

JOHANN SEBASTIAN BACH

JOHANNES-PASSION BWV 245

Gli Angeli Genève

Werner Gūra, Evangéliste

Sophie Gallagher, soprano (*Ich folge dir gleichfalls*)

Aleksandra Lewandowska, soprano (*Zerfliesse mein Herze - Ancilla*)

Alex Potter, alto (arias) | Christelle Monney, alto ripieno

Maximilian Vogler, ténor (arias) | Olivier Coiffet, ténor (Servus)

Drew Santini, basse (Jesus)

Stephan MacLeod, basse (arias, Judas, Petrus, Pilatus)

Alexis Kossenko, Sara Boesch, *traversos*

Emmanuel Laporte, Claire Thomas, *hautbois*

Leila Schayegh, *premier violon*

Adrien Carré, Angelina Holzhofer, Xavier Sichel, *violons 1*

Eva Saladin, Sonoko Asabuki, Murielle Pfister, *violons 2*

Deirdre Dowling, Bettina Ruchti, Martine Schnorhk, *altos*

Eva Saladin, Sonoko Asabuki, *violes d'amour*

Romina Lischka, *viole de gambe*

Matthias Spaeter, *luth*

Carles Cristobal, *basson*

Hager Hanana, Oleguer Aymami, *violoncelles*

Michaël Chanu, *contrebasse*

Francis Jacob, *orgue*

François Guerrier, *clavecin*

Stephan MacLeod, direction

Passion selon Saint Jean (BWV 245)

Selon la nécrologie rédigée par son fils Carl Philip Emmanuel et par Agricola, Johann Sebastian Bach aurait composé cinq *Passions*, dont « une pour deux chœurs » (celle *selon Saint Matthieu*). Mais deux seulement nous sont parvenues complètes. Une troisième, d'après Marc, a fait l'objet de diverses reconstitutions et les deux dernières, si elles ont existé, sont irrémédiablement perdues. Des deux *Passions* qui nous ont été transmises, celle *selon Saint Jean* est la première qui fut composée; Bach la fit jouer pour la première fois à l'église Saint-Nicolas moins d'un an après sa prise de service à Leipzig, le 7 avril 1724 (il l'avait annoncée de son propre chef à l'église Saint-Thomas, ce qui lui valut une réprimande; il s'en tira avec une lettre d'excuse non dénuée d'ironie). Elle sera reprise l'année suivante à Saint-Thomas cette fois, puis à nouveau, selon toute vraisemblance, en 1732, 1739 et 1749, avec divers remaniements.

Le récit de la crucifixion du Christ en musique a ses racines dans le Moyen Âge, mais il prit au début du XVIII^e siècle une forme de type oratorio que l'on retrouve chez la plupart des compositeurs de la génération de Bach; c'était une sorte d'apothéose de la musique consacrée aux offices liturgiques. Bach avait projeté trois cycles complets de cantates culminant dans l'exécution de trois *Passions* données durant la période du Carême, le Vendredi Saint. Il en dirigea 26 durant les 28 ans de son

magistère, reprenant les siennes à plusieurs reprises et présentant celles d'autres compositeurs comme Telemann, Haendel ou Keiser.

Les textes des *Passions* mêlaient aux sources bibliques des élaborations poétiques dérivées, telles celle de Barthold Heinrich Brockes, qui inspira plusieurs compositeurs et dont on retrouve des paraphrases dans la *Saint Jean*. Ces textes étaient scrupuleusement contrôlés et Bach eut maille à partir avec le Consistoire à ce sujet, ce qui pourrait expliquer que lors de la reprise de l'œuvre en 1725 il ait supprimé entre autres le chœur initial, le choral conclusif (« *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* ») et l'air de ténor « *Ach, mein Sinn* ». Il eut également des problèmes lors d'une reprise en 1739 et ne revint au livret de la version première qu'en 1749, un an avant sa mort, sans que l'on sache si c'était en accord avec le Consistoire ou s'il s'agissait d'un geste de défi (mais les changements résultaient parfois de problèmes pratiques liés aux effectifs disponibles). On ne connaît pas le nom du librettiste qui procéda à l'assemblage des textes de la *Passion selon Saint Jean* : sans doute Bach lui-même en collaboration avec un assistant.

La *Passion* était liée à l'office : après la sonnerie des cloches et un motet chanté était donnée sa première partie, suivie d'un ample sermon, puis de la seconde partie de la *Passion*. L'office pouvait durer quatre à

cing heures et s'achevait par un motet, un verset chanté, une oraison et un ultime choral. Le récit de Jean, que Luther considérait comme le meilleur des quatre évangiles, est raconté par une voix de ténor sous forme de récitatifs *secco* (accompagnés par le seul continuo) : c'est celle de l'Évangéliste; s'y insèrent les voix du Christ, de l'apôtre Pierre et de Ponce Pilate, ainsi que celles de la foule (dite « *turba* »). Plusieurs temporalités interagissent : à l'intérieur du récit au passé surgissent des interventions au présent; le chœur, qui représente tantôt les Juifs dans des scènes animées, tantôt les Chrétiens, notamment dans les chorals qui scandent toute l'œuvre, alterne les moments vécus et les moments réflexifs; les arias, relativement peu nombreuses, et par lesquelles s'expriment des affects individuels et des moments de méditation, immobilisent le temps; la figure du Christ, enfin, ouvre sur l'avenir, comme l'expriment certains airs et chœurs. La dramaturgie repose sur l'alternance entre différentes formes d'écriture qui renvoient non seulement à ces articulations temporelles, mais aussi à celles de l'individuel et du collectif.

La construction de l'œuvre suit fidèlement le récit de Jean, qui en a été le témoin. Elle est en trois grande parties. La première raconte l'arrestation du Christ et se referme sur le reniement de Pierre. Le chœur d'ouverture, de forme A-B-A, saisit d'emblée l'auditeur par sa richesse polyphonique et sa profondeur expressive, condensant toutes les émotions qui vont naître du drame de la Passion

dans une forme à la fois intérieure et grandiose, qui donne à vivre de l'intérieur le sacrifice de Jésus et la puissance de sa foi. Le récit de l'Évangéliste est entrecoupé par les interventions de Jésus et par celles du chœur, qui scandent par deux fois avec force : « *Jesum von Nazareth* », avant de chanter deux chorals qui expriment compassion et résignation. Les deux airs d'alto et de soprano, accompagnés l'un par les hautbois, l'autre par les flûtes, disent la ferveur et la fidélité à celui qui se sacrifie pour la communauté. Réagissant à la gifle que reçoit Jésus, le chœur chante un choral traversé de dissonances expressives. C'est là qu'intervient, dans la version de 1725, un air avec choral : à la ligne presque désarticulée de la basse, accompagnée par un continuo rageur, s'oppose le *cantus firmus* énoncé par le soprano. La fin de cette première partie est centrée sur la personne de Pierre. Non seulement le chœur réagit de façon véhémente à son reniement, mais l'Évangéliste lui-même se laisse gagner par sa détresse (« *Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich* »), introduisant l'aria du ténor, « *Ach, mein Sinn* » (Hélas, mon âme), où la douleur et le désarroi de Pierre, touchant au désespoir, sonnent comme un avertissement adressé à tous les chrétiens. Le chœur conclut cette première partie par un choral en forme de sentence.

La deuxième partie commence avec le procès de Jésus : la foule refuse de le reconnaître comme roi des Juifs et demande sa mise à mort; Pilate, qui ne le considère pas comme fautif, résiste à ses assauts

et interroge Jésus, dont les réponses sont lapidaires : « Mon royaume n'est pas de ce monde » dit-il, laissant s'accomplir les écritures. C'est une partie extraordinairement dramatique, à travers laquelle Bach développe une imagination stupéfiante dans l'écriture chorale. Dans une première intervention, le chœur insiste sur le mot « *nicht* » (« Si cet homme n'était pas un malfaiteur nous ne l'aurions pas livré ») après avoir déployé des chromatismes infinis en tous sens qu'amplifie, lors de la reprise, le dessin en arêtes des flûtes et des violons. La même violence retentit plus loin lorsque la foule demande la libération de Barrabas. L'Évangéliste sort une nouvelle fois de son rôle de témoin en exprimant par des mélismes anguleux l'ordre donné par Pilate de flageller Jésus, introduisant l'arioso de la basse : des rencontres harmoniques étranges et la sonorité douloureuse et tendre des violes d'amour et du luth créent une atmosphère trouble. On retrouve les violes d'amour dans l'aria du ténor qui lui succède. Ce couple arioso-aria concentre toute une série d'oxymores telles que « le plaisir douloureux » (« *ängstlichem Vergnügen* »), l'« envie amère » (« *beklemmten Herzen* »), « les épines qui le piquent où fleurissent les fleurs qui ouvrent le ciel ! » (« *Wie dir auf Dornen, so ihn stechen, Die Himmelschlüsselblumen blühen!* »).

La tension croît encore entre Pilate et la foule, qui crie sa demande de crucifixion (« *Kreuzige, kreuzige!* »), et entre Pilate et Jésus. Le chœur oscille entre une écriture contrapuntique rigoureuse lorsqu'il est

question de l'évocation de la loi ou des menaces adressées à Pilate (« *Lässt du diesen los* »), et un ton véhément, presque brutal, lorsqu'il exige la crucifixion de Jésus ou pour contester l'inscription ordonnée par Pilate le désignant comme roi des Juifs. L'air torturé de la basse est lui-même entrecoupé par les interventions intempestives du chœur (« *Wohin?* »). C'est un choral qui apaise et conclut cette partie centrale de la Passion, d'une intensité et d'une densité dramatiques extrêmes.

La dernière partie de l'œuvre relate la mort de Jésus et sa mise au tombeau. Traitée de façon succincte par Jean, elle est développée par Bach dans le sens d'une intériorisation croissante qui résout en les dépassant les tensions accumulées jusque-là. Le chœur passe encore une fois d'un extrême à l'autre, de la virtuosité presque hystérique au moment du partage de la tunique de Jésus à la sobriété du choral où la mère de Jésus est évoquée. De même, dans l'air d'alto qui reprend les dernières paroles de Jésus, « tout est accompli » (*Es ist vollbracht*), le caractère intimiste du chant, qu'accompagnent la seule viole de gambe et le continuo, bascule soudain dans une exaltation vigoureuse, en *ré* majeur, soutenue par les cordes : la mort sacrificielle prend le sens d'un triomphe (« Le héros de Juda triomphe avec force »). Le retour à la déploration dans une brève reprise du début n'en est que plus saisissante. La mort de Jésus est évoquée sobrement par l'évangéliste et aussitôt interprétée comme « Rédemption pour le monde

entier » dans l'air de basse qui suit, le chœur chantant un choral en arrière-plan. L'évangéliste donne alors une forte intensité dramatique à l'évocation du voile déchiré et de la terre qui tremble, laissant les saints ressusciter; elle est prolongée par les coups répétés qui accompagnent l'arioso du ténor reprenant les mêmes images. C'est alors au soprano de déployer un chant résigné et inondé de larmes, l'un des plus beaux composés par Bach; l'élévation de la tessiture renvoie à celle de l'expression. Après un choral en guise de moralité (« *O hilf, Christe...* »), l'évangéliste évoque l'enlèvement du corps de Jésus par son disciple, Joseph d'Arimathie; le chœur peut alors adresser au nom de la communauté une prière pleine de compassion et de tendresse : « *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine* » (Repose en paix, sainte dépouille). Ce chœur fait en quelque sorte pendant au chœur initial, refermant l'œuvre sur elle-même; l'ultime choral, en *mi* bémol majeur, a le rôle d'un bref épilogue.

Tout au long de cette Passion, des figuralismes métamorphosent en musique les images que le texte véhicule : les larmes, les lacerations, la terre qui tremble, mais aussi les mots importants qui, comme dans les cantates, font l'objet de mélismes, d'accentuations, d'inflexions harmoniques et du choix d'instruments concertants comme les violes d'amour, la viole de gambe, le hautbois da caccia ou le luth. Cette musique profondément rhétorique et dramatique est constellée d'images fortes, saisissantes, destinées à frapper l'auditoire.

