



# Brockes-Passion

## CD 1 ERSTER TEIL

### I. ABENDMAHL

- |          |  |  |   |      |
|----------|--|--|---|------|
| <b>1</b> |  | <b>1. Sinfonia</b>                     |   | 7'48 |
| <b>2</b> |  | <b>2. Chor</b> (Chor gläubiger Seelen) | <i>Mich vom Stricke meiner Sünden</i>           | 1'43 |
| <b>3</b> |  | <b>3. Rezitativ</b> (Evangelist)       | <i>Als Jesu nun zu Tische saße</i>              | 0'52 |
|          |  | <b>4. Arioso</b> (Jesus)               | <i>Das ist mein Leib</i>                        |      |
| <b>4</b> |  | <b>5. Arie</b> (Tochter Zion)          | <i>Der Gott, dem alle Himmelskreise</i>         | 1'27 |
| <b>5</b> |  | <b>6. Rezitativ</b> (Evangelist)       | <i>Und bald hernach nahm er den Kelch</i>       | 1'30 |
|          |  | <b>7. Arioso</b> (Jesus)               | <i>Das ist mein Blut</i>                        |      |
| <b>6</b> |  | <b>8. Arie</b> (Tochter Zion)          | <i>Gott selbst, die Brunnquell' aller Guten</i> | 1'32 |
| <b>7</b> |  | <b>9. Choral</b>                       | <i>Ach, wie hungert mein Gemüte</i>             | 1'14 |

### II. WECHSELREDE JESUS / JÜNGER, GEBETSSZENE

- |           |  |   |   |      |
|-----------|--|---|---|------|
| <b>8</b>  |  | <b>10. Rezitativ</b> (Evangelist)         | <i>Drauf sagten sie dem Höchsten Dank</i>           | 3'02 |
|           |  | <b>11. Accompagnato</b> (Jesus)           | <i>Ihr werdet all' in dieser Nacht</i>              |      |
|           |  | <b>12. Chor</b> (Chor der Jünger)         | <i>Wir wollen alle eh' erblassen</i>                |      |
|           |  | <b>13. Accompagnato</b> (Jesus)           | <i>Es ist gewiß, denn also steht geschrieben</i>    |      |
|           |  | <b>14. Arioso</b> (Jesus)                 | <i>Weil ich den Hirten schlagen werde</i>           |      |
|           |  | <b>15. Rezitativ</b> (Petrus, Jesus)      | <i>Auf wenigste will ich</i>                        |      |
| <b>9</b>  |  | <b>16. Arie</b> (Jesus)                   | <i>Mein Vater!</i>                                  | 4'55 |
|           |  | <b>17. Accompagnato</b> (Jesus)           | <i>Mich drückt der Sünden Zentnerlast</i>           |      |
|           |  | <b>18. Arie</b> (Jesus)                   | <i>Ist's möglich, daß dein Zorn sich stille</i>     |      |
| <b>10</b> |  | <b>19. Arioso</b> (Tochter Zion)          | <i>Sünder, schaut mit Furcht und Zagen</i>          | 1'57 |
|           |  | <b>20. Rezitativ</b> (Evangelist)         | <i>Die Pein vermehrte sich</i>                      |      |
| <b>11</b> |  | <b>21. Arie</b> (Tochter Zion)            | <i>Brich, mein Herz, zerfließ in Tränen</i>         | 4'11 |
| <b>12</b> |  | <b>22. Rezitativ</b> (Evangelist)         | <i>Ein Engel aber kam von den gestirnten Bühnen</i> | 2'53 |
|           |  | <b>23. Chor der Jünger, Jesus, Petrus</b> | <i>Erwachtet doch!</i>                              |      |
|           |  | <b>24. Rezitativ</b> (Evangelist)         | <i>Und eh' die Rede noch geendigt war</i>           |      |

	<b>25. Chor</b> (Chor der Kriegsknechte)	<i>Greift zu, schlagt tot!</i>	
	<b>26. Rezitativ</b> (Evangelist, Judas)	<i>Und der Verräter hatte ihnen</i>	
	<b>27. Chor</b> (Chor der Kriegsknechte)	<i>Er soll uns nicht entlaufen</i>	
	<b>28. Rezitativ</b> (Judas, Jesus)	<i>Nimm, Rabbi, diesen Kuß von mir</i>	
	<b>[29. Arie] *</b>		
<b>13</b>	<b>30. Rezitativ</b> (Evangelist, Jesus)	<i>Petrus zog gleich sein Schwert hervor</i>	1'57
	<b>31. Chor</b> (Chor der Jünger)	<i>O weh, sie binden ihn</i>	
<b>14</b>	<b>32. Accompagnato</b> (Petrus)	<i>Wo flieht ihr hin?</i>	1'54
	<b>33. Arie</b> (Petrus)	<i>Nehmt mich mit, verzagte Scharen</i>	

### III. VERLEUGNUNG UND REUE DES PETRUS

<b>15</b>	<b>34. Rezitativ</b> (Evangelist, Kaiphas, Jesus, ein Kriegsknecht)	<i>Und Jesus ward zum Palast Kaiphas'</i>	1'04
<b>16</b>	<b>35. Arie</b> (Tochter Zion)	<i>Was Bärenatzen, Löwenklauen</i>	3'06
<b>17</b>	<b>36. Rezitativ</b> (Evangelist, Petrus, 1. Magd, 2. Magd, 3. Magd)	<i>Dies sahe Petrus an</i>	2'34
	<b>37. Arioso</b> (Petrus)	<i>Ich will versinken und vergehn</i>	
	<b>38. Rezitativ</b> (Evangelist)	<i>Drauf krähete der Hahn</i>	
<b>18</b>	<b>39. Accompagnato</b> (Petrus)	<i>Welch ungeheurer Schmerz</i>	7'05
	<b>40. Arie</b> (Petrus)	<i>Heul, du Schaum der Menschenkinder</i>	
	<b>41. Rezitativ</b> (Petrus)	<i>Doch wie, will ich verzweifelnd untergehn?</i>	
	<b>42. Arie</b> (Petrus)	<i>Schau, ich fall' in strenger Buße</i>	
<b>19</b>	<b>43. Choral</b>	<i>Ach, Gott und Herr, wie groß und schwer</i>	1'22

### IV. JESU VERHÖR VOR DEM HOHEN RAT; JUDAS' VERZWEIFLUNG; REUE UND TOD

<b>20</b>	<b>44. Rezitativ</b> (Evangelist, Kaiphas, Jesus)	<i>Als Jesus nun, wie hart man ihn verklage</i>	1'13
	<b>45. Chor</b> (Chor des hohen Rates)	<i>Er hat den Tod verdient!</i>	
<b>21</b>	<b>46. Arie</b> (Gläubige Seele)	<i>Erwäg, ergrimnte Natterbrut</i>	2'51
<b>22</b>	<b>47a. Rezitativ</b> (Evangelist)	<i>Die Nacht war kaum vorbei</i>	3'05
	<b>47b. Rezitativ</b> (Tochter Zion)	<i>Hat dies mein Heiland leiden müssen?</i>	
	<b>48. Arie</b> (Tochter Zion)	<i>Meine Laster sind die Stricke</i>	

- 23 | **49. Rezitativ** (Judas)  
**50. Arie** (Judas)  
**51. Accompagnato** (Judas)
- 24 | **52. Arie** (Tochter Zion)

*Oh, was hab' ich verfluchter Mensch getan!* 4'48  
*Laßt diese Tat nicht ungerochen!*  
*Unsäglich ist mein Schmerz*  
*Die ihr Gottes Gnad' versäumt* 1'44

## CD 2 ZWEITER TEIL

### V. VERURTEILUNG JESU

- 1 | **53. Rezitativ** (Evangelist, Jesus)  
**54. Chor** (Chor des hohen Rates)  
**55. Rezitativ** (Pilatus, Evangelist)
- 2 | **56. Duett** (Tochter Zion, Jesus)
- 3 | **57. Rezitativ** (Evangelist)  
**58. Chor** (Chor der Juden)  
**59. Rezitativ** (Pilatus)  
**60. Chor** (Chor der Juden)  
**61. Rezitativ** (Pilatus)  
**62. Chor** (Chor der Juden)  
**63. Rezitativ** (Evangelist)
- 4 | **64. Rezitativ** (Tochter Zion)  
**65. Arie** (Tochter Zion)  
**66. Rezitativ** (Evangelist)
- 5 | **67. Arioso** (Eine gläubige Seele)
- 6 | **68. Rezitativ** (Eine gläubige Seele)  
**69. Arie** (Eine gläubige Seele)  
**70. Rezitativ** (Evangelist)  
**[71. Arie] \***
- 7 | **72. Rezitativ** (Tochter Zion)  
**[73. Arie] \***  
**[74. Arie] \***
- 8 | **75. Arie** (Tochter Zion)
- Wie nun Pilatus Jesum fragt* 0'57  
*Bestrafe diesen Übeltäter*  
*Hast du denn kein Gehör?*  
*Sprichst du denn auf dies Verklagen* 4'20  
*Pilatus wunderte sich sehr* 1'45  
*Nein, diesen nicht, den Barrabas gib frei!*  
*Was fang' ich an*  
*Weg! Laß ihn kreuzigen!*  
*Was hat er denn getan?*  
*Weg! Laß ihn kreuzigen!*  
*Wie er nun sah*  
*Besinne dich, Pilatus* 3'14  
*Dein Bärenherz ist felsenhart*  
*Drauf führten ihn die Kriegsknecht' hinein*  
*Ich seh' an einen Stein gebunden* 1'54  
*Drum, Seele, schau mit ängstlichem Vergnügen* 3'54  
*Dem Himmel gleicht sein blutgefärbter Rücken*  
*Wie nun das Blut in Strömen von ihm rann*
- Verwegner Dorn, barbarsche Spitzen!* 1'19
- Jesu! Jesu, dich mit unsern Seelen* 2'30

- |           |  |   |      |
|-----------|--|---|------|
| <b>9</b>  | <b>76. Rezitativ</b> (Evangelist)        | <i>Drauf beugten sie aus Spott vor ihm die Knie</i> | 0'48 |
|           | <b>77. Chor</b> (Chor der Kriegsknechte) | <i>Ein jeder sei ihm untertänig!</i>                |      |
|           | <b>78. Arie</b> (Evangelist)             | <i>Ja, scheuten sich nicht</i>                      |      |
| <b>10</b> | <b>79. Arie</b> (Tochter Zion)           | <i>Schäumest du, du Schaum der Welt</i>             | 1'28 |
|           | <b>80. Rezitativ</b> (Evangelist)        | <i>Worauf sie mit dem Rohr</i>                      |      |
|           | <b>[81. Rezitativ] *</b>                 |   |      |
| <b>11</b> | <b>82. Arie</b> (Tochter Zion)           | <i>Heil der Welt, dein schmerzlich Leiden</i>       | 7'17 |

### III. KREUZIGUNGSSZENE

- |           |   |  |      |
|-----------|---|--|------|
| <b>12</b> | <b>83. Rezitativ</b> (Evangelist)           | <i>Wie man ihm nun genug Verspottung</i>   | 0'36 |
| <b>13</b> | <b>84. Arie und Chor</b> (Gläubige Seelen)  | <i>Eilt, ihr angefochten Seelen</i>        | 1'39 |
| <b>14</b> | <b>85. Rezitativ</b> (Maria)                | <i>Ach Gott, ach Gott! Mein Sohn</i>       | 3'53 |
|           | <b>86. Duett</b> (Maria, Jesus)             | <i>Soll mein Kind, mein Leben sterben</i>  |      |
| <b>15</b> | <b>87. Rezitativ</b> (Evang., Tochter Zion) | <i>Und er trug selbst sein Kreuz</i>       | 3'40 |
|           | <b>88. Arie</b> (Tochter Zion)              | <i>Es scheint, da den zerkehten Rücken</i> |      |
|           | <b>89. Rezitativ</b> (Evangelist)           | <i>Wie sie nun an die Stätte</i>           |      |
| <b>16</b> | <b>90. Arie</b> (Eine gläubige Seele)       | <i>Hier erstarrt mein Herz und Blut</i>    | 2'11 |
|           | <b>[91. Rezitativ] *</b>                    |  |      |
| <b>17</b> | <b>92. Choral</b>                           | <i>O Menschenkind, nun deine Sünd'</i>     | 0'41 |

### IV. JESU TOD

- |           |  |  |      |
|-----------|--|--|------|
| <b>18</b> | <b>93. Rezitativ</b> (Evangelist)      | <i>Sobald er nun gekreuzigt war</i>            | 1'23 |
|           | <b>94. Chor</b> (der Juden und Mörder) | <i>Pfui, seht mir doch den neuen König an!</i> |      |
|           | <b>95. Rezitativ</b> (Evangelist)      | <i>Und eine dichte Finsternis</i>              |      |
| <b>19</b> | <b>96. Arie</b> (Gläubige Seele)       | <i>Was Wunder, daß der Sonnen Pracht</i>       | 3'15 |
| <b>20</b> | <b>97. Rezitativ</b> (Evangelist)      | <i>Und um die neunte Stund'</i>                | 1'36 |
|           | <b>98. Accompagnato</b> (Jesus)        | <i>Eli! Lama Asaphtani!</i>                    |      |
|           | <b>99. Rezitativ</b> (Evangelist)      | <i>Das ist, in unsrer Sprach' zu fassen</i>    |      |
|           | <b>100. Accompagnato</b> (Evangelist)  | <i>Mein Gott, wie hast du mich verlassen!</i>  |      |
|           | <b>101. Rezitativ</b> (Evangelist)     | <i>Darnach, wie ihm bewußt</i>                 |      |
|           | <b>102. Accompagnato</b> (Jesus)       | <i>Mich dürstet!</i>                           |      |
| <b>21</b> | <b>103. Arie</b> (Eine gläubige Seele) | <i>Mein Heiland, Herr und Fürst!</i>           | 2'27 |
| <b>22</b> | <b>104. Rezitativ</b> (Evangelist)     | <i>Drauf lief ein Kriegsknecht hin</i>         | 0'39 |
|           | <b>105. Accompagnato</b> (Jesus)       | <i>Es ist vollbracht</i>                       |      |

<b>23</b>		<b>106. Terzett</b> (Drei gläubige Seelen)	<i>O Donnerwort! O schrecklich Schreien!</i>	2'34
<b>24</b>		<b>107. Arie</b> (Eine gläubige Seele)	<i>O selig's Wort, o heilsam Schreien!</i>	3'49
		<b>108. Rezitativ</b> (Eine gläubige Seele, Evangelist)	<i>O selig, wer dies glaubt</i>	
<b>25</b>		<b>109. Duetto</b> (Tochter Zion, eine gläubige Seele)	<i>Sind meiner Seelen tiefe Wunden</i>	3'14
		<b>110. Rezitativ</b> (Tochter Zion, Evangelist)	<i>O Großmut! O erbarmendes Gemüt!</i>	
<b>V. NACH JESU TOD</b>				
		[111. Arie] *		
<b>26</b>		<b>112. Accompagnato</b> (Gläubige Seele, Hauptmann)	<i>Ja, ja, es brüllet schon</i>	2'17
		[113. Arie] *		
<b>27</b>		<b>114. Arioso</b> (Gläubige Seele)	<i>Bei Jesu Tod und Leiden</i>	1'58
<b>28</b>		<b>115. Chor</b>	<i>Mein' Sünd' mich werden kränken sehr</i>	1'05
<b>29</b>		<b>116. Arie</b> (Tochter Zion)	<i>Wisch ab der Tränen bittere Ströme</i>	4'22
<b>30</b>		<b>117. Chor</b>	<i>Ich bin ein Glied an deinem Leib</i>	2'48

- \* Ces numéros ont été laissés de côté par René Jacobs pour des raisons de cohérence dramatique.  
*These numbers have been omitted by René Jacobs for reasons of dramatic coherence.*  
 René Jacobs hat diese Nummern aus Gründen der dramaturgischen Geschlossenheit weggelassen.

*Birgitte Christensen, soprano (Tochter Zion I, Gläubige Seele I, Maria, 3. Magd)*

*Lydia Teuscher, soprano (Tochter Zion II, Gläubige Seele II, 2. Magd)*

*Marie-Claude Chappuis, mezzo-soprano (Judas, Gläubige Seele III, 1. Magd)*

*Donát Havár, tenor (Petrus, Pilatus, Gläubige Seele IV, Hauptmann)*

*Daniel Behle, tenor (Evangelist, Gläubige Seele VI)*

*Johannes Weisser, baritone (Jesus, Gläubige Seele V)*

## RIAS Kammerchor

<i>Sopranos</i>	Claudia Buhmann, Madalena de Faria, Kristin Foss, Christina Kaiser, Anette Lösch, Sabine Nürnberger-Gembaczka, Stephanie Petittlaurent, Elisabeth Rave, Judith Schmidt, Hannelore Starke, Dagmar Wietschorke
<i>Altos</i>	Simone Alex-Kummer, Ulrike Bartsch, Andrea Effmert, Waltraud Heinrich, Regina Jakobi, Bärbel Kaiser, Franziska Markowitsch, Hildegard Wiedemann, Marie-Luise Wilke
<i>Tenors</i>	Volker Arndt, Reinhold Beiten, Joachim Buhmann, Thilo Busch, Wolfgang Ebling, Friedemann Körner, Kai Roterberg, Tobias Schäfer
<i>Basses</i>	Janusz Gregorowicz, Werner Matusch, Paul Mayr, Andrew Redmond (solo: Kriegsknecht) Johannes Schendel, Ingolf Seidel (solo: Kaiphäs), Klaus Thiem

## Akademie für Alte Musik Berlin

<i>Violons 1</i>	Bernhard Forck Gudrun Engelhardt, Kerstin Erben, Edburg Forck, Barbara Halfter, Gabriele Steinfeld
<i>Violins 2</i>	Dörte Wetzel, Erik Dorset, Thomas Graewe, Uta Peters, Verena Sommer
<i>Violas</i>	Anja-Regine Graewel, Sabine Fehlandt, Anette Geiger, Clemens-Maria Nuszbaumer
<i>Viola d'amore</i>	Sabine Fehlandt
<i>Violoncellos</i>	Jan Freiheit, Thomas Ahrndt, Inka Döring
<i>Double basses</i>	Walter Rumer, Miriam Wittulski
<i>Flutes</i>	Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert
<i>Recorders</i>	Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert, Xenia Löffler
<i>Oboes</i>	Xenia Löffler, Michael Bosch
<i>Bassoon</i>	Christian Beuse
<i>Trumpets</i>	Ute Hartwich, François Petit-Laurent
<i>Horns</i>	Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský
<i>Organ</i>	Raphael Alpermann
<i>Harpsichords</i>	Raphael Alpermann, Wiebke Weidanz
<i>Theorbo</i>	Shizuko Noiri
<i>Direction</i>	René Jacobs

*Portrait de Georg Philipp Telemann,  
1750, par Michael Schneider.  
akg-images.*





## La “Passion selon Brockes”

Georg Philipp Telemann est l'un des compositeurs les plus remarquables du XVIII<sup>e</sup> siècle. Abordant avec une grande jubilation créatrice, alliée à une parfaite maîtrise technique, les genres musicaux en usage à son époque, sa contribution fut décisive pour leur évolution stylistique. Sa redécouverte, engagée depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, ne peut donc que conforter le jugement porté dès 1921 par Romain Rolland, pour qui l'œuvre de Telemann marque “le point de départ des grandes évolutions modernes dans tous les domaines de la musique, qu'il s'agisse du théâtre, de la musique d'église ou de la musique instrumentale”.

