

Der für die Sünde
der Welt
Bemerkte
und
Sterbende
Jesus
aus den
Vier Evangelisten
in gebundener Rede
vorgestellt,
und
am heiligen Char: Freytage,
in Hoch: Fürstl. Hof: Ca-
pelle zum Friedenstein musica-
lisch angeführet,
An. 1725.

Gotha, gedruckt bey Joh. Andr. Keyhern,
F. S. Hof: Buchdr.

Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749)**Passion Oratorio after Barthold Heinrich Brockes, 1725****CD 1****Pars I****32'48**

- | | | |
|-----------|--|------|
| 1 | Coro »Mich vom Stricken meiner Sünden« | 4'15 |
| 2 | Recitativo & Accompagnato »Als JEsus nun zu Tische saße«
(<i>Evangelist, Jesus</i>) | 0'59 |
| 3 | Aria »Der GOtt, dem alle Himmels=Kreise« (<i>Soprano 1</i>) | 1'25 |
| 4 | Recitativo & Accompagnato
»Und bald hernach nahm er den Kelch« (<i>Evangelist, Jesus</i>) | 1'05 |
| 5 | Aria »GOtt selbst, die Brunnquell alles Guten« (<i>Soprano 1</i>) | 1'22 |
| 6 | Chorale »Ach, wie hungert mein Gemüthe« | 0'43 |
| 7 | Recitativo, Coro & Accompagnato
»Drauf sagten sie dem Höchsten Danck« (<i>Evangelist, Jesus</i>) | 3'06 |
| 8 | Aria, Recitativo & Aria
»Mein Vater! schau, wie ich mich quäle« (<i>Basso ›Jesus‹</i>) | 3'52 |
| 9 | Arioso »Sünder, schaut mit Furcht und Zagen« (<i>Soprano 1</i>) | 0'57 |
| 10 | Recitativo »Die Pein vermehrte sich« | 1'33 |
| 11 | Aria »Brich. mein Hertz, zerffließ in Thränen« (<i>Soprano 2</i>) | 3'23 |
| 12 | Recitativo, Arioso & Coro »Ein Engel aber kam«
(<i>Soprano 1 & 2, Altus, Tenor, Basso</i>) | 2'29 |
| 13 | Aria »Giff und Gluth, Strahl und Fluth« (<i>Tenor</i>) | 1'46 |
| 14 | Recitativo »Steck nur das Schwerdt an seinen Ort« | 1'14 |
| 15 | Coro »O Weh! sie binden ihn« | 1'04 |

16	Recitativo & Aria »Wo flieht ihr hin« (Tenor)	2'10
17	Chorale »Ich will hie bey dir stehen«	0'54

Pars II 16'21

18	Recitativo »Und JEsus ward zum Pallast Caiphase«	1'28
19	Aria »Was Bähren = Tatzen, Löwen = Klauen« (Soprano 2)	2'36
20	Recitativo »Dieß sahe Petrus an«	3'23
21	Aria & Recitativo »Heul, du Schaum der Menschenkinder« (Tenor)	2'21
22	Aria »Schau, ich fall in strenger Buße« (Tenor)	1'07
23	Chorale »Ach GOtt und Herr«	0'57
24	Recitativo & Chor »Als JEsus nun, wie hart man ihn verklagte«	1'24
25	Aria »Erweg, ergrimte Nattern = Bruth« (Soprano 1)	1'33
26	Chorale »Hertzliebster JEsu, was hast du verbrochen«	1'19

T.T.: 49'29

CD 2

Pars III 42'06

1	Recitativo & Aria »Die Nacht war kaum vorbeý«	3'50
2	Accompagnato »O was hab ich verfluchter Mensch getan« (Alto)	0'47
3	Aria & Recitativo »Laß diese That nicht ungerochen« (Alto)	2'44
4	Aria »Die ihr GOttes Gnad versümet« (Evangelist)	1'34
5	Recitativo & Coro »Wie nun Pilatus JEsu fragt«	0'50
6	Aria Senz' Oboi »Sprichst du denn auf diß Verklagen« (Soprano 1, Jesus)	2'34