L'évangile selon Saint Jean est fondé sur des antinomies de type gnostiques, comme celles de la lumière et des ténèbres, de la vérité et du mensonge; aussi la *Passion* de Bach offre-t-elle une dramaturgie reposant sur des éléments et des sentiments contradictoires. La complexité de l'écriture polyphonique en est l'image même. Ainsi du premier chœur à la gloire de Dieu, paradoxalement traversé par une expression douloureuse que la tonalité de *sol* mineur signifie déjà par elle-même : au-dessus de la pulsation régulière de la basse et du mouvement plaintif des altos (en croches), se déploient le flux des violons (doubles croches) et le contrepoint des flûtes et des hautbois (en valeurs plus longues), dont les intervalles dissonants et douloureux sont à la fois mélodiques et harmoniques. C'est sur cette image sonore qui évoque la crucifixion que le chœur lance le mot « *Herr* » (« Seigneur ») répété trois fois comme un appel ou comme un cri, avant de se laisser emporter dans le mouvement général sur le mot « *Herrscher* » (« Maître »). La louange et l'affliction sont nouées l'une à l'autre, la première naissant de la seconde. C'est là un condensé du récit qui va suivre, traversé par les tensions entre la faute et le pardon, la fidélité et la trahison, la violence et la sérénité, le monde terrestre et le monde céleste. Le martyr du Christ est la condition de sa dimension transcendante. Mais Bach aurait pu signifier aussi, dans cette introduction, le fait souvent rappelé par Jésus que tout ce qui arrive était écrit.

Tout au long de l'œuvre, nous sommes confrontés à ces forces contraires qui renvoient aux

contradictions et aux faiblesses des hommes. Pierre se renie puis verse des larmes amères; Pilate est pris dans d'impossibles contradictions; le dos lacéré du Christ évoque le ciel étoilé; le chœur représente aussi bien ceux qui veulent la mort de Jésus que ceux qui le célèbrent; l'évangéliste lui-même, le narrateur, oscille entre distance et subjectivité. Toute la partition est constellée de dissonances, d'harmonies complexes, de lignes de chant et de chromatismes poussés à leurs limites, rendant les contradictions sensibles, comme si elles devaient pénétrer la chair. Même les chorals expriment, par le traitement harmonique, l'équilibre précaire entre la foi et la douleur. L'œuvre, dans une écriture d'une extrême densité, est d'une audace inouïe qui repousse les limites du genre, ce qui lui confère une force expressive incomparable. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus: l'invention de motifs aux contours et aux rythmes si clairement dessinés et si expressifs en eux-mêmes, la capacité de les développer de façon organique, l'invention constamment renouvelée de l'harmonie et du contrepoint, la force émotive de maints passages, qui nous touchent physiquement, l'équilibre formel entre le récit, les chœurs, les airs et les chorals, ou le fait qu'en chaque morceau, en chaque mesure,

nous sommes toujours au plus près du centre, de la substance même de l'œuvre. Pour Bach, sensibilité et pensée, musique et théologie ne font qu'un.

Si l'œuvre, détachée des circonstances qui l'ont fait naître, nous parle si fortement trois-cents ans après sa création, et avec une telle évidence, c'est qu'elle pose une question fondamentale qui échappe aux temps et aux religions consacrées: celle du rapport entre valeurs spirituelles et valeurs matérielles, entre don ou partage et égoïsme ou désir de possession (c'est pour exprimer cela que Wagner avait envisagé un drame sur *Jésus de Nazareth*). Le contenu et la forme sont ici en parfaite symbiose, et c'est ce qui confère à l'œuvre sa teneur de vérité. Celle-ci n'échappa pas à Robert Schumann qui, après l'avoir dirigée à Düsseldorf en 1851, avança qu'elle était « plus hardie, plus puissante, plus poétique » que la *Saint Matthieu*: « Combien elle est plus concise. Comme elle est géniale, surtout dans les chœurs. Et quel art merveilleux ! ». On oublie parfois que la *Saint Jean* fut elle aussi réveillée d'un long sommeil par Mendelssohn en 1833, quatre ans après la résurrection de la *Saint Matthieu*.

Philippe Albèra

Note sur les versions successives et sur le présent enregistrement

Une exécution de la *Passion selon Saint Jean*, aussi informée historiquement qu'elle soit, est forcément un compromis. En effet, Bach n'en a pas laissé une version définitive, comme il l'avait fait pour la *Passion selon Saint Matthieu*. Il avait pourtant commencé un tel travail en 1732, apportant des changements et améliorations systématiques au premier quart de l'œuvre, lesquels sont d'ailleurs repris dans toutes les éditions modernes, mais il n'aura pas réussi à généraliser ce travail à l'œuvre entière.

L'histoire de l'exécution de cette *Passion*, du vivant de Bach, se résume en cinq étapes importantes dont on sait aujourd'hui beaucoup de choses. Ces étapes ont lieu en 1724, 1725, 1732, 1739 et 1749.

1724. Cette année-là, à l'église Saint-Nicolas à Leipzig, Bach donne cette *Passion selon Saint Jean* pour la première fois. Les parties de flûtes et de hautbois seront développées en certains endroits par la suite, mais plus de 50% de l'œuvre ne changera plus d'une virgule jusqu'à sa mort. Comme souvent avec lui, tout y est dès le début. Et les changements à venir vont rester cosmétiques, autant du point de vue de la structure que de l'instrumentation ou des modifications le plus souvent liées à des questions de livret, qui vont amener Bach à recomposer parfois certaines parties ou à remplacer un air par un autre.

1725. Un an après la première exécution de cette *Passion*, Johann Sebastian Bach la redonne, cette fois en l'église Saint-Thomas (les Passions étaient présentées chaque année alternativement dans les deux églises principales de Leipzig); mais il la modifie sans que l'on sache définitivement pourquoi. Le chœur initial, si puissamment expressif, est remplacé par un ample choral, « *O Mensch, bewein dein Sünde gross* » (Ô homme, pleure tes grands péchés), moins tourmenté malgré la densité du contrepoint, la profusion d'accords de septième et les motifs exprimant la douleur. La mélodie du choral qui le surplombe l'unifie. Avec cette pièce, Bach cherche sans doute à relier ce début de *Passion* aux cantates qui l'avaient précédée dans l'année liturgique, toutes conçues sur des mélodies de choral (il la reprendra en la transposant et en l'adaptant pour double-chœur, afin de servir de conclusion à la première partie de sa *Passion selon Saint Matthieu*).

Si ce chœur d'ouverture est moins spectaculaire que celui de la version originale, il est contrebalancé par un choral conclusif beaucoup plus expressif et développé que celui de 1724, et en tout point admirable : « *Christe, du Lamm Gottes* » (Christ, Agneau de Dieu). Les trois strophes y sont traitées différemment, depuis la première, *adagio*, déchirante, jusqu'à la dernière, *andante*, qui s'achève par un *Amen* plein de sérénité.

Parmi les airs ajoutés, les deux confiés au ténor en remplacement de ceux de 1724 («*Ach, mein Sinn*», «*Erwäge, wie ein Blut gefärbter Rücken*» ainsi que l'arioso pour basse «*Betrachte meine Seel*»), sont si violemment expressifs et imagés qu'ils pourraient prendre place dans un opéra (on y sent même une touche haendélienne). Dans le premier, qui renvoie à Pierre («*Zerschmettert mich*»), la musique surenchérit sur les images du texte. Les premiers mots, «*Brisez-moi, rochers, et vous, collines! Ciel, lance sur moi ton rayon!*», suscitent des heurts rythmiques, des lignes brisées, des trémolos, des traits fulgurants qui s'apaisent un instant sur les mots «*Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen*» (O combien fautif, pêcheur, présomptueux), avant de reprendre et de conduire à la section médiane exprimant de façon figurative les «*pleurs amers*». Dans le second air, qui suit le récit de la flagellation, on retrouve un climat tout aussi tourmenté, traversé de chromatismes et de vocalises qui transposent en musique les accusations de péché : «*Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen*» (Ah! ne vous tordez pas ainsi, âmes tourmentées). En introduisant ces deux airs de *furore*, Bach déplace la tension formelle de la version primitive.

Plus tôt dans l'œuvre, c'est un air pour basse que Bach ajoute d'une manière surprenante après le choral «*Wer hat dich so geschlagen*». Non moins expressif que les ajouts pour ténor, cet air évoque une lamentation si puissante qu'elle doit faire trembler la terre et se déchirer le ciel, ce qu'évoque avec la voix une sauvage partie de continuo, alors qu'en un

fascinant entrelacs, les sopranos épaulées par deux traversos chantent le choral extatique «*Jesu, deine Passion*».

1732. Cette année là, deux éléments prédominent dans les changements apportés : l'œuvre doit manifestement être raccourcie d'une part, et d'autre part, Bach n'a pas tous les instruments (ou instrumentistes?) nécessaires sous la main. Il en résulte des airs dont l'instrumentation change et diffère et d'autres qui sont simplement rayés de l'exécution (certains remplacés par une *sinfonia* instrumentale aujourd'hui perdue). Un apport majeur à l'histoire de l'exécution de l'œuvre cette année-là est le fait que la viole de gambe dans «*Es ist vollbracht*» joue ici *colla parte* avec la voix dans la partie médiane de l'air et non plus seulement en doubleur du continuo pendant ces quelques mesures. L'autre élément important dans cette version est qu'en observant la façon dont est adaptée l'instrumentation de «*Betrachte meine Seel*» et d'«*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*», on comprend la souplesse et le pragmatisme du Cantor avec sa propre musique. Manquait-il un luth et les violes d'amour cette année-là ? Celles-ci deviennent des violons avec sourdine, et le luth la main droite de l'organiste (sans doute Bach lui-même). En observant cela, les musiciens d'aujourd'hui, eux aussi confrontés à des contingences qui ne sont pas toujours artistiques, peuvent donner la *Passion selon Saint Jean* sans violes d'amour et sans luth, ce qui n'est pas sans impact sur le coût de l'entreprise.

1739. C'est l'année de la partition révisée. Elle comporte les dix premiers numéros de l'œuvre, avec un nombre important de petits changements, particulièrement dans la ligne mélodique de l'évangéliste; ce sont autant d'améliorations en lien probable avec l'évolution du goût du compositeur. Bien que ces changements n'aient pas tous été repris dans la dernière exécution de l'œuvre du vivant de Bach, en 1749, ils font systématiquement partie de toutes les éditions de l'œuvre.

1749. Bach introduit un contrebasson dans l'orchestre et quelques textes chantés changent ici ou là, mais surtout, il y a à l'occasion de cette exécution une, voire deux nouvelles parties séparées de continuo notées "cembalo", et on n'a par ailleurs jamais retrouvé de partie d'orgue. L'instrument était-il en réparation, ce qui expliquerait que l'œuvre ait été donnée avec le soutien de plusieurs clavecins, le contrebasson, dans le 16 pieds, compensant au mieux l'impossibilité de recourir aux 16 pieds de l'orgue ?