Les différentes passions composées par Telemann confirment cette impression. Celui qui occupa longtemps les fonctions de directeur de la musique à Hambourg aborda, dans ce domaine, les deux types pratiqués au XVII<sup>e</sup> siècle : la “passion-oratorio” et l'oratorio de la Passion. Étroitement liée à la célébration de l'office, la première reprend le récit de la Passion du Christ tel qu'il est consigné dans les Évangiles, sans le soumettre à quelque modification que ce soit, et le fait alterner avec des strophes de choral et des airs plus contemplatifs dont les textes, écrits pour la circonstance, respectent les règles de la versification : les Passions de Jean-Sébastien Bach suivent encore ce modèle. Fondé en revanche sur un texte entièrement versifié, l'oratorio de la Passion était le plus souvent réservé à la salle de concert, et non à l'église. C'est de cette seconde catégorie que relève l'œuvre que l'on appelle la *Brockes-Passion* ou “Passion selon Brockes”. Alors qu'entre 1722 et 1767, Telemann écrivit presque une passion-oratorio par an, destinée à être interprétée lors des offices célébrés dans les églises principales et secondaires de la ville de Hambourg, les cinq oratorios de la Passion composés entre 1716 et 1756 sont nettement plus espacés dans le temps. Les oratorios de la Passion diffèrent des passions plus traditionnelles non seulement par la nature de leur texte, mais également, à plus d'un titre, du point de vue de la musique. Le critique hambourgeois Johann Mattheson les considérait d'ailleurs comme des “opéras sacrés” (1739). Ils s'inscrivent évidemment dans le développement des concerts donnés en ville et sont à resituer dans le cadre de l'instauration d'une véritable vie musicale urbaine, dont l'essor est lié à celui des Lumières, de sorte que le choix, opéré encore aujourd'hui, de donner ces œuvres dans des salles de concert paraît tout à fait pertinent.

Le texte de Brockes, *Jésus martyrisé et mourant pour le péché du monde* (Hambourg 1712), est l'un des livrets les plus impressionnants qui aient jamais été écrits pour une Passion. Aucun autre livret en langue allemande n'a rencontré autant de succès, aucun n'a connu de diffusion aussi large, aucun n'a été aussi souvent mis en musique – on compte à ce jour treize versions différentes. Les compositeurs allemands les plus célèbres s'en sont emparés : Reinhard Keiser en 1712, Georg Friedrich Haendel et Georg Philipp Telemann presque en même temps, en 1716, et Johann Mattheson en 1718. Trois de ces œuvres furent créées à Hambourg, tandis que la version de Telemann fut d'abord présentée au public à Francfort-sur-le-Main en 1716. Très vite cependant (au plus tard en 1718), elle fut également donnée à Hambourg. En 1719, les quatre versions y furent interprétées en l'espace de quelques jours durant le carême – une constellation qui se répéta à plusieurs reprises dans les années 1720, la dernière occurrence étant attestée pour l'année 1730, qui vit les passions augmentées d'un *pasticcio*, c'est-à-dire d'une composition réunissant, tel un florilège, des extraits des quatre autres passions pour les fondre en une œuvre nouvelle. Ne serait-ce que d'un point de vue artistique, logistique et probablement financier, rares étaient les villes d'Europe à pouvoir alors envisager de se lancer dans une entreprise aussi extraordinaire et de proposer cette œuvre dans le cadre de concerts publics. Hambourg en faisait partie, au même titre que Londres ou Paris.

Les raisons pour lesquelles ce texte connut autant de mises en musique différentes en un si court laps de temps restent encore mystérieuses. Eu égard aux conditions que l'on vient de décrire, on peut supposer que l'impulsion décisive est venue de Hambourg et que Brockes lui-même n'y fut pas étranger : il connaissait bien les compositeurs en question et entretenait même avec eux des relations d'amitié. Il a toujours eu beaucoup d'affinité pour la musique, mais occupait également d'importantes fonctions "politiques" : élu membre du conseil de la ville en 1720 avant d'en être sénateur, il fut sans doute pour beaucoup dans la venue de Telemann à Hambourg en 1721. Ce sont avant tout les versions de Haendel et de Telemann qui connurent le plus grand succès au-delà de la capitale hanséatique. Celle de Telemann fut jouée dans le centre et le sud de l'Allemagne, mais aussi à Riga, et figurait, en 1730, au répertoire des concerts régulièrement donnés à Stockholm – notamment par le biais d'un autre *pasticcio* dans lequel elle était mêlée à des extraits de la version de Haendel. Cela témoigne autant de la popularité dont jouissait la musique que de l'intérêt porté à l'œuvre poétique du poète et conseiller hambourgeois. Durant

la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le texte de la Passion était très répandu dans les cercles de lecture et de dévotion du nord de l'Allemagne ; jusqu'à la fin des années 1720, il était réédité presque tous les ans, fut traduit dans de nombreuses langues étrangères et incita, de Stockholm à Zurich, à de nouvelles compositions ou à l'adaptation des œuvres existantes. Jean-Sébastien Bach lui-même en reprit des passages pour sa *Passion selon saint Jean* (Leipzig 1724, BWV 245). Au vu d'une telle réception, il n'est pas étonnant que les contemporains aient eu l'impression d'une certaine émulation, voire d'une rivalité entre les différents compositeurs.

Le succès rencontré par le texte de Brockes s'explique avant tout par ses qualités poétiques et la noblesse de son style : fidèle aux préceptes de la rhétorique, Brockes voulait provoquer chez son lecteur (ou son auditeur) un ébranlement des plus violents, et n'hésite pas à recourir parfois à des images extrêmement suggestives. Les générations plus tardives eurent du mal à comprendre ce style, jugé précieux, grandiloquent et ampoulé, et condamnèrent sévèrement certaines descriptions jugées d'une brutalité extrême ou trop cruelles. Mais l'écriture de Brockes est pionnière en ce sens qu'elle permet, peut-être pour la première fois, au lecteur ou à l'auditeur de s'approprier l'histoire de la Passion sur le mode de l'émotion : elle vise, comme on disait au XVIII<sup>e</sup> siècle, à "remuer", à émouvoir, à bouleverser le lecteur, à le toucher jusqu'aux larmes pour finalement l'amener à la contrition et à la pénitence. Qu'entre l'acceptation sans réserve et le rejet catégorique du texte de Brockes et de sa transposition musicale, on puisse aussi s'approprier l'œuvre par un cheminement plus nuancé, permettant néanmoins d'atteindre l'objectif fixé, c'est ce que René Jacobs entend proposer ici à travers sa lecture de l'œuvre dans la version que nous en a laissée Telemann.

Georg Philipp Telemann avait découvert l'oratorio de Brockes en 1716 et explique dans son autobiographie de 1718 que ce texte était "considéré par les connaisseurs comme insurpassable". Il s'est sans doute attelé très rapidement à la composition : en effet, la création eut lieu les 2 et 3 avril 1716 à Francfort-sur-le-Main – ville riche en traditions, à la fois ville libre d'Empire, siège d'importantes foires commerciales et capitale des sacres –, dans le cadre d'un concert de bienfaisance. Une édition du livret, vendue au profit de l'hospice et de l'orphelinat de la ville, valait billet d'entrée. L'événement devait avoir lieu dans la grande salle de l'hospice, mais le succès imprévu rencontré par la vente du livret obligea les organisateurs à délaisser le lieu initialement prévu au profit de l'Église des Carmes déchaussés, l'une des deux principales

églises luthériennes de la ville. Bien des années plus tard, en 1740, Telemann évoque encore dans son autobiographie le caractère incongru de la situation : “Il faut noter à ce sujet, comme un détail particulièrement singulier, que les portes de l’église étaient surveillées par des gardes qui avaient pour mission de ne laisser entrer ceux qui se présenteraient qu’à la condition qu’ils soient munis d’un livret imprimé.” Les historiens de la musique en concluent volontiers qu’il s’est agi là d’un des premiers concerts publics payants donnés dans une église. Mais aucune autre représentation de l’œuvre dans une église n’est attestée pour les années suivantes, ni à Francfort, ni ailleurs – à une exception près : en 1719, la *Brockes-Passion* de Telemann fut jouée durant les offices de la Semaine Sainte célébrés en l’église du château de la cour de Karlsruhe.

La création de l’œuvre de Telemann demanda une organisation intense ainsi que la mise en œuvre de moyens considérables, et l’événement prit une dimension presque solennelle. En 1716, c’est en présence des plus hautes personnalités de la ville, des plus importants dignitaires ecclésiastiques et de nombreux souverains et potentats des environs, proches et lointains, parmi lesquels le landgrave Ernst Ludwig de Hesse Darmstadt, que les membres du *Collegium musicum* de Telemann, les musiciens de la chapelle de la cour du landgrave, venus tout exprès de Darmstadt à cette intention, ainsi que “plusieurs des meilleurs musiciens étrangers” (Chroniques municipales de la ville de Francfort, 1715-16) exécutèrent cette Passion. La ville de Francfort, en effet, ne disposait pas d’un ensemble propre qui eût pu assurer seul l’interprétation d’une telle œuvre. Les parties de solistes, particulièrement exigeantes, réclamaient un ensemble de très haut niveau, dont Telemann disposait, justement, en la personne du Berlinoise Peter Glösch, hautboïste virtuose, et des musiciens de Darmstadt, dont l’illustre *prima donna* Margaretha Susanna Kayser (la Fille de Sion), qui occupa plus tard les fonctions de directrice de l’Opéra de Hambourg, la célèbre soprano Anna Maria Schober, la basse Gottfried Grunewald (Jésus) et le castrat (alto ou contre-ténor) Antonio Gualindi, dit “Campioli” (Judas), qui collabora également avec Telemann à l’opéra de Hambourg et fut engagé par Haendel pour la saison 1731/32 à l’Opéra de Londres. En présence d’une “foule d’auditeurs incroyablement nombreuse”, les représentations furent dirigées par Heinrich Remigius Bartels, banquier à Francfort, que Telemann n’hésite pas à qualifier en 1718 d’“extraordinaire amateur et connaisseur de la musique”. Il n’est pas exclu que le compositeur lui-même ait participé à l’événement, en tant qu’instrumentiste ou que chanteur. À côté des nombreuses parties vocales de plus ou moins grande importance, l’œuvre

comportait en effet diverses parties destinées à des instruments solistes “concertant” avec les cordes : deux flûtes traversières, trois flûtes à bec, deux hautbois, deux trompettes, deux cors, un violon solo, une viole d’amour, trois “violette” ou petites violes, et un basson. Telemann se veut ici résolument moderne, confiant par exemple à la flûte traversière, qui allait devenir très populaire dans les années 1720, des tâches d’une grande exigence (ce qui implique qu’il ait eu à sa disposition, dès 1716, des instrumentistes suffisamment expérimentés). Que cette “nouvelle tonalité” s’exprime dès la première *aria* est évidemment très significatif. De manière plus générale, Telemann met à profit l’orchestre très opulent dont il disposait, avec son large éventail de timbres parfois très contrastés, pour développer un symbolisme particulièrement expressif et efficace. Ainsi le cor est-il souvent associé à l’évocation d’événements liés au péché, à la mort et au diable (par exemple dans l’*aria* de la Fille de Sion “Was Bärenatzen, Löwenklauen” ou dans celle de Judas “Laßt diese Tat nicht ungerochen”). La sonorité plus douce du hautbois souligne en revanche l’annonce de la valeur rédemptrice de la mort du Christ (entre autres dans les *arias* de la Fille de Sion “Brich mein Herz” et “Heil der Welt” et dans celle de l’âme fidèle “O selig’s Wort”). Enfin, dans la dernière *aria* de la Fille de Sion (“Wisch ab der Tränen scharfe Lauge”), c’est une éclatante sonnerie de trompette qui accompagne le message fondamental de l’évangile pascal : la victoire remportée sur les forces de la corruption, qui signifie la rédemption, la résurrection et la vie éternelle.

La structure musicale interne est d’une grande variété : à une assez longue *sinfonia* introductive succèdent, réparties en différentes scènes, 31 *arias* (dont seules huit suivent le modèle *da capo* et deux seulement répètent une seconde strophe formellement identique), un air avec chœur, plusieurs duos et ariosos, un trio, un quatuor, douze chœurs de foule, quatre chorals, sans oublier quatorze récitatifs accompagnés et de nombreux récitatifs “simples”. Malgré son ampleur – à lui seul, le rôle de la Fille de Sion comprend, outre un grand nombre de récitatifs, pas moins de seize *arias*, deux duos et un air avec chœur, de sorte que pour le présent enregistrement, ce sont deux sopranos qui se partagent ce rôle –, l’œuvre parvient à chaque instant à exercer sur l’auditeur réceptif une incroyable fascination. C’est un véritable déchaînement de passions que Telemann déclenche ici, en faisant se succéder, à un rythme soutenu, des passages riches en contrastes, et en renonçant largement aux *arias da capo* et aux moments de répit qui leur sont propres. À chaque mesure, on sent à quel point cette musique

proprement stupéfiante s’instaure en un véritable pendant de la poésie de Brockes. Telemann lui-même en avait conscience, ainsi qu’en témoigne le poème dédicatoire qu’il rédigea en vue de l’édition du livret à Francfort en 1716 :

**Doch/wie ein schönes Wort noch größern  
Nachdruck findet/  
Wann es die Harmonie zu unsern  
Ohren trägt/  
Und gleichsam unsern Geist mit doppelter  
Gluth erhündet/  
So hab ich auch die Hand zu solcher  
angelegt.  
Hier wünsch ich : Dasi mein Kiel mit  
Thränen sich beuchet/  
Vielleicht so lockt er auch solch Nas  
ben andern raus.  
Ach! war ein Donner Thon in meinen  
Satz gescheh/  
So würck er auch vielleicht Erzit-  
tern/Angst und Grauß.**

*Une belle expression est bien mieux  
mise en valeur  
Lorsque l'harmonie la porte à notre ouïe,*

*Enflammant ainsi notre esprit  
d'une double étincelle,  
C'est en ce sens que j'ai accompli mon travail.*

*Mon souhait le plus cher : que ma plume, trempée  
à l'eau de mes larmes,  
Inonde à son tour les yeux de l'auditeur.*

*Ah ! Si le grondement du tonnerre habitait  
ma musique,  
Il provoquerait sans doute aussi peur,  
stupeur et tremblement.*

C'est très clairement que le compositeur décrit ici l'ambition qui fut la sienne : ébranler l'âme de l'auditeur en suscitant des passions violentes. Et de fait, son oratorio offre de l'histoire de la Passion, pourtant bien connue du public, une représentation tout à la fois extrêmement riche en émotions et hautement artistique, en une œuvre sans égale dont bien peu de compositeurs seraient capables.

La *sinfonia* introductive permet (ce qui n'est pas seulement dû à sa longueur inhabituelle) une très singulière mise en condition de l'auditeur avant que ne débute l'œuvre vocale proprement dite. Aussi bien la dimension funèbre que le caractère éminemment confiant sont ici omniprésents – une ambivalence dont Telemann rend compte à la fin du poème évoqué plus haut :

*Ainsi nous avons atteint l'objet de notre quête,  
Que celui qui souffre soit devenu source de joie,  
Que celui qui meurt devienne la lumière de la vie,  
Que la croix de Jésus demeure leur bien le plus précieux.*

Le statisme des premières mesures, l'atmosphère pesante, l'immobilité (*ut* mineur) qui émane des accords tenus aux cordes et aux hautbois cède peu à peu la place, dans un *crescendo* orchestral d'une modernité inouïe, à un échange concertant de plus en plus vif entre le hautbois solo et les cordes ; rayonnant d'une assurance pleine d'espoir, il conduit l'auditeur au thème central de la Passion du Christ, présenté par le chœur des âmes fidèles : "Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, wird mein Gott gebunden" ["Pour me délivrer des liens de mes péchés, mon Dieu se fait enchaîner"]. Ce lien, aussi étroit qu'indissociable entre l'extrême souffrance et la joie nourrie par la foi et l'espérance, détermine l'œuvre entière. On renverra ici à l'*aria* de soprano "Heil der Welt" (n°82), dans laquelle le hautbois solo intervient également. Avec une grande beauté et beaucoup d'expressivité, en jouant habilement sur les tempi, Telemann décrit ici le déchirement, provoqué par le spectacle des souffrances du Christ, de l'âme entre effroi et apaisement. Cette *aria* fait partie de l'un des dix "soliloques" conçus sur le mode de la cantate, qui présentent l'action selon le point de vue de différents personnages (Jésus, Pierre, Judas, Marie, le capitaine) ou de figures allégoriques (la Fille de Sion, les âmes fidèles). Musicalement, Telemann y exploite tout l'éventail des possibilités théâtrales. L'*aria* pour le moins fougueuse de la Fille de Sion "Schäumest du, du Schaum der Welt" (n°79) se distingue par sa grande virtuosité, et il en va de même de son air de bravoure "Wisch ab der Tränen scharfe Lauge" (n°116) et du puissant trio "O Donnerwort" (n°106). L'angoisse de Jésus face à la mort, lorsqu'il est en prière à Gethsémani (n°16-18), est rendue, quant à elle, par des harmonies particulièrement affilées et une succession d'accords marquant de brusques changements de tonalité, générant ainsi une tension aussi extrême qu'inattendue. Un caractère "douloureux" dans la mélodie comme dans l'harmonie du récitatif accompagné "Welch ungeheurer Schmerz" (n°39), des chromatismes pénétrants, insistants dans l'air "Heul du Schaum der Menschenkinder" (n°40) et une tonalité plus consolatrice et apaisante, voire apaisée dans l'*aria* "Schau, ich fall in strenger Buße" (n°42) soulignent que Pierre, après son reniement, fait acte de contrition et de pénitence avant de retrouver finalement le chemin de la foi, parcourant ainsi de manière exemplaire "les étapes caractéristiques de la vie chrétienne"

(Elke Axmacher, 1984). Tout autre est le parcours de Judas, que la trahison et le désespoir conduisent à mettre fin à ses jours. Telemann parvient à rendre compte de son attitude exaltée aussi bien en confiant le rôle à une voix relativement aiguë (alto ou contre-ténor) que par la plasticité particulière qui marque la conception musicale de ce soliloque (n° 49-51). Dans le récitatif accompagné de la Fille de Sion “Verwegner Dorn, barbarsche Spitzen” (n° 72), Telemann aborde des espaces sonores encore inexplorés : un passage descendant joué à l’unisson par les cordes évoque de manière “naturaliste” et presque terrifiante la façon dont les épines de la couronne se fichent dans le crâne de Jésus. Des *staccato* répétés aux cordes, joués très près du chevalet, illustrent, en des sonorités stridentes proches de celles de la musique contemporaine, le “crissement” des épines qui déchirent “tendons, veines et chairs” – le but est clairement d’ébranler, voire de choquer. On trouve ici l’un des tout premiers exemples d’une composition ayant explicitement recours à cette technique dite “sul ponticello”, Telemann étant à l’affût de toute nouvelle possibilité dans le domaine du timbre qui lui permette l’exégèse du texte la plus intense. De même, lors de l’évocation de la crucifixion, sa musique n’invite guère au recueillement. Au contraire, par son réalisme extrême qui paraît presque excentrique, elle suscite l’effroi face à l’arrogance et à la brutalité dont il est fait preuve à l’encontre du fils de Dieu, avant de se montrer capable de créer aussi un climat de consolation et de confiance. Ce grand écart marque également la transposition des dernières paroles du Christ sur la croix : “Es ist vollbracht” ; à l’exclamation dramatique du trio “O Donnerwort” (n° 106) succède, dans l’*aria* “O selig’s Wort” (n° 107), la représentation de l’acte rédempteur accompli par Jésus envers les hommes.

