dein Backenstreich und Ruten frisch</i> (Choir)	01:05

total time 46:52

CD 2 (Part II)

01 No. 20 Aria: <i>Kommt heraus, und geht vorüber</i> (Zion)	06:58
02 No. 21 Recitativo: <i>Wie sieht dein Haar</i> (Zion)	01:18
03 No. 22 Recitativo: <i>Doch dieses nicht genug</i> (Evangelist)	00:48
04 No. 23 Aria: <i>Brechet mir doch nicht das Herz</i> (Jesus)	02:24
05 No. 24 Recitativo: <i>Brechet mir doch nicht das Herz</i> (Maria)	02:38
06 No. 25 Choral: <i>Wein! Ach, wein jetzt um die Wette</i> (Choir)	00:55
07 No. 26 Recitativo: <i>Und als die Schar</i> (Evangelist)	00:28
08 No. 27 Aria: <i>Nimm es nicht, mein ander Leben</i> (Seele)	07:00
09 No. 28 Recitativo: <i>Und um die neunte Stunde</i> (Evangelist)	00:43
10 No. 29 Recitativo: <i>So hat mein Jesus nun die Augen zugetan</i> (Seele)	01:19
11 No. 30 Aria: <i>Es ist vollbracht</i> (Seele)	04:12
12 No. 31 Recitativo: <i>Zur Abendszeit</i> (Evangelist)	00:40
13 No. 32 Chorus: <i>Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder</i> (Choir)	05:02
14 No. 33 Choral: <i>Was schadet mir des Todes Gift</i> (Choir)	01:28

total time 35:53

Miriam Feuersinger *soprano (Zion)*
Jana Pieters *soprano (Maria, Maria Seele)*
William Shelton *alto (Seele)*
Daniel Johannsen *tenor*
(Evangelist, Johannes)
Tiemo Wang *bass (Jesus)*
Jonathan Sells *bass (Petrus)*

Alexander Grychtolik
direction & harpsichord

RIPIENO SINGERS

Soprano Heleen Goeminne, Sarah Van Mol
Alto Jonathan De Ceuster, Pieter De Praetere,
Estelle Lucas
Tenor Nicolas Bachau, Simon Erasmus,
Emilio Gutierrez
Bass Pieter Stas, Bart Vandewege

IL GARDELLINO

Violin 1 Joanna Huszcza (solo),
Conor Gricmanis, Jacek Kurzydło
Violin 2 Julie Rivest,
Michiyo Kondo, Gabriele Mazzon
Viola Kaat De Cock,
Amaryllis Bartholomeus
Cello/Viola da gamba
Lea Rahel Bader, Ira Givol
Double bass Hen Goldshobel
Flute Jan De Winne,
Christine Debaisieux
Recorder Dimos De Beun,
Bart Coen
Oboe/Oboe d'amore
Marcel Ponseele,
Lidewei De Sterck
Bassoon Gordon Fantini
Organ Aleksandra Grychtolik



ALEXANDER
GRYCHTOLIK
direction & harpsichord



MIRIAM
FEUERSINGER

soprano



JANA
PIETERS

soprano

WILLIAM
SHELTON

alto



DANIEL
JOHANNSEN

tenor



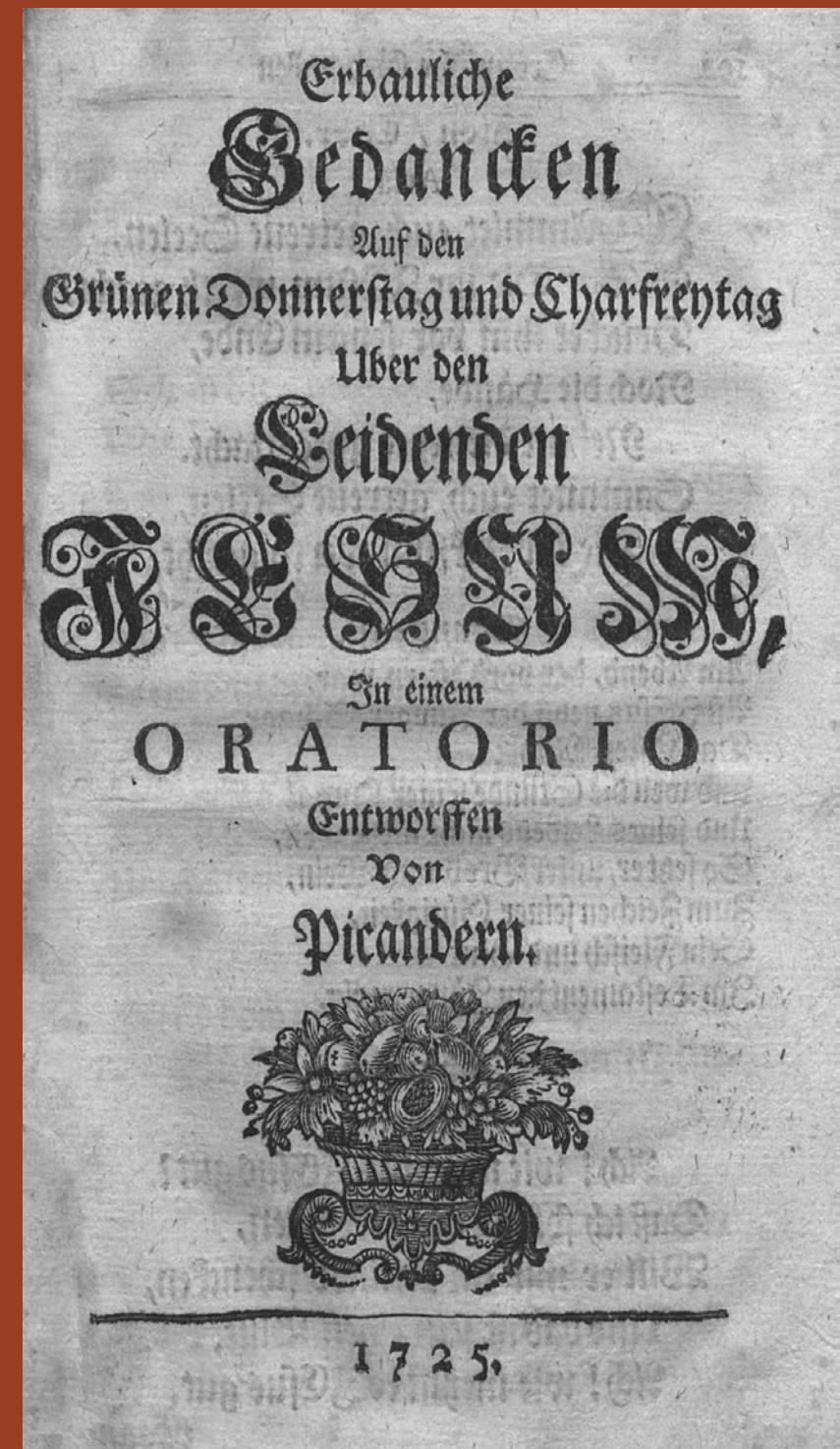
TIEMO
WANG

bass



JONATHAN
SELLS

bass



AN ABANDONED PASSION PROJECT BY J. S. BACH?

A mysterious libretto for a *Passion Oratorio* published by the poet Picander in his collection *Erbaulicher Gedancken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage* in 1725 has been the subject of Bach research for almost one hundred and fifty years. The Bach biographer Philipp Spitta (1841-1894) had initially but mistakenly considered this poem to be the remains of a Passion performed by Bach in 1725, the music of which had been lost; more recent Bach research has suggested that Georg Balthasar Schott (1686-1736), the director of music of the Neukirche in Leipzig, had possibly commissioned the text. Whilst it is correct in principle that musicians from Bach's Leipzig circle should be considered, there is as yet no concrete evidence that Schott commissioned the work; this *Passion Oratorio* is therefore listed as a work without any clear attribution in the *Bach-Werke-Verzeichnis*, the catalogue of Bach's works. What is certain, however, is that Picander included excerpts from this libretto in the *St Matthew Passion* (BWV 244.1), which was probably performed for the first time in 1727.

It was shortly before Easter 1725 that Bach interrupted the cantata year that he had recently commenced and mounted a second version of the *St John Passion* (BWV 245.2) on Good Friday. For this, which has been regarded as last-minute solution, he replaced the opening chorus *Herr, unser Herrscher* with the chorale fantasia *O Mensch, beweine deine Sünde groß* which he would later also reuse in the *St Matthew Passion*: the first version of the *St John Passion* (BWV 245.1) had been performed the previous year, and this was an obvious attempt to give it a new character and to better integrate it into the chorale cantata year. This magnificent chorale fantasia has for some time now been regarded as a relic of music for a Passion that Bach had originally planned for 1725 but which did not come to fruition due to the loss of the intended librettist. The discontinuation of the chorale cantata year at that time has also been attributed to the loss of the same librettist, who has not yet been clearly identified. Given, however, Bach's normal compositional workload of one

new cantata per week, Bach would have had enough time in the *tempus clausum* (the six weeks of the Lenten period that were without music) to look around for a new librettist for his second Leipzig setting of the Passion and also to compose it.

This is where Picander's text for a Passion oratorio comes into play, as it could well be a relic of the music for Good Friday that Bach had originally planned. Such an abandoned Passion project would not have been an isolated case during Bach's time in Leipzig: Bach scholars associate the unfinished autograph of a later version of the *St John Passion* (BWV 245.4) with an incident on 17 March 1739: it was on that day that Bach learnt that the customary permission to perform his Passion music on the upcoming Good Friday (27 March) would not be granted. Bach's objection that "if there were any criticisms to be made of this text, [he would say] that the work had already been performed several times". is one of the few references to the censorship of texts that was customary at the time and about which nothing more precise is known. It matters little whether the consistory, the theological faculty or other persons were responsible for this: the greatly abbreviated rendering of the Gospel account as free poetry together with Picander's extremely figurative language in the recitatives and arias for the Christian Soul and other places would have provided sufficient reservations to prevent a performance without further ado. The custom of performing one of the four Gospel accounts as Passion music in the Thomaskirche on Good Friday had only been introduced under Bach's predecessor Johann Kuhnau (1660-1722) in 1721; any deviation from this new practice could easily have become a political issue. Records relating to the 1724 Passion performance show that the flow of communication between Bach and his superiors was not ideal and that instructions were sometimes given at very short notice; in this respect, the sudden switch to an already established Passion work from the previous year seems an extremely realistic scenario.

Bach also made use of poems from Picander's anthology, either verbatim or in freely modified form, in later cantatas (BWV 19 and 148). Specific distinguishing

features in Picander's poetry, his clear connection to Bach in that period, and many observations of Bach's use of musical symbolism in his works all argue that Bach must have intended to set the *Passion Oratorio*. Of the six passages that Picander later took from the Passion libretto and placed in the *St Matthew Passion* (BWV 244.1), the aria *Aus Liebe will ich alles dulden* (No. 17) and the chorus *Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder* (No. 32) follow the pattern of poetic parody: this, by analogy with the *Köthener Trauermusik* (BWV 1143), is an indication of a musical relationship. Above all, the earliest verifiable collaboration between Bach and the then 25-year-old Picander in the period in question suggests that it was Bach himself, and not a Leipzig colleague, who had commissioned the Passion libretto: Bach had performed the so-called *Schäferkantate* (BWV 249.1) for the birthday of Duke Christian of Saxe-Weißenfels (1682-1736) on 23 February, the libretto of which was also by Picander. Just five weeks later, this festive music was performed in Leipzig with a new text as an early version of the *Easter Oratorio* (BWV 249.3): there can be little doubt about Picander's authorship of this parody text, as the young poet must have been aware of Bach's preparations for the upcoming Passion music and his search for a suitable libretto, especially since Picander also knew the theology student Christoph Birkmann (1703-1771), three years his junior, who later claimed to be the co-author of the libretto of the version of the *St John Passion* performed in 1725 and who even lived for a time in the same house as Picander. Both men clearly belonged to a circle of young and ambitious poets who willingly complied with Bach's instructions and were able to meet his constant need for new texts even at short notice.