Philippe Albèra et Stephan MacLeod

Le tableau qui suit permet de jeter un coup d'œil plus schématique sur les principaux changements d'une version à l'autre. Les numéros grisés sont ceux des pages "régulières" et habituelles de l'œuvre sur cet enregistrement et dans les éditions modernes. Les numéros encadrés sont les cinq ajouts de la version 1725 que l'on retrouve sur cet enregistrement à la fin du deuxième disque.

| | Titre | 1724 | 1725 |
|----|--|---|--|
| 1 | Chœur <i>Herr, unser Herrscher</i> | probablement sans flûtes | remplacé par le choral 1°: O Mensch, beweine dein Sünde groß |
| 7 | Aria <i>Von den Stricken meiner Sünden</i> | | comme en 1724 |
| 9 | Aria <i>Ich folge dir gleichfalls</i> | | comme en 1724 |
| | | | ajout de l'air 11+: Himmel reiße, Welt erbebe |
| 12 | Récit <i>Und Hannas sandte ihn gebunden</i> | | comme en 1724 |
| 13 | Aria <i>Ach, mein Sinn</i> | | remplacé par l'air 13°: Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel |
| 14 | Choral <i>Petrus, der nicht denkt zurück</i> | | comme en 1724 |
| 19 | Arioso <i>Betrachte, meine Seel</i> | instrumentation: 2 violes d'amour, luth, continuo | numéros 19 et 20 remplacés par l'air 19°: Ach windet euch nicht so |
| 20 | Aria <i>Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken</i> | instrumentation: 2 violes d'amour, continuo (avec viole de gambe) | |

| | 1732 | 1739 Nouvelle partition révisée jusqu'au numéro 10 | 1749 |
|--|--|---|--|
| | comme en 1724, avec flûtes | améliorations légères des numéros 1 à 10 | comme en 1724, avec flûtes |
| | comme en 1724 | améliorations légères des numéros 1 à 10 | voix et hautbois comme en 1724, continuo avec les révisions de 1739 |
| | comme en 1724 | une mesure rajoutée après la mes.146, ritournelle finale amputée de 8 mesures | comme dans la version de 1739, avec un changement dans le texte chanté |
| | version raccourcie, les ajouts empruntés à l'évangile de Matthieu dans l'original sont enlevés | | comme en 1724 |
| | remplacé par un air aujourd'hui perdu | avec l'indication "tutti gli stromenti" | ajout d'un contrebasson dans les ritournelles, sans flûtes ni hautbois |
| | transposé un ton plus bas | | comme en 1724 |
| | les 2 violes d'amour remplacées par 2 violons avec sourdine, le luth remplacé par une partie d'orgue obligé | | changements dans le texte chanté, instrumentation de 1732 mais un clavecin obligé remplace l'orgue |
| | les 2 violes d'amour remplacées par 2 violons avec sourdine, pas de violone dans le continuo, probablement joué par un violoncelle | | changements dans le texte chanté, instrumentation de 1732 |

| | | | | |
|-----|--|---|---|--|
| 21b | Choeur <i>Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig</i> | | comme en 1724 | |
| 25b | Choeur <i>Schreibe nicht: der Jüden König</i> | | comme en 1724 | |
| 30 | Aria <i>Es ist vollbracht</i> | Dans le vivace, la viole de gambe joue la partie de continuo | comme en 1724 | |
| 32 | Aria <i>Mein teurer Heiland</i> | Le chœur n'est pas doublé dans le choral | Les cordes doublent le chœur dans le choral | |
| 33 | Récit <i>Und siehe da</i> | utilise l'évangile de Marc (15, 38): <i>33' Und der Vorhang im Tempel zerriß</i> | utilise l'évangile de Matthieu (27, 51-52), texte plus long, 7 mesures au lieu de 3 en 1724 | |
| 34 | Arioso <i>Mein Herz, indem die ganze Welt</i> | probablement sans bois | avec 2 traversos et 2 hautbois da caccia | |
| 35 | Aria <i>Zerfließe mein Herze</i> | instrumentation incertaine | avec traverso et hautbois da caccia | |
| 40 | Choral <i>Ach Her, laß dein lieb Engelein</i> | | remplacé par le choral 40": <i>Christe, du Lamm Gottes</i> | |

| | | | |
|--|--|--|---|
| | un pupitre de chacune des deux parties de violon double les vents | | comme en 1732 |
| | un pupitre de chacune des deux parties de violon double les vents | | comme en 1732 |
| | Dans le vivace, la viole de gambe joue la partie vocale, une octave plus bas | | comme en 1732 |
| | comme en 1725 | | comme en 1725 |
| | numéros 33, 34 et 35 remplacés par une symphonie 33 ^{me} , perdue | comme en 1725 | comme en 1725 |
| | | comme en 1725 | avec 2 traversos et 2 hautbois d'amour |
| | | avec 2 traversos et 2 hautbois da caccia | avec traverso et violon solo avec sourdine, et hautbois da caccia |
| | supprimé cette année-là l'œuvre se terminant avec le chœur précédent | | comme en 1724 |

Gli Angeli Genève

Gli Angeli Genève a été fondé en 2005 par Stephan MacLeod. Formation à géométrie variable et jouant sur instruments (ou copies d'instruments) d'époque, l'ensemble est composé de musiciens qui mènent des carrières dans le domaine de la musique baroque, mais qui ont la particularité de ne pas faire que de la musique ancienne. Cet éclectisme est garant de fraîcheur et d'enthousiasme. Depuis sa création, Gli Angeli Genève a été le terrain de rencontres entre des chanteurs et instrumentistes parmi les plus célèbres de la scène baroque internationale et des jeunes diplômés des Hautes Écoles de Musique de Bâle, Lyon, Lausanne et Genève. Reconnu internationalement depuis ses deux premiers disques parus en 2009 et 2010, l'ensemble donne aujourd'hui plus de quinze concerts par saison à Genève, dans le cadre de son *Intégrale des Cantates de Bach*, d'une série de concerts annuels au Victoria Hall, du festival annuel *Haydn-Mozart* créé par l'ensemble en 2021, et enfin de la *Chambre des Anges*, une nouvelle série de concerts inaugurée en 2022 et consacrée à la musique de chambre.

Parallèlement, il est sollicité en Suisse et à l'étranger pour y donner Bach, mais aussi Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart, etc. C'est ainsi que ces dernières saisons, Gli Angeli Genève a été en résidence au *Festival d'Utrecht* et aux *Thuringer Bachwochen*, et s'est produit à Bâle, Zurich, Lucerne, Barcelone, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Bruxelles,

Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver, Amsterdam et La Haye. Gli Angeli Genève est un invité régulier des Festivals de Saintes, d'Utrecht, du *Musikfest de Bremen* et du *Bach Festival* de Vancouver. L'ensemble a fait en 2017 ses débuts au Grand Théâtre de Genève et en 2019 au KKL de Lucerne. A l'occasion du Festival Haydn-Mozart, Gli Angeli Genève collabore avec des chefs et des artistes invités : Michel Corboz en 2021, Kristian Bezuidenhout en 2022 et Philippe Herreweghe en 2023. Le premier enregistrement de Gli Angeli Genève pour Claves Records, *Musiques sacrées du XVII^e siècle à Wrocław*, a obtenu en 2019 le prix ICMA du meilleur disque de musique baroque vocale de l'année et *La Passion selon Saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach a reçu un accueil enthousiaste, public comme critique, en Suisse et dans le monde. La discographie de l'ensemble comporte aussi une *Messe en si* de Bach, nominée aux ICMA 2022, les *Cantates pour Basse* de Bach, et les rares *Symphonies Concertantes* d'Antoine Reicha, avec comme solistes Christophe Coin, Davit Melkonyan, Chouchane Siranossian et Alexis Kossenko. Le dernier disque paru en octobre 2022, les *Concertos pour flûte et orchestre* de Mozart, avec Alexis Kossenko (flûte) et Valeria Kafelnikov (harpe) a été nominé aux ICMA 2023 dans la catégorie « Concerto ».

Gli Angeli Genève est au bénéfice d'une convention de soutien régionale avec la Ville de Genève, avec la République et Canton de Genève et avec le Théâtre du Crochetan.



St John Passion (BWV 245)

According to the obituary written by his son Carl Philip Emmanuel and his former pupil Johann Friedrich Agricola, Johann Sebastian Bach composed five *Passions*, including “one for two choirs” (the *St Matthew Passion*). However, only two of them have survived in their entirety. A third one, the *St Mark Passion*, has given rise to various reconstructions, and the last two, if they at all existed, are irretrievably lost. Of the two *Passions* that have come down to us, the *St John Passion* was the first to be composed; Bach had it performed for the first time in the St Nicholas Church less than a year after taking up his post in Leipzig, on 7 April 1724 (he had taken the liberty of announcing it to the St Thomas Church, which earned him a reprimand; he got away with a somewhat ironic letter of apology). The work was again performed the following year, this time at St Thomas; and most likely on further occasions in 1732, 1739 and 1749, with various revisions.

A musical account of Christ’s crucifixion can be traced back to the Middle Ages, but in the early eighteenth century, the narrative took on an oratorio-like form that one finds with most composers of Bach’s generation. It was a kind of apotheosis of music dedicated to liturgical services. Bach had planned three complete cantata cycles culminating with the performance of three *Passions* during the Lenten period on Good Friday. He conducted 26 of them during his 28-year tenure, repeating his own

cantatas on several occasions and introducing those of other composers such as Telemann, Handel and Keiser.

The texts of the *Passions* associated biblical sources with derived poetic elaborations, such as Barthold Heinrich Brockes’ writings, which inspired several composers; paraphrases thereof are to be found in the *St John Passion*. These texts were strictly controlled, and Bach had problems with the Consistory in this respect. This might explain why he deleted, among others, the opening chorus, the concluding chorale (“Ach Herr, lass dein lieb Engelein”) and the tenor aria “Ach, mein Sinn” in the 1725 revival of the work. There were further problems with the 1739 revival, and Bach did not revert to the original version’s libretto until 1749, a year before his death. It is unknown whether this was in agreement with the Consistory or a gesture of defiance (but changes sometimes resulted from practical problems related to available performers). The name of the librettist who assembled the *St John Passion’s* texts is unknown: it was probably Bach himself, in collaboration with an assistant.

The *Passion* was bound to the service: after the ringing of the bells and a sung motet, its first part was performed, followed by a long sermon; then came the second part of the *Passion*. The service could last four to five hours; it ended with a motet, a sung verse, an oration and a final chorale. John’s account, which Luther considered the best of the four gospels, is narrated by a tenor voice in secco recitatives

(accompanied only by the continuo): this is the voice of the Evangelist; those of the Christ, the apostle Peter and Pontius Pilate, as well as the crowd (known as the “turba”), are inserted in the narration.

Several temporalities interact. Within the narrative relating to the past, interventions in the present arise. The chorus – which at times represents the Jews in animated scenes and sometimes the Christians, notably in the chorales that punctuate the entire work – alternates both lived and introspective moments. The arias – relatively sparse and through which individual emotions and moments of meditation are expressed – freeze time. Finally, the figure of Christ opens up to the future, as conveyed by some of the arias and choruses. The dramaturgy is based on alternating forms of writing referring to both these temporal linkages and those of the individual and the collective.

The work’s construction faithfully follows the narration by John, who was a witness. It is built in three main parts. The first part tells of Christ’s arrest and closes with Peter’s denial. The opening choir, written in an A-B-A form, immediately captures the listener with its polyphonic richness and expressive depth. It condenses all the emotions that will arise from the *Passion*’s drama in a form that is all at once interior and grandiose, and allows us to experience from the inside Jesus’ sacrifice and the power of his faith. The Evangelist’s account is interspersed with interventions by Jesus and the choir, which twice forcefully chants “*Jesum von Nazareth*” before singing two chorales that express

compassion and resignation. The two arias for alto and for soprano, the first accompanied by the oboes, the other by the flutes, express fervour and loyalty to the one who sacrifices himself for the community. Then, reacting to the slap Jesus receives, the choir sings a chorale full of expressive dissonances. This is where, in the 1725 version, an aria with a chorale is placed. The bass’ almost disjointed line, accompanied by an irate continuo, contrasts with the soprano’s cantus firmus. The end of this first part is centred on the figure of Peter. Not only does the choir react vehemently to his denial, but the Evangelist himself is overcome by his distress (“*Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich*”), introducing the tenor’s aria, “*Ach, mein Sinn*” (Alas, my soul), in which Peter’s sorrow and dismay, bordering on despair, sound like a warning to all Christians. The choir concludes this first part with a sentence-like chorale.

The second part begins with the trial of Jesus: the crowd refuses to recognise him as King of the Jews and requests his death. Pilate, who does not consider him at fault, resists the crowd’s attacks and questions Jesus. His answers are terse: “My kingdom is not of this world”, he says, letting the scriptures be fulfilled. This is an incredibly dramatic part in which Bach develops astonishing imagination in his choral writing. In the first intervention, the choir insists on the word “*nicht*” («If this man were not a criminal, we would not have brought him before you») after having deployed infinite chromaticisms in all directions; these are amplified in the reprise by the ridged design of the

flutes and violins. The same violence resounds further when the crowd asks for Barrabas to be released. The Evangelist once again steps out of his role as a witness when he expresses, with angular melismas, Pilate's order to scourge Jesus. This introduces the bass arioso: strange harmonic encounters and the painful yet tender sound of the violas d'amore and the lute establish a troubled atmosphere. The violas d'amore are again heard in the tenor aria that follows. This arioso-aria pairing condense a whole series of oxymorons such as "painful pleasure" ("*ängstlichem Vergnügen*"), "bitter envy" ("*beklemmten Herzen*"), and "the thorns that prick him where bloom the flowers that open the sky!" ("*Wie dir auf Dornen, so ihn stechen, Die Himmelschlüsselblumen blühen!*")

The tension increases further between Pilate and the crowd, which shouts its demand to crucify Jesus ("*Kreuzige, kreuzige!*"), and between Pilate and Jesus. The chorus oscillates between rigorous contrapuntal writing when evoking the law or addressing its threats to Pilate ("*Lässtest du diesen los*") and a vehement, almost brutal tone when it demands the crucifixion of Jesus or contests the inscription ordained by Pilate that designates Jesus as King of the Jews. The choir's untimely interventions interrupt the bass's tortured aria ("*Wohin?*"). A chorale soothes and concludes the central part of the *Passion*, which displays extreme dramatic intensity and density.