Telemann a sans aucun doute trouvé dans le texte de Brockes une incomparable source d’inspiration et sa musique lui permet de suivre pas à pas, de la manière toujours la plus adéquate, cette poésie hautement artistique qui, de façon très variée, contrastée et nuancée, sait habilement conjuguer événements historiques, atmosphères dramatiques et usages linguistiques ou stylistiques d’une grande expressivité. Dans cet oratorio, le compositeur apporte la preuve de son immense talent, aussi bien dans l’exploitation qu’il fait de la richesse des timbres que dans l’élégance rhétorique et la souveraineté de la déclamation. Malgré son souci du détail, l’œuvre ne manque ni de souffle ni d’envergure. Elle révèle une complexité jusqu’alors inconnue, une grandeur et une recherche dans le domaine de l’esthétique sonore qui en font une véritable œuvre d’art et un moment-clé dans l’histoire de la musique sacrée destinée au concert. Animé par la volonté d’offrir de la Passion du

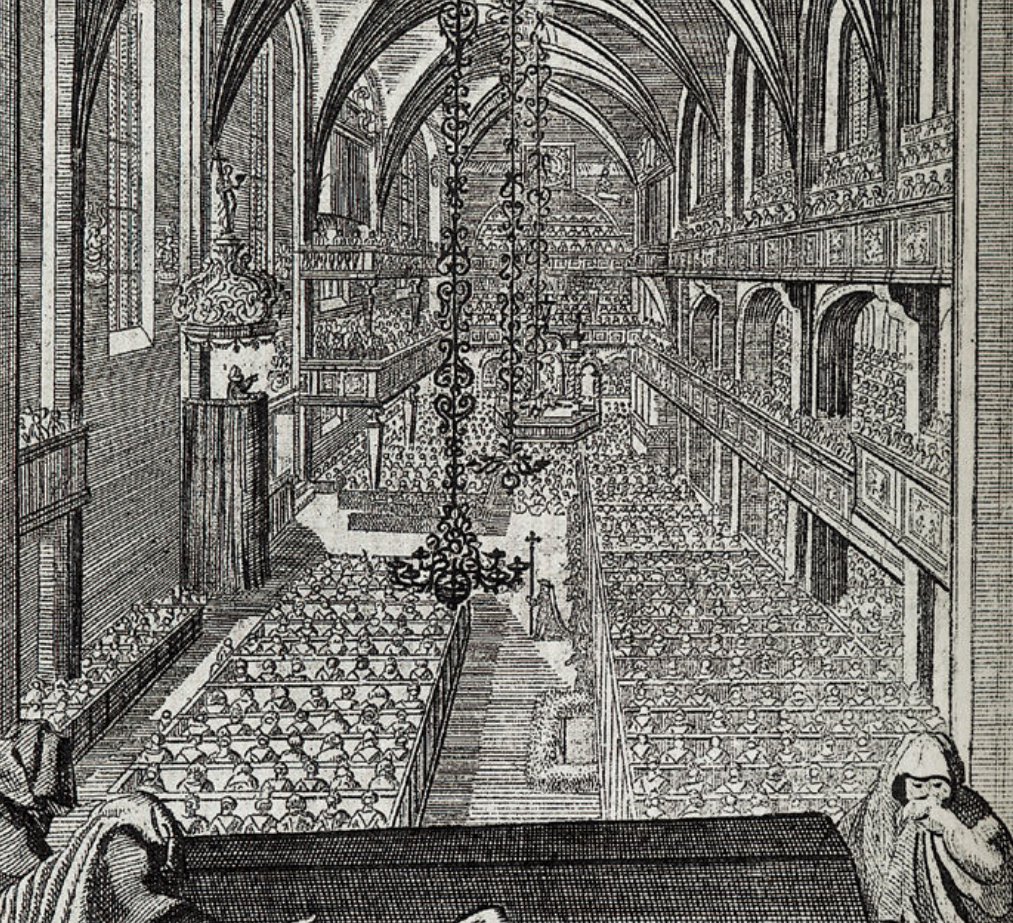


Christ et de l'acte de salut qui s'y trouve accompli une représentation vocale qui pénètre littéralement les sentiments de l'auditeur, et fort d'une solide expérience dans le domaine de l'opéra (profane), Telemann élabore ici, pour ce qui est probablement sa première composition sur le thème de la Passion, un langage musical étonnamment moderne, pour ne pas dire avant-gardiste. Ceux de ses contemporains qui faisaient preuve d'ouverture d'esprit lui en furent reconnaissants et ne tarirent pas d'éloges : dans un poème paru en 1723 dans un quotidien hambourgeois, l'éditeur des textes de Brockes et de l'anthologie *Poesie der Niedersachsen* (qui réunissait les œuvres des meilleurs auteurs de Basse-Saxe, la région alors à la pointe du progrès littéraire), Christian Friedrich Weichmann, va jusqu'à comparer Telemann à Orphée – Brockes lui-même en fera de même quelques années plus tard, en 1727, dans son "Sonnet sur le plus célèbre compositeur de l'époque".

À l'exception de quelques coupes, la version jouée à l'époque à Hambourg devait être assez semblable à celle en usage à l'heure actuelle, sur laquelle se fonde le présent enregistrement. La différence la plus sensible avec la version originale de Francfort concerne les chœurs de foule : en 1716, ils se présentaient sous forme de récitatifs, et le texte y suivait une déclamation syllabique. Quelques – rares – *arias* présentaient une instrumentation légèrement différente et n'étaient pas aussi développées que dans les partitions et parties séparées réalisées plus tard et largement diffusées dans les milieux professionnels à partir de Hambourg dans les années 1720. Les nombreuses copies encore conservées permettent ainsi de suivre les modifications apportées à l'œuvre de Telemann au fur et à mesure de sa réception. Quelques comptes-rendus parus dans la presse de l'époque nous apprennent aussi qu'après que Telemann eut quitté Francfort, son oratorio n'y fut pas toujours joué dans son intégralité. Mais on n'en sait malheureusement pas plus.

Pour la vie musicale de notre époque et notre propre appréhension de la musique vocale de Telemann, c'est évidemment un enrichissement exceptionnel de voir ce chef-d'œuvre sonore, dont l'importance dans l'évolution du genre même de la Passion est capitale, sortir de l'oubli après un long sommeil de près de deux siècles et pouvoir, depuis quelque temps déjà, comme le disait Telemann lui-même à l'époque qui était la sienne, "faire résonner les chœurs et les salles de concerts".

CARSTEN LANGE  
*Traduction Elisabeth Rothmund*



## Telemann's Brockes-Passion: an absolute masterpiece

Georg Philipp Telemann was one of the outstanding compositional personalities of the eighteenth century. With extraordinary creative enthusiasm and great mastery, he tackled all the genres practised in his time and exerted a significant stylistic influence on them. The rediscovery of this composer which has taken place since the early twentieth century has consolidated the perception that his oeuvre marks 'the starting point of the great modern developments in every musical domain, whether it be theatre, church or instrumental music' (Romain Rolland, 1921).

Telemann's music for Passiontide conveys this same impression. As was generally the custom in the eighteenth century, the music director to the city of Hamburg wrote such works in two distinct styles: either 'oratorio Passions', closely connected with the liturgy, in which the biblical accounts of Christ's Passion were taken over unchanged and interspersed with hymns and contemplative arias in verse (Bach's Passions are to be placed in this category), or 'Passion oratorios', which used a specially written text entirely in verse and were mostly heard in the concert hall. The so-called Brockes-Passion belongs to this second type. While Telemann produced a new oratorio Passion for performance in the services of Hamburg's main and lesser churches (*Hauptkirchen* and *Nebenkirchen*) virtually every year between 1722 and 1767, he composed his five Passion oratorios at more widely spaced intervals between 1716 and 1756. Passion oratorios diverge from the church style not only in the form of text, but in many respects also musically. The Hamburg music critic Johann Mattheson went so far as to characterise them as 'sacred operas' in 1739. They form a significant component of the urban concert life that was then burgeoning under the influence of the Enlightenment, so that even today public concert halls remain appropriate venues for performances of these works.

Barthold Heinrich Brockes' *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (Jesus martyred and dying for the sins of the world – Hamburg, 1712) may be regarded as one of the most important poems ever written for a Passion. No other Passion libretto in German achieved such wide circulation or was set to music anything like as often: thirteen versions are documented to

*Frankfurt, view of the Barfüßerkirche (engraving, 1718).  
akg-images.*

date. The most celebrated German composers turned their attention to this text: Reinhard Keiser in 1712, George Frideric Handel and Georg Philipp Telemann almost simultaneously in 1716, and Johann Mattheson in 1718. Three of these works were first performed in Hamburg. Telemann's composition was premiered in Frankfurt am Main in 1716, but was very soon heard in Hamburg too, by 1718 at the latest. In that city, the text's popularity reached such heights that all four works were given within the space of a few days during Lent in 1719. This concentration of Passions was repeated in the 1720s and is last attested in 1730, when still greater variety was offered by performance of a pasticcio, a kind of anthology combining sections of all four settings into a new work,. In artistic, organisational and certainly also financial terms there were not many places in Europe at that time capable of coping with such an extraordinary event on the concert scene – but Hamburg was one of them, and ranked with London or Paris as a musical capital. The reasons why so many settings of the same text were produced within so short a space of time have not yet been elucidated. Given the background depicted here one may assume some stimulus from the city of Hamburg, and suspect that behind this was Barthold Heinrich Brockes himself, who was acquainted and indeed on friendly terms with the composers mentioned. All his life he had a special affinity with music; in 1720 he was elected to the Hamburg city council, later becoming a senator, and must have played a considerable part in arranging Telemann's move to the city in 1721.

The settings by Handel and Telemann especially achieved wide dissemination outside Hamburg. Telemann's work was heard in central and south and Germany and in Riga, and figured in the concert repertory in Stockholm in the 1730s, integrated into another pasticcio along with Handel's setting. This shows the popularity of the musical compositions, but also of the poetry of the Hamburg writer and councillor. In the first half of the eighteenth century it had the status of a standard text in north German devotional and literary circles; it was reprinted almost annually until the late 1720s, was translated into other languages, and prompted composers from Stockholm to Zurich to make their own settings or arrange existing ones. Johann Sebastian Bach himself took over some sections of the text in his *St John Passion* (Leipzig 1724, BWV 245). In view of such a reception, it is no wonder that even contemporaries already had the impression that there must have been some kind of competition among the composers who set it.

Brockes' Passion poem was prized for its unusual level of artistry and lofty style, which in rhetorical terms aimed at arousing the most violent emotion in its readers and listeners, using sometimes graphic imagery. Later generations were to be less partial to this style, finding it turgid and overloaded, and were repelled by the extreme brutality with which it depicts certain situations and acts of cruelty. But Brockes' diction paves the way for a new appropriation of the Passion narrative through its audience's emotions, and aims to 'touch the hearts' of listeners and readers, as eighteenth-century usage termed it, to jolt them, and finally to move them to contrition and repentance. In his interpretation of the work in Telemann's setting, René Jacobs has set out to show that it is possible for a subtly discerning process of appropriation of Brockes' text and its musical realisation, treading a path somewhere between unconditional adoption and categorical rejection of its aesthetic, to reach the intended goal.

Georg Philipp Telemann became acquainted with Brockes' oratorio in 1716; he tells us in his autobiography of 1718 that the text 'is regarded by all connoisseurs as impossible to improve upon'. He must have embarked on his musical setting without delay, for the first performances took place as early as 2 and 3 April 1716 in the imperial free city of Frankfurt am Main, noted for its trade fairs and as the place of coronation of the Holy Roman Emperor. The occasions were charity concerts: right of admission was obtained through purchase of a word-book sold in aid of the city's poorhouse and orphanage. The performances were originally intended to be given in the main hall of that institution, but the heavy demand for word-books led to the unusual step of their being transferred at short notice to the Barfüßerkirche, one of the city's two main Lutheran churches. Telemann commented on this singular situation many years later in his autobiography written in 1740: 'It is worth mentioning here, as being somewhat out of the ordinary, the fact that the church doors were staffed with guards instructed to admit no one who did not appear with a printed copy of the Passion.' Music historians are accordingly eager to regard this musical event as one of the first public concerts given in church for which an entrance fee was charged. Nonetheless, there are no further documented performances of the work in a church in subsequent years, either in Frankfurt or elsewhere, with a single exception: in 1719 Telemann's Passion oratorio was given in the context of Holy Week services at the castle church in the margravian residence at Karlsruhe.

Extraordinary efforts were expended on the work's premiere in 1716, which had a thoroughly festal character. In the presence of municipal worthies, ecclesiastical dignitaries and numerous secular potentates come from far and wide, including Landgrave Ernst Ludwig of Hessen-Darmstadt, members of Telemann's collegium musicum performed with the Landgrave's Hofkapelle, come from Darmstadt for the occasion, and 'several of the most celebrated *musici* from out of town' (*Frankfurter Bürgermeisterbuch*, 1715/16). In Frankfurt itself there was no ensemble capable of meeting the needs of the performance alone. The demanding solo parts call for what amounts to a star cast – and Telemann had one at his disposal in the persons of the virtuoso oboist from Berlin Peter Glösch and the Darmstadt musicians, including the illustrious prima donna and future director of the Hamburg Opera Margaretha Susanna Kayser (Daughter of Zion), the famed soprano Anna Maria Schober, the bass Gottfried Grünewald (Jesus) and the alto castrato Antonio Gualandi, known as 'Campioli' (Judas), who later worked with Telemann again at the Hamburg Opera and was engaged by Handel for his 1731/32 opera season in London. Before 'an indescribable crowd of listeners', the performances were conducted by the Frankfurt banker Heinrich Remigius Bartels, whom Telemann described in 1718 as 'an extraordinary lover and connoisseur of music'. The composer himself may have participated as an instrumentalist or singer. In addition to the many large or small vocal parts, it was also necessary to fill the requirements for the various solo instruments which join the accompanying strings in a concertante role: two transverse flutes, three recorders, two oboes, two trumpets, two horns, solo violin, viola d'amore, three *violette*, and bassoon. Here Telemann shows himself to be thoroughly up-to-date: for example, he assigns exacting duties to the transverse flute, which was to enjoy ever wider popularity in the 1720s – this implies that he already had accomplished practitioners of the instrument to hand in 1716. It is more than symbolic that this 'new sound' was deployed in the very first aria. And on the whole Telemann used his opulent orchestral forces with their resplendent array of contrasting timbres to create an effective system of musical symbolism. Thus it would appear that horns characterise events connected with sin, death, and the Devil (as in the Daughter of Zion's aria 'Was Bärenatzen, Löwenklauen' or Judas's aria 'Laßt diese Tat nicht ungerochen'). The mellifluous sound of the oboe, on the other hand, supports the proclamation of the work of salvation effected by Jesus' death (for example in the Daughter of Zion's arias 'Brich, mein Herz' and 'Heil der Welt', or the Faithful Soul's aria 'O seligs Wort'). Finally, the refulgent tone

of trumpets in the Daughter of Zion's last aria 'Wisch ab der Tränen scharfe Lauge' underlines the basic message of the Easter Gospel: the victory over the forces of corruption, and the redemption and resurrection of the body to eternal life this brings in its wake.

The internal musical structure is a varied one. An extended *sinfonia* is followed by several scenes comprising a total of thirty-one irregularly distributed arias (only eight of them of the *da capo* type, and two repeating identical music for a second strophe), an aria with chorus, several duets and ariosos, a trio, a quartet, twelve *turba* (crowd) choruses, four chorales, in addition to fourteen *accompagnato* and numerous *secco* recitatives. Despite its scale – alongside her many recitatives, the Daughter of Zion alone is allotted sixteen arias, two duets, and an aria with chorus (in the present recording this role is divided between two sopranos) – the work is capable of keeping receptive listeners constantly enthralled. It is an emotional fireworks display, which Telemann skillfully sets off with a rapid succession of highly contrasted sections, while largely renouncing *da capo* arias and their characteristic moments of stasis. One can feel in every bar that the breathtaking music functions as a pendant to Brockes' poetry. Telemann himself already pointed this out in his dedicatory poem to the Frankfurt word-book of 1716:

**Doch/ wie ein schönes Wort noch größern  
Nachdruck findet/  
Wann es die Harmonie zu unsern  
Ohren trägt/  
Und gleichsam unsern Geist mit doppelter  
Gluth entzündet/  
So hab ich auch die Hand zu solcher  
angelegt.  
Hier wünsch ich : Dasi mein Ziel mit  
Thränen sich beuchet/  
Vielleicht so lockt er auch solch Nas  
bey andern raus.  
Ach! wär ein Donner 2 Thon in meinen  
Sas gescheh/  
So würett er auch vielleicht Erzit-  
tern/ Angst und Grausj.**

*But since a fine word creates an even  
greater impression  
When harmony brings it to our ears*

*And, so to speak, kindles our spirits  
with a double flame,  
That is what I have aimed to achieve.*

*Here I express the wish that, if my quill  
is moist with tears,  
Perhaps it may also draw such moisture  
from others.*

*Ah, if only the voice of thunder were present  
in my music  
Perhaps it could also cause trembling,  
fear and horror.*

The composer is clearly describing here the effect he aims to produce with his work, namely to stir his listeners' emotions with powerful affects. And his Passion oratorio does indeed impart the well-known Passion story in an intensely emotional and at the same time artistic manner that is unparalleled elsewhere, and of which only a few composers are capable.

The introductory Sinfonia sets the scene in a way that was exceptional in a vocal work at the time, and not only because of its expansive dimensions. Mournful expression and serene confidence are both omnipresent here. Telemann sums up this ambivalence in the following lines at the end of the dedicatory poem mentioned above:

*So we have attained what we were seeking:  
Let him who suffers be a source of joy,  
Let him who dies be the light of life,  
Let Jesus' Cross remain their most precious jewel.*

The almost static nature of the first bars, the atmosphere of oppressive immobility created by sustained chords on oboes and strings in C minor progressively gives way, in an incredibly modern orchestral crescendo, to the ever more lively concertante interplay of solo oboe and strings, which in turn leads with hopeful certainty to the central theme of the Passion of Christ, presented by the Chorus of Faithful Souls: 'To deliver me from the bonds / Of my sins, / My God is bound.' The interdependence of painful suffering and joy sustained by faith that is evoked here will be characteristic of the entire composition. One might cite as an example the soprano aria "Heil der Welt" (no.82), in which the oboe is again allotted a solo role. With great beauty and powerful expressiveness Telemann here traces through changing tempos the way in which the soul is torn between horror and refreshment when contemplating Jesus' torments.