Interestingly enough, the form of the *Passion Oratorio* matches that of the *Easter Oratorio*: the Biblical content is not rendered verbatim but is freely set as poetry in the style of a cantata, and the Biblical characters also appear in the arias — quite unlike in the *St John* and *St Matthew Passions*; this corresponds to Bach's systematic approach which he pursued throughout the cantata year. We may well wonder whether the *Passion Oratorio*, probably planned for Good Friday (30 March 1725),

might mark the actual end of the cantata year, the last completed cantata of which had been performed for the Annunciation on 25 March, a few days earlier.

The fact that Picander's Passion libretto not only must have been written at relatively short notice after the loss of the originally intended librettist but that it also was not initially intended for inclusion in his anthology from the beginning is suggested by the remarkable manner of its publication: in form and scope, its text is unusual in every respect: Picander provided a maximum of eight pages of devotional poetry for each Sunday or feast day of the church year, but his *Passion Oratorio* fills a whole fourteen pages, complete with precise details of each musical movement. He even precedes the libretto with a separate title page with the year "1725" (see p. 7). Its title — *Erbauliche Gedancken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag über den Leidenden Jesum* — follows traditional formulas and also refers to the overall title of the anthology: this was an obvious attempt to soften the formal break somewhat and to make it clear to the reader that the libretto refers to two days of the liturgical year. By publishing the text, which might have not been approved by local censors, there was at least the possibility of making it available to other composers: its popularity at the time is attested to by known settings of the libretto from Nuremberg (1729) and from Augsburg and Dresden in the mid-18th century.

It is interesting to look more closely at the musical and music-symbolic references that emerge in connection with Bach's music. Bach scholars have long discussed the possibility that the aria *Rolle doch nicht auf die Erde* (No. 6) might be the original form of the *Domine Deus* of the A major Mass (BWV 234/3). The musical models for all the other movements of this work, one of the Lutheran masses, are known, and the *Domine Deus* too is almost certainly a reworking of an older composition as can be seen from many characteristic features: the *Schmerzens-Tau* and the *Halt doch ein* are convincingly painted in Bach's typical musical language, but above all else there is the characteristic opening motif of descending semiquavers that pro-

vides a splendid illustration of the “rolling”; this had already been termed a *Roulade* or *Roulement* by Friedrich Wilhelm Marpurg and Johann Gottfried Walther, both contemporaries of Bach.

It is more difficult to classify the arias *Ach, wie meint es Jesus gut* (No. 3) and *Es ist vollbracht* (No. 30). The poetic structure of the former follows a text by an unknown author, which Bach had set to music in 1726 or 1727 in the cantata *Ich bin in mir vergnügt* (BWV 204) as the soprano aria *Himmlische Vergnügsamkeit* and which musically fits convincingly with the Passion text, especially since Picander is also attested as the librettist for the parody version of this aria in the wedding cantata *Vergnügte Pleißenstadt* (BWV 216.1). Bach’s manuscript of BWV 204 is, however, a fully complete autograph: this argues against a reuse with a different text of an already existing Passion aria, but rather that it is a more extensive revision of an already existing model or sketch. The aria *Es ist vollbracht* begins with one of the seven last words of Christ on the cross, which Bach also set to music in the *St John Passion*. Picander also reused these words and the rhyming phrase *Welt, gute Nacht* for an aria in Bach’s cantata *Sehet, wir geh’n hinauf gen Jerusalem* (BWV 159), which was composed in 1729 at the latest. This impressive aria fits Picander’s Passion libretto perfectly in musical terms and could at the very least represent a further development of the original Passion aria; unfortunately, it has only survived in a copy from the first half of the 19th century; closer investigations into possible reworkings of an older original are therefore not possible.

The texts that Picander modified for the *St Matthew Passion* are also puzzling: the aria *Aus Liebe will ich alles dulden* (No. 17) is sung by Jesus in the *Passion Oratorio*, whilst the version in the *St Matthew Passion* is sung by a boy soprano. An instrumentation corresponding to the *Vox Christi* sung by a bass is therefore required: because of the different vocal range, the aria must first have been in a lower key. In the reconstruction we propose here, this aria is therefore not scored with a transverse flute and two oboes da caccia, but with an oboe d’amore and two viols in order

to remain true to the themes of love and death. It is true that such instrumentation puts today’s listening habits to the test; we should nonetheless mention that the dotted quavers in the later version for oboes da caccia are typical string motifs, as can be seen from their use in the aria *Großer Gönner, dein Vergnügen* from the wedding cantata *O holder Tag, erwünschte Zeit* (BWV 210.2).

The chorus *Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder* (No. 32) has — unlike the poetically related final chorus of the *St Matthew Passion* — to have been a single chorus. The existence of a version for single chorus is again attested to by Picander’s libretto for the *Köthener Trauermusik*, where it also functions as the final chorus. Even such divergent text passages as *verschlafet die erlittne Wut* and *unser weiches Bette sein* in the *Passion Oratorio* are remarkably coherent with the music of the *St Matthew Passion*.

Even if Bach had indeed commissioned this enigmatic Passion libretto, it is impossible to reconstruct the *Passion Oratorio* completely on the basis of the surviving text. With only two chorales and without the Leipzig practice of dividing the music into two parts (one before and one after the sermon), the libretto seems to represent a version of Picander’s text that he had specially prepared for publication: the published versions of Picander’s texts frequently contain alterations from the versions that Bach had set to music. Considerations of space sometimes played a role in this, as can be seen in the somewhat abridged texts of the *Köthener Trauermusik* or the *St Matthew Passion*, where Picander consistently omitted chorales and Biblical texts. A text version of the *Passion Oratorio* taken from its Nuremberg 1729 musical setting is interesting in this context, as both the two-part structure typical of Leipzig and a larger number of chorales appear. It is impossible to state precisely whether this early arrangement of the Picander libretto can be attributed specifically to Birkmann, another of Bach’s librettists, who had come from Nuremberg and returned there after completing his studies in 1727, in view of the multiple musical references between Leipzig and Nuremberg: the printed text of a Passion

oratorio by Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) that Bach had performed in Leipzig also points to possible connections with Nuremberg.

Following the Nuremberg text version of 1729, the chorales *Dein Backenstreich und Ruten frisch* and *Was schadet mir des Todes Gift?* are added to the present recording as the conclusion of the first and second parts (no. 19 and no. 33). Four-part harmonisations of these two hymn tunes have survived in Bach's *Choralsammlung* (BWV 335 and BWV 267). We should also mention the problem of the opening chorale (No. 1) in this context. Picander's printed libretto (1725) gives a movement sung by Zion (soprano?) and Chorus to a text that begins with the words *Sammler euch, getreue Seelen* (see p. 27): this, through its rhyme structure and thematic proximity, could well have been a parody text of the entrance chorus *Was ist, das wir Leben nennen?* from the lost *Trauermusik* for Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar (BWV 1142) composed in 1716. Since Picander's Passion libretto does not assign a separate vocal part to the figure of Zion, we may well question his intentions here. Several aspects suggest that the chorale fantasia *O Mensch, beweine deine Sünde groß* was intended as the opening chorus of the *Passion Oratorio*, which Bach then unceremoniously incorporated into the revival of the *St John Passion*. Given that Picander obviously focused on his own poems in his anthology, the text of this well-known chorale and of those by other authors were probably not printed; an aria for Zion may have been planned to follow this. Theologically at least, the chorale text *O Mensch, beweine deine Sünde groß* would fit very well into the Passion libretto, where the word "God" does not appear at any point: human sympathy for Christ's suffering is central to the entire work. The movement *Sammler euch, getreue Seelen*, which introduces the *Passion Oratorio* in Picander's anthology, can be heard as an aria for soprano after BWV 204/2 on digital platforms (bonus track).

In view of the lack of further sources it remains unclear whether Bach completed the *Passion Oratorio* or whether he abandoned it, as he had done with the fourth version of the *St John Passion*. The version to be heard here represents an attempt

to partially reconstruct the *Passion Oratorio* — one containing the choral sections as well as two to a maximum of four arias — and to present it as a stylistically coherent work. For the remaining Passion arias, movements were taken from other Bach cantatas that fitted the Picander texts in terms of text structure, affect and symbolism (see p. 39). To give one example, in the Zion aria *Kommt heraus und geht vorüber* (No. 20), the instrumentation of the original *Meine Seufzer, meine Tränen* (BWV 13/1) has been changed in accordance with the Passion text, which, like the opening chorus of the *St Matthew Passion*, makes use of the Old Testament personification of Jerusalem: instead of the two recorders and oboe da caccia, we hear two transverse flutes and viola da gamba; the vocal line is not sung by a tenor, but by a soprano. Inspired by Bach's distinctive compositional style, the recitatives were scored as *secco* (Evangelist) or *accompagnato* (Mary, Soul and Zion), the motivation for this instrumentation being both theological and symbolic: the string *accompagnato* is intended to illustrate the "hovering" of the Soul; the *accompagnato* scheme adopted from the *St Matthew Passion* in the long recitative of Mary (No. 24, triplet motif in the oboes and bowed legato in the continuo) illustrates the heart swimming in blood — a poetic image that frequently appears in Picander's work.

The initial key signature of the *Passion Oratorio* is symbolic in intention: the German word *Kreuz* means not only a cross but is also the term for the musical sign of a sharp. The work begins in E major (four sharps) and progresses to B flat major with A flat major (four flats) in the concluding chorale: we progress from the raising of Jesus on the cross to the laying of the deceased Son of Man in the tomb. Together with the two chorales added from the Nuremberg text version of 1729, this version of the *Passion Oratorio* has exactly 33 individual movements; in accordance with Bach's number symbolism, this is an allusion to the so-called 'number of Christ', since Jesus is said to have died at the age of 33.

Picander's libretto was influenced by the famous Passion poem by the Hamburg-born Barthold Heinrich Brockes (1680-1747). It is striking that the charac-

ters hostile to Jesus (Judas, the High Council and the agitated crowds) have no direct voice in the action: Elke Axmacher finds that the portrayal of hostile affects and a dark background of hatred and despair would most probably have disturbed the tone of devoted love for Jesus that pervades the libretto. In order to create a Passion cantata with a majority of lyrical and contemplative affects, Picander refrained from high drama as displayed in the Turba choruses of the *St John* and *St Matthew Passions* — with the exception of Peter’s aria *Verdammt Verräter, wo hast du dein Herze* (No. 8). A special feature is also Peter’s double aria (Nos. 13 and 15), which is interlaced with a two-part recitative (Nos. 14 and 16). This is a representation of the cross or *chiasmus* and symbolises Christ’s suffering. The second strophe of the aria (No. 15) has been transposed up a tone in this version to provide a musical equivalent to the heightened pleading of Picander’s text. Also striking, given baroque symmetry, is the inversion of the exclamation “*Ach, ja!*” (No. 13) into the mirror-inverted version “*Ach, nein!*” (No. 15). This exclamation was added compositionally to Bach’s original (BWV 125/2).

Bach is known to have performed Passion oratorios by his contemporaries Georg Philipp Telemann and Gottfried Heinrich Stölzel in Leipzig, and he also owned a copy of George Frideric Handel’s *Brockes Passion* (HWV 48). This recording is intended to demonstrate that Bach had also planned his own contribution to this genre, extremely popular at the time, with Picander’s Passion poem. Whilst many questions of detail concerning the *Passion Oratorio* will probably remain unresolved forever, the artistic experiment embodied in the version recorded here presents a new aspect of Bach’s Passion aesthetic.

Alexander Grychtolik
Translation: Peter Lockwood



EIN AUFGEgebenES PASSIONSprojekt VON J. S. BACH?