The last part of the work recounts Jesus' death and his burial. This episode, succinctly handled by

John, is developed by Bach in the sense of a growing interiorisation that resolves and overcomes the tensions accumulated up to that point. The choir again goes from one extreme to another, from the almost hysterical virtuosity of the moment when Jesus' tunic is shared to the sobriety of the chorale in which Jesus' mother is evoked. Similarly, in the viola aria that takes up Jesus' last words, "All is accomplished" ("*Es ist vollbracht*"), the intimate character of the singing – accompanied only by the viola da gamba and the continuo – suddenly shifts to a mighty exaltation in D major, supported by the strings: the sacrificial death taking on the meaning of a triumph ("The hero from Judah triumphs with might"). The return to lament in a brief reprise of the opening is all the more striking. Jesus' death is soberly mentioned by the Evangelist and immediately interpreted as "redemption of the whole world" in the bass aria that follows, with the choir singing a chorale in the background. The Evangelist then provides powerful dramatic intensity to the evocation of the torn veil and the shaking earth, allowing the saints to rise again; this energy is prolonged with the repeated beats accompanying the tenor's arioso that takes up the same images. After that, the soprano rolls out a resigned aria flooded with tears, one of the most beautiful composed by Bach; the elevation of the tessitura refers to that of the expression. After a chorale by way of morality ("*O hilf, Christe...*"), the Evangelist recalls the removal of Jesus' body by his disciple, Joseph of Arimathea. The choir can then offer a compassionate and tender prayer on behalf of the community: "*Ruht wohl, ihr heiligen*

Gebeine" (Rest here in peace). This chorus is a sort of counterpart to the initial one, closing the work on itself. The final chorus in E-flat major acts as a brief epilogue.

Throughout the work, word paintings transform the images conveyed by the text into music: tears, lacerations, the trembling earth, but also essential words which, as in the cantatas, are subjected to melismas, accentuations, harmonic inflexions, and the choice of concertante instruments such as the viola d'amore, the viola da gamba, the oboe da caccia or the lute. This deeply rhetorical and dramatic music is dotted with powerful and vivid images intended to strike the audience.

The St. John Passion is based on gnostic antinomies, such as light and darkness or truth and deceit; therefore, Bach's *Passion* displays a dramaturgy based on contradictory elements and feelings, illustrated by the complexity of its polyphonic writing. The first chorus, to the glory of God, is paradoxically permeated by a painful expression that the G minor key signature already signifies in itself. Above the bass' regular pulse and the violas' plaintive movement (in quavers), the flow of the violins (in semiquavers) and the counterpoint of the flutes and oboes (in longer times values) deploys with dissonant and painful intervals, both melodic and harmonic. On this sonic image of the crucifixion, the choir utters the word "*Herr*" («Lord»), repeated three times as a call or cry, before being swept away in the general movement on the word "*Herrscher*" («Master»). Praise and sorrow

are intertwined, the one arising from the latter. This is a condensed telling of the narration to follow, penetrated by tensions between guilt and forgiveness, fidelity and betrayal, violence and serenity, and the earthly and heavenly world. Christ's martyrdom is the condition for his transcendent dimension. But in this introduction, Bach might also have implied the fact often recalled by Jesus: everything that happens was written.

Throughout the work, we are confronted with these opposing forces, which refer to the contradictions and weaknesses of human beings. Peter denies himself and then sheds bitter tears; Pilate is caught up in impossible contradictions; Christ's lacerated back evokes the starry sky; the choir represents both those who want Jesus dead and those who celebrate him; the Evangelist himself, the narrator, sways between distance and subjectivity. The entire score is scattered with dissonances, complex harmonies, vocal lines and chromaticisms pushed to their limits, making the contradictions tangible as if they were to penetrate the flesh. The chorales express the precarious balance between faith and pain through their harmonic handling. With its extremely dense writing, the work displays unprecedented audacity that extends the limits of the genre and conveys an incomparable expressive force. One does not know what to admire most: the invention of motifs with contours and rhythms so clearly defined and so expressive in themselves; the ability to develop them organically; the constantly renewed invention of the harmony and counterpoint; the emotional force

of many passages, which touches us physically; the formal balance between narrative, choruses, arias and chorales: or the fact that in each piece, in each bar, we are always closer to the core, to the very substance of the work. For Bach, feelings and thought, music and theology are one.

If the work – setting aside the circumstances that gave rise to it – speaks to us so powerfully and with such clarity three hundred years after its creation, it is because it questions a fundamental issue beyond consecrated times and religions: the relationship between spiritual and material values, giving or sharing and egoism, or the desire to possess

Note on the successive versions and the present recording

A performance of the *St John Passion*, however historically informed, is necessarily a compromise. Indeed, Bach did not leave a definitive version of the work, as he had done for the *St Matthew Passion*. Nevertheless, he had undertaken such a task in 1732, making systematic changes and bringing improvements to the first quarter of the composition – all of which are taken up in modern editions – but he failed to maintain this effort throughout the entire work.

The performance history of the *Passion* during Bach's lifetime can be summarised in five important

(Wagner once envisaged a drama about *Jesus of Nazareth* to express this). Content and form are in perfect symbiosis here, giving the work its truthful content. This was not lost on Robert Schumann: after conducting the *St John Passion* in Düsseldorf in 1851, he said it was «bolder, more powerful and more poetic» than the *St Matthew Passion*. 'How far more concise it is and how brilliant, especially in the choruses. And what wonderful art!' We sometimes tend to forget that the *St John Passion* was also awakened from a long sleep by Mendelssohn in 1833, four years after the resurrection of the *St Matthew Passion*.

Philippe Albèra

stages, about which much is known today. These stages took place in 1724, 1725, 1732, 1739 and 1749.

1724. During this year, Bach gave his first performance of the *St. John Passion* in the St. Nicholas Church in Leipzig. Later, the flute and oboe parts were expanded in some places, but more than 50% of the work remained unchanged until the composer's death. As is often the case with Bach, everything is there from the start. Future changes remain cosmetic, both from a structural and instrumental point of view. Most modifications are often related to questions

regarding the libretto, which would lead Bach to sometimes recompose certain parts or replace one aria with another.

1725. One year after this *Passion's* first performance, Johann Sebastian Bach again gave it to be heard, this time in the St. Thomas Church (the *Passions* were presented each year alternately in Leipzig's two main churches), but for some still unknown reason, he modified it. The powerfully expressive opening chorus is replaced by a broad chorale, "*O Mensch, bewein dein Sünde gross*" (O man, bewail thy sins so great), which is less tormented despite the dense counterpoint, the profusion of seventh chords and the motifs expressing pain. The overhanging chorale melody unifies the whole. With this piece, Bach undoubtedly sought to link this beginning of the *Passion* to the cantatas that had preceded it in the liturgical year, all of which were conceived on chorale melodies (Bach later picked this chorale up again, transposing it and adapting it for double choir, so it could serve as a conclusion to the first part of his *St Matthew Passion*).

Although this opening chorus is less spectacular than the one used in the original version, it is counterbalanced by a concluding choral that is far more expressive and developed than the 1724 version, and in every respect admirable: "*Christe, du Lamm Gottes*" (Christ, Lamb of God). The three strophes are treated differently, from the first – a heart-rending *adagio* – to the last, *andante*, which ends with a serene *Amen*.

Among the added arias, the two entrusted to the tenor to replace those of 1724 ("*Ach, mein Sinn*"; "*Erwäge, wie ein Blut gefärbter Rücken*") as well as the bass arioso "*Betrachte meine Seel*" are so violently expressive and colourful that they could belong to an opera (one can even feel a touch of Händelianism). In the first, which refers to Peter ("*Zerschmettert mich*"), the music outdoes the images conveyed by the text. The opening words – "Crush me, you rocks and hills; heaven, hurl your bolts at me!" – elicit rhythmic clashes, broken lines, tremolos, and dazzling runs that subside for a moment on the words "*Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen*" (How outrageously, how sinfully, how presumptuously), before resuming and leading to the middle section which figuratively expresses «bitter weeping». In the second aria, which follows the account of the scourging, the mood is again tormented, with chromaticisms and vocalises that transpose the accusations of sin into music: "*Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen*" (Ah, do not writhe so, tormented souls). By introducing these two *furore* arias, Bach shifts the formal tension of the early version.

Earlier in the work, Bach surprisingly added a bass aria after the chorale "*Wer hat dich so geschlagen*". No less expressive than the tenor additions, this aria evokes a lament so powerful that it must make the earth tremble and the sky tear: this is suggested by the voice with a wild continuo part, while the sopranos seconded by two traversos sing in a fascinating interlacing the ecstatic chorale "*Jesu, deine Passion*".

1732. Two elements predominate in the changes made this year: on the one hand, the work obviously needed to be shortened, and on the other, Bach did not have all the necessary instruments (or musicians?) at hand. This results in changes brought to the instrumentation in some arias. Others were simply dropped from the performance (or replaced by an instrumental sinfonia, now lost). A significant contribution to the work's performance history that year is that the viola da gamba in "*Es ist vollbracht*" plays *colla parte* with the voice in the aria's middle section and no longer merely doubles the continuo for those few bars. The other important element in this version can be observed in the instrumentation's adaptation of "*Betrachte meine Seele*" and "*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*": one understands the Cantor's flexibility and pragmatism with his own music. Were a lute and violas d'amore missing that year? The latter became muted violins, and the lute part was taken over by the organist's right hand (presumably with Bach himself playing). Today's musicians, who are also confronted with eventualities that are not always of artistic nature, can therefore perform the *St John Passion* without violas d'amore and without a lute, which has a beneficial impact on the cost of the enterprise.

1739. This is the year of the revised score. It contains the first ten numbers of the work, with a significant number of small changes, particularly in the Evangelist's melodic line; these are improvements that probably reflect the evolution of the composer's taste. Although these changes were not all included in the work's last performance during Bach's lifetime, in 1749, they are systematically included in all editions of the work.

1749. Bach added a contrabassoon to the orchestra and made a few amendments here and there in the sung texts, but above all, this performance included one or even two new distinct continuo parts with the indication "*cembalo*"; furthermore, no organ part has ever been found. Was the instrument under repair? This would explain why the work was performed with the backing of several harpsichords. A contrabassoon was also used for the 16' pitch as the best compensation for the lacking 16' on the organ.

Philippe Albèra and Stephan MacLeod
Translated from French by Michelle Bulloch -
MUSITEXT

The table on page 10 gives a more schematic view of the main changes from one version to the next. The shaded numbers are those of the work's "regular" parts on this recording (where one can see that it is taken from all five versions). The boxed numbers are the five additions of the 1725 version, which appear at the end of this set's second CD.





Gli Angeli Genève

Gli Angeli Genève was founded in 2005 by Stephan MacLeod. This ensemble of variable size plays on period instruments (or copies thereof) and comprises musicians who pursue a career in baroque music but are not active in the field of ancient music only. Their eclecticism guarantees freshness and enthusiasm. Since its creation, Gli Angeli Genève has been the meeting point for some of the most famous singers and instrumentalists on the international baroque scene and young graduates of the Basel, Lyon, Lausanne and Geneva music schools. Internationally renowned since its first two recordings in 2009 and 2010, the ensemble now gives more than fifteen concerts per season in Geneva, as part of its complete Bach Cantatas, a series of annual concerts at the Victoria Hall, the annual Haydn-Mozart festival created by the ensemble in 2021, and finally the *Chambre des Anges*, a new concert series inaugurated in 2022 and devoted to chamber music.