That aria is one of the ten soliloquies, laid out in cantata style, which reflect on the action from the point of view of different dramatis personae (Jesus, Peter, Judas, Mary, the Centurion) and allegorical figures (Daughter of Zion, Faithful Souls). In musical terms, Telemann exploits the full range of theatrical potential in these soliloquies. Virtuosity and coloratura characterise the Daughter of Zion's rage aria 'Schäumest du, du Schaum der Welt' (no.79), her bravura aria 'Wisch ab der Tränen scharfe Lauge', (no.116), and the powerful trio 'O Donnerwort' (no.106); harmonic asperities and unusually tense chord progressions convey Jesus' fear of death as he prays in the



garden of Gethsemane (nos.16-18). 'Agonising' melodic lines and harmonies in the *accompagnato* 'Welch ungeheurer Schmerz' (no.39), insistent chromaticism in the aria 'Heul du Schaum der Menschenkinder' (no.40) and a conciliatory tone in the aria 'Schau, ich fall in strenger Buße' (no.42) make it plain that, after denying Jesus, Peter feels remorse, does penitence, and finally finds his way back to the path of faith – and thereby experiences in exemplary fashion 'typical stages in the Christian life' (Elke Axmacher, 1984). Quite different is the treatment of Judas, whose treachery and despair lead to his death by his own hand. Telemann captures his excitable behaviour both in the use of a high register (alto) and in the especially vivid musical shaping of his soliloquy (nos.49-51). The composer probed new sound-worlds in the Daughter of Zion's *accompagnato* 'Verwegener Dorn, barbarsche Spitzen' (no.72): here a swirling, descending passage for unison strings illustrates in gruesomely naturalistic fashion the way the crown of thorns pierces Jesus' head. Staccato repetitions on the strings playing near the bridge, in shrill sounds of the kind we are familiar with in the music of our own time, allow us to hear the 'hideous grinding' of the thorns as they penetrate 'sinews, veins, and flesh' – and deliberately set out to jolt and shock us. We find here one of the earliest instances of a composer using the *sul ponticello* technique, which allows us to glimpse a Telemann in search of new timbral possibilities to permit the most intense interpretation of the text. When it comes to the Crucifixion, his music leaves no room for calm meditation, but almost eccentrically, and in highly realistic fashion, engenders horror at the arrogance and brutal violence inflicted on the Son of God, before offering moments of consolation and confidence. This enormous expressive range is also demonstrated in the reflection on Jesus' last words on the cross, 'It is finished' – the outcry in the trio 'O Donnerwort' (no.106) is followed by the realisation of Jesus' act of redemption of mankind in the aria 'O seligs Wort' (no.107).

It is obvious that Telemann felt extraordinarily moved and impressed by Brockes' work and closely followed in his music the highly artificial poetry, which binds together historical events, dramatic moods and expressive use of language in very sophisticated fashion. With this Passion oratorio, Telemann introduced himself as a master of timbre, rhetorical elegance and supreme declamatory ease. For all its attention to detailed articulation, this composition does not lose sight of the overall picture. It displays a hitherto unknown complexity, breadth and aesthetic approach which raise it to the status of a genuine work of art and a milestone in the history of

sacred concert music. In pursuing his aim of celebrating Christ's Passion and work of salvation while communicating with his listeners' emotions, Telemann the experienced opera composer, in what was probably his first Passion setting, finds an astonishingly modern, almost avant-garde musical language. Open-minded contemporaries were grateful to him for this, and were not slow to sing his praises: in a poem printed in a Hamburg daily newspaper in 1723, Christian Friedrich Weichmann, the publisher of texts by Brockes and of the anthology *Poesie der Niedersachsen* (Poetry of Lower Saxony), compared Telemann with Orpheus, as did Brockes himself in his *Sonett auf den berühmtesten Komponisten der Zeit* (Sonnet on the most renowned composer of our time) of 1727.

The version performed in Hamburg in those years must have broadly corresponded to the form of the work that is still current in today's musical life – disregarding possible cuts of individual movements – and which is also that adopted in the current recording. It differs most notably from the original Frankfurt material in the turba choruses, which in 1716 were set in the form of recitative, with the text declaimed syllabically. In addition to this, a few arias in the earlier version are scored slightly differently and less elaborately developed than in the later scores and parts which were professionally disseminated from Hamburg from the 1720s onwards. Hence numerous copies still extant today give us an insight into the modifications which Telemann's composition underwent in the course of its reception process. We also know from newspaper reports that his Passion oratorio was not always performed complete in Frankfurt after the composer had left the city. However, more precise indications as to the selection of numbers have not come down to us.

It is a great gain for our musical life and for our appreciation of Telemann's vocal music that this resplendent masterpiece, of great significance for the history of Passion music, has recently emerged from the slumber in which it was plunged for over two hundred years, and is once again – as the composer could declare in his own day – making 'choirs and concert halls resound'.

CARSTEN LANGE, Magdeburg, 2008

*Translation: Charles Johnston*

*Georg Philipp Telemann  
by Georg Lichtensteger  
(1700-1781)  
akg-images.*



## Telemanns Brockes-Passion, ein absolutes Meisterwerk

Georg Philipp Telemann war eine der überragenden Komponistenpersönlichkeiten im 18. Jahrhundert. Mit außergewöhnlicher Schaffensfreude und großer Meisterschaft setzte er sich mit den im Musikleben seiner Zeit gebräuchlichen Gattungen stilbildend auseinander und mit der Wiederentdeckung des Komponisten seit Beginn des 20. Jahrhunderts festigt sich die bald gewonnene Erkenntnis, daß sein Oeuvre „auf allen musikalischen Gebieten: Theater, Kirche oder Instrumentalmusik, am Ausgangspunkt der großen modernen Strömungen steht“ (Romain Rolland, 1921).

Auch Telemanns Passionsmusiken vermitteln diesen Eindruck. Der Hamburger Musikdirektor vertonte sie, wie im 18. Jahrhundert zumeist üblich, auf zweierlei Art: In enger Bindung an den Gottesdienst als oratorische Passion, in die der Passionsbericht aus der Bibel unverändert übernommen und mit Kirchenliedern und betrachtenden Arien in Versform durchsetzt wurde (auch Bachs Passionen sind dieser Art zuzurechnen) oder als Passionsoratorium, das einen durchgehend gedichteten Text nutzte und meist im Konzertsaal erklang. Zu dieser zweiten Kategorie ist die sogenannte Brockes-Passion zu zählen. Während Telemann zwischen 1722 und 1767 alljährlich meist eine neue oratorische Passion für die Aufführung in den Gottesdiensten der Hamburger Haupt- und Nebenkirchen vorlegte, komponierte er seine fünf Passionsoratorien in größeren Abständen zwischen 1716 und 1756. Nicht nur in der Textform, sondern auch musikalisch weichen Passionsoratorien in mancherlei Hinsicht vom Kirchenstil ab. Der Hamburger Musikkritiker Johann Mattheson charakterisierte sie sogar als „*geistliche Opern*“ (1739). Sie sind wichtiger Bestandteil eines unter dem Einfluß der Aufklärung aufblühenden städtischen Konzertlebens und auch heute ist die Wahl öffentlicher Konzerthäuser als Aufführungsorte dieser Werke angemessen.

Barthold Heinrich Brockes' *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (Hamburg 1712) ist zu den herausragenden Passionsdichtungen zu zählen, die jemals geschrieben wurden. Kein anderes deutschsprachiges Passionslibretto fand eine ähnlich starke Verbreitung und wurde auch nur annähernd häufig einer Musik zugrunde gelegt: Bislang ließen sich 13 Vertonungen nachweisen. Die berühmtesten deutschen Komponisten wandten sich diesem Text zu: Reinhard Keiser 1712, Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann nahezu zeitgleich 1716 und

Johann Mattheson 1718. Drei dieser Werke erlebten ihre Uraufführung in Hamburg, Telemanns Komposition erklang erstmals 1716 in Frankfurt am Main. Schon bald, spätestens 1718, war sie auch in Hamburg zu hören. Dort kam es in der Fastenzeit 1719 binnen nur weniger Tage sogar zur Interpretation aller vier Werke. Diese Aufführungskonstellation wiederholte sich in den 1720er Jahren und ist zuletzt für 1730 nachweisbar, nun noch erweitert um ein Pasticcio, also um eine Komposition, die einer Blütenlese gleich Teile aus den vier Vertonungen in sich zu einem neuen Werk vereint. Allein aus künstlerischer, musikorganisatorischer und sicher auch finanzieller Sicht gab es in jener Zeit nicht viele Orte in Europa, die solch ein außerordentliches Ereignis im öffentlichen Konzertleben überhaupt zu bewältigen vermochten – Hamburg zählte in jedem Fall zu ihnen und ist in einer Reihe mit London oder Paris zu nennen.

Bis heute sind die Ursachen für die mehrfache Vertonung desselben Textes innerhalb einer kurzen Zeitspanne nicht geklärt. Vor dem geschilderten Hintergrund darf man eine Anregung aus Hamburg voraussetzen und dahinter Barthold Heinrich Brockes vermuten, der mit den genannten Komponisten bekannt, ja freundschaftlich verbunden war. Er hatte zeitlebens eine besondere Affinität zur Musik, wurde 1720 in Hamburg zum Ratsherren gewählt, war später Senator und dürfte maßgeblichen Anteil an Telemanns Wechsel 1721 nach Hamburg gehabt haben.

Vor allem die Vertonungen von Händel und Telemann fanden weit über Hamburg hinaus Verbreitung. Telemanns Werk war im mittel- und süddeutschen Raum zu hören, kam in Riga zur Aufführung und zählte in Stockholm – unter Einbeziehung der Händelkomposition in einem weiteren Pasticcio – in den 1730er Jahren zum Konzertrepertoire. Das spricht ebenso für die Beliebtheit der Kompositionen wie auch für die Poesie des Hamburger Dichters und Ratsherren. Sie zählte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem in norddeutschen Andachts- und Lesezirkeln zur Standardliteratur, erlebte bis Ende der 1720er Jahre beinahe jährlich Neudrucke, wurde in andere Sprachen übersetzt und regte zwischen Stockholm und Zürich Komponisten zur Vertonung bzw. zur Bearbeitung bestehender Vertonungen an. Auch Johann Sebastian Bach übernahm einige Textpassagen in seine *Johannespassion* (Leipzig 1724, BWV 245). Angesichts einer solchen Rezeption verwundert es nicht, daß bereits bei den Zeitgenossen der Eindruck eines musikalischen Wettstreits der Komponisten entstand.

Brockes Passionsdichtung wurde aufgrund ihrer besonderen Kunstfertigkeit und der hohen Stilebene geschätzt, die im rhetorischen Sinne auf die heftigste Erschütterung des Lesers bzw. Hörers abzielte und sich zum Teil drastischer Bilder bediente. Spätere Generationen konnten diesem Stil wenig Zuneigung entgegenbringen, empfanden ihn als schwülstig und überladen, waren voller Abneigung gegenüber den bisweilen extrem brutalen Situationsschilderungen und Grausamkeiten. Doch Brockes' Diktion ebnet einer gefühlsmäßigen Aneignung der Passionsgeschichte den Weg und zielt darauf ab, den Hörer bzw. Leser im Herzen zu „rühren“, wie es im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts hieß, ihn zu erschüttern und schließlich zu Reue und Buße zu bewegen. Daß zwischen uneingeschränkter Übernahme und genereller Ablehnung des Brockes-Textes und seiner musikalischen Umsetzung auch ein Weg differenzierter Werkaneignung zum angedachten Ziel führen kann, will René Jacobs mit seiner Sichtweise auf das Werk in der Vertonung Telemanns zeigen.

Georg Philipp Telemann hatte Brockes' Oratorium 1716 kennengelernt und ließ in seiner Autobiographie 1718 wissen, daß dieser Text *„von allen Kennern für unverbesserlich gehalten wird“*. Umgehend muß er sich der Vertonung gewidmet haben, denn die Uraufführung fand bereits am 2. und 3. April 1716 in der alten Messe-, Krönungs- und freien Reichsstadt Frankfurt am Main als Wohltätigkeitskonzert statt. Zum Besuch des Konzertes berechnete ein Textbuch, das zugunsten des städtischen Armen- und Waisenhauses verkauft wurde. Als Aufführungsort war der Saal des Armen- und Waisenhauses vorgesehen, doch führte eine große Nachfrage nach Textbüchern kurzfristig zu einer ungewöhnlichen Verlegung des Konzertes in die Barfüßerkirche, eine der beiden lutherischen Hauptkirchen der Stadt. Über diese besondere Situation berichtete Telemann noch viele Jahre später in seiner Autobiographie aus dem Jahre 1740: *„Es ist hierbey, als etwas sonderbares, zu merken, daß die Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien“*. Musikhistoriographen sehen dieses musikalische Ereignis folglich gern als eines der ersten öffentlichen Kirchenkonzerte gegen Bezahlung eines Eintrittsgeldes an. Aufführungen des Werkes in einer Kirche sind indes in den Folgejahren weder für Frankfurt noch für andere Orte zu belegen – mit einer Ausnahme: 1719 war Telemanns Passionsoratorium Bestandteil der Karwochen-Gottesdienste in der Schloßkirche der Residenz Karlsruhe.

Die Uraufführung dieser Telemannkomposition wurde mit außergewöhnlich großem Aufwand betrieben und hatte einen festlichen Charakter. In Gegenwart von städtischen Honoritäten, geistlichen Würdenträgern und zahlreichen weltlichen Potentaten von nah und fern, darunter Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, musizierten 1716 Mitglieder des Telemannischen Collegium musicums gemeinsam mit der aus Darmstadt angereisten Hofkapelle des genannten Landgrafen und „*verschiedenen derer berühmtesten auswärtigen Musicorum*“ (Frankfurter Bürgermeisterbuch 1715/1716). In Frankfurt selbst war kein Ensemble vorhanden, welches diese Darbietung allein bewältigen konnte. Die anspruchsvollen Solopartien verlangen geradezu ein Starensemble – und ein solches stand Telemann mit dem Berliner Oboenvirtuosen Peter Glösch sowie den Darmstädter Musikern zur Verfügung, darunter die gefeierte Primadonna und spätere Direktorin der Hamburger Oper Margaretha Susanna Kayser (Tochter Zion), die berühmte Sopranistin Anna Maria Schober, der Bassist Gottfried Grünewald (Jesus) und der Altkastrat Antonio Gualindi, genannt „Campioli“ (Judas), der später an der Hamburger Oper wieder mit Telemann zusammenarbeitete und von Georg Friedrich Händel für die Opernsaison 1731/1732 nach London verpflichtet wurde. In Anwesenheit „*einer unsäglichen Menge von Zuhörern*“ wurden die Aufführungen vom Frankfurter Bankier Heinrich Remigius Bartels geleitet, den Telemann 1718 als „*außerordentlichen Liebhaber und Kenner der Music*“ charakterisierte. Telemann selbst könnte als Instrumentalist oder Sänger mitgewirkt haben. Immerhin waren neben den vielen großen und kleinen Vokalpartien auch diverse Soloinstrumente zu besetzen, die zur Streicherbegleitung konzertierend hinzutreten: zwei Traversflöten, drei Blockflöten, zwei Oboen, zwei Trompeten, zwei Hörner, Solovioline, Viola d'amore, drei Violetten sowie Fagott. Telemann zeigt sich hier absolut modern und bedachte beispielsweise die sich im Laufe der 1720er Jahre immer mehr breiter Beliebtheit erfreuende Traversflöte mit anspruchsvollen Aufgaben (was voraussetzt, daß ihm versierte Interpreten bereits 1716 zur Verfügung gestanden haben). Es ist mehr als symbolisch, daß dieser „neue Ton“ gleich in der ersten Arie zum Einsatz kam. Insgesamt nutzte Telemann das opulent besetzte Orchester mit seinem prächtigen Spektrum kontrastierender Klangfarben für eine wirkungsvolle Klangsymbolik. So scheint es, daß Waldhörner Ereignisse im Zusammenhang mit Sünde, Tod und Teufel charakterisieren (u.a. in der Arie „Was Bärenatzen, Löwenklauen“ der Tochter Zion oder in der Judas-Arie „Laßt diese Tat nicht ungerochen“). Der liebliche Oboenton

unterstützt dagegen die Verkündigung der von Jesu Tod ausgehenden Heilswirkung (u.a. in den Arien „Brich, mein Herz“ und „Heil der Welt“ der Tochter Zion und in der Arie „O seligs Wort“ der Gläubigen Seele). Strahlender Trompetenklang unterstreicht schließlich in der letzten Arie der Tochter Zion „Wisch ab der Tränen scharfe Lauge“ die Grundaussage des Osterevangeliums: den Sieg über die Mächte des Verderbens und damit Erlösung, Auferstehung und ewiges Leben.

Die musikalische Binnenstruktur ist vielfältig und auffällig ist die Nähe zur Oper: Einer ausgedehnten Sinfonia folgen in mehreren Szenen in unregelmäßigem Wechsel 31 Arien – davon nur acht Da-capo-Arien und zwei als Wiederholungen mit einer zweiten Strophe B, eine Arie mit Chor, mehrere Duette und Ariosi, ein Terzett, ein Quartett, zwölf Turbachöre, vier Choräle, ferner 14 Accompagnati und zahlreiche Secco-Rezitative. Trotz des Umfangs – allein der Tochter Zion sind neben zahlreichen Rezitativen 16 Arien, zwei Duette sowie eine Arie mit Chor übertragen und für die vorliegende Einspielung wurde diese Partie mit zwei Sopranen besetzt – vermag das Werk den aufgeschlossenen Hörer in jedem Moment zu fesseln. Es ist ein Feuerwerk der Leidenschaften, welches Telemann mit einer schnellen Abfolge sehr kontrastreicher Abschnitte und unter weitgehendem Verzicht auf Da-capo-Arien mit den ihnen eigenen Momenten des Innehaltens zu entfachen versteht. In jedem Takt ist dabei zu spüren, daß die atemberaubende Musik ein Pendant zu Brockes' Poesie bildet. Schon Telemann selbst verwies darauf in seinem Widmungsgedicht zum Frankfurter Textdruck 1716:

*„Doch / wie ein schönes Wort noch grössern Nachdruck findet /  
Wann es die Harmonie zu unserm Ohren trägt /  
Und gleichsam unsern Geist mit doppler Gluth entzündet /  
So hab ich auch die Hand zu solcher angelegt.  
Hier wünsch ich: Daß mein Kiel mit Thränen sich benetzt /  
Vielleicht so lockt er auch solch Naß bey andern raus.  
Ach! wär ein Donner-Thon in meinen Satz gesetzt /  
So würck er auch vielleicht Erzittem / Angst und Grauß.“*

Deutlich beschrieb der Komponist hier die Wirkungsabsicht seines Kunstwerkes, mit starken Affekten seelisch erschüttern zu wollen. Und in der Tat vermittelt sein Passionsoratorium das bekannte Passionsgeschehen in einer hochgradig emotionalen und dabei kunstvollen Weise, die ihresgleichen sucht und zu der nur wenige Komponisten in der Lage sind.