7	Recitativo & Coro »Pilatus wunderte sich sehr«	1'32
8	Accompagnato & Aria »Besinne dich, Pilatus« (Soprano 2)	2'21
9	Recitativo »Drauf zerreten die Kriegs = Knecht Ihn herein«	0'29
10	Arioso, Recitativo & Aria »Ich seh an einen Stein gebunden« (Basso 2)	4'58
11	Recitativo »Wie nun das Blut mit Ströhmén von ihm rann«	0'25
12	Aria & Recitativo »Die Rosen krönen sonst« (Soprano 2)	3'54
13	Aria & Recitativo »Laß doch diese herben Schmerzen« (Soprano 2)	3'36
14	Duetto »JEsu, dich mit unsern Seelen« (Soprano 1 & 2)	1'44
15	Recitativo & Coro »Drauf beugten sie aus Spott vor Ihm die Knie«	0'57
16	Aria »Schäumest du, du Schaum der Welt« (Alto)	1'17
17	Recitativo, Aria & Recitativo »Worauf sie mit dem Rohr« (Evangelist, Basso 2)	6'21
18	Aria con Coro and Chorale »Eilt, ihr angefochtén Seelen«/ »Laßet mich mit JEsu ziehen«	1'39

Pars IV 34'42

19	Recitativo »Ach GOtt! Mein Sohn wird fortgeschleppt« (Maria/Soprano 1)	1'29
20	Duetto »Soll mein Kind, mein Leben sterben« (Soprano 1, Jesus)	1'13
21	Recitativo (Evangelist, Alto) & Aria »Und er trug/ Es scheint, da den zerkerbten Rücken«	3'12
22	Recitativo (Tenor), Aria & Recitativo »Wie sie nun an die Städte«	3'08
23	Chorale »O Menschenkind, nur deine Sünd«	0'36
24	Recitativo, Coro & Recitativo »Sobald er nun gecreüzig war/ Pfui, seht mir doch«	1'25

25	<i>Aria (Soprano 1)</i> »Was Wunder, daß der Sonnen Pracht«	2'25
26	Recitativo & Accompagnato »Diß war zur neunnden Stund«	1'43
27	<i>Arioso (Soprano 1)</i> »Mein Heyland, HErr und Fürst«	1'10
28	Recitativo »Drauf lief ein Kriegs=Knecht«	0'42
29	Coro (Aria) & Recitativo »O Donner=Wort/O seelig, wer diß glaubt«	3'12
30	<i>Arioso & Recitativo (Soprano 2, Tenor)</i> »Sind meiner Seele tiefe Wunden«	1'44
31	Aria & Accompagnato (Basso 1 & 2) »Brich, brüllender Abgrund«	3'59
32	<i>Aria (Basso 2)</i> »Wie kömmts, daß, da der Himmel weint«	1'37
33	Coro à 5 »Bey JEsus Todt und Leben leidet«	2'21
34	Chorale »Mein Sünd mich werden kräncken sehr«	0'46
35	<i>Aria (Alto)</i> »Wisch ab der Thränen scharffe Lauge«	2'31
36	Chorale »Ich bin ein Glied an deinem Leib«	0'51

T.T.: 77'06

Constanze Backes	Soprano 1
Dorothee Miels	Soprano 2
Henning Voss	Altus
Knut Schoch	Tenor (Evangelist & Aria No. 30)
Andreas Post	Tenor
Florian Mehlretter	Bass
Klaus Mertens	Bass (Jesus & »Gläubige Seele« in Aria No 57)

Kammerchor Michaelstein (Choir Director: **Helko Siede**)

Telemann-Kammerorchester Michaelstein

Ludger Rémy

Kammerchor Michaelstein

Soprano:	Kerstin Baron, Cordula Fischer, Kristina Hartwig, Claudia Heyer, Anke Kelling, Weike Kreuz, Anja Nicklisch, Almuth Lehmann, Solveig Schröder, Cornelia Seidel
Alto:	Heidje Ahrendt, Janet Heller, Karin Herpel, Jana Rutte, Bettina Siebert, Judith Storbeck, Ulrike Weber
Tenor:	Marc Hartwiger, Thomas Riede, Sebastian Mende
Bass:	Stefan Auerswald, Sebastian Göring, Colin Goldbach, Mathias Kiesling, Thomas Osterwald, Oliver Wickel

Telemann-Kammerorchester Michaelstein (Pitch 392 Hertz)

Transverse flute:	Manfredo Zimmerman
Oboes:	Lex Vos (Soli), Wolfgang Dey
Bassoon:	Thomas Göbel
1 st Violin:	Jochen Grüner (Leader and Soli Nos. 21 61), Ulla Schneider (Solo No 38), Eva Salonen
2nd Violin:	Cornelia Fiedler (Solo No 43), Ruth Ellner, Maria Thom
1 st Viola:	Klaus Voigt, Michael Gusenbauer
2nd Viola:	Ursel Kessl, Werner Saller
Viola d'amore:	Anne Schumann (Solo N. 38)
Viola da gamba:	Monika Schwamberger
Violoncello:	Steffen Hoffmann, Gregor Anthony
Double Bass:	Carsten Hundt
Theorbe:	Suzanne van Os
Organ:	Sebastian Knebel, Ludger Rémy

Danksagungen

Als erstes sei der »Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. (MBM)« gedankt, weil sie half, dieses Werk nach mehr als 250 Jahren in Konzerten wiederzubeleben.