Seit fast 150 Jahren ist ein rätselhaftes Libretto zu einem *Passionsatorium* Gegenstand der Bach-Forschung, das der Dichter Picander 1725 in seiner *Sammlung Erbaulicher Gedancken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage* veröffentlicht hat. Nachdem der Bach-Biograf Philipp Spitta (1841–1894) diese Dichtung irrtümlicherweise für das Relikt eines 1725 von Bach aufgeführten und später verschollenen Passionswerkes hielt, wurde von der neueren Bach-Forschung Georg Balthasar Schott (1686–1736), Musikdirektor der Leipziger Neukirche, als möglicher Auftraggeber des Textes ins Spiel gebracht. So richtig es prinzipiell ist, auch Musiker aus Bachs Leipziger Umfeld in Erwägung zu ziehen, gibt es bislang keinen konkreten Hinweis auf Schott als Auftraggeber. Sicher ist zumindest, dass Picander Ausschnitte dieses Librettos in die erstmals wohl 1727 aufgeführte *Matthäus-Passion* (BWV 244.1) übernahm. Im Bach-Werke-Verzeichnis wird das *Passionsatorium* deswegen bislang als Werk ohne geklärte Zuschreibung aufgeführt.

Der Thomaskantor hatte kurz vor Ostern 1725 den gerade im Entstehen befindlichen Choralkantatenjahrgang abgebrochen und am Karfreitag die *Johannes-Passion* in ihrer zweiten Fassung (BWV 245.2) aufgeführt, welche als eine Art „Notlösung“ angesehen wird. Hierzu tauschte er den Eingangschor *Herr, unser Herrscher* durch die später auch in der *Matthäus-Passion* wiederverwendete Choralfantasie *O Mensch, beweine deine Sünde groß* aus: Ein offensichtlicher Versuch, der im Vorjahr erklingenden Erstfassung der *Johannes-Passion* (BWV 245.1) ein neues Gepräge zu verleihen und sie besser in den Choralkantatenjahrgang zu integrieren. Schon länger wird diese großartige Choralfantasie als Relikt einer von Bach für 1725 ursprünglich geplanten Passionsmusik angesehen, die durch den Ausfall des vorgesehenen Textdichters nicht zustande kam. Auch der Abbruch des Choralkantatenjahrgangs zu jener Zeit wird auf den Ausfall des bislang nicht eindeutig identifizierten Textdichters zurückgeführt: Es bleibt festzustellen, dass Bach in den musiklosen sechs Wochen der Vorosterzeit (*tempus clausum*) und gemes-

sen an seinem kompositorischen Arbeitspensum (eine neue Choralkantate pro Woche) genügend Zeit gehabt hätte, um sich nach einem neuen Textdichter für seine zweite Leipziger Karfreitagsmusik umzuschauen und eine neue Passion zu komponieren.

Hier kommt nun Picanders Text zu einem *Passionsatorium* ins Spiel, der das Relikt der von Bach ursprünglich vorgesehenen Karfreitagsmusik sein könnte. Als aufgegebenes Passionsprojekt es wäre immerhin kein Einzelfall in seiner Leipziger Schaffenszeit gewesen: Auch das unvollendete Partiturautograph einer späteren Fassung der *Johannes-Passion* (BWV 245.4) wird in der Bach-Forschung mit einem am 17. März 1739 stattgefundenen Ereignis in Verbindung gebracht: An diesem Tag erfährt der Thomaskantor, dass die „ordentliche Erlaubniß“ zur Aufführung der Passionsmusik am bevorstehenden Karfreitag (27. März) nicht erteilt wird. Sein Einwand, „wenn etwa ein Bedencken wegen des Textes gemacht werden wolle, so wäre solcher schon ein paar mahl aufgeführt worden“, ist einer der wenigen Hinweise auf die damals übliche Textzensur, über deren Ablauf bislang nichts genaueres bekannt ist. Ob das Konsistorium, die theologische Fakultät oder andere Personen dafür verantwortlich waren – der als freie Dichtung und stark verkürzt wiedergegebene Evangelienbericht sowie die äußerst bildhafte Sprache Picanders z. B. in den Rezitativen und Arien der *Seele* hätten genügend Vorbehalte geliefert, um eine Aufführung kurzerhand unterbinden zu können. Der Brauch, in der Leipziger Thomaskirche zu Karfreitag einen der vier Evangelienberichte als Passionsmusik darzubieten, war erst 1721 unter Bachs Vorgänger Johann Kuhnau (1660–1722) eingeführt worden, und eine Abweichung von dieser neuen Praxis hätte schnell zum Politikum werden können. Verhörprotokolle bezogen auf die Passionsaufführung von 1724 belegen, dass der Kommunikationsfluss zwischen Bach und seinen Vorgesetzten nicht ideal war und mitunter sehr kurzfristige Anweisungen erteilt wurden – insofern scheint das plötzliche Umschwenken auf ein bereits bewährtes Passionswerk aus dem Vorjahr als äußerst realistisches Szenario.

Auch in späteren Kantaten (BWV 19 und 148) hat Bach auf Dichtungen aus Picanders besagtem Sammelband zurückgegriffen – entweder wörtlich oder in frei abgewandelter Form. Dafür, dass er auch eine Vertonung des *Passionsatoriums* geplant haben muss, sprechen spezifische Auffälligkeiten in Picanders Dichtung, Picanders nachweisliche Beziehung zu Bach in jenem Zeitraum zu sowie zahlreiche kompositorisch-musiksymbolische Beobachtungen: Von den sechs Textstellen, die Picander aus dem Passionslibretto später in die *Matthäus-Passion* (BWV 244.1) abgewandelt übernahm, folgen die Arie „Aus Liebe will ich alles dulden“ (Nr. 17) und der Chor „Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder“ (Nr. 32) dem Muster einer dichterischen Parodie, was analog z. B. zur *Köthener Trauermusik* (BWV 1143) Hinweis auf eine musikalische Verwandtschaft ist. Vor allem die früheste nachweisbare Zusammenarbeit Bachs mit dem damals 25-jährigen Picander im fraglichen Zeitraum spricht dafür, dass der Thomaskantor – und nicht ein Leipziger Kollege – Auftraggeber des Passionslibrettos war: Bach hatte am 23. Februar in Weißenfels die sogenannte *Schäferkantate* (BWV 249.1) zum Geburtstag von Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels (1682–1736) aufgeführt, deren Libretto ebenfalls von Picander stammt. Gerade fünf Wochen später erklang diese Festmusik in Leipzig mit neuem Text als Frühfassung des *Oster-Oratoriums* (BWV 249.3): Auch bei diesem Parodietext gibt es kaum Zweifel an der dichterischen Urheberschaft Picanders: Der junge Dichter muss Bachs Vorbereitungen für die anstehende Passionsmusik und seine Suche nach einem geeigneten Libretto auf jeden Fall mitbekommen haben, zumal er wiederum den drei Jahre jüngeren Theologiestudenten Christoph Birkmann (1703–1771) kannte, der sich später als Mitverfasser des Librettos der 1725 aufgeführten Fassung der *Johannes-Passion* ausgab und sogar zeitweise in der gleichen Wohnung wie Picander wohnte: beide gehörten offenbar zu einem Kreis junger und ambitionierter Dichter, die sich Bachs Vorgaben bereitwillig fügten und seinen steten Bedarf an neuen Texten auch kurzfristig decken konnten.

Interessanterweise passt das *Passionsatorium* formal gut zum *Oster-Oratorium*. In beiden Werken wird der biblische Inhalt nicht wörtlich, sondern frei gedichtet

im Stile einer Kantate wiedergegeben und die biblischen Personen treten in den Arien auf – ganz anders als in der *Johannes-* und *Matthäus-Passion*: Diese Beobachtung entspricht Bachs systematischem Ansatz, den er beim Choralkantatenjahrgang verfolgte. Markiert das wohl für Karfreitag (30. März 1725) vorgesehene *Passionsatorium* gar den eigentlichen Abbruch des Choralkantatenjahrgangs, dessen letzte fertiggestellte Kantate wenige Tage zuvor, am 25. März zu Mariä Verkündigung, erklang?

Dass Picanders Passionslibretto nach dem Ausfall des ursprünglich vorgesehenen Textdichters relativ kurzfristig entstanden sein muss und nicht vor Beginn an in seinem Sammelband vorgesehen war, legt die bemerkenswerte Art der Veröffentlichung nahe: In Form und Umfang fällt der Text dort völlig aus dem Rahmen: Sieht Picander für jeden Sonn- bzw. Feiertag des Kirchenjahres ein maximal acht Seiten umfassendes Erbauungsgedicht vor, so füllt das *Passionsatorium* ganze 14 Seiten inklusive genauer Angabe der musikalischen Einzelsätze. Er stellt dem Libretto sogar eine eigene Titelseite mit dezidierter Jahresangabe „1725“ voran (siehe S. 7). Die der traditionellen Formulierung folgende Überschrift *Erbauliche Gedancken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag über den Leidenden Jesum* greift den Gesamttitel des Sammelbandes wieder auf: ein offensichtlicher Versuch, den formalen Bruch etwas abzumildern und dem Lesenden zu verdeutlichen, dass sich das Libretto auf gleich zwei Feiertage bezieht: Mit einer Veröffentlichung des vielleicht in der Zensur durchgefallenen Textes bestand immerhin die Möglichkeit, ihn z. B. anderen Komponisten zur Verfügung zu stellen: So sind Vertonungen des Librettos ab 1729 aus Nürnberg sowie für die Mitte des 18. Jahrhunderts aus Augsburg und Dresden bekannt, die dessen damalige Popularität belegen.

Interessant ist zudem ein genauer Blick auf musikalische bzw. musiksymbolische Bezüge, die sich in der Verknüpfung mit Bachs Musik auftun: So wird die Arie „Rolle doch nicht auf die Erde“ (Nr. 6) in der Bach-Forschung schon länger als mögliche Urform des *Domine Deus* der A-Dur-Messe (BWV 234/3) diskutiert:

Für alle übrigen Sätze dieses zu den Lutherischen Messen zählenden Werkes sind die musikalischen Vorlagen bekannt, auch das *Domine Deus* stellt aufgrund zahlreicher Auffälligkeiten mit Sicherheit die Umarbeitung einer älteren Komposition dar: Mit der Musik des *Domine Deus* werden z. B. der „Schmerzens-Tau“ oder das „Halt doch ein“ in der für Bach typischen Tonsprache nicht nur überzeugend ausgemalt – vor allem ist es auch das charakteristische Eingangsmotiv (abwärtsgehender Sechzehntellauf), welche das „Rollen“ überzeugend verbildlicht und schon von Bach-Zeitgenossen wie Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Gottfried Walther passenderweise als *Roulade* bzw. *Roulement* bezeichnet wird.

Schwieriger ist die Einordnung der Arien „Ach, wie meint es Jesus gut“ (Nr. 3) und „Es ist vollbracht“ (Nr. 30). Erstere folgt in ihrer dichterischen Struktur dem Text eines unbekanntem Verfassers, den Bach 1726 oder 1727 in der Kantate *Ich bin in mir vergnügt* (BWV 204) als Sopranarie „Himmlische Vergnügsamkeit“ vertont hat und die musikalisch überzeugend zum Passionstext passt, zumal für die Parodiefassung dieser Arie in der Hochzeitskantate *Vergnügte Pleißenstadt* (BWV 216.1) ebenfalls Picander als Textdichter belegt ist. Allerdings ist Bachs Handschrift von BWV 204 eine Kompositionspartitur, was gegen die unmittelbare Parodie einer bereits existierenden Passionsarie spricht, sondern eher für die umfangreichere Revision einer bereits existierenden Vorlage bzw. Skizze. Die Arie „Es ist vollbracht“ beginnt mit einem der sieben letzten Worte Jesu am Kreuz, das Bach auch in der *Johannes-Passion* vertont hat. Zusammen mit dem Reimpartner „Welt, gute Nacht“ hat Picander diese Textbausteine auch für eine Arie in Bachs Kantate *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem* (BWV 159) wiederverwendet, die spätestens 1729 entstanden ist. Die eindrucksvolle Arie passt musikalisch hervorragend zu Picanders Passionslibretto und könnte zumindest eine Weiterentwicklung der ursprünglichen Passionsarie darstellen; leider ist sie nur in einer Abschrift aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überliefert, sodass nähere Untersuchungen zu möglichen Umarbeitungen einer älteren Vorlage nicht möglich sind.