Die einleitende Sinfonia bietet nicht nur aufgrund ihrer Ausdehnung eine in jener Zeit einzigartige Einstimmung auf ein Vokalwerk. Trauergestus und zuversichtlich stimmende Töne sind hier allgegenwärtig. Telemann faßt diese Ambivalenz am Ende des eben erwähnten Widmungsgedichtes in folgende Verse:

*„So haben wir erlangt / was unser suchen ist.  
Es sey der Leidende inzwischen Dero Freude.  
Es sey der Sterbende derselben Lebens=Licht.  
Es bleibe Jesus Creutz Ihr kostbahrstes Geschmeide.“*

Der nahezu statische Zustand der ersten Takte, die von ausgehaltenen Akkorden (Oboen, Streicher) ausgehende, bedrückend reglose Stimmung (c-moll) weicht in einem unerhört modernen Orchesterrescendo zunehmend dem immer lebhafter werdenden konzertierenden Wechselspiel von Solooboe und Streichern, das mit hoffnungsvoller Gewißheit zum zentralen Thema der Passion Christi führt, vorgetragen vom Chor gläubiger Seelen: „Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, wird mein Gott gebunden“. Die damit verbundene Zusammengehörigkeit von schmerzlichem Leiden und glaubenserfüllter Freude ist für die gesamte Komposition prägend. Beispielhaft sei auf die Sopranarie „Heil der Welt“ (Nr.82) hingewiesen, in der die Oboe ebenfalls solistisch agiert. Mit großer Schönheit und stark im Ausdruck zeichnete Telemann hier mit wechselnden Tempi die mit Jesu Leiden einhergehende Zerrissenheit der Seele zwischen Schrecken und Erquickern nach.

Die Arie zählt zu einem der zehn kantatenartig angelegten Soliloquien, die das Geschehen aus der Perspektive verschiedener handelnder Personen (Jesus, Petrus, Judas, Maria, Hauptmann) und allegorischer Figuren (Tochter Zion, Gläubige Seelen) reflektieren. Musikalisch nutzte Telemann in den Soliloquien das gesamte Spektrum theatralischer Gestaltungsmöglichkeiten. Virtuosität und Koloraturen kennzeichnen die wütende Arie der Tochter Zion „Schäumest du, du Schaum der Welt“ (Nr.79) und ihre Bravourarie „Wisch ab der Tränen scharfe Lauge“ (Nr.116) sowie das gewaltige Terzett „O Donnerwort“ (Nr.106), harmonische Schärpen und ungewöhnlich spannungsreiche Akkordrücken bringen Jesu Todesängste beim Gebet in Gethsemane zum Ausdruck (Nr.16-18). „Qualvolle“ Melodik und Harmonik im Accompagnato „Welch ungeheurer Schmerz“ (Nr.39), eindringliche Chromatik in der Arie „Heul du Schaum der Menschenkinder“

(Nr.40) und versöhnliche Töne in der Arie „Schau, ich fall in strenger Buße“ (Nr.42) verdeutlichen, daß Petrus nach Jesu Verleugnung Reue übt, Buße tut und schließlich auf den Weg des Glaubens zurückfindet – und damit exemplarisch „*typische Stationen des christlichen Lebens*“ durchlebt (Elke Axmacher, 1984). Anders dagegen Judas, dessen Verrat und Verzweiflung in Selbststrichtung mündet. Seine exaltierte Haltung fing Telemann sowohl mit der hohen Stimmlage (Altus), als auch mit einer besonderen Plastizität der musikalischen Gestaltung seines Soliloquiums (Nr.49-51) ein. In neuartige Klangwelten drang Telemann im Accompagnato der Tochter Zion „Verwegner Dorn, barbarsche Spitzen“ (Nr.72) vor: Eine im Streicherunisono umspielte absteigende Passage illustriert hier in naturalistisch-schauerlicher Weise das Eindringen der Dornenkrone in Jesu Haupt. Staccatorepetitionen der Streicher nahe am Steg lassen in schrillen Klängen, wie wir sie auch aus der Musik unserer Tage kennen, das „knirschende Geräusch“ des Durchdringens der Dornen durch „Sehnen, Adern, Fleisch“ hörbar werden – und wollen erschüttern und schockieren. Wir finden hier eines der frühesten kompositorischen Zeugnisse der „sul ponticello“-Technik und erleben Telemann auf der Suche nach neuen klangfarblichen Möglichkeiten intensivster Textausdeutung. Auch im Zusammenhang mit der Kreuzigung bietet Telemanns Musik zunächst kaum Raum für stille Besinnung, sondern erzeugt zunächst geradezu exzentrisch in höchst realistischer Weise Entsetzen über Anmaßung und brutale Gewalt gegenüber dem Gottessohn, bevor sie Momente des Trostes und der Zuversicht vermittelt. Diese enorme Spannbreite kommt auch zum Ausdruck in der Reflektion der letzten Worte Jesu am Kreuz „Es ist vollbracht“ – dem Aufschrei im Terzetto „O Donnerwort“ (Nr.106) folgt die Vergegenwärtigung der Erlösungstat Jesu an den Menschen in der Arie „O selings Wort“ (Nr.107).

Es ist offensichtlich, dass Telemann sich von Brockes' Werk außerordentlich angeregt und angesprochen fühlte und mit seiner Musik adäquat der hochartifizialen Poesie folgt, die in sehr differenzierter Weise historische Ereignisse, dramatische Stimmungen und expressiven Sprachgebrauch miteinander verbindet. Telemann präsentierte sich mit diesem Passionsoratorium als ein Meister klangfarblicher Gestaltung, rhetorischer Eleganz und deklamatorischer Souveränität. Bei aller Kleingliedrigkeit läßt diese Komposition auch nicht den großen Bogen vermissen. Sie weist eine bis dahin ungekannte Komplexität, Größe und Klangästhetik auf, die sie zu einem Kunstwerk erhebt und als Meilenstein in der Geschichte der geistlichen Konzertmusik

erscheinen läßt. Mit dem Ziel, die Passion Christi und seine Heilstat zu besingen und dabei in die Gefühlswelt des Hörers einzudringen, findet der erfahrene Opernkomponist Telemann in seiner vermutlich ersten Passionsvertonung eine erstaunlich moderne, geradezu avantgardistische Musiksprache. Aufgeschlossene Zeitgenossen dankten es ihm. Sie hielten sich mit Lobeshymnen nicht zurück und Christian Friedrich Weichmann, der spätere Herausgeber von Brockes-Texten und der Sammlung *Poesie der Niedersachsen*, verglich Telemann 1723 in einem in der Hamburger Tagespresse abgedruckten Gedicht ebenso wie Barthold Heinrich Brockes 1727 in seinem „*Sonett auf den berühmtesten Komponisten der Zeit*“ mit Orpheus.

Die in jenen Jahren in Hamburg musizierte Version dürfte jener Werkgestalt weitgehend entsprechen, die heute im Musikleben – von Kürzungen einzelner Sätze einmal abgesehen – wieder präsent ist und der auch die vorliegende Einspielung folgt. Diese spätere Version unterscheidet sich von dem ursprünglichen Frankfurter Material vor allem in den Turba-Chören, die in der frühen Version rezitativisch angelegt sind und den Text syllabisch deklamieren. Auch einige wenige Arien wichen 1716 durch geringfügig andere Instrumentation und weniger starker Ausarbeitung von der späteren Version ab, die von Hamburg aus ab den 1720er Jahren professionell verbreitet wurde. Zahlreiche noch heute erhaltene Abschriften geben Einblicke in diese Veränderungsprozesse, denen Telemanns Komposition im Verlaufe ihres Rezeptionsprozesses unterlag. Wenigstens erwähnt sei auch, daß bereits zu Telemanns Lebzeiten sein Passionsoratorium nicht immer vollständig aufgeführt wurde. Zeitungsmeldungen belegen, daß in Frankfurt nach Telemanns Weggang gelegentlich nur einzelne Teile aus dem Passionsoratorium in öffentlichen Konzerten interpretiert wurden. Nähere Angaben zur Auswahl sind allerdings nicht überliefert.

Für unser Musikleben und unsere Auseinandersetzung mit Telemanns Vokalmusik ist es ein Gewinn, daß der über zweihundert Jahre währende Dornröschenschlaf dieses klangprächtigen und für die Geschichte der Passionsmusik wichtigen Meisterwerks seit geraumer Zeit beendet ist und es wieder – wie Telemann zu seiner Zeit bereits feststellen konnte – „*die Chöre und Klingsäle erschallen*“ macht.

CARSTEN LANGE, Magdeburg  
© harmonia mundi, 2008

## PART ONE

### I. THE LAST SUPPER

#### 1. Sinfonia

#### 2. Chorus

##### Chorus of Faithful Souls

To deliver me from the bonds  
Of my sins,  
My God is bound.  
To heal me of the suppurating sores of vice,  
He lets himself be wounded.  
To cover the spots of my sins,  
They must be stained with his blood.  
Yes, to give me eternal life,  
Life itself is willing to die.

#### 3. Recitative

##### Evangelist

When Jesus sat down to table  
And ate the Passover lamb, the symbol of his death,  
With his disciples,  
He took bread,  
And as he broke it, thanking the Almighty,  
He gave it to them and said:

#### 4. Arioso

##### Jesus

This is my body: come, take, eat,  
In remembrance of me.

## CD 1

## ERSTER TEIL

### I. ABENDMAHL

#### 1 | 1. Sinfonia

#### 2 | 2. Chor

##### Chor gläubiger Seelen

Mich vom Stricke meiner Sünden  
Zu entbinden,  
Wird mein Gott gebunden.  
Von der Laster Eiterbeulen mich zu heilen,  
Läßt er sich verwunden. Es muß, meiner  
Sünden  
Flecken zu bedecken,  
Eignes Blut ihn färben,  
Ja es will, ein ewig Leben mir zu geben,  
Selbst das Leben sterben.

#### 3 | 3. Rezitativ

##### Evangelist

Als Jesu nun zu Tische saße  
Und er das Osterlamm, das Bild von seinem Tod,  
Mit seinen Jüngern aße,  
Nahm er das Brot,  
Und wie er es, dem Höchsten dankend brach,  
Gab er es ihnen hin und sprach:

#### 4. Arioso

##### Jesus

Das ist mein Leib: kommt, nehmet, esset,  
Damit ihr meiner nicht vergesset.

**5. Aria**  
**Daughter of Zion**

God, for whom the heavenly firmament,  
For whom all of space is too small,  
Is present here in unfathomable guise  
In the form of bread and wine,  
And wishes to be the spiritual food of sinners:  
O love, O grace, O miracle!

**6. Recitative**  
**Evangelist**

Then he took the cup, offered thanks to God,  
Gave it to them, and said:

**7. Arioso**  
**Jesus**

This is my blood of the new testament,  
Which I will shed for you and for many.  
It will permit him who consumes it  
To redeem his sins.  
So that you may often acknowledge this,  
I want each of you to drink of this blood  
And always to remember me.

**8. Aria**  
**Daughter of Zion**

God himself, the fount of all good,  
An inexhaustible sea of grace,  
Begins to bleed for sinners  
Until he is emptied of all his blood,  
And from those streams of grace  
Serves us his own blood to drink.

**4 | 5. Aria**  
**Tochter Zion**

Der Gott, dem alle Himmelskreise,  
Dem aller Raum zu klein,  
Ist hier auf unerforschte Weise  
In, mit und unter Brot und Wein  
Und will der Sünder Seelenspeise,  
O Lieb', o Gnad', o Wunder sein.

**5 | 6. Rezitativ**  
**Evangelist**

Und bald hernach nahm er den Kelch und dankte,  
Gab ihn ihnen und sprach:

**7. Arioso**  
**Jesus**

Das ist mein Blut im Neuen Testament,  
Das ich für euch und viele will vergießen.  
Es wird dem, der es wird genießen,  
Zu Tilgung seiner Sünden dienen.  
Damit ihr dieses oft erkennt,  
Will ich, daß jeder sich mit diesem Blute tränke,  
Auf daß er meiner stets gedenke.

**6 | 8. Aria**  
**Tochter Zion**

Gott selbst, die Brunnquell' aller Guten,  
Ein unerschöpflich Gnadenmeer,  
Fängt für die Sünder an zu bluten,  
Bis er von allem Blute leer,  
Und reicht aus diesen Gnadenfluten  
Uns selbst sein Blut zu trinken dar.

### **9. Chorus**

Ah, how my spirit hungers,  
Friend of mankind, for your goodness!  
Ah, how often have I wept tears of longing  
For that food!  
Ah, how I thirst  
For the drink of the Prince of Life!  
My unceasing desire is that my mortal remains,  
Through God, may be united with God!

## **II. DIALOGUE BETWEEN JESUS AND HIS DISCIPLES; JESUS PRAYS**

### **10. Recitative Evangelist**

Thereupon they gave thanks to the Almighty,  
And after they had sung the hymn of praise,  
Jesus crossed the brook of Cedron  
To the Mount of Olives, where he said to his  
disciples:

### **11. Accompagnato Jesus**

In this night, you will all  
Be offended against me;  
Indeed, you will forsake me.

### **12. Chorus Chorus of Disciples**

We would all rather die  
Than afflict you with such disloyalty.

### **7 | 9. Choral**

Ach, wie hungert mein Gemüte,  
Menschenfreund, nach deiner Güte!  
Ach, wie pfleg' ich oft mit Tränen  
Mich nach dieser Kost zu sehnen!  
Ach, wie pfleget mich zu dürsten  
Nach dem Trank des Lebensfürsten,  
Wünsche stets, daß mein Gebeine  
Sich durch Gott mit Gott vereine!

## **II. WECHSELREDE JESUS / JÜNGER, GEBETSSZENE**

### **8 | 10. Rezitativ Evangelist**

Drauf sagten sie dem Höchsten Dank,  
Und nach gesprochenem Lobgesang  
Ging Jesus über Kidrons Bach  
Zum Öhlberg, da er dann zu seinen Jüngern  
sprach:

### **11. Accompagnato Jesus**

Ihr werdet all' in dieser Nacht  
Euch an mir ärgern,  
Ja, mich gar verlassen.

### **12. Chorus Chor der Jünger**

Wir wollen alle eh' erblassen  
Als durch solch Untreu' dich betrüben.

### **13. Accompagnato**

**Jesus**

It is certain, for it is written:

### **14. Arioso**

**Jesus**

I will strike the shepherd  
And the whole flock will be scattered.

### **15. Recitativo**

**Peter**

I at least,  
Despite all misfortunes,  
Even though, through the power of Hell,  
The whole world should be ruined,  
I will always remain at your side.

**Jesus**

I tell you:  
Before the cock crows twice,  
You will have denied me three times.

**Peter**

I would rather be strangled and buried with you,  
Yes, I would rather die ten times  
Than deny and abandon you.

**Jesus**

Go from me, I want to come before my Father;  
But do not sleep, for it is time to pray.

### **13. Accompagnato**

**Jesus**

Es ist gewiß, denn also steht geschrieben:

### **14. Arioso**

**Jesus**

Weil ich den Hirten schlagen werde,  
Zerstreuet sich die ganze Herde.

### **15. Recitativ**

**Petrus**

Auf wenigste will ich,  
Trotz allen Unglücksfällen,  
Ja sollte durch die Macht der HölLEN  
Die ganze Welt zu Trümmern gehn,  
Dir stets zur Seite stehn.

**Jesus**

Dir sag' ich:  
Eh noch der Hahn wird zweimal kräh'n,  
Wirst du schon dreimal mich verleugnet haben.

**Petrus**

Eh' soll man mich mit dir erwürgen und begraben,  
Ja zehnmal will ich eh' erblassen,  
Eh' ich dich will verleugnen und verlassen.

**Jesus**

Verziehet hier, ich will zu meinem Vater treten;  
Schlaft aber nicht, denn es ist Zeit zu beten.

**16. Aria****Jesus**

My Father! See how I suffer!  
Have mercy, have mercy on my distress!  
My heart is breaking, and my soul  
Is sorrowful unto death!

**17. Accompagnato****Jesus**

I am oppressed by the heavy burden of sins;  
I fear the terrors of the abyss;  
A muddy, bottomless quagmire  
Seeks to engulf me;  
The wild flame of Hell forces  
The marrow and the blood from my bones and veins.  
And since, in addition to all these torments,  
O Father, I must endure your wrath,  
Beside which all tortures seem slight,  
There is no sorrow like unto mine.

**18. Aria****Jesus**

If it be possible for your anger to be assuaged,  
Then let this cup pass from me;  
Nevertheless, Father, not my will,  
But your will alone be done.

**19. Arioso****Daughter of Zion**

Sinners, behold with fear and apprehension  
The monstrous beast of your sins,  
Whose punishments and torments  
The Son of God can hardly bear.

**9 | 16. Aria****Jesus**

Mein Vater! Schau, wie ich mich quäle,  
Erbarme dich, erbarme dich ob meiner Not!  
Mein Herze bricht, und meine Seele  
Betrübet sich bis an den Tod!

**17. Accompagnato****Jesus**

Mich drückt der Sünden Zentnerlast,  
Mich ängstiget des Abgrunds Schrecken;  
Mich will ein schlammiger Morast,  
Der grundlos ist, bedecken;  
Mir presst der Höllen wilde Glut  
Aus Bein und Adern Mark und Blut.  
Und weil ich noch zu allen Plagen  
Muß deinen Grimm, o Vater, tragen,  
Vor welchem alle Marter leicht,  
So ist kein Schmerz, der meinem gleicht.

**18. Arie****Jesus**

Ist's möglich, daß dein Zorn sich stille,  
So laß den Kelch vorübergehn,  
Doch müße, Vater, nicht mein Wille,  
Dein Wille nur allein geschehn!

**10 | 19. Arioso****Tochter Zion**

Sünder, schaut mit Furcht und Zagen  
Eurer Sünden Scheusal an,  
Da derselben Straf' und Plagen  
Gottes Sohn kaum tragen kann.



## **20. Recitative**

### **Evangelist**

His agony increased  
To such a pitch of cruel distress  
That he could scarcely weep for sorrow;  
His frail limbs could be seen to tremble;  
His dry mouth hardly breathed;  
His anxious heart began to beat so hard  
That bloody sweat, in countless drops,  
Seeped from his veins,  
Until at last, tortured unto death,  
Rent with anguish, racked with pain, half lifeless,  
He struggled with death itself.

## **21. Aria**

### **Daughter of Zion**

Break, my heart, dissolve in tears,  
For Jesus' body dissolves in blood!  
Hear his pitiful groans;  
See how his tongue and lips thirst;  
Hear his wailing, sighing, longing;  
See how fearful he is!

## **22. Recitative**

### **Evangelist**

But an angel came from the starry heights  
To serve him in this misery,  
And fortified him.  
Then he returned to where the band  
Of weary disciples were,  
And found them all sleeping peacefully.  
He called out anxiously:

## **20. Rezitativ**

### **Evangelist**

Die Pein vermehrte sich  
Mit grausamen Erschüttern,  
So daß er kaum vor Schmerzen weinen kunt';  
Man sah die schwachen Glieder zittern,  
Kaum atmete sein trockner Mund;  
Das bange Herz fing an, so stark zu klopfen,  
Daß blut'ger Schweiß in ungezählten Tropfen  
Aus seinen Adern drang,  
Bis er zuletzt, bis auf den Tod gequält,  
Zerstückt, zermartert, halb enteelt,  
Fast mit dem Tode rang.