Gedankt sei ferner Herrn Axel Weidenfeld für seinen Hinweis auf dieses Werk und dem Schloßmuseum in Sondershausen, das die Handschriften zu Aufführungen und Aufnahme zur Verfügung stellte. Ein ganz besonderer Dank aber geht an Marina Ernst, durch deren unermüdliches Wirken im Hintergrund die CD-Aufnahme der Passion überhaupt erst zustande kam.

A Special Word of Thanks

We would like to thank the *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. (MBM)* for its role in the reintroduction of Stölzel's *Brockes-Passion* to the concert world more than 250 years after its composition. We also owe special thanks to Axel Weidenfeld for calling our attention to this work, to the Sondershausen Castle Museum for making available to us the manuscripts for our performances and this recording, and to Marina Ernst, without whose tireless efforts in the background this CD recording of the passion would not have been possible.

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier la «*Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. (MBM)*» pour avoir contribué, par ses concerts, à rendre la vie à cette œuvre, après plus de 250 ans. Je remercie également Monsieur Axel Weidenfeld qui m'a renseigné cette œuvre ainsi que le musée du château de Sondershausen, qui a mis les manuscrits à ma disposition pour les représentations et pour cet enregistrement.

Je voudrais adresser un merci tout spécial à Marina Ernst: sans son travail inlassable, dans l'ombre, cet enregistrement de la Passion n'aurait jamais pu être réalisé.

Aufführungsmaterial

Die Aufführungsmaterialien wurden nach der Partitur und den Stimmen **Mus. A 15:1** aus dem Schloßmuseum Sondershausen eingerichtet.

© 1996 Ludger Rémy, Kloster Michaelstein

Das Werk erscheint vermutlich Ende 1998 in der Reihe »Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik« der MBM beim Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig.

Performance Material

The performance materials were prepared after the score and the parts in the Sondershausen Castle Museum (call number **Mus. A 15:1**):

© Ludger Rémy, Kloster Michaelstein, 1996.

The work is currently scheduled for publication in the series *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* of the MBM at the end of 1998 (Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag).

La partition de travail

La partition de travail pour les représentations et l'enregistrement a été réalisée à partir de la partition et du lot de parties **Mus. A 15:1** conservés au musée du château de Sondershausen.

© 1996 Ludger Rémy, Kloster Michaelstein.

L'œuvre sera probablement publiée fin 1998, dans la série «*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*» de la MBM, chez l'éditeur musical Friedrich Hofmeister à Leipzig.

Ein sehr persönliches Vorwort, fast ein Bekenntnis ...

Als ich die ersten Blätter der Partiturhandschrift aus Sondershausen las, überkamen mich Betroffenheit und vor allem Erschütterung: ein Werk, das über 250 Jahre geruht hatte, verfügte über eine Kraft und eine Macht, die mich fortan nicht mehr aus ihrem Bann ließ. Unglaubliche Musik... man war nach dem Lesen anders geworden.

Seither gehört für mich die *Brockespassion* Gottfried Heinrich Stölzels zu der ergreifendsten und menschlichsten Musik, die ich jemals aufzuführen oder zu hören das Glück hatte, und ich zähle Stölzel zu den wahrhaft großen Meistern des mitteleuropäischen Barock, in seiner Wirkung auf »Seele und Gemüth« den meisten vielleicht sogar überlegen.

Ich glaube, daß das hilflose Verstummen und die Fassungslosigkeit des Menschen ob der Unabänderlichkeit des Seins in Musik selten einen derart beredten Ausdruck gefunden hat. In dem von tiefem Humanismus geprägten *Essai »Daß Philosophieren sterben lernen heisse«* des französischen Philosophen Michel de Montaigne (1533-1592) liest man:

»*Philosophieren ist nichts anderes als eine Vorbereitung zum Tode. Dieses kömmt daher, weil das Studiren und die tief sinnigen Betrachtungen unsere Seele einigermassen außer uns ziehen; welches eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tode hat: oder vielmehr daher, weil alle*

Weisheit und alles Reden der Welt endlich darauf hinaus laufen, uns zu lehren, das wir den Tod nicht fürchten sollen.»

Eine musikalische Verwirklichung dieser tröstenden Philosophie – dafür halte ich die Vertonung des Brockestextes durch Gottfried Heinrich Stölzel.