Auch die von Picander in die *Matthäus-Passion* modifiziert übernommenen Texte geben Rätsel auf: Die Arie „Aus Liebe will ich alles dulden“ (Nr. 17) wird im *Passionsoratorium* durch Jesus gesungen. Sie kann also nicht analog zur *Matthäus-Passion* mit einem Knabensopran besetzt worden sein. Vielmehr kommt eine der Vox Christi entsprechende Besetzung mit einem Bassisten infrage und wegen des geänderten Stimmumfangs muss die Arie dann in einer tieferen Tonart gestanden haben. In dem zu hörenden Rekonstruktionsvorschlag wird diese Arie deswegen nicht mit einer Traversflöte und zwei Oboen da caccia besetzt, sondern entsprechend der Liebes- und Sterbethematik mit einer Oboe d'amore und zwei Gamben. Zwar stellt eine solche Besetzung heutige Hörgewohnheiten auf die Probe; es sei jedoch erwähnt, dass die punktierten Achtel in den Oboen da caccia eine typische Streichermotivik ist, wie der Vergleich zur Arie „Großer Gönner, dein Vergnügen“ aus der Hochzeitskantate *O holder Tag, erwünschte Zeit* (BWV 210.2) zeigt.

Der Chor „Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder“ (Nr. 32) muss – anders als der dichterisch verwandte Schlusschor der *Matthäus-Passion* – einchorig gewesen sein. Die Existenz einer einchorigen Fassung belegt wiederum Picanders Libretto für die bereits erwähnte *Köthener Trauermusik*, wo er ebenfalls als Abschlusschor fungiert. Bemerkenswert schlüssig zur Musik der *Matthäus-Passion* fügen sich im *Passionsoratorium* sogar divergierende Textpassagen wie „verschlafet die erlittne Wut“ und „unser weiches Bette sein“.

Auch wenn Bach tatsächlich Auftraggeber dieses rätselhaften Passionslibrettos war, ist es unmöglich, das *Passionsoratorium* anhand des überlieferten Textes vollständig zu rekonstruieren. Mit nur zwei Chorälen und ohne die der Leipziger Praxis entsprechende Zweiteilung (musiziert vor und nach der Predigt) scheint das Libretto eine für den Abdruck speziell aufbereitete Textfassung Picanders darzustellen. Der nebenberufliche Textdichter wich in seinen Veröffentlichungen von den vertonten Textfassung Bachs nicht selten ab. Manchmal spielten dabei Platzgründe eine Rolle, z. B. bei dem etwas gekürzt publizierten Text der *Köthener*

Trauermusik oder bei der *Matthäus-Passion*, wo Picander Textbestandteile anderer Verfasser (Choral- und Bibeltexte) konsequent weggelassen hat. In diesem Zusammenhang ist eine 1729 vertonte Textfassung des *Passionsatoriums* aus Nürnberg interessant, bei der sowohl die für Leipzig typische Zweiteiligkeit als auch eine größere Anzahl von Chorälen auftauchen. Ob diese frühe Verbreitung des Picander-Librettos speziell dem Bach-Librettisten Birkmann zuzuschreiben ist, der aus Nürnberg stammte und dorthin nach dem Ende seines Studiums 1727 zurückkehrte, lässt sich angesichts der vielfachen musikalischen Bezüge zwischen Leipzig und Nürnberg nicht genauer klären – immerhin weist der Textdruck eines von Bach in Leipzig aufgeführten *Passionsatoriums* aus der Feder von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) auf mögliche Verbindungen nach Nürnberg hin.

Der Nürnberger Textfassung von 1729 folgend werden auf der vorliegenden Einspielung als Abschluss des ersten und des zweiten Teils die Choräle *Dein Backenstreich und Ruten frisch* sowie *Was schadet mir des Todes Gift?* hinzugefügt (Nr. 19 und Nr. 33): Vierstimmige Choräle über diese beiden Kirchenliedmelodien sind in Bachs *Choralsammlung* überliefert (BWV 335 und BWV 267). In diesem Zusammenhang ist die Problematik der Eingangschores (Nr. 1) zu erwähnen: In Picanders Textdruck von 1725 wird ein von „Zion“ (Sopran?) und „Chor“ gesungener Satz mit dem Textanfang „Sammet euch, getreue Seelen“ aufgeführt (siehe S. 27), der aufgrund von Reimstruktur und thematischer Nähe eine Parodie des Eingangschores „Was ist, das wir Leben nennen?“ aus der verschollenen Trauermusik für Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (BWV 1142) von 1716 gewesen sein könnte. Da in Picanders *Passionslibretto* der Figur „Zion“ kein separater Gesangpart zugeteilt wird, ist fraglich, welche Intention der Verfasser hier hatte. Es sprechen mehrere Aspekte dafür, dass als Eingangschor des *Passionsatoriums* die bereits erwähnte Choralfantasie *O Mensch, beweine dein Sünde groß* vorgesehen war, welche Bach dann in die kurzerhand wiederaufgeführte *Johannes-Passion* übernahm. Da sich Picander in seinem Sammelband offensichtlich auf eigene Dichtungen fokussierte, wurde der bekannte Choraltext (zusammen mit anderen Choraltexten fremder

Autoren) wohl nicht abgedruckt; stattdessen könnte eine hierauf folgende Arie von Zion geplant gewesen sein. Zumindest theologisch würde sich der Choraltext „O Mensch, beweine dein Sünde groß“ sehr gut in das *Passionslibretto* einfügen, wo an keiner Stelle das Wort „Gott“ auftaucht, sondern die menschliche Anteilnahme am Leiden Jesu im Zentrum steht. Der das *Passionsatorium* in Picanders Sammelband einleitende Satz „Sammet euch, getreue Seelen“ ist als Arie für Sopran nach BWV 204/2 auf digitalen Plattformen zu hören (Bonus Track).

Angesichts des Fehlens weiterer Quellen bleibt unklar, ob Bach das *Passionsatorium* fertiggestellt oder analog zur IV. Fassung der *Johannes-Passion* abgebrochen hat. Die hier zu hörende Fassung stellt den Versuch dar, das *Passionsatorium* partiell zu rekonstruieren (die Chorsätze sowie zwei bis maximal vier Arien) und als stilistisch geschlossenes Werk zu vervollständigen. Für die übrigen *Passionsarien* wurden Sätze aus anderen Bach-Kantaten entlehnt, die in Textstruktur, Affekt und Symbolik zum Picander-Text passen (siehe tabellarische Übersicht auf Seite 39). Dazu wurde z. B. in der Zion-Arie „Kommt heraus und geht vorüber“ (Nr. 20) die Besetzung der Vorlage „Meine Seufzer, meine Tränen“ (BWV 13/1) entsprechend dem *Passionstext* geändert, der analog zum Eingangschor der *Matthäus-Passion* die aus dem Alten Testament entstammende Personifizierung Jerusalems aufgreift: Statt dem Blockflötenpaar und der Oboe da caccia erklingen zwei Traversflöten und Viola da Gamba; die Gesangspartie wird nicht von einem Tenor gesungen, sondern von einem Sopran. Die Rezitative wurden, inspiriert durch Bachs markanten Kompositionsstil, als *Secco* (Evangelist) oder *Accompagnato* (Maria, Seele und Zion) neu vertont, wobei die Instrumentierung theologisch-symbolisch motiviert ist: Das Streicher-Accompagnato soll das „Schweben“ der Seele illustrieren; das aus der *Matthäus-Passion* übernommene *Accompagnato*-Schema im langen Rezitativ von Maria (Nr. 24, Triolenmotiv in den Oboen und Bogenlegato im Continuo) veranschaulicht das im Blut schwimmende Herz – ein bei Picander häufig auftauchendes dichterisches Bild.

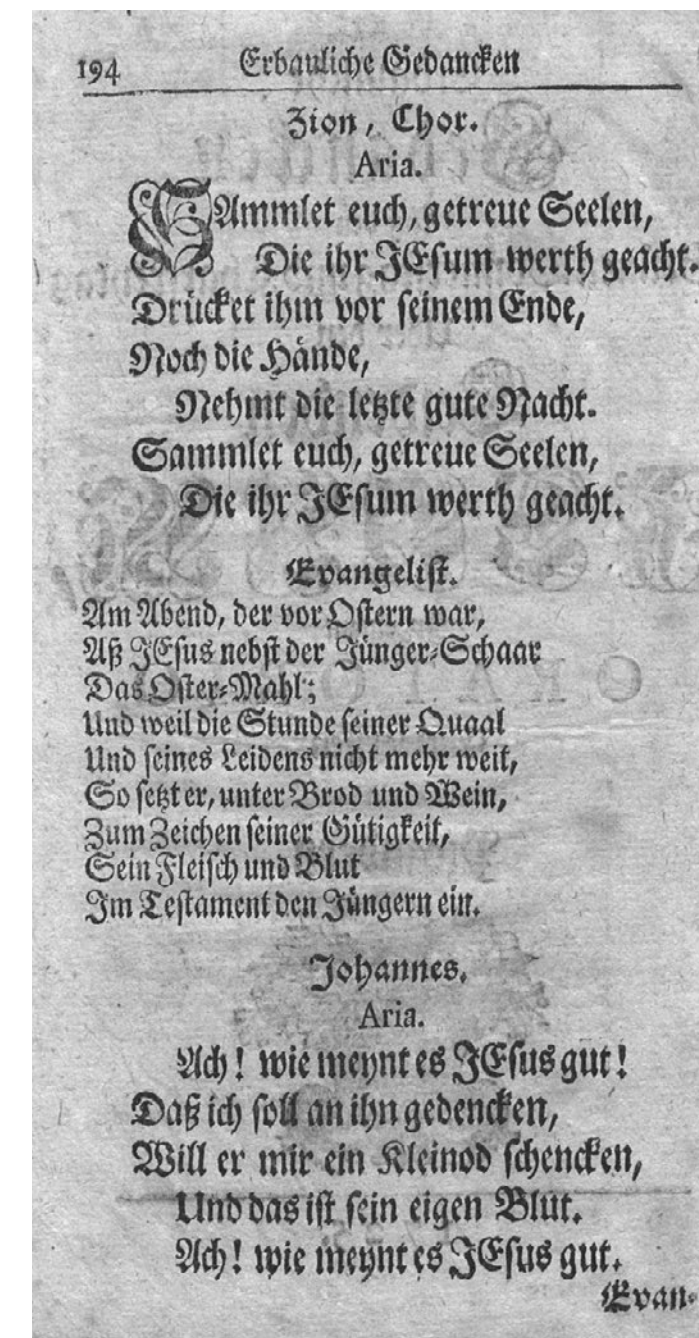
Der Tonartenverlauf des *Passionsoratoriums* ist symbolisch intendiert und geht von den Kreuztonarten, angefangen mit E-Dur (vier #) im Eingangssatz hin zu den B-Tonarten mit As-Dur (vier b) im abschließenden Choral: von der „Erhöhung“ Jesu am Kreuz hin zur Beisetzung des verstorbenen Menschensohns im „tiefen“ Grab. Zusammen mit den zwei ergänzten Chorälen nach der Nürnberger Textfassung von 1729 hat die zu hörende Fassung des *Passionsoratoriums* exakt 33 Einzelsätze: Bachs zahlensymbolischem Denken folgend ist das eine Anspielung auf die sogenannte „Christuszahl“, da Jesus in im Alter von 33 Jahren gestorben sein soll.