At the same time, the ensemble is in demand in Switzerland and abroad to perform Bach, but also Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart, etc. In recent seasons, Gli Angeli Genève has been in residence at the Utrecht Festival and the Thüringer Bachwochen, and has also given concerts in Basel, Zurich, Lucerne, Barcelona, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Brussels, Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver, Amsterdam and The Hague. Gli

Angeli Genève is a regular guest at the Festivals of Saintes, Utrecht, Musikfest Bremen and the Bach Festival in Vancouver. In 2017 the ensemble made its debut at the Grand Théâtre de Genève and in 2019 at the KKL in Lucerne. On the occasion of the Haydn-Mozart Festival, Gli Angeli Genève collaborates with guest conductors and artists: Michel Corboz in 2021, Kristian Bezuidenhout in 2022 and Philippe Herreweghe in 2023.

Gli Angeli Genève's first recording for Claves Records, *Sacred Music of the 17th Century in Wrocław*, won the 2019 ICMA award for best Baroque Vocal Recording of the Year, and Johann Sebastian Bach's *St. Matthew Passion* was enthusiastically received by audiences and critics in Switzerland and around the world. The ensemble's discography also includes a Bach *Mass in B minor*, nominated for an ICMA 2022 award, Bach's *Bass Cantatas*, and the rare *Symphonies Concertantes* by Antoine Reicha, with soloists Christophe Coin, Davit Melkonyan, Chouchane Siranossian and Alexis Kossenko. The last CD released in October 2022, Mozart's *Concertos for flute and orchestra*, with Alexis Kossenko (flute) and Valeria Kafelnikov (harp) has been nominated for an ICMA 2023 award in the "Concerto" category.

Gli Angeli Genève has a regional support agreement with the City of Geneva, the Republic and Canton of Geneva and the Théâtre du Crochetan.

CD 1 TEIL I

VERRAT UND GEFANGENNAHME

(Johannes 18, 1-14)

1. Chorus

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist!
Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit,
Verherrlicht worden bist!

2. Evangelist, Jesus

Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron,
da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger.
Judas aber, der ihn verriet, wußte den Ort auch,
denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern.
Da nun Judas zu sich hatte genommen
die Schar und der Hohenpriester und Pharisäer Diener,
kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen.
Als nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte,
ging er hinaus und sprach zu ihnen:
J: Wen suchet ihr?
Ev: Sie antworteten ihm:

PARTIE I

TRAHISON ET ARRESTATION

(Jean 18, 1-14)

1. Chœur

Seigneur, notre Souverain, dont la gloire
Règne en tous pays !
Montre-nous par ta Passion,
Que Toi, le véritable Fils de Dieu,
De tout temps,
Même dans la plus grande humiliation,
Tu as été glorifié !

2a. Évangéliste, Jésus

Jésus alla avec ses disciples de l'autre côté du torrent du Cédron.
Il y avait là un jardin, dans lequel Jésus entra, ainsi que ses disciples.
Mais Judas, le traître, connaissait bien cet endroit, car Jésus s'y réunissait souvent avec ses disciples.
Donc Judas qui avait pris la tête de la cohorte et les serviteurs envoyés par les grands-prêtres et les Phariséens,
arrivent avec des flambeaux, des lampes et des armes.

Alors Jésus, sachant tout ce qui allait lui arriver,
s'avança et leur dit :
J : Qui cherchez-vous ?
Ev : Ils lui répondirent :

3 2b. Chor

Jesum von Nazareth!

4 2c. Evangelist, Jesus

Jesus spricht zu ihnen:

J: Ich bin's.

Ev: Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen.

Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurücke und fielen zu Boden. Da fragete er sie abermal:

J: Wen suchet ihr?

Ev: Sie aber sprachen:

5 2d. Chor

Jesum von Nazareth!

6 2e. Evangelist, Jesus

Jesus antwortete:

J: Ich hab's euch gesagt, daß ich's sei; suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

7 3. Choral

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

8 4. Evangelist, Jesus

Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte:
Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben
hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es

2b. Chœur

Jésus de Nazareth.

2c. Évangéliste, Jésus

Jésus leur dit :

J : C'est moi.

Ev : Mais Judas, qui le trahissait, se tenait aussi parmi eux. Donc quand Jésus leur dit : « C'est moi ! » ils reculèrent et tombèrent à terre. Alors il leur demanda de nouveau :

J : Qui cherchez-vous ?

Ev : Et ils répondirent à nouveau :

2d. Chœur

Jésus de Nazareth.

2e. Évangéliste, Jésus

Jésus répondit :

J : Je vous l'ai dit, c'est moi.

Si c'est donc moi que vous cherchez, alors laissez ceux-ci s'en aller !

3. Choral

O grand amour, ô amour démesuré,
Qui t'a conduit sur ce chemin de supplice ! Je vivais
en accord avec le monde, dans les plaisirs et les
joies, et Toi, tu dois souffrir.

4. Évangéliste, Jésus

Ainsi devait s'accomplir la parole qu'il avait dite : « Je n'ai perdu aucun de ceux que tu m'as donnés. » Alors Simon-Pierre, qui avait une épée, la tira du fourreau,

aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht
und hieb ihm sein recht Ohr ab;
und der Knecht hieß Malchus.

Da sprach Jesus zu Petro:

J: Stecke dein Schwert in die Scheide!

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

9 5. Choral

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,

Gehorsam sein in Lieb und Leid;
Wehr und steur allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut!

10 6. Evangelist

Die Schar aber und der Oberhauptmann und die
Diener der Jüden nahmen Jesum
und bunden ihn und führeten ihn aufs erste zu
Hannas,
der war Kaiphas Schwäher, welcher des Jahres
Hoherpriester war.

Es war aber Kaiphas, der den Juden riet,
es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für
das Volk.

11 7. Aria (Alto)

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

en frappa le serviteur du grand-prêtre
et lui coupa l'oreille droite ;
ce serviteur avait pour nom Malchus.
Alors Jésus dit à Pierre :
J : Rengaine ton épée !
Dois-je refuser de boire la coupe que m'a donnée
mon Père ?

5. Choral

Que ta volonté soit faite, Seigneur Dieu,
Sur la terre comme au ciel.
Rends-nous patients lorsque se présente la
souffrance,
Et obéissants dans l'amour et la douleur;
Préserve et empêche toute chair et tout sang
D'aller à l'encontre de ta volonté.

6. Évangéliste

Alors la cohorte, ainsi que leur chef et les serviteurs
des Juifs s'emparèrent de Jésus et le ligotèrent ; ils le
conduisirent d'abord chez Anân,
qui était le beau-père de Caïphe et
qui était grand-prêtre cette année-là.

C'était Caïphe qui avait donné aux Juifs ce conseil :
« Il vaut mieux qu'un seul homme meure pour tout
le peuple. »

7. Air (alto)

Afin de me libérer
Des liens de mes péchés.
Mon Sauveur est enchaîné.

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

12 8. Evangelista

Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein ander
Jünger.

13 9. Aria (Soprano)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten
Und lasse dich nicht,
Mein Leben, mein Licht.
Befördre den Lauf
Und höre nicht auf,
Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten!

14 10. Evangelist, Ancilla, Petrus, Servus

Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt
und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters
Palast.

Petrus aber stund draußen für der Tür.
Da ging der andere Jünger, der dem
Hohenpriester bekannt war, hinaus
und redete mit der Türhüterin und führte Petrum
hinein.

Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:

Ancilla: Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Ev: Er sprach:

P: Ich bin's nicht!

Ev: Es stunden aber die Knechte und Diener und
hatten ein Kohlfleur gemacht (denn es war kalt)

C'est pour me guérir pleinement
De toutes les marques du vice
Qu'il accepte les blessures.

8. Évangéliste

Simon-Pierre suivait Jésus, ainsi qu'un autre disciple.

9. Air (soprano)

Je te suis, de même, d'un pas joyeux,
Et je ne t'abandonne pas,
Ma Vie, ma Lumière.
Encourage ma marche
Et n'ai même de cesse
De me tirer, de me pousser, de me solliciter.

10. Évangéliste, Servante, Pierre, Serviteur

Ce même disciple était connu du grand-prêtre
et il pénétra avec Jésus dans le palais du grand-
prêtre.

Mais Pierre demeura dehors, près de la porte. Alors
cet autre disciple, qui était connu du grand-prêtre,
sortit,
parla avec la portière et fit entrer Pierre.

Alors la servante, qui gardait la porte, dit à Pierre :

Servante : N'es-tu pas un des disciples de cet
homme ?

Ev : Il répondit :

P : Non, je n'en suis pas.

Ev : Les gardes et les serviteurs qui se trouvaient là
avaient allumé un feu de braise (car il faisait froid)

und wärmten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich.

Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre.

Jesus antwortete ihm:

J: Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel,

da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgnen geredt.

Was fragest du mich darum?

Frage die darum, die gehört haben, was ich zu ihnen geredet habe!

Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe.

Ev: Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:

Servus: Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Ev: Jesus aber antwortete:

J: Hab ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

et ils se réchauffaient. Pierre qui se tenait auprès d'eux se chauffait aussi.

Cependant le grand-prêtre interrogea Jésus sur ses disciples et sur son enseignement. Jésus lui répondit :

J : J'ai parlé au monde au grand jour. J'ai toujours enseigné à la Synagogue et dans le Temple,

où tous les Juifs se rassemblent, et je n'ai jamais parlé en cachette.

Pourquoi m'interrogés-tu à ce sujet ?

Demande à ceux qui m'ont écouté, ce que je leur ai dit !

Ils le savent bien, eux ce que je leur ai dit.

Ev : Comme il disait cela, un des gardes qui se trouvaient là, donna une gifle à Jésus et lui dit :

Serviteur : C'est ainsi que tu réponds au grand-prêtre ?

Ev : Jésus lui répondit :

J : Si j'ai mal parlé, prouve-le, mais si j'ai bien parlé, pourquoi me frappes-tu ?

11. Choral

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht?

Du bist ja nicht ein Sünder
Wie wir und unsre Kinder,
Von Missetaten weißt du nicht.
Ich, ich und meine Sünden,

11. Choral

Qui t'a ainsi frappé,
Mon Sauveur, et t'a si méchamment
Causé des tourments ?

Tu n'es pourtant pas un pécheur
Comme nous et nos enfants,
Tu ignores les mauvaises actions.
C'est moi, moi et mes péchés

Die sich wie Körnlein finden
 Des Sandes an dem Meer,
 Die haben dir erreget
 Das Elend, das dich schläget,
 Und das betrübte Marterheer.

16 12a. Evangelist

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

17 12b. Chor

Bist du nicht seiner Jünger einer?

18 12c. Evangelist, Petrus, Diener

Er leugnete aber und sprach:

P: Ich bin's nicht!

Ev: Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer, ein
 Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen
 hatte:

D: Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Ev: Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald
 krähete der Hahn.

Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging
 hinaus und weinete bitterlich.

19 13. Aria (Tenor)

Ach, mein Sinn,
 Wo willst du endlich hin,
 Wo soll ich mich erquicken?
 Bleib ich hier,
 Oder wünsch ich mir

Qui sont aussi nombreux
 Que les grains de sable au bord de la mer,
 Qui avons attiré sur toi
 Le malheur qui te touche
 Et cette multitude de tortures qui t'accablent.

12a. Évangéliste

Alors Anne l'envoya, toujours ligoté, au grand-prêtre
 Caïphe. Simon-Pierre était là, en train de se
 chauffer ; ils lui dirent alors :

12b. Chœur

N'es-tu pas, toi aussi, un de ses disciples ?

12c. Évangéliste, Pierre, Serviteur

Il nia, et répondit :

P : Non je n'en suis pas.

Ev : Un des serviteurs du grand-prêtre, parent de
 celui à qui Pierre avait coupé l'oreille dit:

S : Ne t'ai-je pas vu auprès de lui dans le jardin ?

Ev : Alors Pierre nia encore une fois et aussitôt le coq
 chanta.

Alors Pierre se souvint des paroles du Christ ; il sortit
 et pleura amèrement.