## **11 | 21. Arie**

### **Tochter Zion**

Brich, mein Herz, zerfließ in Tränen,  
Jesu Leib zerfließt in Blut!  
Hör sein jammervolles Ächzen,  
Schau, wie Zung' und Lippen lechzen,  
Hör sein Wimmern, Seufzen, Sehnen,  
Schau, wie ängstlich er tut!

## **12 | 22. Rezitativ**

### **Evangelist**

Ein Engel aber kam von den gestirnten Bühnen,  
In diesem Jammer ihm zu dienen,  
Und stärket ihn.  
Darauf ging er, wo die Schar  
Der müden Jünger war,  
Und fand sie insgesamt in süßer Ruh;  
Drum rief er ihnen ängstlich zu:

**23. Chorus of Disciples****Jesus**

Awaken!

**Peter**

Who is calling?

**Jesus**

Awaken now!

**Chorus of Disciples**

Yes, Lord, yes!

**Jesus**

Awaken!

On this night of horror

When I sink into the jaws of death,

Could you not watch with me one hour?

Rouse yourselves!

**Chorus of Disciples**

Yes, yes!

**Jesus**

Arise now!

He that will betray me is at hand!

**24. Recitative****Evangelist**

And while he was still speaking these words,

Judas appeared,

And with him a great multitude

With swords and staves.

**23. Chor der Jünger****Jesus**

Erwacht doch!

**Petrus**

Wer ruft ?

**Jesus**

Erwacht doch!

**Chor der Jünger**

Ja, Herr, ja.

**Jesus**

Erwacht!

Könnt ihr in dieser Schreckensnacht,

Da ich sink' in des Todes Rachen,

Nicht eine Stunde mit mir wachen?

Ermuntert euch!

**Chor der Jünger**

Ja, ja!

**Jesus**

Ach, steht doch auf!

Der mich verrät, ist da.

**24. Rezitativ****Evangelist**

Und eh' die Rede noch geendigt war,

Kam Judas schon hinein,

Und mit ihm eine große Schar

Mit Schwertern und mit Stangen.

**25. Chorus****Chorus of Soldiers**

Seize him, strike him dead! But no!  
You must take him alive!

**26. Recitative****Evangelist**

And the traitor had given them this  
As a sign:

**Judas**

That you may be sure who Jesus is,  
I will kiss him;  
Then you must fall on him all together.

**27. Chorus****Chorus of Soldiers**

He shall not escape us.

**28. Recitative****Judas**

Master, receive this kiss from me!

**Jesus**

My friend, why have you come?

**[29. Aria]****30. Recitative****Evangelist**

Peter immediately drew his sword  
And cut off the right ear  
Of the high priest's servant.

**25. Chor****Chor der Kriegsknechte**

Greift zu, schlagt tot! Doch nein!  
Ihr müßet ihn lebendig fangen.

**26. Rezitativ****Evangelist**

Und der Verräter hatte ihnen  
Zum Zeichen lassen dienen:

**Judas**

Daß ihr, wer Jesus sei, recht möget wissen,  
Will ich ihn küssen;  
Und dann dringt auf ihn in hellen Haufen!

**27. Chor****Chor der Kriegsknechte**

Er soll uns nicht entlaufen.

**28. Rezitativ****Judas**

Nimm, Rabbi, diesen Kuß von mir.

**Jesus**

Mein Freund, sag, warum kommst du hier?

**[29. Arie]****13 | 30. Rezitativ****Evangelist**

Petrus zog gleich sein Schwert hervor  
Und hieb das rechte Ohr  
Dem Knecht des Hohenpriesters ab.

**Jesus** (to Peter)

Put your sword in its place again;  
 For he who takes up the sword  
 Shall perish with the sword.  
 What, do you think I cannot obtain forthwith  
 From my Father above  
 The help of the angels?  
 But the scriptures wish it to happen thus.  
 (to the soldiers)  
 You come with swords and staves,  
 To take me like a murderer,  
 Yet when I taught you  
 You heard me daily in the temple  
 And none of you ever thought  
 To lay hold on me.  
 But there must now come to pass  
 What the prophets foretold long ago.

**31. Chorus****Chorus of Disciples**

Alas, they bind him  
 With ropes and chains!  
 Come, let us flee to save our lives!

**32. Accompagnato****Peter**

Where do you fly? You cowards, stay here!  
 But alas, they are already gone!  
 What should I do? Should I follow the others,  
 Since I cannot help him alone?  
 No, no, my heart, no, no!  
 I will not leave him alone,

**Jesus** (zu Petrus)

Steck nur das Schwert an seinen Ort;  
 Denn wer das Schwert ergreift,  
 Wird durch das Schwert erkalten.  
 Wie, oder glaubst du nicht, daß ich sofort  
 Von meinem Vater in der Höhe  
 Der Engel Hilfe könn' erhalten?  
 Allein, es will die Schrift, daß er also geschehe.  
 (zu den Kriegsknechten)  
 Ihr kommt mit Schwertern und mit Stangen,  
 Als einen Mörder mich zu fangen,  
 Da ihr doch, wie ich euch gelehrt,  
 Im Tempel täglich angehört;  
 Und keiner hat sich je gelüsten lassen,  
 Mich anzufassen.  
 Allein, es muß nunmehr geschehn,  
 Was die Propheten längst vorhergesehn.

**31. Chor****Chor der Jünger**

O weh, sie binden ihn  
 Mit Strick und mit Ketten!  
 Auf, laßt uns fliehn und unser Leben retten!

**14 | 32. Accompagnato****Petrus**

Wo flieht ihr hin? Verzagte, bleibt!  
 Doch ach, sie sind schon fort!  
 Was fang' ich an? Folg' ich den andern nach,  
 Weil ich allein ihm doch nicht helfen kann?  
 Nein, nein, mein Herz, nein, nein!  
 Ich laß' ihn nicht allein,

Even if I must lose my own life,  
I will see where they lead Jesus.

### **33. Aria**

#### **Peter**

Take me with you, cowardly hosts,  
Here is Peter without his sword!  
Let what befalls Jesus  
Befall me too!

### **III. PETER'S DENIAL AND REPENTANCE**

### **34. Recitative**

#### **Evangelist**

And Jesus was led away, or rather dragged,  
To the palace of Caiaphas  
Where the scribes and the elders were assembled;  
And Peter, moved sometimes by anger  
And sometimes by fear,  
Followed him afar off.  
The council tried in vain  
To trap Jesus through false witnesses.  
Then Caiaphas said to Jesus:

#### **Caiaphas**

We want to know what you have done  
And what you have taught.

#### **Jesus**

What I taught, I taught in public,  
And I cannot tell you it here;  
You can only question those who heard me.

Und sollt' ich auch mein Leben gleich verlieren,  
Will ich doch sehn, wohin sie Jesum führen.

### **33. Arie**

#### **Petrus**

Nehmt mich mit, verzagte Scharen,  
Hier ist Petrus ohne Schwert!  
Laßt, was Jesus widerfährt,  
Mir auch widerfahren.

### **III. VERLEUGNUNG UND REUE DES PETRUS**

### **15 | 34. Rezitativ**

#### **Evangelist**

Und Jesus ward zum Palast Kaiphas',  
Woselbst der Priesterrat versammelt saß,  
Mehr hingerissen als geführt;  
Und Petrus, bald von Grimm  
Und bald von Furcht gerührt,  
Folgt' ihm von Ferne nach.  
Indessen war der Rat doch nur umsonst geflissen,  
Durch falsche Zeugen ihn zu fangen;  
Derhalben Kaiphas also zu Jesus sprach:

#### **Kaiphas**

Wir wollen hier von dem, was du begangen,  
Und deiner Lehre Nachricht wissen.

#### **Jesus**

Was ich gelehrt, ist öffentlich geschehn,  
Und darf ich es ja dir nicht hier erst sagen;  
Du kannst nur die, so mich gehöret, fragen.

**A Soldier**

Blasphemer, do you dare  
To speak thus to the high priest?  
Wait, this blow will avenge your sacrilege!

**35. Aria****Daughter of Zion**

What the claws of bears and lions,  
Despite their fury, do not dare to do,  
You do so, heinous hand of man!  
It is a miracle that powerful lightning and  
thunderbolts  
Do not strike you down on the spot,  
You instrument of the Devil!

**36. Recitative****Evangelist**

All this was seen by Peter, who had sat concealed  
Outside by the fire. Then came a maid,  
Who said as soon as she saw him:

**First Maid**

I solemnly swear  
That this man was one of Jesus' followers.

**Peter**

Who? I? No, truly, no, you are mistaken.

**Evangelist**

Shortly afterwards, another maid said:

**Ein Kriegsknecht**

Du Ketzler willst dich unterstehn,  
Zum Hohen Priester so zu sprechen!  
Wart, dieser Schlag soll deinen Frevel rächen!

**16 | 35. Aria****Tochter Zion**

Was Bärenatzen, Löwenklauen  
Trotz ihrer Wut sich nicht getrauen,  
Tust du, verruchte Menschenhand!  
Was Wunder, daß, in höchster Eile,  
Der wilden Wetter Blitz und Keile  
Dich Teufelswerkzeug nicht verbrannt!

**17 | 36. Rezitativ****Evangelist**

Dies sahe Petrus an, der draußen bei dem Feuer  
Sich heimlich hingesetzt. Indem kam eine  
Magd,  
Die gleich, sobald sie ihn erblickte, sagt:

**Erste Magd**

Ich schwöre hoch und teuer,  
Daß dieser auch von Jesus' Schar.

**Petrus**

Wer? Ich? Nein, wahrlich, nein, du irrest dich.

**Evangelist**

Nicht lang hernach fing noch ein' andre an:

**Second Maid**

So far as I can remember,  
You too went around with him  
Who is a prisoner here;  
I wonder you dare to come here!

**Peter**

What foolish babbling! I do not know what you  
are saying;  
I really do not know him.

**Evangelist**

Straight after this, another maid told him to his  
face:

**Third Maid**

Truly, you are one of his disciples,  
And you try in vain to clear your name.  
You were at his side in the garden of Gethsemane;  
Moreover, your speech betrays you.

**37. Arioso****Peter**

May I sink into the ground and die,  
May I be struck by thunder and lightning,  
If I ever saw that man  
A single time.

**38. Recitative****Evangelist**

And immediately the cock crew.  
As soon as its raucous cry

**Zweite Magd**

Soviel ich mich erinnern kann,  
Bist du mit dem, der hier gefangen,  
Auch mitgegangen;  
Drum wundr' ich mich, daß du dich hieher wagst.

**Petrus**

Welch toll Geschwätz! Ich weiß nicht, was du  
sagst;  
Ich kenne wahrlich seiner nicht.

**Evangelist**

Gleich drauf sagt ihm ein' andre ins Gesicht:

**Dritte Magd**

Du bist fürwahr von seinen Leuten  
Und suchst umsonst dich reinzubrennen.  
Im Garten warst du ihm zur Seiten,  
Auch gibt die Sprach' dich zu erkennen.

**37. Arioso****Petrus**

Ich will versinken und vergehn,  
Mich stürzt' des Wetters Blitz und Strahl,  
Wo ich auch nur ein einzig Mal  
Hier diesen Menschen sonst gesehn!

**38. Rezitativ****Evangelist**

Drauf krähete der Hahn.  
Sobald der heis're Klang

Rang in Peter's ears,  
His heart of stone shattered,  
And just as Moses' rock produced water,  
A stream of tears  
Ran down his cheeks,  
And he cried out wretchedly:

### 39. **Accompagnato**

#### **Peter**

What immense sorrow  
Overwhelms my spirit!  
An icy shudder fills my soul with dread;  
The fierce blaze of the dismal cavern of torments  
Already kindles my seething blood;  
My bowels screech as if I were on glowing coals.  
Who will extinguish this fire?  
Where will I find salvation?

### 40. **Aria**

#### **Peter**

Howl, you scum of mankind!  
Whimper, wicked slave of sin!  
Tremble, for God is just;  
He destroys impenitent sinners.

### 41. **Recitative**

#### **Peter**

What, will I perish in despair?  
No, my oppressed heart,  
My shameful spirit  
Must beseech the wondrous bounty  
And grace of my Jesus.

Durch Petrus' Ohren drang,  
Zersprang sein Felsenherz,  
Und lief,  
Wie Moses' Fels dort Wasser gab,  
Ein Tränenbach die Wangen ab,  
Wobei er trostlos rief:

### 18 | 39. **Accompagnato**

#### **Petrus**

Welch ungeheurer Schmerz  
Bestürmet mein Gemüt!  
Ein kalter Schauer schreckt die Seele;  
Die wilde Glut der dunkeln Marterhöhle  
Entzündet schon mein zischendes Geblüt,  
Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen!  
Wer löscht diesen Brand,  
Wo soll ich Rettung holen?

### 40. **Arie**

#### **Petrus**

Heul, du Schaum der Menschenkinder!  
Winsle, wilder Sündenknecht!  
Zittre, denn Gott ist gerecht,  
Er vertilgt verstockte Sünder.

### 41. **Rezitativ**

#### **Petrus**

Doch wie, will ich verzweifelnd untergehn?  
Nein, mein beklemmtes Herz,  
Mein schüchternes Gemüte  
Soll meines Jesu Wundergüte  
Und Gnad' anflehn.



**42. Aria****Peter**

See, in rigorous penitence,  
 Redeemer of sins, I fall at your feet;  
 Let your grace appear to me,  
 That the Prince of Darkness,  
 Who laughed at my fault,  
 May weep at my tears!

**43. Chorale**

Ah, Lord God, how great and heavy  
 Are the sins I have committed!  
 No one who can help me  
 Is to be found in this world.  
 I implore you, do not repudiate me  
 As I have so amply deserved.  
 O God, be not angry, enter not into judgment:  
 Your Son has redeemed me.

**IV. JESUS APPEARS BEFORE THE COUNCIL OF  
 HIGH PRIESTS; JUDAS' DESPAIR, REPENTANCE  
 AND DEATH**
**44. Recitative****Evangelist**

When Jesus, however harsh the accusations,  
 Replied to none of them,  
 Caiaphas addressed him in these words:

**Caiaphas**

Since we can get nothing out of you,  
 And you answer the statements of all these  
 witnesses

**42. Arie****Petrus**

Schau, ich fall' in strenger Buße,  
 Sündentilger, dir zu Fuße,  
 Laß mir deine Gnad' erscheinen,  
 Daß der Fürst der dunklen Nacht,  
 Der, da ich gefehlt, gelacht,  
 Mög' ob meinen Tränen weinen!

**19 | 43. Choral**

Ach, Gott und Herr, wie groß und schwer  
 Sind mein begangen Sünden!  
 Da ist niemand, der helfen kann,  
 In dieser Welt zu finden.  
 Zu dir flieh ich, verstoß mich nicht,  
 Wie ich's wohl hab' verdient.  
 Ach, Gott, zürn nicht, geh nicht ins G'richt,  
 Dein Sohn hat mich versühnet.

**IV. JESU VERHÖR VOR DEM HOHEN RAT;  
 JUDAS' VERZWEIFLUNG; REUE UND TOD**
**20 | 44. Rezitativ****Evangelist**

Als Jesus nun, wie hart man ihn verklage,  
 Doch nichts zu allem sagte,  
 Da fuhr ihn Kaiphas mit diesen Worten an:

**Kaiphas**

Weil man nichts aus dir bringen kann  
 Und du nur auf die Aussag' aller Zeugen

Only with obdurate silence,  
I adjure you in God's name to tell us:  
Whether you are the Christ, the Son of God?

### **Jesus**

I am! Hereafter you will see me  
Sitting on the right hand of power  
And mounting on the throne above the clouds.

### **Caiaphas**

O blasphemer! What need have we of further  
witnesses?  
You can hear for yourselves what he has dared  
to say.  
What do you think?

### **Evangelist**

Then the whole council answered at once:

**45. Chorus**  
**Chorus of High Priests**  
He has merited death!

### **46. Aria** **The Faithful Soul**

Consider, furious brood of vipers,  
What your rage and vindictiveness are doing!  
A worm seeks to defile the Creator,  
A man breaks his staff on God!  
You deny life to life itself;  
The death of death shall die through you!

Antwortest mit verstocktem Schweigen,  
Beschwör ich dich bei Gott, uns zu gestehn,  
Ob du seist Christus, Gottes Sohn?

### **Jesus**

Ich bin's! Von nun an werdet ihr  
Zur rechten Hand der Kraft  
Und auf der Wolken Thron mich kommen sehn.

### **Kaiphas**

O Lästerer! Was dürfen wir nun weiter Zeugnis  
führen?  
Ihr könnt es jetzo selber spüren, was er sich  
hat erkühnt.  
Was dünket euch?

### **Evangelist**

Drauf rief der ganze Hauf sogleich:

**45. Chor**  
**Chor des hohen Rates**  
Er hat den Tod verdient!

**21 | 46. Aria**  
**Gläubige Seele**  
Erwäg, ergrimte Natterbrut,  
Was deine Wut und Rachgier tut!  
Den Schöpfer will ein Wurm verderben,  
Ein Mensch bricht über Gott den Stab!  
Dem Leben sprecht ihr's Leben ab,  
Des Todes Tod soll durch euch sterben!

**47a. Recitative**  
**Evangelist**

The night was scarcely over,  
The weary world was still sunk in sleep,  
When Jesus was again put in chains  
And, amid dreadful cries,  
Dragged before Pilate.

**47b. Daughter of Zion**

Did my Saviour have to suffer this?  
For whom, my God, for whom?  
For whose sins does he let himself be bound?  
For what faults, what offences  
Must he bear the outrages of these henchmen?  
Who committed the deeds for which Jesus atones?  
I alone am guilty.

**48. Aria**  
**Daughter of Zion**

My vices are the ropes,  
His chains are my perfidy,  
My sins bind him.  
He bears them in order to save me,  
So that I may escape the chains of Hell.

**49. Recitative**  
**Judas**

Oh, what have I done, accursed man that I am!  
Does no lightning touch me?  
Will no thunderbolt fall?  
Open, abyss, open before me  
The road to Hell!

**22 | 47a. Rezitativ**  
**Evangelist**

Die Nacht war kaum vorbei;  
Die müde Welt lag noch im Schlaf versenkt,  
Als Jesus abermal, in Ketten eingeschränkt  
Und mit erschrecklichem Geschrei,  
Ward nach Pilatus hingerissen.

**47b. Tochter Zion**

Hat dies mein Heiland leiden müssen?  
Für wen, ach Gott, für wen?  
Für wessen Sünden läßt er sich binden?  
Für welche Fehler, was für Schulden  
Muß er der Schergen Frevel dulden?  
Wer hat, was Jesus büßt, getan?  
Nur ich bin schuld daran.

**48. Aria**  
**Tochter Zion**

Meine Laster sind die Stricke,  
Seine Ketten meine Tücke,  
Meine Sünden binden ihn.  
Diese trägt er, mich zu retten,  
Damit ich der Höllen Ketten mög' entfliehn.

**23 | 49. Rezitativ**  
**Judas**

Oh, was hab' ich verfluchter Mensch getan!  
Rührt mich kein Strahl,  
Will mich kein Donner fällen?  
Brich, Abgrund, brich,  
Eröffne mir die Bahn zur Höllen!

But alas, Hell wonders at my deeds,  
Even the devils are ashamed!  
Cur that I am, I have betrayed my God.