Picanders Libretto ist beeinflusst von der berühmte Passionsdichtung des Hamburgers Barthold Heinrich Brockes (1680–1747). Auffälligerweise kommen die Jesus feindlich gesinnten Personen (z. B. Judas, der Hohe Rat und die aufgewiegelten Volksmassen) nicht unmittelbar zu Wort: Die Darstellung feindseliger Affekte, des dunklen Hintergrundes von Hass und Verzweiflung hätte den Ton hingebungsvoller Jesusliebe, der das Libretto durchzieht, wohl empfindlich gestört (Elke Axmacher). Als eine Passionskantate mit vorzugsweise lyrisch-betrachtenden Affekten verzichtet Picander auf ausgefeilte Dramatik wie in den Turba-Chören der *Johannes-* und *Matthäus-Passion* – mit Ausnahme der Petrus-Arie „Verdammt Verräter, wo hast du dein Herze“ (Nr. 8). Eine Besonderheit ist auch die Doppelarie des Petrus (Nr. 13 und 15), welche mit einem zweigeteilten Rezitativ (Nr. 14 und 16) verschränkt ist. Es handelt sich dabei um eine Kreuzfigur (Chiasmus), welche das Leiden Jesu verbildlicht. Die zweite „Strophe“ dieser Arie (Nr. 15) wurde in der zu hörenden Fassung einen Ton nach oben transponiert, um dem gesteigerten, flehenden Ausdruck in Picanders Text musikalisch zu entsprechen. Auffällig ist die Umkehrung des Ausrufes „Ach, ja!“ (Nr. 13) in die spiegelverkehrte Version „Ach, nein!“ (Nr. 15) im Sinne barocker Symmetrie. Dieser Ausruf wurde der Bach'schen Vorlage (BWV 125/2) kompositorisch hinzugefügt.

Der Thomaskantor hat Passionsoratorien seiner Zeitgenossen wie Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel in Leipzig nachweislich aufgeführt,

und er besaß auch eine Abschrift von Georg Friedrich Händels *Brockes-Passion* (HWV 48). Mit dieser Einspielung soll gezeigt werden, dass Bach mit Picanders Passionsdichtung auch einen eigenen Beitrag zu dieser damals äußerst populären Werkgattung geplant haben muss. Viele Detailfragen zum *Passionsoratorium* werden wohl für immer ungeklärt bleiben: Im Sinne eines künstlerischen Experiments soll die zu hörende Fassung einem neuen Aspekt in Bachs Passionsästhetik nachspüren.

Alexander Grychtolik





UN PROJET DE PASSION ABANDONNÉ PAR J. S. BACH ?

Depuis près de 150 ans, le livret d'un *Oratorio de la Passion* énigmatique de Bach, publié par le poète Picander dans son recueil *Erbaulicher Gedancken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage* (« Réflexions édifiantes sur les dimanches et jours de fête ordinaires ») en 1725, fait l'objet de multiples recherches. Si son biographe Philipp Spitta (1841-1894) suggéra d'abord que ce texte était le reliquat d'une œuvre de la Passion exécutée par Bach en 1725 et disparue par la suite, des recherches plus récentes ont montré que Georg Balthasar Schott (1686-1736), directeur musical de la Neukirche de Leipzig, pourrait en avoir été le commanditaire. En réalité, il n'en existe aucune preuve, même si l'idée de prendre en considération les musiciens de l'entourage de Bach à Leipzig a du sens. Ce que nous savons, en revanche, c'est que Picander reprit des extraits de ce texte pour le livret de la *Passion selon saint Matthieu* (BWV 244.1), jouée pour la première fois en 1727. Dans la liste des œuvres de Bach, l'*Oratorio de la Passion* est ainsi mentionné comme une œuvre dont l'attribution n'a pas encore été clarifiée.

Peu avant Pâques 1725, le cantor de Saint-Thomas interrompit son cycle annuel de cantates chorales pour interpréter, le Vendredi saint, la *Passion selon saint Jean* dans sa deuxième version (BWV 245.2). Considérée comme une sorte de « solution de secours » : le chœur d'entrée, *Herr, unser Herrscher*, y a été remplacé par la fantaisie chorale *O Mensch, beweine deine Sünde groß* – qui serait réutilisée dans la *Passion selon saint Matthieu* –, dans une tentative manifeste de donner un cadre nouveau à la première version de la *Passion selon saint Jean* (BWV 245.1), entendue l'année précédente, et de mieux l'intégrer dans le cycle annuel. Depuis un certain temps, cette grandiose fantaisie chorale est considérée comme appartenant à une musique de la Passion de Bach initialement prévue pour l'année 1725, mais qui ne put être réalisée en raison de la défection du librettiste. L'interruption à cette époque du cycle annuel des cantates chorales est également attribuée au librettiste, qui n'a pas encore pu être clairement identifié : il semble évident que pendant les six semaines

sans musique de la période de repos précédant Pâques (*tempus clausum*) et compte tenu de sa charge de travail en matière de composition (une nouvelle cantate par semaine), Bach aurait eu suffisamment de temps pour chercher un nouveau librettiste pour sa deuxième œuvre destinée au Vendredi saint à Leipzig et pour composer une nouvelle Passion.

C'est ici qu'intervient le texte de Picander, qui pourrait effectivement être le reliquat d'une musique destinée par Bach au Vendredi saint. L'abandon de ce projet de Passion ne serait pas un cas unique dans la période que le compositeur passa à Leipzig : l'autographe inachevé d'une version ultérieure de la *Passion selon saint Jean* (BWV 245.4) a été mis en lien par les chercheurs avec un événement survenu le 17 mars 1739, jour où Bach apprit que l'« autorisation ordinaire » de jouer la musique de la Passion le Vendredi saint (27 mars) ne serait pas accordée. Son objection selon laquelle « s'il y avait des reproches à faire à ce texte, [il dirait] que l'œuvre avait déjà été interprétée à plusieurs reprises » est l'une des rares références à la censure des textes en vigueur à l'époque, dont on ne sait rien de plus. Que la responsabilité en incombe au consistoire, à la faculté de théologie ou à d'autres personnes, le récit évangélique, présenté sous forme de poésie libre et fortement abrégé, ainsi que le langage très imagé de Picander, notamment dans les récitatifs et les arias de l'Âme, auraient pu susciter suffisamment de réserves pour que la représentation soit empêchée sans hésitation. La coutume de présenter l'un des quatre récits de l'Évangile sous forme de musique de la Passion en l'église Saint-Thomas de Leipzig le Vendredi saint n'avait été introduite qu'en 1721 par le prédécesseur de Bach, Johann Kuhnau (1660-1722), et s'écarter de cette nouvelle pratique aurait rapidement pu devenir un sujet politique. Les procès-verbaux des interrogatoires relatifs à la représentation de la Passion de 1724 démontrent que la communication entre Bach et ses supérieurs n'était pas très fluide et que les instructions étaient parfois données à très court terme – à cet égard, soudain revenir à une œuvre de la Passion ayant déjà fait ses preuves l'année précédente semble être un scénario très réaliste.

Bach eut également recours à des poèmes tirés du recueil de Picander pour des cantates ultérieures (BWV 19 et 148), soit de façon littérale, soit sous une forme librement modifiée. Les particularités de la poésie de Picander, ses relations avérées avec Bach à cette époque ainsi que de nombreuses observations sur le plan de la composition et de la symbolique musicale plaident en faveur d'un projet de mise en musique de l'*Oratorio de la Passion* : parmi les six passages du livret de la Passion que Picander modifierait ensuite pour la *Passion selon saint Matthieu* (BWV 244.1), l'aria *Aus Liebe will ich alles dulden* (n° 17) et le chœur *Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder* (n° 32) sont construits selon le modèle de la parodie poétique, ce qui, par analogie avec la *Köthener Trauermusik* (« musique funèbre de Köthen », BWV 1143), indique une parenté. C'est surtout la première collaboration attestée entre Bach et Picander, alors âgé de 25 ans, qui semble indiquer une commande par le cantor de Saint-Thomas et non par l'un de ses collègues de Leipzig : à l'occasion de l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels (1682-1736) le 23 février, Bach avait joué la *Schäferkantate* (« cantate du berger », BWV 249.1), dont le livret est également signé Picander. Cinq semaines plus tard, cette musique de fête fut jouée à Leipzig en tant que première version de l'*Oratorio de Pâques* (BWV 249.3) avec un nouveau texte parodique dont la paternité de Picander ne fait guère de doute : le jeune poète assista certainement aux travaux de Bach pour la prochaine musique de la Passion et à sa recherche d'un livret, d'autant plus qu'il connaissait Christoph Birkmann (1703-1771), un étudiant en théologie de trois ans son cadet, qui se présenterait plus tard comme le coauteur du livret de la version de la *Passion selon saint Jean* exécutée en 1725 et qui résiderait parfois chez Picander ; tous deux faisaient manifestement partie d'un cercle de jeunes poètes ambitieux qui se pliaient volontiers aux exigences de Bach et pouvaient répondre à son constant besoin de nouveaux textes, même à court terme.

Il est intéressant de noter que l'*Oratorio de la Passion* est basé sur le même plan formel que l'*Oratorio de Pâques*. Dans les deux œuvres, le récit biblique est relaté sous forme de poésie libre, comme dans les cantates, et les personnages apparaissent dans les arias, contrairement aux *Passions selon saint Jean* et *saint Matthieu*, ce qui illustre

l'approche systématique de Bach pour son cycle annuel. L'*Oratorio de la Passion* prévu pour le Vendredi saint (30 mars 1725) marque-t-il la fin du cycle, dont la dernière cantate achevée fut présentée quelques jours auparavant, le 25 mars, à l'occasion de la fête de l'Annonciation ?

La nature remarquable du texte – qui est totalement hors cadre en termes de forme et d'étendue – témoigne du fait que le livret de Picander fut rédigé à la dernière minute, suite à la défection du librettiste initialement prévu, et qu'il ne fut pas inclus dès l'origine dans le recueil : si, pour chaque dimanche ou fête de l'année liturgique, un poème édifiant de huit pages tout au plus était prévu par Picander, l'*Oratorio de la Passion* en occupe quatorze et contient également des détails précis sur les différents mouvements musicaux. L'auteur fit même précéder le livret d'une page de titre spécifiant l'année 1725 (voir p. 7). Le titre *Erbauliche Gedancken auf den Grünen Donnerstag und Char-freitag über den Leidenden Jesum* (« pensées édifiantes pour le Jeudi et le Vendredi saints sur le Christ souffrant »), qui respecte la formulation traditionnelle, reprend le titre général du recueil dans une tentative évidente d'atténuer quelque peu la rupture formelle et de faire comprendre au lecteur que le livret se réfère à deux fêtes : en publiant ce texte, recalé par la censure, il le mettait à la disposition d'autres compositeurs ; ainsi, des mises en musique du livret furent réalisées à Nuremberg après 1729 ainsi qu'à Augsbourg et à Dresde au milieu du XVIII^e siècle, témoignant de sa popularité à l'époque.

Il est en outre intéressant d'observer les références musicales ou musicosymboliques qui naissent de l'association avec la musique de Bach : ainsi, l'hypothèse est faite que l'aria *Rolle doch nicht auf die Erde* (n° 6) est une version plus ancienne du *Domine Deus* de la Messe en la majeur (BWV 234/3). Les modèles des autres mouvements de la messe luthérienne sont connus, et les nombreuses particularités du *Domine Deus* suggèrent également qu'il est le remaniement d'une composition plus ancienne : sur cette musique, les termes « *Schmerzens-Tau* » et « *Halt doch ein* » notamment sont très bien illustrés par le langage musical typique de Bach, mais c'est surtout le motif

d'ouverture caractéristique (doubles croches descendantes) qui illustre de manière convaincante le terme « *Rolle* » (« roule ») et que des contemporains de Bach comme Friedrich Wilhelm Marpurg et Johann Gottfried Walther qualifièrent de « roulade » ou de « roulement ».