Ludger Rémy

Gottfried Heinrich Stölzel: Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Brockes-Passion)

Es gilt nicht nur ein unbekanntes Werk zu entdecken, sondern auch einen bisher nahezu unbekanntem Komponisten. Musikwissenschaftlern, die sich mit deutscher Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts beschäftigen, ist der Name des Gothaer Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) vielleicht vertraut; auch kennt der eine oder andere Anfänger auf dem Klavier einige Sätzchen von ihm, die Johann Sebastian Bach in das Klavierbüchlein für seinen Sohn Wilhelm Friedemann aufnahm – und damit seine Wertschätzung für den Gothaer Kollegen zum Ausdruck brachte; gelegentlich wurden einige kleinbesetzte Orchester- und Kirchenkompositionen Stölzels ediert. Doch gemessen an dem, was er tatsächlich geschaffen hat, gemessen auch an dem, was davon bis heute erhalten blieb, ist das verschwindend wenig. So ist diese CD nicht nur die erste Einspielung der Brockes-Passion Stölzels – 272 Jahre nach ihrer ersten Aufführung am Karfreitag 1725 in der Schloßkirche zu Gotha –, sondern überhaupt die erste eines Werkes, das für sein Schaffen repräsentativ ist. Also noch ein barocker Kleinmeister, dessen Werke letztlich doch zu Recht in den Archiven modern? Im Gegenteil: Die handwerkliche Qualität dieser Passion und vor allem die emotionale Kraft der Musik und Stölzels persönli-

ches kompositorische Profil brauchen den Vergleich mit keinem seiner Zeitgenossen zu scheuen.

Unter den deutschen Zeitgenossen war Stölzels Geltung unumstritten. Als hochgeachteter Komponist findet er gleichrangige Erwähnung mit Händel, Telemann, Hasse und Bach (z. B. im *Walter-Lexikon* von 1732, im »*Critischen Musicus*« von Johann Adolph Scheibe, in Johann Matthesons »*Ehrenpforte*«). Die »*Societät der musicalischen Wissenschaften*« des Lorenz Mizler veröffentlichte 1754 nebeneinander Würdigungen ihrer verstorbenen Mitglieder Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Sebastian Bach. Gerade im Vergleich zu der Person des Thomaskantors zeigt sich, daß Stölzel über eine Reihe von Qualifikationen verfügte, die Bach fehlten; dieser Mangel stand dessen Anerkennung in Kreisen des Adels und unter den Gebildeten im Wege. Stölzel ging beispielsweise äußerst gewandt mit Sprache um; für einen großen Teil seiner Vokalwerke schrieb er die Dichtung selbst. Mattheson rühmt ausdrücklich die Tatsache, daß er für die *Biographiensammlung* der »*Ehrenpforte*« eine Selbstbiographie lieferte, was andere Musiker (wohl nicht nur aus Zeitdruck...) vermieden hatten. Stölzel war ein weltläufiger Komponist: er bewegte sich souverän auch in Kreisen des hohen Adels; mehrfach erhielt er Rufe an verschiedene Höfe. Die für Künstler und besonders Musiker obligatorische Italienreise als Abschluß der Lehrzeit und Grundlage der beruflichen Anerkennung

(vergleichbar dem Italienaufenthalt Händels) absolvierte er glanzvoll: er feierte Erfolge in Venedig, Rom und Florenz; persönliche Kontakte zu wichtigen Komponisten (Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Francesco Gasparini, Antonio Bononcini) sicherten ihm den Anschluß an die aktuelle internationale Musikszene. Als Opernkomponist war er ebenfalls produktiv: Schon vor seinem Italien-Aufenthalt schrieb er Festoper für Naumburger Messen sowie für Aufführungen in Prag, Bayreuth oder Breslau; später folgten zahlreiche Werke für den Gothaer Hof. Wie wichtig es für das Ansehen eines Komponisten war, sich in der zentralen Gattung des Jahrhunderts als moderner Kapellmeister ausweisen zu können, zeigen die Leipziger Berufungsverhandlungen für das Thomaskantorat im Jahre 1722 (die letztlich mit der Berufung Bachs endeten). Leider ist keine Oper Stölzels erhalten geblieben; damit ist dieser Aspekt seines Schaffens unwiederbringlich verloren.

Auch als Musiktheoretiker betätigte sich Stölzel. Er verfaßte Schriften über die Verfertigung von Kanons, vor allem aber eine Abhandlung über jene Kunst, in der ihm zu Recht vor allen anderen Zeitgenossen die größte Meisterschaft zugesprochen wurde: die Komposition von Rezitativen in deutscher Sprache, die sich den Worten und Sätzen rhetorisch und affektiv anschmiegen.