13. Air (ténor)

Ah, mon âme,
 Où veux-tu finalement aller ?
 Où trouverai-je le réconfort ?
 Dois-je rester ici,
 Ou bien souhaiter

Berg und Hügel auf den Rücken?
 Bei der Welt ist gar kein Rat,
 Und im Herzen
 Stehn die Schmerzen
 Meiner Missetat,
 Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

14. Choral

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

TEIL II

VERHÖR UND GEISSELUNG

(Johannes 18, 28-40 ; 19, 1)

21 15. Choral

Christus, der uns selig macht,
 Kein Bös' hat begangen,
 Der ward für uns in der Nacht
 Als ein Dieb gefangen,
 Geführt für gottlose Leut
 Und fälschlich verklaget,
 Verlacht, verhöhnt und verspeit,
 Wie denn die Schrift saget.

Me réfugier derrière les monts et les collines ?
 Il ne me faut espérer aucun conseil du monde,
 Et dans mon cœur
 Se trouvent les souffrances
 De mon crime,
 Car le serviteur a renié le Seigneur.

14. Choral

Pierre, qui a oublié le passé,
 Renié son Dieu,
 Et qui pourtant sur un regard grave
 Pleure amèrement.
 Jésus, pose aussi ton regard sur moi,
 Lorsque je refuse d'expié ;
 Lorsque j'ai fait le mal,
 Émeus ma conscience !

PARTIE II

JÉSUS DEVANT PILATE ET FLAGELLATION

(Jean 18, 28-40 ; 19, 1)

15. Choral

Christ, qui nous apporte le salut,
 N'a fait aucun mal,
 Pour nous, de nuit,
 Il fut pris comme un voleur,
 Mené devant des impies
 Accusé à tort,
 Raillé, bafoué, on lui cracha au visage
 Comme le dit l'Écriture.

22 16a. Evangelist, Pilatus

Da führeten sie Jesum von Kaïpha vor das Richthaus, und es war frühe.

Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten.

Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

Pi: Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

Ev: Sie antworteten und sprachen zu ihm:

23 16b. Chor

Wäre dieser nicht ein  ubelt ater, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

24 16c. Evangelist, Pilatus

Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pi: So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!

Ev: Da sprachen die Jüden zu ihm:

25 16d. Chor

Wir dürfen niemand töten.

26 16e. Evangelist, Pilatus, Jesus

Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesu und sprach zu ihm:

Pi: Bist du der Jüden König?

Ev: Jesus antwortete:

16a.  vangeliste, Pilate

Alors ils conduisirent Jésus de chez Caïphe au pr etoire. C'était le matin.

Et ils ne p en tr rent pas dans le prétoire, car ils ne voulaient pas se souiller, désireux de manger la P aquet.

Alors Pilate sortit   leur rencontre et leur dit :

Pi : Quelle accusation portez-vous contre cet homme ?

Ev : Ils répondirent et lui dirent :

16b. Ch eur

Si cet homme n'était pas un malfaiteur, nous ne te l'aurions pas livré.

16c.  vangeliste, Pilate

Pilate leur dit :

Pi : Alors prenez-le et jugez-le selon votre loi !

Ev : Alors les Juifs lui dirent :

16d. Ch eur

Nous n'avons le droit de tuer personne.

16e.  vangeliste, Pilate, Jésus

Ainsi s'accomplit la parole, que Jésus avait dite, pour annoncer, de quelle mort il mourrait. Alors Pilate rentra dans le prétoire ;

il appela Jésus et lui dit :

Pi : Es-tu le roi des Juifs ?

Ev : Jésus répondit :

J: Redest du das von dir selbst, oder habens dir andere von mir gesagt?

Ev: Pilatus antwortete:

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

Ev: Jesus antwortete:

J: Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

27 17. Choral

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?

Keins Menschen Herze mag indes ausdenken,
Was dir zu schenken.

Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten
Im Werk erstatten?

28 18a. Evangelist, Pilatus, Jesus

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pi: So bist du dennoch ein König?

Ev: Jesus antwortete:

J: Du sagst's, ich bin ein König.

Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll.

Wer aus der Wahrheit ist,
der höret meine Stimme.

J: Dis-tu cela de toi-même, ou bien d'autres te l'ont-ils dit de moi ?

Ev: Pilate répondit :

Pi: Suis-je un Juif ? Ton peuple et les grand-prêtres t'ont remis entre mes mains ; quel est ton crime ?

Ev: Jésus répondit :

J: Mon royaume n'est pas de ce monde ; si mon royaume était de ce monde, mes serviteurs auraient lutté, afin que je ne sois pas livré aux Juifs ; ainsi mon royaume n'est pas d'ici bas.

17. Choral

Hélas ! Roi puissant, grand pour tous les temps,
Comment puis-je suffisamment faire connaître ce dévouement ?

Aucun cœur d'homme n'est cependant à même
D'imaginer ce qu'il pourrait t'offrir.

Je ne peux rien atteindre, par ma seule pensée,
Qui soit comparable à ta miséricorde.
Que puis-je donc mettre en œuvre,
Pour te rendre les bienfaits de ton amour ?

18a. Évangéliste, Pilate, Jésus

Alors Pilate lui dit :

Pi: Donc, tu es roi ?

Ev: Jésus répondit :

J: Tu l'as dit: je suis roi.

Je suis né et je suis venu dans le monde, pour témoigner de la vérité.

Celui qui procède de la vérité
entend ma voix.

Ev: Spricht Pilatus zu ihm:

Pi: Was ist Wahrheit?

Ev: Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Jüden und spricht zu ihnen:

Pi: Ich finde keine Schuld an ihm.

Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe;

wollt ihr nun, daß ich euch der Jüden König losgebe?

Ev: Da schriehen sie wieder allesamt und sprachen:

29 18b. Chor

Nicht diesen, sondern Barrabam!

30 18c. Evangelist

Barrabas aber war ein Mörder.

Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

31 19. Arioso (Bass)

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,

Mit bitterer Lust und halb beklemmtem Herzen

Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,

Wie dir auf Dornen, so ihn stechen,

Die Himmelsschlüsselblumen blühen!

Du kannst viel süße Frucht Von seiner Wermut

brechen,

Drum sieh ohn Unterlaß auf ihn!

32 20. Aria (Tenor)

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken

In allen Stücken

Dem Himmel gleiche geht.

Ev : Pilate lui dit :

Pi : Qu'est-ce que la vérité ?

Ev : Ayant dit cela, il se rendit auprès des Juifs et leur dit :

Pi : Je ne reconnais cet homme coupable d'aucun crime. Mais selon votre coutume, je vais relâcher un prisonnier à l'occasion de la Pâque ; voulez-vous donc que je relâche le roi de Juifs ?

Ev : Alors ils crièrent à nouveau, tous en même temps, et dirent :

18b. Chor

Non pas lui, mais Barrabas.

18c. Évangéliste

Mais Barrabas était un assassin.

Alors Pilate prit Jésus et le fit flageller.

19. Arioso (basse)

Contemple mon âme, avec anxiété,

Le cœur oppressé d'un poids amer,

Ton bien suprême dans la souffrance de Jésus,

Vois, pour toi, sur les épines qui le blessent ainsi,

Fleurir les « fleurs qui t'ouvrent la porte du Ciel » ;

Tu peux cueillir beaucoup de doux fruits

A son arbre d'amertume,

Aussi ne te lasse pas de le regarder !

20. Air (ténor)

Regarde comme son dos

Partout ensanglanté

Est semblable au ciel.

Daran, nachdem die Wasserwogen
 Von unsrer Sündflut sich verzogen,
 Der allerschönste Regenbogen
 Als Gottes Gnadenzeichen steht!

VERURTEILUNG UND KREUZIGUNG

(Johannes 19, 2-22)

33 21a. Evangelist

Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von
 Dornen
 und setzten sie auf sein Haupt
 und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

34 21b. Chor

Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig!

35 21c. Evangelist, Pilatus

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

Ainsi sur les vagues
 Formées par le déluge de nos péchés,
 Le plus beau des arcs-en-ciel se lève
 En signe de grâce divine !

CONDAMNATION ET CRUCIFIXION

(Jean 19, 2-22)

21a. L'Évangéliste

Et les soldats tressèrent une couronne d'épines,
 la lui posèrent sur la tête
 et lui firent revêtir un manteau de pourpre ; ils
 crièrent alors :

21b. Chœur

Salut, ô roi des Juifs !

21c. Évangéliste, Pilate

Ils le giflèrent.
 Alors Pilate sortit à nouveau et il leur dit :
Pi : Voyez, je vous l'amène dehors, afin que vous
 sachiez,
 que je ne trouve en lui aucun crime.
Ev : Jésus sortit alors, portant la couronne d'épines
 et le manteau de pourpre.
 Pilate dit :
Pi : Voici l'homme !
Ev : Lorsque les grands-prêtres et les serviteurs le
 virent, ils crièrent en disant :

36 21d. Chor
Kreuzige, kreuzige!

37 21e. Evangelist
Pilatus sprach zu ihnen:
Pi: Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm!
Ev: Die Juden antworteten ihm:

38 21f. Chor
Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben;
denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

39 21g. Evangelist, Pilatus, Jesus
Da Pilatus das Wort hörte, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesus:

Pi: Von wannen bist du?

Ev: Aber Jesus gab ihm keine Antwort.

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pi: Redest du nicht mit mir?

Weißest du nicht, daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen,
und Macht habe, dich loszugeben?

Ev: Jesus antwortete:

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

Ev: Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

21d. Chœur
Crucifie-le ! Crucifie-le !

21e. Évangéliste
Pilate leur dit :
Pi : Prenez-le vous-mêmes et crucifiez-le ; car moi je ne trouve cet homme coupable d'aucun crime !
Ev : Les Juifs lui répondirent :

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

21g. Évangéliste, Pilate, Jésus
En entendant ces paroles, Pilate redoubla de crainte ;
Il alla de nouveau dans le prétoire et dit à Jésus :

Pi : D'où viens-tu ?

Ev : Mais Jésus ne lui répondit pas.

Alors Pilate lui dit :

Pi : Tu refuses de me parler ?

Ignores-tu que j'ai pouvoir de te crucifier
et pouvoir de te libérer ?

Ev : Jésus répondit :

J : Tu n'aurais aucun pouvoir sur moi,
si tu ne l'avais reçu d'en-haut;
aussi celui qui m'a livré à toi, commet un plus grand péché.

Ev : Dès lors, Pilate se demanda, comment il le relâcherait.

40 22. Choral

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
 Muß uns die Freiheit kommen;
 Dein Kerker ist der Gnadenthron,
 Die Freistatt aller Frommen;
 Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
 Müßt unsre Knechtschaft ewig sein.

41 23a. Evangelist

Die Juden aber schrieen und sprachen:

23b. Chor

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

42 23c. Evangelist, Pilatus

Da Pilatus das Wort hörte, führte er Jesum heraus,
 und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die
 da heißet:

Hochpflaster, auf hebräisch aber: Gabbatha. Es war
 aber der Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde,
 und er spricht zu den Jüden:

Pi: Sehet, das ist euer König!

Ev: Sie schrieen aber:

43 23d. Chor

Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

22. Choral

Par ta captivité, Fils de Dieu,
 Nous viendra la liberté ;
 Ton cachot est le trône de la grâce,
 Le pays de tous les croyants ;
 Car si tu n'avais pas été réduit à la servitude,
 Notre propre servitude serait éternelle.

23a. Évangéliste

Mais les Juifs crièrent et dirent :

23b. Chœur

Si tu relâches cet homme, c'est que tu n'es pas
 l'ami de César; car celui qui se fait roi, s'oppose à
 l'Empereur.

23c. Évangéliste, Pilate

En entendant ces paroles, Pilate conduisit Jésus
 dehors

et s'assit sur le siège du tribunal, à l'endroit appelé :
 le Haut Pavé, en hébreu : Gabbatha.

Mais c'était le jour de la récollection avant la Pâque,
 vers la sixième heure et il dit aux Juifs :

Pi : Voyez, voici votre roi !

Ev : Mais ils s'écrièrent :

23d. Chœur

Débarasse-nous de lui, crucifie-le !

44 23e. Evangelist, Pilatus

Spricht Pilatus zu ihnen:

Pi: Soll ich euren König kreuzigen?

Ev: Die Hohenpriester antworteten:

45 23f. Chor

Wir haben keinen König denn den Kaiser.

46 23g. Evangelist

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

47 24. Aria (Bass) mit Chor

Eilt, ihr angefochtenen Seelen, Geht aus euren Marterhöhlen, Eilt – *Wohin?* – nach Golgatha!

Nehmet an des Glaubens Flügel,
Flieht – *Wohin?* – zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda!