### **50. Aria**

#### **Judas**

Do not leave this deed unavenged!  
Rend my flesh,  
Crush my bones,  
You spirits of the cavern of torments!  
Punish my crime with flames,  
Pitch and sulphur,  
That my damned soul may suffer eternal torture!

### **51. Accompagnato**

#### **Judas**

My pain is unspeakable,  
My afflictions are numberless!  
The air laments because it nourished me;  
The world because, merely for having borne me,  
It deserves to be consigned to the flames;  
The stars become comets  
To kill me, the monster of nature;  
The earth refuses me a grave for my body,  
Heaven refuses me an abode for my soul.  
What am I to do, despairing,  
Damned murderer?  
Rather than endure  
Such unbearable mortification,  
I will hang myself.

Doch ach, die Höll' erstaunt ob meiner Taten,  
Die Teufel selber schämen sich!  
Ich Hund hab' meinen Gott verraten.

### **50. Arie**

#### **Judas**

Laßt diese Tat nicht ungerochen!  
Zerreißt mein Fleisch,  
Zerquetscht die Knochen,  
Ihr Larven jener Marterhöhle!  
Straft mit Flammen, Pech und Schwefel  
Meinen Frevel,  
Daß ich die verdammte Seele ewig quäle!

### **51. Accompagnato**

#### **Judas**

Unsäglich ist mein Schmerz,  
Unzählbar meine Plagen!  
Die Luft beseufzt, daß sie mich hat  
genährt;  
Die Welt, die, weil sie mich getragen,  
Ist bloß darum verbrennenswert;  
Die Sterne werden zu Kometen,  
Mich Scheusal der Natur zu töten;  
Dem Körper schlägt die Erd' ein Grab,  
Der Himmel meiner Seel' den Wohnplatz ab.  
Was fang' ich dann, verzweifelter,  
Verdammter Mörder an?  
Eh' ich mich löll  
So unerträglich kränken,  
Will ich mich henken!

**52. Aria**  
**Daughter of Zion**

You who neglect God's grace  
And pile sin upon sin,  
Reflect that punishment is already budding  
As the fruit of your sins ripens!

**PART TWO**

**V. JESUS IS CONDEMNED**

**53. Recitative**  
**Evangelist**

When Pilate asked Jesus  
If he was the King of the Jews,  
Jesus answered:

**Jesus**

You have said so.

**54. Chorus**  
**Chorus of High Priests**

Punish this evildoer,  
This enemy of Cesar, this traitor!

**55. Recitative**  
**Pilate**

Are you deaf?  
Do you not hear the serious charges they lay  
against you?  
And will you say nothing to save yourself?

**24 | 52. Aria**  
**Tochter Zion**

Die ihr Gottes Gnad' versäümet  
Und mit Sünden Sünden häuft,  
Denket, daß die Straf' schon keimet,  
Wann die Frucht der Sünden reift!

**CD 2**

**ZWEITER TEIL**

**V. VERURTEILUNG JESU**

**1 | 53. Recitativ**  
**Evangelist**

Wie nun Pilatus Jesum fragt,  
Ob er der Juden König wär',  
Sprach er:

**Jesus**

Du hast's gesagt.

**54. Chor**  
**Chor des hohen Rates**

Bestrafe diesen Übeltäter,  
Den Feind des Kaisers, den Verräter!

**55. Recitativ**  
**Pilatus**

Hast du denn kein Gehör?  
Vernimmst du nicht, wie hart sie dich verklagen,  
Und willst du nichts zu deiner Rettung sagen?

**Evangelist**

But he said nothing more.

**56. Duet****Daughter of Zion, Jesus**

Eternal Word, will you not say a single word  
In reply to these accusations  
And this mocking interrogation?

**Jesus**

No, I want to show you  
That I can restore through my silence  
What you have lost through your prattling.

**57. Recitative****Evangelist**

Pilate marvelled greatly.  
And because he was wont, at that feast,  
To release a prisoner,  
He strove as best he could to ensure  
That between Jesus and Barabbas,  
Who was imprisoned for murder,  
They should choose Jesus.  
But the crowd cried out with an angry shout:

**58. Chorus****Chorus of Jews**

No, not this man: free Barabbas!

**59. Recitative****Pilate**

What will I do  
With your so-called king?

**Evangelist**

Er aber sagte nichts mehr.

**2 | 56. Duet****Tochter Zion, Jesus**

Sprichst du denn auf dies Verklagen  
Und das spöttische Befragen,  
Ewig Wort, kein einzig Wort?

**Jesus**

Nein, ich will euch jetzo zeigen,  
Daß ich wiederbring' durch Schweigen,  
Was ihr durch Geschwätz verlort.

**3 | 57. Rezitativ****Evangelist**

Pilatus wunderte sich sehr,  
Und weil von den Gefangenen auf das Fest,  
Er einen pflegte loszuzählen,  
Bemüht' er sich aufs Best',  
Daß sie von ihm, für Barrabas,  
Der wegen eine Mords gefangen saß,  
Doch möchten Jesum wählen.  
Allein der Haufen rief mit wütendem Geschrei:

**58. Chor****Chor der Juden**

Nein, diesen nicht, den Barrabas gib frei!

**59. Rezitativ****Pilatus**

Was fang' ich an  
Mit eurem sogenannten König?

**60. Chorus**  
**Chorus of Jews**

Away with him! Crucify him!

**61. Recitative**  
**Pilate**

But what has he done?

**62. Chorus**  
**Chorus of Jews**

Away with him! Crucify him!

**63. Recitative**  
**Evangelist**

Then, when he saw  
That the tumult could not be quieted,  
He finally called "Yes"  
And delivered him up to their will.

**64. Recitative**  
**Daughter of Zion**

Bethink yourself, Pilate, be silent, hold!  
Avoid Hell's sulphurous flames!  
Is the Son of God to be condemned by you?  
Do you wish, damned man, to damn God himself?  
Will your great cruelty  
Deliver up the life of this dead world,  
The angels' joy, the Lord of all glory,  
To these depraved henchmen?

**65. Aria**  
**Daughter of Zion**

Your inhuman heart is hard as a rock,  
If it can pronounce such a sentence!

**60. Chor**  
**Chor der Juden**  
Weg! Laß ihn kreuzigen!

**61. Rezitativ**  
**Pilate**  
Was hat er denn getan?

**62. Chor**  
**Chor der Juden**  
Weg! Laß ihn kreuzigen!

**63. Rezitativ**  
**Evangelist**  
Wie er nun sah,  
Daß der Tumult nicht war zu stillen,  
So rief er endlich "Ja"  
Und übergab ihn ihrem Willen.

4 | **64. Rezitativ**  
**Tochter Zion**  
Besinne dich, Pilatus, schweig, halt ein!  
Vermeide doch der Höllen Schwefelflammen!  
Soll Gottes Sohn von dir verurteilt sein?  
Willst du, Verdammter, Gott verdammen?  
Will deine große Grausamkeit  
Der toten Welt ihr Leben,  
Der Engel Lust, den Herrn der Herrlichkeit  
Verwor'nen Schergen übergeben?

**65. Arie**  
**Tochter Zion**  
Dein Bärenherz ist felsenhart,  
Solch Urteil abzufassen!

Must God die?  
I am amazed, fruit of the Evil One,  
That with your diabolical nature,  
Your soul has not grown numb and frozen!

**66. Recitative**  
**Evangelist**

Then the soldiers took him into the common hall  
And, to excite their rage the more,  
Called the whole band together;  
They tied him to a stone  
And scourged his tender back  
With ropes full of nails.

**67. Arioso**  
**A Faithful Soul**

I see, bound to a stone,  
The cornerstone that appears as  
A touchstone of eternal life;  
For through his open wounds,  
Because he carries a fiery glow in his breast,  
Each time he is struck,  
Each time the soldiers press round him with rope  
and steel,  
I see sparks of love leap from every drop of blood.

**68. Recitative**  
**A Faithful Soul**

Behold then, O soul, with fearful pleasure,  
With bitter delight and oppressed heart,  
Your most precious possession in Jesus'  
sufferings;

Soll Gott erblassen?  
Ich wund're mich, du Frucht des Bösen,  
Daß dir in deinem teuflisch Wesen  
Die Seele nicht erkaltet und erstarret.

**66. Rezitativ**  
**Evangelist**

Drauf führten ihn die Kriegsknecht' hinein  
Und riefen, ihre Wut mehr anzuflammen,  
Die ganze Schar zusammen;  
Die banden ihn an einen Stein  
Und geißelten den zarten Rücken  
Mit nägelvollen Stricken.

**5 | 67. Arioso**  
**Eine gläubige Seele**

Ich seh' an einen Stein gebunden  
Den Eckstein, der ein Feuerstein  
Der ew'gen Liebe scheint zu sein;  
Denn aus den Ritzen seiner Wunden,  
Weil er die Glut im Busen trägt,  
Seh' ich, sooft man auf ihn schlägt,  
Sooft mit Strick und Stahl die Schergen auf  
ihn dringen,  
Aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken  
springen.

**6 | 68. Rezitativ**  
**Eine gläubige Seele**

Drum, Seele, schau mit ängstlichem Vergnügen,  
Mit bitterer Lust und mit beklemmten Herzen,  
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,



See how, on the thorns that prick him,  
Bloom the primroses that offer the key to Heaven!  
You may pluck many a sweet fruit  
From his wormwood.  
See how the murderers strike his back,  
How cruelly deep are the furrows they plough,  
Which he waters with his blood, and from which  
Springs the living harvest of this dead world!  
Yes, yes, from Jesus' wounds flows  
A balm whose miraculous power  
Possesses the rare property  
Of healing not his own wounds,  
But those of others,  
And bringing life, joy and comfort to us,  
But only death to him.

### **69. Aria**

#### **A Faithful Soul**

His bloodstained back resembles Heaven  
Adorned with countless rainbows,  
Like signs of pure grace,  
Which, where the guilty flood of our sins runs dry,  
Shows us the radiant sun of his dear love  
In the streams of his blood.

### **70. Recitative**

#### **Evangelist**

As the blood poured in streams from his body,  
They clothed him in a purple cloak,  
And crowned him, the better to mock him,  
With a crown of thorns.

Wie dir aus Dornen, die ihn stechen,  
Des Himmels Schlüsselblumen blühn!  
Du kannst viel süße Frucht  
Von seiner Wermut brechen.  
Schau, wie die Mörder ihn auf seinen Rücken  
schlagen,  
Wie tief, wie grausam tief sie ihre Furchen ziehn,  
Die er mit seinem Blut begießet,  
Woraus der toten Welt des Lebens Ernt'  
entsprießet!  
Ja, ja, aus Jesus' Wunden fließet  
Ein Balsam, dessen Wunderkraft  
Von solcher seltenen Eigenschaft,  
Daß er sein' eigne nicht,  
Nur fremde Wunden heilet,  
Uns Leben, Lust und Trost,  
Ihm selbst den Tod erteilet.

### **69. Aria**

#### **Eine gläubige Seele**

Dem Himmel gleich sein blutgefärbter Rücken,  
Den Regenbögen ohne Zahl  
Als lauter Gnadenzeichen schmücken,  
Die, wo die Sündflut uns'rer Schuld versieget,  
Der holden Liebe Sonnenstrahl  
In seines Blutes Strömen zeigt.

### **70. Recitativ**

#### **Evangelist**

Wie nun das Blut in Strömen von ihm rann,  
Da zogen sie ihm einen Purpur an  
Und krönten ihn, zu desto größerem Hohn,  
Mit einer Dornenkrone'.

[71. Aria]

**72. Recitative**

**Daughter of Zion**

Reckless thorn, barbaric points!  
Murderous wild thorn-bush, stop!  
Will your rough prickles scratch to pieces  
The ivory purity of that head?  
Turn yourself rather into steel blades  
To transfix the hearts of those murderers,  
Who are tigers, not men!  
But the accursed thorn-bush is deaf;  
Hear how with hideous grinding  
Its leaves, like dragon's teeth,  
Pierce sinews, veins, and flesh.

[73. Aria]

[74. Aria]

**75. Aria**

**Daughter of Zion**

Jesus! Jesus! To wed yourself  
To our souls,  
Your loving heart melts with love;  
Yes, you pour into the fire,  
Instead of oil, for warm desires  
Your blood boiling with love.

**76. Recitative**

**Evangelist**

Then, to mock him, they bowed the knee before him,  
And began to laugh and shout:

[71. Arie]

7 | **72. Rezitativ**

**Tochter Zion**

Verwegner Dorn, barbarsche Spitzen!  
Erwildert Mordgesträuch, halt ein!  
Soll dieses Hauptes Elfenbein  
Dein spröder Stachel ganz zerritzen?  
Verwandelt euch vielmehr in Stahl und Klingen,  
Durch dieser Mörder Herz zu dringen,  
Die Tiger, keine Menschen sein!  
Doch der verfluchte Strauch ist taub;  
Hör, wie mit knirschendem Geräusch  
Sein Drachenzähnen gleiches Laub  
Durchdringet Sehnen, Adern, Fleisch.

[73. Arie]

[74. Arie]

8 | **75. Arie**

**Tochter Zion**

Jesus! Jesu, dich mit unsern Seelen  
Zu vermählen,  
Schmilzt dein liebend Herz vor Liebe;  
Ja, du gießest in die Glut,  
Statt des Öls, für heiße Triebe,  
Dein vor Liebe wallend Blut.

9 | **76. Rezitativ**

**Evangelist**

Drauf beugten sie aus Spott vor ihm die Knie,  
Und fingen lachend an zu schreien:

**77. Chorus****Chorus of Soldiers**

Let all do him homage!  
Hail, King of the Jews!

**78. Aria****Evangelist**

Yes, they did not baulk  
At spitting in his face.

**79. Aria****Daughter of Zion**

Scum of the world, you foam,  
And your basilisk's maw,  
Dragon's brood,  
Spits your venom into the face  
Of him who preserves all things:  
Yet does not Hell devour you?

**80. Recitative****Evangelist**

Then they took the reed he held in his hands  
And struck his already bloodied head.

**[81. Recitative]****82. Aria****Daughter of Zion**

Salvation of the world, your painful sufferings  
Strike dread into the soul and bring it joy,  
For it finds you beautiful when you are so pitiable!  
Through the martyrdom that oppresses you  
You give it eternal refreshment,  
And it trembles to look on you!

**77. Chor****Chor der Kriegsknechte**

Ein jeder sei ihm untertänig!  
Gegrüßet seist du, Judenkönig!

**78. Aria****Evangelist**

Ja, scheuten sich nicht,  
Ihm ins Gesicht zu speien.

**10 | 79. Aria****Tochter Zion**

Schäumest du, du Schaum der Welt,  
Speit dein Basiliskenrachen,  
Brut der Drachen,  
Dem, der alle Ding' erhält,  
Seinen Geifer ins Gesicht,  
Und die Höll' verschlingt dich nicht?

**80. Rezitativ****Evangelist**

Worauf sie mit dem Rohr, das seine Hände trugen,  
Sein schon blutrünstig Haupt zerschlugen.

**[81. Rezitativ]****11 | 82. Aria****Tochter Zion**

Heil der Welt, dein schmerzlich Leiden  
Schreckt die Seel' und bringt ihr Freuden,  
Du bist ihr erbärmlich schön!  
Durch die Marter, die dich drücket,  
Wird sie ewiglich erquicket,  
Und ihr graut, dich anzusehn.

### III. THE CRUCIFIXION

#### 83. Recitative

##### Evangelist

When they had subjected him to enough mockery,  
Torment, and ignominy,  
They tore off the purple robe he wore,  
Put his own clothes back on him,  
And at last led him away  
To be crucified at the place of the skull.

#### 84. Aria and Chorus

##### A Faithful Soul

Hasten, troubled souls,  
From Achshaph's murderous pits,  
Come!

##### Chorus of Faithful Souls

Where?

##### A Faithful Soul

To Golgotha.  
Hurry on wings of faith, fly!

##### Chorus of Faithful Souls

Where?

##### A Faithful Soul

To the hill of the skull,  
Where your salvation blooms.  
Come!

### III. KREUZIGUNGSSZENE

#### 12 | 83. Rezitativ

##### Evangelist

Wie man ihm nun genug Verspottung,  
Qual und Schmach hatt' angetan,  
Riß man ihm ab den Purpur, den er trug,  
Und zog ihm drauf sein' eigne Kleider an,  
Und endlich führten sie ihn,  
Daß sie ihn kreuzigten, zur Schädelstätte hin.

#### 13 | 84. Arie und Chor

##### Eine gläubige Seele

Eilt, ihr angefochten Seelen,  
Geht aus Achsaphs Mörderhöhlen,  
Kommt!

##### Chor der gläubigen Seelen

Wohin?

##### Eine gläubige Seele

Nach Golgatha.  
Eilet auf des Glaubens Flügel, fliegt!

##### Chor der gläubigen Seelen

Wohin?

##### Eine gläubige Seele

Zum Schädelhügel,  
Eure Wohlfahrt blüht da.  
Kommt!

## **Chorus of Faithful Souls**

Where?

### **A Faithful Soul**

To Golgotha.

## **85. Recitative**

### **Mary**

My God! My God! My son  
Is dragged away, is torn from me!  
Where are you leading him, heinous murderers?  
To death, it seems to me.  
Must I then witness his death,  
I, his afflicted mother?  
How heavy is the burden of my grief!  
A sword pierces my soul:  
My child, my Lord, my God perishes!  
Is the cross now the reward  
For so many wondrous deeds?  
My God, my God, my son!

## **86. Duet**

### **Mary**

Must my child, my life, die?  
Must my son shed his blood?

### **Jesus**

Yes, I die for your good,  
To gain Heaven for you.

## **87. Recitative**

### **Evangelist**

And he bore his own cross.

## **Chor der gläubigen Seelen**

Wohin?

### **Eine gläubige Seele**

Nach Golgotha.

## **14 | 85. Rezitativ**

### **Maria**

Ach Gott, ach Gott! Mein Sohn  
Wird fortgeschleppt, wird weggerissen!  
Wo führt ihr ihn, verruchte Mörder, hin?  
Zum Tode, wie mir scheint.  
Hab' ich denn seinen Tod erleben müßen,  
Gekränkte Mutter, die ich bin?  
Wie schwer ist meines Jammers Last!  
Es dringt ein Schwert durch meine Seele,  
Mein Kind, mein Herr, mein Gott erblaßt!  
Ist denn für so viel Wunderwerke  
Nunmehr das Kreuz sein Lohn?  
Ach Gott, ach Gott, mein Sohn!

## **86. Duet**

### **Maria**

Soll mein Kind, mein Leben sterben,  
Und vergießt mein Sohn sein Blut?

### **Jesus**

Ja, ich sterbe dir zu gut,  
Dir den Himmel zu erwerben.

## **15 | 87. Rezitativ**

### **Evangelist**

Und er trug selbst sein Kreuz.

### **Daughter of Zion**

Ah, bitter torments, ah, tortures  
Not to be contemplated!  
Must you, my Saviour, carry for yourself  
The wood which will soon carry you?  
You carry it, yes, and no one hears you complain.

### **88. Aria**

#### **Daughter of Zion**

When the burden of the cross  
And the soldiers' violence  
Press his deeply notched back to the ground,  
It looks as if, on bended knee, he thanks  
His Almighty Father  
For giving him the cross he long yearned for.