Von 1719 bis zu seinem Tode 1749 bekleidete er das Amt eines Hofkapellmeisters in Gotha. Neben der Leitung der Hofkapelle gehörte zu den Amtspflichten die Lieferung von Kompositionen für alle höfischen Anlässe: von Opern für die Aufführungen am Hofe, von Festmusiken zu fürstlichen Geburts- und Namenstagen und zu Vermählungen, von Instrumentalwerken (Konzerten und Kammermusik). An Menge aber wird alles dies überwogen von der Musik zur Ausgestaltung der Gottesdienste. Für jeden wöchentlichen Gottesdienst, den der Hofstaat unter den Herzögen Friedrich II. (bis 1732) und Friedrich III. in der Schloßkapelle des Schlosses Friedenstein zu Gotha beging, hatte der Hofkapellmeister eine eigens hierfür komponierte Kantate zu verfertigen. Hinzu kamen die weiteren Feiertage des Kirchenjahres, die mit besonderen Kompositionen bedacht werden mußten. Stölzel komponierte in den dreißig Jahren seiner Gothaer Amtsführung nicht weniger als 12 vollständige Jahrgänge an Kirchenkantaten, darunter 4 doppelte Jahrgänge, die für jedes Datum zwei Kantaten bereitstellten. So entstanden mindestens 900 heute noch nachweisbare Kantaten, von denen etwa 500 Werke vollständig erhalten sind. Die Passionsmusiken Stölzels umfassen sieben Passionen – von ihnen blieben drei erhalten – und eine Reihe von Zyklen von Passionskantaten, wobei der Übergang zwischen den beiden Gattungen fließend ist. Neben all diesen Aufgaben lieferte Stölzel seit den 1730er Jahren auch die Musik für den

Hof in Sondershausen; dort hatte man nach dem Weggang des Kapellmeisters Freisslich den Posten eingespart – ein für uns Nachgeborene glücklicher Umstand, weil auf diesem Wege wenigstens ein Teil der Werke Stölzels gerettet wurde (s. u.). Die fortdauernde Arbeitsbelastung – verstärkt durch den selbstgesetzten Anspruch, den Aufgaben durch komplexe und immer neuartige Werke gerecht zu werden (so komponierte er beispielsweise einen ganzen Jahrgang von Kantaten mit durchgängig mehrstimmigen Arien und Rezitativen) – führte am Ende seines Lebens dazu, daß er »beständig kränklich, und sonderlich im Haupte schwach« (Mizler) war. Vielleicht handelt es sich um die »Schwermuth« oder Melancholie, der mancher Künstler im 17. und 18. Jahrhundert, am Lebensende verbraucht und erschöpft, verfiel.

Im 18. Jahrhundert waren die Jahre kurz nach dem Tode eines Komponisten für die Überlieferung seiner Werke eine sehr gefährliche Zeit: Die Musiker der nachrückenden Generation fanden seinen Stil oft veraltet und waren der festen Überzeugung, sie könnten alles viel besser. Wozu also das alte Zeug noch aufbewahren? So erging es Stölzels Werken in Gotha: dort blieb fast nichts davon erhalten. Daß die Brockespassion überlebte, verdanken wir einer Verkettung glücklicher Umstände.

Stölzel hatte (vermutlich 1735) eine Abschrift der Passion nach Sondershausen geschickt. Nach mehreren Aufführungen am dortigen Hof (sie lassen sich aus dem z.T. mehrfach

vorhandenen Stimmenmaterial erschliessen) verstaute man das Notenmaterial zusammen mit zahlreichen weiteren Kompositionen Stölzels in einem Behälter, der unter der Orgel liegenblieb und allmählich in Vergessenheit geriet. Erst im Jahre 1870 wurde er vom Hoforganisten Heinrich Frankenberger und dem späteren Bach-Biographen Philipp Spitta wiederentdeckt. Noch einmal hundert Jahre vergingen, bis ein Musikwissenschaftler sich eingehender mit Stölzel beschäftigte: 1965 schrieb Fritz Hennenberg seine umfangreiche Dissertation, die einen Katalog der Kantaten Stölzels enthält und am Rande auch auf die Passionen eingeht. 1995 habe ich dann die Quellen eingehender untersucht und mich mit dem Hintergrund der Gothaer Passionsaufführungen beschäftigt. Nach ca. 250 Jahren erklang das Werk erstmalig wieder im Jahre 1997...