Il est plus difficile de classer les airs *Ach, wie meinte es Jesus gut* (n° 3) et *Es ist vollbracht* (n° 30). La structure poétique du premier est celle du texte d'un auteur inconnu que Bach mit en musique en 1726 ou 1727 dans l'aria pour soprano *Himmlische Vergnüsamkeit* de la cantate *Ich bin in mir vergnügt* (BWV 204) et qui s'accorde de manière convaincante au texte de la Passion sur le plan musical, d'autant plus que Picander est également attesté comme librettiste de la version parodique de cet aria présente dans la cantate de mariage *Vergnügte Pleißenstadt* (BWV 216.1). Toutefois, le manuscrit de Bach pour la cantate BWV 204 est une partition originale, ce qui plaide non pas en faveur d'une parodie directe d'un air de la Passion existant, mais plutôt d'une révision plus importante d'un modèle ou d'une esquisse préexistante. L'aria *Es ist vollbracht* commence par l'une des sept dernières paroles de Jésus sur la croix, que Bach mit également en musique dans la *Passion selon saint Jean*. Picander a réutilisé les mots « *Es ist vollbracht* », rimant avec « *Welt, gute Nacht* », pour une aria de la cantate *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem* (BWV 159), composée au plus tard en 1729. L'aria s'accorde parfaitement au texte du livret de la Passion de Picander et pourrait constituer un développement ultérieur de l'aria originale de la Passion. Malheureusement, elle ne nous est parvenue que sous la forme d'une transcription datant de la première moitié du XIX^e siècle, ce qui ne nous permet pas d'étudier de plus près les éventuelles modifications apportées à un modèle plus ancien.

Les textes de Picander modifiés pour la *Passion selon saint Matthieu* sont énigmatiques également : l'aria *Aus Liebe will ich alles dulden* (n° 17) est chantée par Jésus dans l'*Oratorio de la Passion*, où elle ne peut donc pas être confiée à un jeune soprano comme dans la *Passion selon saint Matthieu*. Que la *Vox Christi* fût chantée par une basse semble plus vraisemblable ; l'aria doit avoir été écrite dans une tonalité plus

basse en raison de la modification de la tessiture. Dans notre reconstitution, cette aria n'est donc pas interprétée par une flûte traversière et deux hautbois *da caccia*, mais par un hautbois d'amour et deux violes de gambe, conformément à la thématique de l'amour et de la mort. Cette combinaison d'instruments met nos habitudes d'écoute à l'épreuve ; signalons cependant que les croches pointées jouées par les hautbois *da caccia* sont en réalité des motifs typiques des cordes, comme le montre la comparaison avec l'aria *Großer Gönner, dein Vergnügen* de la cantate de mariage *O holder Tag, erwünschte Zeit* (BWV 210.2).

Le chœur *Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder* (n° 32) était probablement chanté par un seul chœur, contrairement au chœur final de la *Passion selon saint Matthieu*, proche du point de vue poétique. L'existence d'une version à un seul chœur est attestée par le livret de Picander pour la *Köthener Trauermusik* déjà mentionnée, où le mouvement fait office de chœur final. Des passages de l'*Oratorio de la Passion* au texte modifié comme « *verschlafet die erlittne Wut* » et « *unser weiches Bette sein* » s'adaptent de manière remarquablement cohérente à la musique de la *Passion selon saint Matthieu*.

Même si Bach fut effectivement le commanditaire de cet énigmatique livret de la *Passion*, il est impossible de reconstituer entièrement l'*Oratorio de la Passion* à partir du texte qui nous est parvenu. Avec deux chorals seulement et sans la division en deux parties correspondant à la pratique de Leipzig (où la musique était jouée avant et après le sermon), le livret semble être une version du texte de Picander spécialement destinée à la publication. En effet, le librettiste à temps partiel s'écartait souvent du texte de Bach mis en musique, notamment pour des raisons de place ; c'est le cas des textes de la *Köthener Trauermusik* et de la *Passion selon saint Matthieu* qui se voient légèrement raccourcis, Picander ayant systématiquement omis les éléments de texte d'autres auteurs (chorals et textes bibliques). À cet égard, une version du texte de l'*Oratorio de la Passion* de Nuremberg mis en musique en 1729 est intéressante : y apparaissent à la fois la structure en deux parties typique de Leipzig et un nombre

plus important de chorals. Vu les nombreux liens musicaux entre Leipzig et Nuremberg, on ne peut déterminer si cette première diffusion du texte de Picander est due à Birkmann, le librettiste de Bach, originaire de Nuremberg, qui y était retourné après la fin de ses études en 1727 ; toujours est-il que l'impression du texte d'un *Oratorio de la Passion* donné par Bach à Leipzig et de la plume de Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) indique des liens possibles avec Nuremberg.

Dans la ligne de la version de Nuremberg de 1729, nous avons ajouté pour le présent enregistrement les chorals *Dein Backenstreich und Ruten frisch* et *Was schadet mir des Todes Gift?* en conclusion de la première et de la deuxième partie (n° 19 et n° 33) : des chorals à quatre voix sur ces deux mélodies de choral sont conservés dans le recueil des chorals de Bach (BWV 335 et BWV 267). À cet égard, il nous faut mentionner le problème du chœur d'entrée (n° 1) : dans le texte imprimé de Picander (1725) figure une phrase chantée par Sion (soprano ?) et le chœur sur le début du texte « *Sammlt euch, getreue Seelen* » (« rassemblez-vous, âmes fidèles ») (voir p. 27) qui, en raison de sa structure en rimes et de la proximité thématique, pourrait être une parodie du chœur d'entrée *Was ist, das wir Leben nennen?* (« qu'appelons-nous vie ? ») de la musique funèbre perdue écrite pour le prince Johann Ernst de Saxe-Weimar (BWV 1142, 1716). Comme le livret de la Passion de Picander n'attribue pas de partie vocale séparée au personnage de Sion, on peut se demander quelle était l'intention de l'auteur. Plusieurs éléments plaident en faveur du fait que le chœur d'entrée de l'*Oratorio de la Passion* était la fantaisie chorale *O Mensch, beweine dein Sünde groß* déjà mentionnée, que Bach avait ensuite réutilisée pour la *Passion selon saint Jean* reprise à la hâte. Picander s'étant manifestement concentré dans son recueil sur ses propres textes, le texte du choral, connu (tout comme d'autres textes de choral d'auteurs étrangers), n'a probablement pas été reproduit ; une aria de Sion pourrait avoir été prévue à la place. D'un point de vue théologique, le texte du choral *O Mensch, beweine dein Sünde groß* s'intégrerait très bien au livret de la Passion, où le mot « Dieu » n'apparaît à aucun moment, mais où la compassion humaine pour les souffrances de Jésus est centrale. Le mouvement « *Sammlt euch, getreue Seelen* » qui introduit l'*Oratorio de la Pas-*

sion dans le recueil de Picander peut être écouté sur les plateformes digitales comme aria pour soprano d'après BWV 204/2 (bonus track).

En l'absence d'autres sources, on ne sait si Bach acheva l'*Oratorio de la Passion* ou s'il en interrompit l'écriture de la même manière que la quatrième version de la *Passion selon saint Jean*. Ce que nous entendons ici est une tentative de reconstitution partielle de l'*Oratorio de la Passion* (les mouvements de chœur ainsi que deux à quatre arias maximum) et de le compléter de manière stylistiquement cohérente. Pour les autres arias, des phrases ont été empruntées à d'autres cantates de Bach, dont la structure du texte, l'affect et le symbolisme correspondent au texte de Picander (voir p. 39). Dans l'aria de Sion *Kommt heraus und geht vorüber* (n° 20), l'instrumentation du modèle *Meine Seufzer, meine Tränen* (BWV 13/1) a été modifiée en fonction du texte de la Passion, qui reprend, de manière analogue au chœur d'entrée de la *Passion selon saint Matthieu*, la personnification de Jérusalem issue de l'Ancien Testament : on entend, au lieu de la paire de flûtes à bec et du hautbois *da caccia*, deux flûtes traversières et une viole de gambe ; la partie vocale n'est pas chantée par un ténor, mais par une soprano. Inspirés par le style de Bach, les récitatifs ont été traités *secco* (Évangéliste) ou *accompagnato* (Marie, l'Âme et Sion), l'instrumentation étant motivée par des raisons théologiques et symboliques : l'*accompagnato* des cordes doit illustrer le « flottement » de l'Âme ; celui repris de la *Passion selon saint Matthieu* pour le long récitatif de Marie (n° 24, motif de triolets aux hautbois et *legato* d'archet au continuo) illustre le cœur qui nage dans le sang, une image poétique récurrente chez Picander.

L'ordre des tonalités dans l'*Oratorio de la Passion* est symbolique et passe des tonalités à dièses, d'abord *mi* majeur (quatre dièses) dans le mouvement d'ouverture, aux tonalités à bémols, avec *la* bémol majeur (quatre bémols) dans le choral final, passant donc de « l'élévation » de Jésus sur la croix jusqu'à l'ensevelissement du Fils de l'Homme dans la tombe « profonde ». Avec les deux chorals ajoutés d'après la version de Nuremberg de 1729, la version de l'*Oratorio de la Passion* proposée ici

compte trente-trois mouvements, allusion au « nombre du Christ » dans la pensée symbolique de Bach, puisque Jésus est censé être mort à l'âge de 33 ans.

Le livret de Picander est influencé par le célèbre poème de la Passion du Hambourgeois Barthold Heinrich Brockes (1680-1747). Il est frappant de constater que les personnages hostiles à Jésus (Judas, le Haut Conseil et les masses populaires révoltées, par exemple) n'ont pas directement la parole : la représentation d'affects hostiles, du sombre fond de haine et de désespoir aurait sans doute perturbé l'expression de l'amour fervent pour Jésus qui imprègne le livret (Elke Axmacher). Puisqu'il s'agit d'une cantate de la Passion aux affects principalement lyriques et contemplatifs, Picander a renoncé à dépeindre un drame sophistiqué comme dans les chœurs *turba des Passions selon saint Jean et saint Matthieu*, à l'exception de l'aria *Verdammt Ver-räther, wo hast du dein Herze* de Pierre (n° 8). La double aria de Pierre (n°s 13 et 15), entrelacée à un récitatif également en deux parties (n°s 14 et 16), constitue une particularité. Il s'agit d'une figure en croix (chiasme) qui illustre la souffrance de Jésus. La deuxième « strophe » de cet air (n° 15) a été transposée un ton plus haut dans la présente version afin de correspondre musicalement à l'expression renforcée et implorante du texte de Picander. Le renversement de l'exclamation « Ah, oui ! » (n° 13) en « Ah, non ! » (n° 15) est frappant et s'inscrit dans le sens baroque de la symétrie. Cette exclamation a été ajoutée au modèle original de Bach (BWV 125/2).

Il est prouvé que le cantor de Saint-Thomas joua à Leipzig certains oratorios de la Passion de ses contemporains, tels Georg Philipp Telemann et Gottfried Heinrich Stölzel, et qu'il possédait également une copie de la *Brockes-Passion* de Georg Friedrich Händel (HWV 48). Cet enregistrement entend montrer qu'avec le poème de la Passion de Picander, Bach dut prévoir sa propre contribution à ce genre extrêmement populaire à l'époque. De nombreuses questions concernant l'*Oratorio de la Passion* resteront probablement sans réponse : dans l'esprit d'une expérience artistique, la version que nous proposons ici explore un nouvel aspect de l'esthétique de la Passion de Bach.

Alexander Grychtolik | Traduction : Catherine Meeus

Origins of the individual movements

Number	Reconstructed from	Addition from
1	BWV 245.2/1	
3	BWV 216/3 and / or 204/8?	
6	BWV 234/3	
8		BWV 115/2
11	BWV 248/5	
13/15		BWV 125/2
17	BWV 244.1/49	
19		BWV 335
20		BWV 13/1
23		BWV 75/10
24		BWV 244.1/12
25	BWV 330	
28		BWV 13/5
30	BWV 159/4?	
32	BWV 244.1/68	
33		BWV 267



**Libretto von/by Christian Friedrich Henrici,
genannt/called Picander (1700–1764)**

TEIL 1 (CD 1)

01 CHORUS (CHORAL)

O Mensch, beweine deine Sünde groß,
Darum Christus seines Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.