### **89. Recitative**

#### **Evangelist**

When they came  
To the place called Golgotha  
With Jesus,  
They gave him wine mingled with gall to drink,  
And at last they hung him on the cross.

### **90. Aria**

#### **A Faithful Soul**

Here my heart and blood stand still,  
My soul and my senses stand amazed!  
Heaven, on what course are you embarking?  
Do you murderers know what you are doing?  
Do you devils dare  
To nail the Son of God to the cross?

### **Tochter Zion**

Ach herbe Plagen, ach Marter,  
Die man nicht erwägen kann!  
Mußt du, mein Heiland, denn  
Das Holz, das dich bald tragen soll, selbst tragen?  
Du trägst es, ja, und niemand hört dich klagen.

### **88. Aria**

#### **Tochter Zion**

Es scheint, da den zerkerbten Rücken  
Des Kreuzes Last,  
Der Schergen Ungestüm zu Boden drücken,  
Er danke mit gebeugten Knien  
Dem großen Vater,  
Daß er ihm das lang ersehnte Kreuz verlieh'n.

### **89. Rezitativ**

#### **Evangelist**

Wie sie nun an die Stätte,  
Golgotha mit Namen,  
Mit Jesus kamen,  
Wurd er mit Gall' und Wein getränkt,  
Und endlich gar ans Kreuz gehängt.

### **16 | 90. Aria**

#### **Eine gläubige Seele**

Hier erstarrt mein Herz und Blut,  
Hier erstaunen Seel' und Sinnen!  
Himmel, was wollt ihr beginnen?  
Wißt ihr Mörder, was ihr tut ?  
Dürft ihr denn, ihr Teufel, wagen,  
Gottes Sohn ans Kreuz zu schlagen?

**[91. Recitative]**

**Chorale**

O child of man,  
Your sins alone  
Have caused this:  
Through your misdeeds  
You were quite ruined.

**IV. THE DEATH OF JESUS**

**93. Recitative**

**Evangelist**

When they had crucified him,  
The band of soldiers  
Cast lots for his clothing;  
And over his head there was written:  
‘This is the King of the Jews’;  
And they that passed by  
Reviled and derided him,  
As did those who were crucified with him:

**94. Chorus**

**Chorus of Jews and Murderers**

Pah, behold the new king!  
If you can work such wonders,  
Then come down from the cross;  
Save yourself and us;  
Then we will know it for certain!

**[91. Rezitativ]**

**17 | 92. Choral**

O Menschenkind,  
Nur deine Sünd'  
Hat dieses angerichtet,  
Da du durch die Missetat  
Warest ganz vernichtet.

**IV. JESU TOD**

**18 | 93. Rezitativ**

**Evangelist**

Sobald er nun gekreuzigt war,  
Da losete die Schar  
Der Kriegsknecht' um sein Gewand;  
Und über seinem Haupte stand  
“Der Juden König” angeschrieben;  
Und die vorübergingen,  
Die lästerten und trieben  
Gespött mit ihm, wie auch die bei ihm hingen:

**94. Chorus**

**Chor der Juden und Mörder**

Pfui, seht mir doch den neuen König an!  
Bist du ein solcher Wundermann,  
So steig herab von Kreuz;  
Hilf dir selbst und uns;  
So wissen wir's gewiss!

**95. Recitative**  
**Evangelist**

And thick darkness  
Which began after the sixth hour,  
Covered all the earth.

**96. Aria**  
**The Faithful Soul**

What a miracle, that the sun's splendour,  
The moon and stars no longer shine:  
For a wan night of death  
Would darken the sun of suns!

**97. Recitative**  
**Evangelist**

And at the ninth hour,  
As this took place,  
Jesus cried with a loud voice:

**98. Accompagnato**  
**Jesus**

Eli, lama sabachtani!

**99. Recitative**  
**Evangelist**

Which being translated means:

**100. Accompagnato**  
**Evangelist**

My God, why have you forsaken me?

**95. Rezitativ**  
**Evangelist**

Und eine dichte Finsternis,  
Die nach der sechsten Stund' entstand,  
Kam übers ganze Land.

**19 | 96. Arie**  
**Gläubige Seele**

Was Wunder, daß der Sonnen Pracht,  
Daß Mond und Sterne nicht mehr funkeln,  
Da eine fahle Todesnacht  
Der Sonnen Sonne will verdunkeln!

**20 | 97. Rezitativ**  
**Evangelist**

Und um die neunte Stund'.  
Als dies geschah  
Rief Jesus laut und sprach:

**98. Accompagnato**  
**Jesus**

Eli! Lama Asaphtani!

**99. Rezitativ**  
**Evangelist**

Das ist, in unsrer Sprach' zu fassen:

**100. Accompagnato**  
**Evangelist**

Mein Gott, wie hast du mich verlassen!



**101. Recitativo**  
**Evangelist**

Then, knowing that all things were now  
accomplished,  
He cried with a groan:

**102. Accompagnato**  
**Jesus**

I thirst.

**103. Arioso**  
**A Faithful Soul**

My Saviour, Lord and Prince!  
When whips and switches lacerate,  
When thorns and nails pierce you,  
You utter not a single word.  
Now you are heard asking to drink,  
As the hart desires the water-brooks:  
For what can he thirst, the Prince of Heaven,  
The source of the water of life?  
For the salvation of our souls!

**104. Recitativo**  
**Evangelist**

Then one of the soldiers ran up,  
Took a sponge full of vinegar  
Put it on the end of a reed,  
And gave him to drink.  
At this Jesus cried with all his might:

**105. Accompagnato**  
**Jesus**

It is finished.

**101. Rezitativ**  
**Evangelist**

Darnach, wie ihm bewußt, daß alles schon  
vorbei,  
Rief er, mit lechzendem Geschrei:

**102. Accompagnato**  
**Jesus**

Mich dürstet!

**21 | 103. Arie**  
**Eine gläubige Seele**

Mein Heiland, Herr und Fürst!  
Da Peitsch' und Ruten dich zerfleischen,  
Da Dorn und Nagel dich durchbohrt,  
Sagst du ja nicht ein einzig Wort.  
Jetzt hört man dich zu trinken heischen,  
So wie ein Hirsch nach Wasser schreit:  
Wonach mag wohl den Himmelsfürsten,  
Des Lebens Wassers Quelle, dürsten?  
Nach unsrer Seelen Seligkeit!

**22 | 104. Rezitativ**  
**Evangelist**

Drauf lief ein Kriegsknecht hin,  
Der einen Schwamm, mit Essig angefüllt, nahm,  
Und steckt' ihn auf ein Rohr  
Und hielt ihn ihm zu trinken vor.  
Hierauf rief Jesus laut mit ganzer Macht:

**105. Accompagnato**  
**Jesus**

Es ist vollbracht.

**106. Trio****Three Faithful Souls**

O thunderous word! O dreadful cry!  
 O sound that frightens death and Hell,  
 For it puts their power to shame!  
 O sound that splits rocks and stones,  
 Before which the Devil trembles and howls,  
 Before which the dark abyss cracks!  
 It is finished, it is finished!

**107. Aria****A Faithful Soul**

O blessed word, O saving cry!  
 Now, sinner, you need no longer fear  
 The might of the Devil and of Hell!  
 O sound that makes good our defects,  
 That grants us the state of bliss  
 Which God has long destined for us.

**Recitative****A Faithful Soul**

Blessed is he who believes this,  
 And he who, in his greatest need,  
 Can find consolation in these words!

**Evangelist**

Then he bowed his head.

**109. Duet****Daughter of Zion**

Are the deep wounds of my soul  
 Now bound by these wounds of yours?

**23 | 106. Terzett****Drei gläubige Seelen**

O Donnerwort! O schrecklich Schreien!  
 O Ton, den Tod und Höllen scheuen,  
 Der ihre Macht zu Schanden macht!  
 O Schall, der Stein und Felsen teilet,  
 Wovor der Teufel bebt und heulet,  
 Wovor der düst're Abgrund kracht!  
 Es ist vollbracht, es ist vollbracht!

**24 | 107. Aria****Eine gläubige Seele**

O selig's Wort, o heilsam Schreien!  
 Nun darfst Du, Sünder, nicht mehr scheuen  
 Des Teufels und der Höllen Macht!  
 O Schall, der unsren Schaden heilet,  
 Der uns die Seeligkeit erteilet,  
 Die Gott uns längst hat zudedacht.

**Rezitative****Eine gläubige Seele**

O selig, wer dies glaubt,  
 Und wer, wenn seine Not am größten,  
 Sich dieser Worte kann getrösten!

**Evangelist**

Drauf neiget er sein Haupt.

**25 | 109. Duetto****Tochter Zion**

Sind meiner Seelen tiefe Wunden  
 Durch deine Wunden nun verbunden?

Can I now, through your suffering and death,  
Inherit Paradise?  
Is the salvation of the whole world at hand?

### **A Faithful Soul**

These are the questions of the Daughter of Zion.  
Since Jesus cannot speak for pain,  
He bows his head  
And silently nods: 'Yes'!

### **110. Recitative**

#### **Daughter of Zion**

O greatness of heart! O compassionate soul!

### **Evangelist**

And he gave up the ghost.

## **V. AFTER THE DEATH OF JESUS**

### **[111. Aria]**

### **112. Accompagnato**

#### **The Faithful Soul**

Yes, yes, roaring is heard in the subterranean caves!  
Already the earth is cracking;  
The black maw of the dark abyss  
Fills the air with odours of sulphur.

### **Centurion**

Heaven, come to our aid, what is happening?  
Gods, what has come over me?

Kann ich durch deine Qual und Sterben  
Nunmehr das Paradies ererben?  
Ist aller Welt Erlösung nah?

### **Eine gläubige Seele**

Dies sind der Tochter Zions Fragen.  
Weil Jesus nun nichts kann vor Schmerzen sagen,  
So neiget er sein Haupt  
Und saget stillschweigend: Ja!

### **110. Rezitativ**

#### **Tochter Zion**

O Großmut! O erbarmendes Gemüt!

### **Evangelist**

Und er verschied.

## **V. NACH JESU TOD**

### **[111. Arie]**

### **26 | 112. Accompagnato**

#### **Gläubige Seele**

Ja, ja, es brüllet schon in unterird'schen Grüften;  
Es kracht bereits der Erden Grund;  
Des finstern Abgrunds schwarzer Schlund  
Erfüllt die Luft mit Schwefeldüften.

### **Hauptmann**

Hilf Himmel, was ist dies?  
Ihr Götter, wie wird mir zu Mut?

The world sinks into black darkness,  
Into mist and fog.  
O woe! The abyss cracks open and spits steam  
and embers,  
The clouds hurl down lightning, the air brings  
forth flames,  
Craggs split open, mountains and stones burst:  
Can Jesus' death really be the cause of this?  
Yes, I can read it in all these wonders:  
The dying man was the Son of God!

### [113. Aria]

#### 114. Arioso The Faithful Soul

At Jesus' death and sufferings,  
The heavenly firmament and the whole world  
suffer too;  
The moon, decking itself in mourning,  
Bears witness to its Creator's fall;  
It seems as if the fire and heat of the sun's radiance  
Are extinguished in Jesus' blood.  
His breast is rent.  
The cold crags rend themselves too,  
As a sign that they see the Creator  
Grow cold.  
What are you doing, then, my heart?  
For the glory of God, choke  
In the bitter tears of a flood of sin!

#### 115. Chorus

My sins will mortify me greatly,  
My conscience will gnaw at me,

Es fällt die Welt in schwarze Finsternis,  
In Dunst und Nebel schier zusammen,  
O weh, der Abgrund kracht und speiet  
Dampf und Glut,  
Die Wolken schütten Blitz, die Luft gebietet  
Flammen,  
Der Fels zerreißt, es bersten Berg und Stein:  
Sollt' Jesu Tod hieran wohl Ursach' sein?  
Ach ja, ich kann aus allen Wundern lesen:  
Der Sterbende sei Gottes Sohn gewesen!

### [113. Arie]

#### 27 | 114. Arioso Gläubige Seele

Bei Jesu Tod und Leiden leidet  
Des Himmels Kreis, die ganze Welt;  
Der Mond, der sich in Trauer kleidet,  
Gibt Zeugnis, daß sein Schöpfer fällt;  
Es scheint, als lösch' in Jesus Blut  
Das Feu'r der Sonnen Strahl und Glut.  
Man spaltet ihm die Brust.  
Die kalten Felsen spalten,  
Zum Zeichen, daß auch sie  
Den Schöpfer sehn erkalten.  
Was tust denn du, mein Herz?  
Ersticke, Gott zu Ehren,  
In einer Sündflut bitterer Zähren!

28 | 115. Chor  
Mein' Sünd' mich werden kränken sehr,  
Mein G'wissen wird mich nagen,

For they are as many as grains of sand in the sea.  
But I will not lose heart;  
I will think on death.  
Lord Jesus, your crimson wounds  
Will sustain me.

**116. Aria**  
**Daughter of Zion**

Wipe away your bitter floods of tears,  
Blessed soul, be now at peace!  
For you, his outspread arms and his closed eyes  
Spread wide the gates of Heaven, and close the  
gates of Hell.

**117. Chorale**

I am a limb on your body,  
That is my heart's consolation;  
I remain inseparable from you  
In mortal anguish and in sorrows.  
If I die now, I die for you;  
You have gained me eternal life  
Through your death.

Because you rose from the dead,  
I will not remain in the tomb.  
Your ascension is my supreme consolation,  
And can banish fear of death,  
For where you are, I too will go,  
Always to live and remain with you:  
Therefore I depart in joy.

Denn ihr' sind viel wie Sand am Meer,  
Doch will ich nicht verzagen;  
Gedenken will ich an den Tod;  
Herr Jesu, deine Wunden rot,  
Die werden mich erhalten.

**29 | 116. Aria**  
**Tochter Zion**

Wisch ab der Tränen bittre Ströme,  
Steh, sel'ge Seele, nun in Ruh'!  
Sein ausgesperrter Arm und sein geschlossen  
Auge  
Sperrt dir den Himmel auf und schließt die  
Hölle zu.

**30 | 117. Chor**

Ich bin ein Glied an deinem Leib,  
Des tröst' ich mich von Herzen;  
Von dir ich ungeschieden bleib'  
In Todesnot und Schmerzen.  
Wann ich gleich sterb', so sterb' ich dir,  
Ein ew'ges Leben hast du mir  
Mit deinem Tod erworben.

Weil du vom Tod erstanden bist,  
Werd' ich im Grab nicht bleiben:  
Mein höchster Trost dein' Auffahrt ist,  
Tod's Furcht kann sie vertreiben.  
Denn wo du bist, da komm' ich hin,  
Daß ich stets bei dir leb' und bin,  
Drauf fahr' ich hin mit Freuden.

Thus I depart towards Jesus Christ,  
I stretch out my arms to him;  
I go to sleep and rest in peace;  
No man shall awaken me.  
For Jesus Christ, the Son of God,  
Will open Heaven's gate to me  
And lead me to eternal life.

So fahr' ich hin zu Jesus Christ,  
Mein' Arm tu' ich ausstrecken:  
Ich schlafe ein und ruhe fein,  
Kein Mensch soll mich aufwecken.  
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,  
Der wird die Himmelstür auftun  
Und führn zum ewigen Leben.

*Translation: Charles Johnston*



# René Jacobs

All titles available in digital format (download and streaming)

## Recently released or reissued

WOLFGANG AMADEUS MOZART

### Operas - Die Singspiele

#### Die Entführung aus dem Serail | Die Zauberflöte

*Johanssen, Eriksmoen, Schmitt,  
Prégardien, Ivaschenko, Obonya | Behle,  
Petersen, Schmutzhard, Im, Kaappola,  
Fink, Azesberger*  
RIAS Kammerchor  
Akademie für Alte Musik Berlin

5 CD HMX 2904041.45



JOHANN SEBASTIAN BACH

### Mass in B minor

*Johanssen, Chappuis, Rasker,  
Kohlhepp, Immler*  
RIAS Kammerchor  
Akademie für Alte Musik Berlin

2CD HMM 902676.77

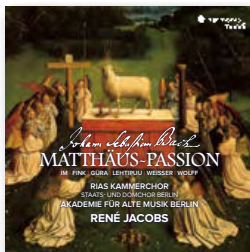




### Matthäus-Passion

*Im, Fink, Gura, Lehtipuu, Weisser, Wolff*  
RIAS Kammerchor Berlin, Akademie für Alte Musik Berlin

2 CD HMM 932156.57



### Secular cantatas

#### BWV 201, 205 & 213

*Ben-Nun, Kiehr, Scholl, Prégardien,  
Taylor, Trekel, Häger*  
RIAS Kammerchor Berlin,  
Akademie für Alte Musik Berlin

2 CD HMM 931544.45



### CARL MARIA VON WEBER

#### Der Freischütz

*Immler, Pasztircsak, Winckler, Urlacher,  
Ivashchenko, Schmitt, Kasper, Debus*  
Freiburger Barockorchester,  
Zürcher Sing-Akademie

2 CD HMM 902700.01



# Selected Discography

JOHANN SEBASTIAN BACH

## **Johannes-Passion**

*Güra, Schachtner, Im, Kohlhepp, Weisser*  
RIAS Kammerchor Berlin,  
Akademie für Alte Musik Berlin  
2 SACD + DVD HMC 802236.37



## **Christmas Oratorio**

*Scholl, Röschmann, Güra, Häger*  
RIAS Kammerchor Berlin,  
Akademie für Alte Musik Berlin  
2CD HMC 971630.31



## **Motets BWV 225-30**

*Rubens, Kiehr, Fink, Türk, Kooy*  
RIAS Kammerchor,  
Akademie für Alte Musik Berlin  
CD HMA 1901589



## LUDWIG VAN BEETHOVEN

### **Missa Solemnis Op.123**

*Pasztircsak, Harmsen,  
Davislim, Weisser*  
RIAS Kammerchor,  
Akademie für Alte Musik Berlin  
CD HMM 902427



### **Leonore**

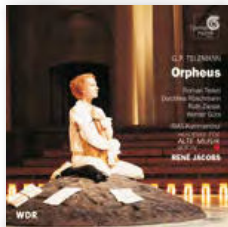
*Petersen, Schmitt, Ivashchenko,  
Johannsen, Weisser, Nazmi, Chum,  
Feth, Popken*  
Zürcher Sing-Akademie  
2 CD HMM 932414.15



## REINHARD KEISER

### **Croesus**

*Röschmann, Güra, Trekel, Häger*  
RIAS Kammerchor,  
Akademie für Alte Musik Berlin  
3 CD HMM 931714.16



## GEORG PHILIPP TELEMANN

### **Orpheus**

*Trekel, Röschmann, Ziesak,  
Güra, Kiehr, Poulenard,  
Müller-Brachmann, Köhler*  
RIAS Kammerchor,  
Akademie für Alte Musik Berlin  
2 CD HMC 901618.19



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2009 - © 2023

Enregistrement mars 2008, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Hans Holbein le Jeune, *Le Christ se reposant, 1519*

Berlin, Kupferstichkabinett (SMPK) - © BPK, Berlin, Dist RMN / © Jörg P. Anders

Photo : René Jacobs © Philippe Matsas

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

**harmoniamundi.com**