48 25a. Evangelist

Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: "Jesus von Nazareth, der Juden König." Diese Überschrift lasen viel Jüden,

23e. Évangéliste, Pilate

Pilate leur dit :

Pi : Dois-je crucifier votre roi ?

Ev : Les grands-prêtres lui répondirent :

23f. Chœur

Nous n'avons pas d'autre roi que César.

23g. Évangéliste

Alors il le remit entre leurs mains, afin qu'ils le crucifient. Ils prirent donc Jésus et l'emmenèrent. Et il porta sa croix jusqu'à l'endroit, appelé lieu du Crâne, en hébreu : Golgotha.

24. Air (basse) avec chœur

Hâtez-vous, âmes craintives,
Sortez de vos antres de martyre,
Hâtez-vous – « *où donc ?* » – sur le Golgotha !
Prenez les ailes de la foi,
Fuyez – « *où donc ?* » – vers le calvaire,
C'est là que fleurit votre salut !

25a. Évangéliste

C'est là qu'ils le crucifièrent, ainsi que deux autres, un de chaque côté et Jésus au milieu. Mais Pilate rédigea alors un écriteau et le fit placer sur la croix ; il portait ces mots : « Jésus de Nazareth, le roi des Juifs ». Beaucoup de Juifs purent lire cet écriteau, car cet

denn die Stätte war nahe bei der Stadt,
da Jesus gekreuziget ist.
Und es war geschrieben auf hebräische, griechische
und lateinische Sprache.
Da sprachen die Hohenpriester der Jüden zu Pilato:

49 25b. Chor

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

50 25c. Evangelist, Pilatus

Pilatus antwortet:

Pi: Was ich geschrieben habe, das habe ich
geschrieben.

51 26. Choral

In meines Herzens Grunde,
Dein Nam und Kreuz allein
Funkelt all Zeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Not,
Wie du, Herr Christ, so milde,
Dich hast geblut' zu Tod.

endroit où Jésus fut crucifié était proche de la ville.
Et il était écrit en hébreu, en grec et en latin.

Alors les grands-prêtres Juifs dirent à Pilate :

25b. Chœur

N'écris pas : le roi des Juifs, mais plutôt :
il a dit : « Je suis le roi de Juifs ».

25c. Évangéliste, Pilate

Pilate leur répondit :

Pi : Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit.

26. Choral

Dans le fond de mon cœur,
Seuls ton nom et ta croix
Brillent en tout temps, à chaque heure,
Ils m'apportent la joie.
Apparais-moi sous cette image
Qui me console dans ma détresse.
Toi, Seigneur Christ, si clément,
Au point de répandre ton sang jusqu'à
la mort !

CD 2**TOD JESU**

(Johannes 19, 23-30)

1 27a. Evangelist

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

2 27b. Chor

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

3 27c. Evangelist, Jesus

Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen. Solches taten die Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

J: Weib, siehe, das ist dein Sohn!

Ev: Darnach spricht er zu dem Jünger:

J: Siehe, das ist deine Mutter!

LA MORT DE JÉSUS

(Jean 19, 23-30)

27a. Évangéliste

Mais les soldats, après avoir crucifié Jésus, prirent ses vêtements et en firent quatre parts, une pour chaque soldat, il en fut de même pour la tunique. Mais cette tunique n'avait pas de coutures, tissée d'une seule pièce de haut en bas. Alors ils se dirent entre eux :

27b. Chœur

Il ne faut pas la partager, mais tirons au sort, pour savoir à qui elle reviendra.

27c. Évangéliste, Jésus

Ainsi s'accomplit la parole de l'Écriture :

« Ils se sont partagés mes vêtements et ont tiré ma tunique au sort ».

Ainsi firent les soldats.

Mais près de la croix de Jésus se tenait sa mère et la sœur de sa mère Marie, femme de Cléophas et Marie Madeleine. En voyant sa mère et auprès d'elle le disciple qu'il aimait, il dit à sa mère :

J : Femme, voici ton fils.

Ev : Puis il dit au disciple :

J : Voici ta mère !

4 28. Choral

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

5 29. Evangelist, Jesus

Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.
 Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht
 war,
 daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:

J: Mich dürstet!

Ev: Da stund ein Gefäße voll Essigs.
 Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und
 legten ihn um einen Isopen
 und hielten es ihm dar zum Munde.

Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

J: Es ist vollbracht!

6 30. Aria (Alto)

Es ist vollbracht!
 O Trost vor die gekränkten Seelen!
 Die Trauernacht
 Läßt nun die letzte Stunde zählen.
 Der Held aus Judas siegt mit Macht
 Und schließt den Kampf.
 Es ist vollbracht!

28. Choral

Il prit bien soin de tout
 Dans sa dernière heure,
 Il pensa encore à sa mère,
 Lui assurant protection.
 Ô homme, sois juste,
 Aime Dieu et les hommes,
 Tu peux ensuite mourir sans peine,
 Et ne plus te désoler !

29. Évangéliste, Jésus

Et à partir de ce moment le disciple la prit avec lui.
 Après cela, comme Jésus savait que tout était déjà
 fini, et pour que ce qui était dans l'Écriture soit
 accompli, il dit :

J : J'ai soif.

Ev : Il y avait là un vase rempli de vinaigre.
 Ils imbibèrent alors une éponge de vinaigre,
 l'accrochèrent à une branche d'hysope et
 l'approchèrent de sa bouche.

Quand Jésus eut pris le vinaigre il dit :

J : Tout est accompli !

30. Air (alto)

Tout est accompli !
 Ô consolation pour les âmes affligées !
 La nuit de deuil
 Laisse maintenant sonner sa dernière heure.
 Le héros de Judas triomphe avec force
 Et met un terme au combat.
 Tout est accompli !

7 31. Evangelist

Und neiget das Haupt und verschied.

8 32. Aria (Bass) mit Choral

Mein teurer Heiland, laß dich fragen,
 Jesu, der du warest tot,
 Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
 Und selbst gesagt: Es ist vollbracht,
 Lebest nun ohn Ende,
 Bin ich vom Sterben frei gemacht?
 In der letzten Todesnot
 Nirgend mich hinwende
 Kann ich durch deine Pein und Sterben
 Das Himmelreich ererben?
 Ist aller Welt Erlösung da?
 Als zu dir, der mich versühnt,
 O du lieber Herr!
 Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;
 Gib mir nur, was du verdient,
 Doch neigest du das Haupt
 Und sprichst stillschweigend: ja.
 Mehr ich nicht begehre!

GRABLEGUNG

(Matthäus 27, 51-52 ; Johannes 19, 31-42)

9 33. Evangelist

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen.

31. Évangéliste

Il inclina la tête et rendit l'âme.

32. Air (basse) avec choral

Mon cher Sauveur, laisse-toi interroger,
 Jésus, Toi qui étais mort,
 Maintenant que tu es cloué sur la croix
 Et que tu as dit : tout est accompli !
 Tu vis maintenant pour l'éternité,
 Suis-je délivré de la mort ?
 Que dans la dernière détresse de la mort
 Je ne me tourne vers nul autre
 Puis-je grâce à ton supplice et à ta mort,
 Hériter du royaume des cieux ?
 Est-ce là la Rédemption pour le monde entier ?
 Que vers toi, qui m'as délivré de mes péchés,
 Ô mon Seigneur bien-aimé !
 Certes la douleur t'empêche de parler ;
 Donne-moi, seulement ce que tu as mérité :
 Pourtant tu baisses la tête
 Et dis en silence : oui !
 Je n'en désire pas plus !

LA SÉPULTURE

(Matthieu 27, 51-52 ; Jean 19, 31-42)

33. Évangéliste

Et voici que le voile du Temple se déchira en deux, du haut en bas. Et la terre trembla, et les rochers se fendirent ; les tombes s'ouvrirent et l'on vit de nombreux corps de saints ressusciter.

10 34. Arioso (Tenor)

Mein Herz, in dem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?

11 35. Aria (Sopran)

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

12 36. Evangelist

Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über (denn desselbigen Sabbats Tag war sehr groß), baten die Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden.
Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war.

Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und

34. Arioso (ténor)

Mon cœur, alors que le monde entier
Souffre pareillement les souffrances de Jésus,
Le soleil s'habille de deuil,
Le voile se déchire, le rocher tombe et se brise,
La terre tremble, les tombeaux s'ouvrent,
Parce qu'ils voient s'éteindre le Créateur,
De ton côté que veux-tu faire ?

35. Air (soprano)

Répands-toi, mon cœur, en torrents de larmes,
En l'honneur du Très-Haut.
Raconte au monde et au ciel cette peine :
Ton Jésus est mort !

36. Évangéliste

Mais les Juifs, comme c'était le jour de la récollection avant la Pâque, demandèrent à Pilate, (car ce jour du Sabbat était très important), afin que les corps ne restent pas sur la croix durant le Sabbat, de leur faire briser les jambes et de faire enlever les corps de la croix. Alors vinrent les soldats et ils brisèrent les jambes, au premier et au second de ceux qui avaient été crucifiés avec lui.

Lorsqu'ils arrivèrent au tour de Jésus, ils virent qu'il était déjà mort ;
ils ne lui brisèrent pas les jambes ;
mais un des soldats lui perça le côté de sa lance, et aussitôt il sortit du sang et de l'eau.
Et celui qui a vu cela en a témoigné, et son

der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr gläubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde:

“Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen.”
Und abermals spricht eine andere Schrift:
“Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.”

13 37. Choral

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

14 38. Evangelist

Darnach hat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich, aus Furcht vor den Juden), daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus,

témoignage est vrai et il le sait bien, lui, qu'il a dit la vérité,
afin que vous le croyiez.
Car cela est arrivé,
afin que l'Écriture s'accomplisse :

« on ne lui brisera aucun os ».
Et l'Écriture dit encore :
« Ils verront, qui ils ont transpercé ! »

37. Choral

Aide-nous, Christ, Fils de Dieu,
Par ton amère souffrance,
Que toujours soumis à Toi
Nous évitons tout vice,
Et que ta mort et sa cause
Nous y pensions avec profit,
Et que pour cela, quoique pauvres et faibles,
Nous te rendions grâce, par des sacrifices !

38. Évangéliste

Ensuite Joseph d'Arimathie, qui était un disciple de Jésus, demanda à Pilate (mais secrètement, par crainte des Juifs), de pouvoir enlever le corps de Jésus. Et Pilate lui en donna la permission. Il vint donc et emporta le corps de Jésus. Nicodème vint aussi,

der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden.

Da nahmen sie den Leichnam Jesu, und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben.

Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je geleet war.

Daselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, die weil das Grab nahe war.

15 39. Chor

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

16 40. Choral

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in seim Schlafkämmerlein
Gar sanft ohn einge Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich

qui était autrefois venu voir Jésus ;
il apporta de la myrrhe et de l'aloés mélangés,
environ cent livres.

Alors ils prirent le corps de Jésus, l'enveloppèrent dans des linges de lin avec des aromates, selon la coutume funéraire juive. Mais il y avait, à l'endroit où Jésus avait été crucifié, un jardin et dans ce jardin une tombe fraîchement creusée, dans laquelle personne n'avait encore été enseveli. Comme ce tombeau était proche, et par égard pour la récollection pour préparer la Pâque, ils y déposèrent le corps de Jésus.

39. Chœur

Repose en paix, dépouille sainte,
Que désormais je ne pleure plus,
Repose en paix et conduis-moi aussi au repos !
La tombe qui t'est destinée,
Et qui désormais ne renferme plus la détresse,
M'ouvre le Ciel
Et ferme l'Enfer.

40. Choral

Ah ! Seigneur, laisse tes chers anges,
En ma dernière heure, porter mon âme
Dans le sein d'Abraham,
Que le corps, dans son lieu de sommeil
Bien doucement, sans tourment ni peine,
Repose jusqu'au dernier Jour.
Alors éveille-moi de la mort,
Pour que mes yeux te contemplant,

In aller Freud, o Gottes Sohn,
 Mein Heiland und Genadenthron!
 Herr Jesu Christ, erhöre mich,
 Ich will dich preisen ewiglich!