Den Toten er das Leben gab
Und legt dabei all Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Dass er für uns geopfert würd,
Trüg unser Sünden schwere Bürd,
Wohl an dem Kreuze lange.

02 EVANGELISTA

Am Abend, der vor Ostern war,
Aß Jesus nebst der Jünger-Schar
Das Ostermahl;
Und weil die Stunde seiner Qual
Und seines Leidens nicht mehr weit,
So setzt er, unter Brot und Wein,
Zum Zeichen seiner Gütigkeit
Sein Fleisch und Blut
Im Testament den Jüngern ein.

PART 1 (CD 1)

CHORUS (CHORALE)

O man, bewail thy sins so great,
For which Christ did his Father's bosom
Reveal, on earth incarnate;
Of a pure virgin meek and mild
For us he here to birth did come
To be the Intercessor.

Unto the dead he granted life
And put off all infirmity
Until the time pressed forward
That he for us be sacrifice;
He bore our sins their heavy weight,
Upon the cross long-suff'ring.

EVANGELIST

The eve before the Passover,
Ate Jesus with his helper flock
The Seder meal;
And since his passion's hour was near
And of his suff'ring not far off,
He set within both bread and wine,
As tokens of his graciousness,
His flesh and blood
A covenant for his young men.

03 ARIA (JOHANNES)

Ach! Wie meint es Jesus gut!
Dass ich soll an ihn gedenken,
Will er mir ein Kleinod schenken,
Und das ist sein eigen Blut.
Ach! Wie meint es Jesus gut!

04 EVANGELISTA

Und nach gesprochenen Lobgesang,
War Jesus' erster Gang
Zum Ölberg in den Garten,
Um seine Bande zu erwarten.

SOLILOQUIUM DER SEELE

05 RECITATIVO (SEELE)

Schau hier, mein Herz,
Wie Jesus seine Hände ringt,
Das Herz kocht, die Zunge
trocknet ein;
Das Auge sieht, wo Helfer sein;
Die Seele will ersticken;
Die Sündenlast der ganzen Welt
Liegt jetzt auf seinen Rücken:
Ja! Sieh mein Herz,
Wie ihm der Schweiß herunterwärts
Durch seine Schläfe dringt
Und blutend auf die Erde fällt.

ARIA (JOHN)

Ah, how kind is Jesus' wish!
That I should for his remembrance
He would give to me a jewel,
And that is his very blood.
Ah, how kind is Jesus' wish

EVANGELIST

And once was said a song of praise,
Did Jesus' walk ahead
To Olive Mountain's garden,
To wait there for his band's arrival.

SOLILOQUY OF THE SOUL

RECITATIVE (SOUL)

Behold, my heart,
How Jesus here his hands doth wring,
His heart doth boil, his tongue so
fully dry;
His eye sees where helpers are;
His spirit's almost choking;
The weight of sin of all the world
Lies now upon his shoulders:
Yea! See, my heart,
How sweat is flowing downwardly
Upon his temples' brow
And bloody on the earth doth fall.

06 ARIA (SEELE)

Rolle doch nicht auf die Erde,
Süßer und doch Schmerzens-Tau!
Halt doch ein,
Hier soll jetzt mein Herze sein,
Senke dich doch da hinein,
Dass mein Glaubens Ackerbau,
Zu dem Himmel fruchtbar werde.
Rolle doch nicht auf die Erde,
Süßer und doch Schmerzens-Tau!

07 EVANGELISTA

Und endlich kam die Mörderschar
Mit Spießern und mit Stangen
Und Judas, der ihr Führer war,
Gab Jesum, nach gemachtem Schluss,
Durch einen Kuss
Der Feinde Raserei gefangen.
Da wollt es Petrus wagen,
Mit seinem Schwerte dreinzuschlagen.

08 ARIA (PETRUS)

Verdammter Verräter, wo hast du dein
Herze?
Haben es Löwen und Tiger verwahrt!
Ich will es zerfleischen, ich will es
zerhauen, / Dass Ottern und Nattern die
Stücken zerkauen,
Denn du bist von verfluchter Art.
Verdammter Verräter, wo hast du dein
Herze?
Haben es Löwen und Tiger verwahrt!

ARIA (SOUL)

Flow thou, no, not on the earth,
Sweetest and yet painful dew!
Wait awhile,
Here should now abide my heart,
Merge thyself yet here within
That my faith's true growing field
Up to heaven become fruitful.
Flow thou, no, not on the earth,
Sweetest and yet painful dew!

EVANGELIST

At last there came the murd'rous gang
With lances and with maces
And Judas, who their leader was,
Made Jesus, by the planned embrace,
A single kiss
The madness of the foe a captive.
Then sought Peter this to dare,
With his own sword to join the battle.

ARIA (PETER)

Oh dammed betrayer, where hath now
thy heart gone?
Lions and tigers both have it possessed!
I'll tear it asunder, I'll chop it asunder,
So otters and adders can chew on the
pieces,
For thou art the kind to be damned.
Accursed betrayer, where hath now thy
heart gone?
Lions and tigers both have it possessed!

09 EVANGELISTA

Doch Jesus ging gelassen fort
Und kam zum Hohenrichter
Kaipha.

SOLILOQUIUM DER SEELE

10 RECITATIVO (SEELE)

Philister!
Philister über dir!
So steht die Unschuld da,
Die Bosheit soll ihr Richter sein,
Die Nacht verklagt den Sonnenschein
Und niemand ist, der ihn vertritt.
Die Jünger sind von dir geflogen,
Der eine hier,
Der andre dort:
Ich aber komme nachgezogen,
Ach, nimm´ mich doch, mein
Heiland, mit.

11 CHORAL

Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht.
Von dir will ich nicht gehen,
Wenn dir dein Herze bricht;
Wenn dein Haupt wird erblassen,
Im letzten Todesstoß,
Als denn will ich dich fassen,
In meinen Arm und Schoß.

EVANGELIST

But Jesus went quite calmly forth
And came before the Highpriest
Caiphas.

SOLILOQUY OF THE SOUL

RECITATIVE (SOUL)

Philistines!
Philistines over thee!
Thus stands here purity,
While malice shall her judge become,
The night accuses the sunlight
And none there is in his defence.
Disciples are from thee now fleeing,
The one is here,
The other there:
I, though, do come and have been
summoned,
Ah, take me yet, my savior, do.

CHORALE

I will here by thee remain,
Refuse thou me this not,
From thee I'll not be leaving,
When thee thy heart doth break,
When thy head fades in pallor,
At the last stroke of death,
E'en then will I embrace thee,
Within my arms and lap.

12 EVANGELISTA

Zwar Petrus blieb von weiten,
Und da ihm eine Magd,
Dass er des Heilands Jünger sei,
Ins Angesicht gesagt,
So wollt er dennoch sonder Scheu
Ihr solches widerstreiten.
Da krähete der Hahn
Und Jesus sahe Petrum an,
Da ging er wiederum in sich.

13 ARIA I (PETRUS)

Ihr seht mich an, ihr starren Augen,
Ihr Sonnen meiner Seligkeit,
Da euer Abend nicht mehr weit.
Und dieses nicht von ungefähr,
Denn mein Gesicht ist euch ein Meer,
Aus diesem wollt ihr Wasser saugen,
Ach ja!
Mein Tränenregen ist schon da.
Ihr seht mich an, ihr starren Augen,
Ihr Sonnen meiner Seligkeit,
Da euer Abend nicht mehr weit.

14 EVANGELISTA

Und weinte bitterlich.

15 ARIA II (PETRUS)

Ich flehe dich um meiner Zähren,
Verschließe doch dein Angesicht
Vor mir an jenem Tage nicht!
Nimm mich bekannt und freundlich an,

EVANGELIST

True, Peter stayed at distance,
And when a maid did him,
Cite as the saviour's helping man,
And to his face this said,
He met no less and without shame
Her charges with denials.
Then crowed did the cock
And Jesus did at Peter look,
And turned again unto himself.

ARIA I (PETER)

Ye gaze at me, ye starring eyes,
Ye suns of all my happiness,
Because your evening's not far off.
And this is not approximate,
For with my face you have a sea,
From it you want to draw out water,
Oh yes!
My teary shower is now here.
Ye gaze at me, ye starring eyes,
Ye suns of all my happiness,
Because your evening's not far off.

EVANGELIST

And he wept bitterly.

ARIA II (PETER)

I plead to you with all my tears,
Close not, no not, thy countenance
To me upon that day, do not!
Take me as known and as a friend,

Und lass nicht, wie ich dir getan,
Den Rücken zu mir kehren.
Ach nein!
Mein Herz sollt nicht mehr wankend
sein.

Ich flehe dich um meiner Zähren,
Verschließe doch dein Angesicht
Vor mir an jenem Tage nicht!

16 EVANGELISTA

Der Heiland wird verklagt;
Und ob die Lügengzunge gleich
Ein falsches Zeugnis sagt,
Muss doch Pilatus selber sprechen:
Er find an ihm kein strafbares Verbrechen.

17 ARIA (JESUS)

Aus Liebe will ich alles dulden,
Aus Liebe sterb ich vor die Welt.
Aus Lieben und nicht aus Verschulden,
Bin ich der Sünder Lösegeld.
Aus Liebe will ich alles dulden,
Aus Liebe sterb ich vor die Welt.

18 EVANGELISTA

Doch diesem ungeacht
Ward doch der Heiland angebunden
Und ihm mit Geißeln tausend Wunden
In seinen Leib gemacht
Und noch zuletzt
Dem Haupte Dornen aufgesetzt.

And let not, as I did to you,
Your back on me be turned.
Ah no!
My heart must never flinch
again.
I plead to you with all my tears,
Close not, no not, thy countenance
To me upon that day, do not!

EVANGELIST

The saviour is accused;
And should the lying tongues as well
Their untrue witness so tell,
Must Pilate yet himself confess this:
He finds in him no culpable wrongdoing.

ARIA (JESUS)

From loving will I all things suffer,
In love I'm dying for the world.
From loving and not from wrongdoing,
I am the sinners' ransom price.
From loving will I all things suffer,
In love I'm dying for the world.

EVANGELIST

But, these words quite ignored,
The saviour was bound fast in shackles
And, with scourges, wounds a-thousand
Upon his body made
And after that
Upon his head the thorns were laid.

19 CHORAL

Dein Backenstreich und Ruten frisch
Der Sünden Striemen mir abwisch;
Dein Hohn und Spott, dein Dornenkron,
Laß sein mein Ehre, Freud, und Wonn.

Drum stärk mich durch das Leiden dein
In meiner letzten Todespein;
Dein Blutschweiß mich tröst und erquick,
Mach mich frei durch dein Band und Strick!

CHORALE

Thy smitten cheeks and whips so fresh
The sinful streams from me do wash;
Thy shame and scorn, thy thorny crown
Should be my glory, joy, renown.

Therefore through your sufferings strengthen me
In my final agony of death;
May your sweat of blood comfort and revive me,
Make me free through your bonds and cords!



TEIL 2 (CD 2)

SOLILOQUIUM DER TOCHTER ZION

01 ARIA (ZION)

Kommt heraus, und geht vorüber,
 Seht, ihr Töchter, wie mein Lieber
 So erbärmlich zugericht!
 Ach, ihr Augen! Ach, ihr Wangen,
 Wie ist eure Pracht vergangen,
 Seid ihrs? Oder seid ihrs nicht?
 Kommt heraus, und geht vorüber,
 Seht, ihr Töchter, wie mein Lieber
 So erbärmlich zugericht!

02 RECITATIVO (ZION)

Wie sieht dein Haar,
 Das wie die Wolle lockicht war,
 Zerrauft und zerrissen?
 Wie ist dein Angesicht,
 Das schöner als der Sonnen-Licht,
 Durchgraben, und zerschmissen?
 Wie schändlich hat dich nicht
 Des Speichels Unflat zugericht?