Stölzel schrieb die Passion auf die zur Zeit der Entstehung der Komposition bereits berühmte und vielfach vertonte Dichtung »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus« des Hamburger Ratsherren Barthold Heinrich Brockes (1680-1747). Dessen 1721-1748 veröffentlichte Gedichtsammlungen »Irdisches Vergnügen in Gott« machten ihn zum führenden deutschen Dichter seiner Generation. Brockes' Verbindungen zur Musik sind vielfältig: Er war persönlich bekannt mit Händel (eine Handschrift der »Deutschen Arien« gestalteten sie gemeinsam als Doppelautograph), Telemann (dessen Berufung auf das Hamburger

Kantorat von Brockes betrieben wurde), Mattheson (der Musikschriftsteller erwähnt in seiner Autobiographie stolz Details jeder Begegnung bis hin zu den Weinflaschen, die Brockes ihm verehrte) und Reinhard Keiser. Texte aus dem »Irdischen Vergnügen« wurden von Händel und Telemann vertont.

Die Dichtung der »Brockes-Passion« wurde vom Autor selbst erstmals 1712 veröffentlicht. Im gleichen Jahr veranstaltete er in seinem eigenen Hause eine Aufführung der ersten Vertonung des Textes durch den Opernkomponisten Reinhard Keiser. Die Dichtung fand sofort höchste Anerkennung, denn sowohl ihr theologischer Akzent als auch die von ihr eröffneten künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten trafen die Bedürfnisse der Zeitgenossen. In rascher Folge setzten weitere Musiker das Libretto in Musik. Händel lieferte (wahrscheinlich 1715) die zweite Version. Telemann führte seine Brockes-Passion 1716 in Frankfurt auf (wobei seiner Unternehmernatur der geniale Kunstgriff einfiel, das Verbot, in einer Kirche Eintritt zu erheben, dadurch zu umgehen, daß er Textbücher verkaufte, deren Erwerb obligatorisch war). Nach Johann Mattheson (1719) und Stölzel (1725) folgten noch zahlreiche spätere Vertonungen: Fasch (ca. 1730), Fröber, Schuback, Steininger, Freisslich und Bachofen. Auch Johann Sebastian Bach verwendete einzelne Abschnitte der Dichtung in der Johannes-Passion.

Eine Reihe von Merkmalen hat die Brockes-Passion mit den heute sogenannten »oratorischen Passionen« vom Typus der Bach-Werke gemeinsam. In einer Textmischung wechselt der Handlungsbericht des Evangelisten (im Rezitativ vertont) mit wörtlichen Reden der handelnden Personen (Soliloquenten und Turbae). Betrachtende Dichtung in Form von Arien – vorgelesen von handelnden Personen, von allegorischen Figuren oder von solchen, die den betrachtenden Gläubigen vertreten – unterbricht den Handlungsverlauf. Kirchenliedstrophen beziehen die Gemeinde – tatsächlich oder symbolisch? – in das Geschehen ein. Doch im Gegensatz zu den Werken Bachs enthält die Brockes-Passion nicht den Wortlaut der Bibel. Der gesamte Text, auch der Bericht des Evangelisten, wird vom Dichter künstlerisch neugestaltet. In einem solchen »Passionsoratorium« folgt die sprachliche Gestaltung anderen Zielen: nämlich das Leiden Christi in kunstvolle Bilder zu fassen (»dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken, den Regenbögen ohne Zahl als lauter Gnadenzeichen schmücken...«), die dramatischen Naturvorgänge lautmalerisch zu verdeutlichen (»Brich brüllender Abgrund...«), die Heilsbedeutung der Passion in sprachlichen Paradoxien ahnen zu lassen (»Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, wird mein Heil gebunden...«, »Sein ausgesperrter Arm und sein geschlossnes Auge sperrt dir den Himmel auf und schließt die Hölle zu...«) und vor allem: den Betrachtern einen intensiven, sie