Nur zur 1725 Fassung gehörenden Sätze

17 1^o. Choral

O Mensch, bewein dein Sünde groß,
 Darum Christus seins Vaters Schoß
 Äußert und kam auf Erden ;
 Von einer Jungfrau rein und zart
 Für uns er hie geboren ward,
 Er wollt der Mittler werden.
 Den Toten er das Leben gab
 Und legt darbei all Krankheit ab,
 Bis sich die Zeit herdrange,
 Daß er für uns geopfert würd,
 Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
 Wohl an dem Kreuze lange.

18 11+. Aria (Bass) und Choral (Soprano)

Himmel reiße, Welt erbebe,
 Fallt in meinen Trauerton,
Jesu, deine Passion
 Sehst meine Qual und Angst,
 Was ich, Jesu, mit dir leide!
Ist mir lauter Freude,
 Ja, ich zähle deine Schmerzen,
 O zerschlagner Gottessohn,
Deine Wunden, Kron und Hohn

Dans la joie absolue, ô Fils de Dieu,
 Mon Sauveur et trône de la grâce !
 Seigneur Jésus Christ, entends-moi,
 Je veux te célébrer éternellement.

Mouvements n'appartenant qu'à la version de 1725

1^o. Choral

O homme, pleure amèrement tes péchés,
 Pour lesquels le Christ quitta le sein
 De son père et vint sur la terre ;
 D'une vierge douce et pure
 Il est venu naître ici pour nous,
 Il voulait être notre intercesseur.
 Il a redonné la vie aux morts
 Et a guéri aussi toutes maladies,
 Jusqu'à ce que le temps le rattrape,
 Qu'il soit sacrifié pour nous,
 Et qu'il porte le lourd fardeau de nos péchés
 Jusque sur la croix.

11+. Air (basse) et choral (soprano)

Cieux ouvrez-vous, Monde tremble,
 Partagez ma lamentation,
Jésus, ta Passion
 Voyez mon tourment et mon angoisse,
 Que je souffre, Jésus, avec toi !
M'est une grande joie,
 Oui, je dénombre tes douleurs,
 O Fils de Dieu roué de coups,
Tes plaies, ta couronne, ton humiliation

Ich erwähle Golgotha
 Vor dies schnöde Weltgebäude.
Meines Herzens Weide.
 Werden auf den Kreuzeswegen
 Deine Dornen ausgesät,
Meine Seel auf Rosen geht,
 Weil ich in Zufriedenheit
 Mich in deine Wunden senke,
Wenn ich dran gedenke,
 So erblick ich in dem Sterben,
 Wenn ein stürmend Wetter weht,
In dem Himmel eine Stätt
 Diesen Ort, dahin ich mich
 Täglich durch den Glauben lenke.
Mir deswegen schenke!

19 13^{te}. Aria (Tenor)

Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel,
 wirf Himmel deinen Strahl auf mich !
 Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen,
 hab ich, o Jesu, dein vergessen.
 Ja, nähm ich der Morgenröte Flügel,
 so holte mich mein strenger Richter wieder ;
 ach ! fällt vor ihm in bitteren Tränen nieder !

20 19^{te}. Aria (Tenor)

Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen,
 Bei eurer Kreuzesangst und Qual!

Könnt ihr die unermeßne Zahl
 Der harten Geißelschläge zählen,

Je choisis Golgotha
 À ces méprisables demeures terrestres.
Le réconfort de mon cœur.
 Tes épines sont semées
 Sur le chemin du calvaire,
Mon âme va sur un tapis de roses
 Alors que moi dans l'extase
 Je plonge dans tes blessures.
Lorsque j'y songe ;
 Ainsi je vois dans la mort
 Quand souffle la tempête
Une place dans le Ciel
 Cet endroit, où chaque jour
 M'emmène la foi.
Je te prie de m'offrir !

13^{te}. Air (ténor)

Fracassez-moi, rochers et collines,
 Ciel, jette sur moi ton rayon !
 Quel sacrilège, quel péché, quelle outrecuidance,
 Jésus, de t'avoir oublié !
 Oui, si je m'envolais sur les ailes de l'aube,
 Mon sévère juge me rattraperait ;
 Hélas ! tombez à genoux devant lui et versez des
 larmes amères !

19^{te}. Air (ténor)

Ah! Ne vous tordez pas ainsi, âmes affligées,
 Écrasées par votre peur de la croix et votre
 tourment!

Si vous pouvez compter le nombre infini
 Des coups de fouets,

So zählet auch die Menge eurer Sünden,
Ihr werdet diese größer finden!

21 40". Choral

Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser!
Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser!
Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Gib uns dein'n Frieden. Amen.

Comptez aussi le nombre de vos péchés,
Vous verrez qu'il est bien plus grand.

40". Choral

Ô Christ, toi l'Agneau de Dieu,
Qui portes sur toi les péchés du monde,
Aie pitié de nous!
Ô Christ, toi l'Agneau de Dieu,
Qui portes sur toi les péchés du monde,
Aie pitié de nous!
Ô Christ, toi l'Agneau de Dieu,
Qui porte sur toi les péchés du monde,
Donne-nous ta paix. Amen.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)**Johannes-Passion BWV 245****CD1**

| | | |
|-----------|---|------|
| 1 | 1. Chorus "Herr, unser Herrscher" | 8:04 |
| 2 | 2a. Recitativo "Jesus ging mit seinen Jüngern" | 1:05 |
| 3 | 2b. Chorus "Jesum von Nazareth" | 0:11 |
| 4 | 2c. Recitativo "Jesus spricht zu ihnen" | 0:35 |
| 5 | 2d. Chorus "Jesum von Nazareth" | 0:11 |
| 6 | 2e. Recitativo "Jesus antwortete" | 0:23 |
| 7 | 3. Choral "O große Lieb" | 0:55 |
| 8 | 4. Recitativo "Auf daß das Wort erfüllet würde" | 1:10 |
| 9 | 5. Choral "Dein Will gescheh" | 0:51 |
| 10 | 6. Recitativo "Die Schar aber" | 0:47 |
| 11 | 7. Aria "Von den Stricken" | 4:18 |
| 12 | 8. Recitativo "Simon Petrus aber" | 0:14 |
| 13 | 9. Aria "Ich folge dir gleichfalls" | 3:38 |
| 14 | 10. Recitativo "Derselbige Jünger" | 3:15 |
| 15 | 11. Choral "Wer hat dich so geschlagen" | 1:44 |
| 16 | 12a. Recitativo "Und Hannas" | 0:20 |
| 17 | 12b. Chorus "Bist du nicht" | 0:27 |
| 18 | 12c. Recitativo "Er leugnete aber" | 1:31 |
| 19 | 13. Aria "Ach, mein Sinn" | 2:30 |

| | | |
|----|--|------|
| 20 | 14. Choral "Petrus, der nicht denkt zurück" | 1:23 |
| 21 | 15. Choral "Christus, der uns selig macht" | 1:08 |
| 22 | 16a. Recitativo "Da führeten sie Jesum" | 0:38 |
| 23 | 16b. Chorus "Wäre dieser nicht ein Übeltäter" | 1:01 |
| 24 | 16c. Recitativo "Da sprach Pilatus zu ihnen" | 0:11 |
| 25 | 16d. Chorus "Wir dürfen niemand töten" | 0:38 |
| 26 | 16e. Recitativo "Auf daß erfüllet würde" | 1:45 |
| 27 | 17. Choral "Ach großer König" | 1:34 |
| 28 | 18a. Recitativo "Da sprach Pilatus zu ihm" | 1:20 |
| 29 | 18b. Chorus "Nicht diesen, diesen nicht" | 0:10 |
| 30 | 18c. Recitativo "Barrabas aber war ein Mörder" | 0:28 |
| 31 | 19. Arioso "Betrachte, meine Seel" | 2:16 |
| 32 | 20. Aria "Erwäge" | 7:12 |
| 33 | 21a. Recitativo "Und die Kriegsknechte" | 0:18 |
| 34 | 21b. Chorus "Sei begrüßet" | 0:35 |
| 35 | 21c. Recitativo "Und gaben ihm Backenstreiche" | 0:59 |
| 36 | 21d. Chorus "Kreuzige" | 0:53 |
| 37 | 21e. Recitativo "Pilatus sprach zu ihnen" | 0:19 |
| 38 | 21f. Chorus "Wir haben ein Gesetz" | 1:17 |
| 39 | 21g. Recitativo "Da Pilatus das Wort höröte" | 1:32 |
| 40 | 22. Choral "Durch dein Gefängnis" | 1:00 |
| 41 | 23a+b. Recitativo & Chorus "Lässest du diesen los" | 1:17 |

| | | |
|----|--|------|
| 42 | 23c. Recitativo "Da Pilatus das Wort hörete" | 0:39 |
| 43 | 23d. Chorus "Weg, weg mit dem" | 0:57 |
| 44 | 23e. Recitativo "Spricht Pilatus zu ihnen" | 0:13 |
| 45 | 23f. Chorus "Wir haben keinen König" | 0:11 |
| 46 | 23g. Recitativo "Da überantwortete er ihn" | 0:50 |
| 47 | 24. Aria "Eilt, ihr angefochtenen Seelen" | 3:51 |
| 48 | 25a. Recitativo "Allda kreuzigten sie ihn" | 1:19 |
| 49 | 25b. Chorus "Schreibe nicht" | 0:35 |
| 50 | 25c. Recitativo "Pilatus antwortet" | 0:15 |
| 51 | 26. Choral "In meines Herzens Grunde" | 1:32 |

CD2

| | | |
|----|--|------|
| 1 | 27a. Recitativo "Die Kriegsknechte aber" | 0:35 |
| 2 | 27b. Chorus "Lasset uns den nicht zerteilen" | 1:24 |
| 3 | 27c. Recitativo "Auf daß erfüllet würde die Schrift" | 1:52 |
| 4 | 28. Choral "Er nahm alles wohl in acht" | 1:17 |
| 5 | 29. Recitativo "Und von Stund an" | 1:24 |
| 6 | 30. Aria "Es ist vollbracht" | 4:57 |
| 7 | 31. Recitativo "Und neiget das Haupt" | 0:29 |
| 8 | 32. Aria "Mein teurer Heiland" | 4:24 |
| 9 | 33. Recitativo "Und siehe da" | 0:29 |
| 10 | 34. Arioso "Mein Herz" | 0:46 |
| 11 | 35. Aria "Zerfließe, mein Herze" | 6:53 |

| | | |
|----|--|------|
| 12 | 36. Recitativo "Die Jüden aber" | 2:07 |
| 13 | 37. Choral "O hilf, Christe" | 1:12 |
| 14 | 38. Recitativo "Darnach bat Pilatum" | 2:06 |
| 15 | 39. Chorus "Ruht wohl" | 7:24 |
| 16 | 40. Choral "Ach Herr, laß dein lieb Engelein" | 2:45 |
| 17 | Versio 1725: 1. Choral "O Mensch beweine deine Sünde groß" | 5:26 |
| 18 | Versio 1725: 11. Aria "Himmel reiße" | 3:55 |
| 19 | Versio 1725: 13. Aria "Zerschmettert mich" | 5:14 |
| 20 | Versio 1725: 19. Aria "Ach windet euch nicht" | 4:52 |
| 21 | Versio 1725: 40. Choral "Christe, du Lamm Gottes" | 4:47 |



Recorded in Grosser Festsaal, Landgasthof Riehen (Switzerland), March 2022

ARTISTIC DIRECTION, SOUND ENGINEER, EDITING, MASTERING

Markus Heiland, Tritonus

Musikproduktion

PHOTOGRAPHER

Elam Rotem

DESIGN

Amethys

EXECUTIVE PRODUCER

Claves Records

Cover on an idea from Christine Ispirian-Matthey

Organs: Orgelbau Felsberg (Switzerland) / Cembalo: Jean-Michel Chabloz (Switzerland)

Special thanks to Claudine Gex (Société des Concerts de Bulle), Lorenzo Malaguerra (Théâtre du Crochetan) et Francis Jacob (Association des Amis de l'orgue de Saessolsheim)

Gli Angeli Genève: Florence Voide, production, Frederik Sjollema and Aleksandra Lewandowska, administration, Muriel Brandt, communication.

Gli Angeli Genève is supported by: Ville de Genève, République et Canton de Genève, Loterie Romande and private foundations (Geneva).



© & © 2023 Claves Records SA, Prilly (Switzerland)

CD 50-3068/69 - Printed in Austria by Sony DADC, Salzburg, March 2023