ARIOSO

Jedoch der Eiter deiner Beulen
 Soll meiner Kinder Wunden heilen.

PART 2 (CD 2)

SOLILOQUY OF ZION'S DAUGHTER

ARIA (ZION)

Come ye forth and walk alongside,
 And see, ye daughters, my beloved
 Is so badly beaten up!
 Ah you eyes! Cheeks so hollow,
 How your splendor is corrupted,
 Are you there or are you not?
 Come ye forth and walk alongside,
 And see, ye daughters, my beloved
 Is so badly beaten up!

RECITATIVE (ZION)

Why is thy hair,
 That once like wool in ringlets fell,
 Dishevelled and disfigured.
 How is thy countenance,
 More beauteous than rays of sun,
 Gouged out and torn with beatings?
 How shameful hath thee not
 The filthy spitting sore abused?

ARIOSO

But yet the puss from these thy swellings
 Should all my children's wounds bring
 healing.

03 EVANGELISTA

Doch dieses nicht genug,
 Nunmehr verdammt man ihn zur Kreuzigung.
 Er mußte selbst sein schweres Kreuz
 Bei Stoßen, und bei harten Schlägen,
 Zur Schädelstätte tragen.
 Die Weiber folgten nach,
 Wiewohl sie in den Tränengüssen
 Nicht gehen, sondern schwimmenmüssen,
 Zu welchen Jesus sprach:

04 ARIA (JESUS)

Brechet mir doch nicht das Herz,
 Welches selbst vor Leiden bricht;
 Liebste Seelen, weinet nicht!
 Euer Jammer mehrt den Schmerz.
 Brechet mir doch nicht das Herz,
 Welches selbst vor Leiden bricht.

SOLILOQUIUM DER MARIA

05 RECITATIVO (MARIA)

Brechet mir doch nicht das Herz.
 Ach, du geplagtes Herz!
 Das in dem Blute schwimmt
 Und wie ein Wurm sich wind't und krümmt,
 Verwehre mir doch nicht,
 Dass mir,
 Mein Jesu, auch mit dir
 Das Herz vor Wehmut bricht.
 Brechet mir doch nicht das Herz,
 Welches selbst vor Leiden bricht!

EVANGELIST

But this is not enough,
 Meanwhile they damned him to be crucified.
 He's forced himself the heavy cross
 Midst pummelling and midst hard beatings,
 Toward Golgatha to carry.
 The women followed him,
 Although they in their tearful gushing
 Could not walk, but imoved on by swimming,
 To them Jesus spoke:

ARIA (JESUS)

Break ye not though this my heart
 Which itself by suff'ring breaks;
 Dearest spirits, do not weep!
 Your wailing adds to pain:
 Break ye not this my heart
 Which itself by suff'ring breaks.

SOLILOQUY OF MARY

RECITATIVE (MARY)

Break ye not, though, this my heart.
 Ah, thou long-suff'ring heart!
 That here in this blood doth swim
 And like a worm doth wind and bend,
 Allow for me though not,
 For me,
 My Jesus, that I with thee
 My heart with sadness break.
 Break ye not this my heart
 Which itself by suff'ring breaks!

Ach Sohn, wie beugst du mich!
 Der Jammer raubt mir den Verstand,
 Und meine Seel ist außer sich,
 Liebste Seelen!
 Ja wohl ist dir bekannt,
 Wie oft ich dich
 Vor dem aus reiner Liebe küsste,
 Da du die Milch der treuen Brüste
 Als noch ein zartes Kind gesogen
 Und so, ach, so bin ich dir noch gewogen.
 Liebste Seelen, weinet nicht!
 Ach! Weinet nicht!
 Wie kannst du das von mir begehren?
 Ich will vor dich mit Lust
 Und Lachen zwar erblassen,
 Doch da du selber sterben musst,
 Kann ich die Zähren
 Unmöglich unterlassen.

06 CHORAL

Wein! Ach, wein jetzt um die Wette,
 Meiner beiden Augen Bach.
 Ach! Dass ich g'nug Zähren hätte,
 Zu bedauern deine Schmach!
 O! Dass aus den Tränenbrunnen
 Käm ein starker Strom gerunnen!

07 EVANGELISTA

Und als die Schar
 Zur Schädelstätte kommen war,
 Ward Jesus an das Kreuz geheftet
 Und weil er ganz entkräftet,
 So gab man ihm vergällten Wein
 Zu trinken ein.

Ah son, why hold me back!
 The wailing robs me of my mind,
 And my soul is raging,
 Dearest spirits!
 Indeed, ye know it well,
 How often I
 Ere now with purest love did kiss thee,
 When thou the milk of faithful bosom,
 As still a tender child was sucking
 And so, ah, so, do I thee ever cradle.
 Dearest spirits do not weep!
 Ah! Do not weep!
 How canst thou that of me be wishing?
 I will for thee with joy
 And laughter, true, grow pallid,
 Yet since thou thyself must die
 Can I my tears
 In no way not continue.

CHORALE

Weep, ah! weep, now is the contest,
 Of my two eyes' brook.
 Ah! had I but tears unnumbered,
 For deploring thy disgrace!
 Oh! that from the fountain's weeping
 Came a stronger current flowing!

EVANGELIST

And when the crowd
 Had come to the place of the skulls,
 Was Jesus on the cross then fastened
 And since he was exhausted,
 They gave to him some wine with gall
 For him to drink.

08 ARIA (SEELE)

Nimm es nicht, mein ander Leben,
 Was sie dir zu trinken geben
 Ist ein saurer, bitterer Wein.
 Aber hier aus meinen Augen
 Kannst du süße Tränen saugen,
 Weil sie aus Lieb und Treu geflossen sein.
 Nimm es nicht, mein ander Leben,
 Was sie dir zu trinken geben
 Ist ein saurer, bitterer Wein.

07 EVANGELISTA

Und um die neunte Stunde
 Rief unser Heil mit lauten Munde:
 Es ist vollbracht!
 Da gab der Geist dem Leibe gute Nacht.

SOLILOQUIUM DER SEELEN

08 RECITATIVO (SEELE)

So hat mein Jesus nun die Augen
 zugetan,
 Mein Herz, so lege du die Trauer an.
 Erinnre dich zu allen Stunden
 Des Heilands Wunden;
 Und wenn du einst verscheiden musst,
 So stirb ruhig und mit Lust!
 Die Schulden, so dir angeschrieben,
 Hat Jesus alle gut gemacht,
 Auch nicht das allermindeste
 Ist er noch schuldig geblieben,
 Er sagt es selbst: Es ist vollbracht!

ARIA (SOUL)

Take it not, my other life,
 What they thee to drink have given
 Is a sour, bitter wine.
 But from here, from these my eyes
 Canst thou on sweet tears be nursing,
 For they from love and loyalty do flow.
 Take it not, my other life,
 What they thee to drink have given
 Is a sour bitter wine.

EVANGELIST

About the ninth hour's nearing
 Cried out our health both loud and clearly:
 It is fulfilled!
 Then bid our health his body a „good night“.

SOLILOQUY OF THE SOULS

RECITATIVO (SOUL)

Thus hath my Jesus now his eyelids closed,
 My savior, now begin our time to mourn.
 And call to our mind at ev'ry hour
 The savior's wounding;
 And when thou must depart this
 life,
 So die with calmness and with joy!
 The debts that are against thee written
 Hath Jesus all accounted for,
 And not the very slightest one
 Is in thy debt remaining,
 He says himself: It is fulfilled!

11 ARIA (SEELE)

Es ist vollbracht!
Nun kann ich sterben,
Das Grab ist mir ein Ruhehaus,
Komm sanfter Tod, und spann mich aus!
Welt, gute Nacht!
Nun kann ich sterben,
Es ist vollbracht!

12 EVANGELISTA

Zur Abendszeit
Bat Joseph um die starre Leiche;
Die nahm er ab,
Und hüllte sie auf jüdische Gebräuche
In reine Leinwand ein,
Und legte sie darauf in sein selbst eigen
Grab
Und wälzte vor die Gruft noch einen Stein.

13 CHORUS (GLÄUBIGE SEELEN)

Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder,
Und rufen dir im Tode zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh!
Erquicket euch, ihr ausgesognen Glieder,
Verschlafet die erlittne Wut;
Unsre Tränen,
Werden sich stets nach dir sehnen;
Endlich soll dein Leichenstein,
Unser weiches Bette sein,
Recht vergnügt
schlummern wir auf solchem ein.
(DA CAPO)

ARIA (SOUL)

It is fulfilled!
Now I can die,
The grave's become my house of peace,
Come gentle death and give me rest!
World, a good night!
Now I can die,
It is fulfilled!

EVANGELIST

At eventide
Asked Joseph for the rigid body;
He took it off,
And wrapped it in the Jewish way and custom
In a pure linen sheet.
And laid it afterwards inside his sepulcher
And rolled before the tomb as well
a stone.

CHORUS (FAITHFUL SOULS)

We lay ourselves beside thy grave's enclosure
And call to thee within thy death:
Rest thou peaceful, peaceful rest!
Refresh yourselves, O ye exhausted members,
Let sleep the suffered wrath;
These our tears
Will be after thee desiring;
Finally thy body's stone,
Will our gentle bed become,
With delight
do we slumber even here.
(DA CAPO)

14 CHORAL

Was schadet mir des Todes Gift?
Dein Tod ist ja mein Leben;
Wann mich des Kreuzes Hitze trifft,
Kannst du mir Schatten geben;
Setzt mir des Schwermuts Schmerze zu,
So find ich bei dir meine Ruh,
Wie auf dem Bett ein Kranker;
Und wann des Kreuzes Ungestüm
Mein Schiffein treibet um und um,
So bist du doch mein Anker.

CHORALE

What harmeth me of death its might?
Thy death is sure beside me;
Whene'er the fevered cross doth smite,
Canst thou with shade provide me;
If pains my sadness shall increase,
Then shall I find in thee my peace
Just as abed one ailing;
And when the cross' storm winds blow,
My little ship drive to and fro,
Its anchor thou unfailing.

Translation: Z. Philip Ambrose







Funded by

PROJEKT:CONTOR
DR. HAUSMANN

aventis
foundation

mezena
MÄZEN WERDEN



GEIGER EDELMETALLE
Aktiengesellschaft

STIFTUNG
**KULTURELLE
ERNEUERUNG**

The non-profit **Funk Foundation** is involved in the field of science and education with a focus in the areas of risk research and risk management. It also supports cultural projects, whereby particular attention is paid to the activation of artistically valuable, but currently neglected works of the classical music repertoire. This approach expressly knows no “national” boundaries.

Special thanks to Freundeskreis Festival Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd e.V.,
Forschungsbibliothek Gotha, Z. Philip Ambrose

Il Gardellino
Orchestra

Flanders
State of the Art

World première recording at the Festival Europäische Kirchenmusik 2023

Recorded Augustinuskirche Schwäbisch Gmünd (Germany) | 6–10 August 2023

Recording, editing & mastering Jean-Daniel Noir

Executive producer Jan De Winne, Musurgia BV

Booklet Cover *Ecce Homo* by Bartolomé Esteban Murillo (c. 1670)

Photos Giodo Werner (p. 5), Annik Laruelle (pp. 17, 40, 47, 53, 54-55), El Fox (Jana Pieters),
Brigitte Fässler (Miriam Feuersinger), Marcel Plavec (Daniel Johanssen),
Capucine de Chocqueuse (William Shelton), Hans-Peter van Velthoven (Tiemo Wang),
Benjamin Hofer (Jonathan Sells), Hartmut Hientzsch (pp. 28-29)

Manuscript Forschungsbibliothek Gotha, Th 8° 697/14 (pp. 7/27)

Designer Lucia Ghielmi | Editorial supervision Susanne Lowien

Digital distribution Pierre-Yves Lascar | Label manager Wendi Duqué

© 2024 Musurgia BV | © 2024 Musurgia BV | PAS 1152 [passacaille.be](https://www.passacaille.be)