emotional erschütternden Mitvollzug der Passionshandlung zu vermitteln (»Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüt! Ein kalter Schauer schreckt die Seele, die wilde Glut der dunkeln Marterhöhle entzündet schon mein zischendes Geblüt, mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen!«). Um solche affektiven Wirkungen zu erzielen, nutzt die Dichtung die rhetorischen Mittel des »Hohen Stiles« mit all seinen kunstvollen sprachlichen Figuren. Dies allein stellt die Eignung solcher Oratorien für eine Einbeziehung in den Gottesdienst in Frage. Hinzu kommt, daß sich die Dichtung Brockes' Motive der Passionsbetrachtung zu eigen macht, die aus der pietistischen Frömmigkeitshaltung stammen oder ihr verbunden sind. Hier ist die herausgehobene Rolle des persönlichen Bußkampfes und des Erlebnisses der geistlichen Wiedergeburt zu nennen, wie sie exemplarisch von Petrus und dem Hauptmann unter dem Kreuz vorgelebt werden. Die schmerzlichen dichterischen (und musikalischen) Klänge der Betrachtungen über die Wunden Jesu finden hier ihre Erklärung. Letztlich zielt die Passion auf das individuelle psychische Erlebnis einer Katharsis: Je tiefer die erzielte Erschütterung ist, umso größer wird auch die Erleichterung sein. Daß Glauben auch in individuellem psychischen Erleben eine Basis finde: diese Ansicht gehört zu den Grundlagen der pietistischen Erneuerungsbestrebungen.

Der orthodoxen Geistlichkeit Hamburgs waren die Liturgieferne und der Kunstwerkcharakter solcher Werke suspekt; deshalb unterband man Aufführungen im Gottesdienst. In der Regel wurden sie auch gar nicht von den Künstlern und ihrem Publikum angestrebt. Ihnen ging es eher um das außergottesdienstliche Konzertereignis: Passionsoratorien wurden gegeben im Privathaus des Dichters Brockes, im Drillhaus, in der Klefeker'schen Orangerie, vor allem aber im Reventer des Domes. Dieses ehemalige Refektorium eignete sich vorzüglich als Konzertsaal für geistliche Konzerte. (Bereits im 17. Jahrhundert hatte der Raum eine Rolle bei den ersten öffentlichen Auftritten eines *collegium musicum* gespielt; der Hamburger Oper diente er in ihrer Gründungsphase als Spielort.) Wie sehr die ästhetische die religiöse Funktion verdrängt hatte, zeigt eine Reihe von Aufführungen, in denen 1719 und in den folgenden Jahren jeweils vier Brockes-Vertonungen an vier aufeinanderfolgenden Abenden zum künstlerischen Vergleich herausforderten.

Für Aufführungen von »poetischen Passionen« innerhalb der Gottesdienste herrschten in fürstlichen Residenzen günstigere Bedingungen als in den Städten. Hier waren nicht so sehr alte musikalische Traditionen zu respektieren und theologische Bedenken der Geistlichkeit zu berücksichtigen; vielmehr hing alles von der persönlichen Frömmigkeitshaltung und den geschmacklichen Vorlieben des Fürsten ab. Johann Mattheson, ein vehementer Befürworter

der neuen Gattung, schrieb 1739 in seinem »Vollkommenen Capellmeister«:

»Damit ist der Zuhörer noch lange nicht gerührt, daß man ihm eine ehrbare, ernsthaftte Harmonie vorträgt; sondern es hat die Andacht sehr viele Stücke, muß auch immer erneuert, ermuntert und gleichsam angefachet werden, sonst folget der Schlaf darauf. Bey grossen Herren und an Höfen ist es viel leichter, etwas gefälliges hören zu lassen, als bey grossen Gemeinen: denn man darff nur das Temperament der Herrschafft untersuchen, und die weiche Seite derselben angreifen, so richtet sich alles übrige nach dem Geschmack der vornehmsten.«

In Gotha fand Stölzel bei seinem Amtsantritt 1719 bereits eine Tradition der Aufführung von Passionsmusiken vor. Dokumente belegen solche Aufführungen von 1699 bis 1768. Der Hof hatte sich pietistischen Tendenzen gegenüber aufgeschlossen gezeigt, und offensichtlich liebte Herzog Friedrich II. »poetische Passionen«. Unmittelbar vor Stölzels Amtsantritt fand 1719 eine Aufführung des »Blutigen und sterbenden Jesus« in der Dichtung von Christian Friedrich Hunold und der Vertonung von Reinhard Keiser statt. Es handelt sich um die konsequenteste Dramatisierung der Handlung (sogar auf einen Evangelisten wird verzichtet), die sich daher am weitesten vom Stil der Kirchenpassionen entfernt hatte¹. Die auf affektive Wirkung bedachte Dichtung und Musik wurde von dem Hofprediger Albrecht Christian Ludwig aus-

drücklich gerechtfertigt und theologisch begründet. Er schrieb in der Vorrede zum Textdruck der Hunold-Keiser-Passion von 1719:

»Die an den, aller Devotion-würdigen Kar= oder Char= und stillen Freytag beweglich vorgestellte und abgesungene Passion führt uns jährlich in die eröffnete Gerichts=Schrancken, in welchen der gerechte Gott das Blut=Urtheil über seinen lieben und gehorsamen Sohn, um unserer Sünde willen, spricht, und vollziehen lässt, welches Maria und Johannes, unter den verfluchten Holze bußfertig und gläubig stehend, ohne tausendfache Angst, aber auch ohne süssester Rosen=Weide der Seelen niemals anhören können: Dergleichen denn auch ohne Zweifel dieses Jahr an diesen Tage, von Gottliebenden geschehen wird.«

Die Uraufführung der Brockes-Passion Stölzels im Jahre 1725 in der Gothaer Schloßkapelle auf dem Schloß Friedenstein müssen wir uns als eine im Vergleich zu heutigen Passionsaufführungen eher kleine Veranstaltung vorstellen. Die Zahl aller Musiker dürfte kaum über dreißig gelegen haben, auch die Zuhörschaft in der Kapelle wird ein überschaubarer Kreis gewesen sein. (Von dem Text der Aufführung Bachs von 1717 druckte man beispielsweise nur 20 Exemplare.) Die Passion Stölzels wurde am Karfreitag 1725 in den Gottesdiensten am Vor- und Nachmittag aufgeführt, die an solch hohen Feiertagen einen großen Teil des Tagesablaufs in Anspruch nahmen. Anders als bei einer heutigen Passionsaufführung, bei der die

gesamte Musik meist ohne Unterbrechung gespielt wird, umrahmten dabei die vier Teile die Predigt, die sicherlich der Hofprediger Ludwig persönlich hielt. An mehreren Stationen wird der Verlauf der Handlung unterbrochen: Stölzel fügt hier zusätzliche, bei Brockes nicht vorgesehene Choräle ein, um die einzelnen Teile musikalisch und theologisch abzurunden.

Der Textdruck zur Aufführung ist erhalten. Auch dieses Mal gibt eine Vorrede Ludwigs eine Rechtfertigung der kunstvollen und emotional bewegenden Darstellung der Passionsgeschichte:

»Es haben auch die nun mit ihrem Jesu hocherfreuete liebe Christen der ersten Kirche, zu allen Zeiten, die bewegliche und schöne Paßions = Historie theuer und werth gehalten wie Irenaues, welcher der allerersten Kirchen Scribenten einer ist, bezeuget. Die bewertesthe Nachricht aber gibt davon der grosse Heyden=Lehrer, Paulus, welcher von ihm selbst schreibt: Ich hielte mich nicht dafür, daß ich etwas wüste unter euch, ohne allein Jesum Christum den gecreutzigten=Daher er das Creutz unsers HErrn Jesu Christi allein für seinen Ruhm achtete, ... und diese Historie so fleißig trieb, daß Christus gleichsam seinen Zuhörern für die Augen gemahlet, und jetzt unter ihnen annoch gecreutziget wurde.«

Die Musik Stölzels stellt das Leiden Christi in eindringlicher und bewegender Weise dar. Geradezu atemberaubend ist der im piano und ohne Baßstimme von Sopran und Alt vorgetra-

gene Einsatz des Exordiums-Satzes »Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden«. Der Gestus ist der einer persönlichen Klage um den toten Jesus, fern von aller Verherrlichung des Erlösers (wie etwa in Bachs Johannes-Passion) oder Objektivierung der Bedeutung des Heilsgeschehens. Solche beklemmenden Klagesätze erscheinen immer wieder in der Schilderung der Sonnenfinsternis nach Jesu Tod »Was Wunder daß der Sonnen Pracht«. Bei den Betrachtungen der Wunden des Gemarterten wählt Stölzel die auch bei anderen Komponisten hier oft zu findenden süßen Klangfarben besonderer Instrumente (Viola d'amore in »Die Rosen krönen sonst«, Viola da gamba in »Es scheint, da den zerkerbten Rücken«) in kammermusikalischen Besetzungen, um der im Text geforderten Betrachtung mit »ängstlichem Vergnügen, mit bitterer Lust und mit beklemmtem Herzen« zu entsprechen. Das Mitleid und die Freude über die Heilsbedeutung des Geschehens halten sich die Waage und erzeugen einen bitter-süßen, einen ambivalenten Affekt der Musik. Auch opernhafte erregte *concitato*-Gestus steht Stölzel zu Gebote. »Erwäg, ergrimmte Natternbrut« nimmt im dramatischen Orchestersatz fast schon Beethoven vorweg.

Die Aufforderung der Dichtung an den Betrachter »Was tust dann du mein Herz? Ertrinke Gott zu Ehren in einer Sündflut bitterer Zähren!« wird bei Stölzel von einem Arioso - wie eigentlich von Brockes vorgesehen - zu einer Chor-

szene umgewandelt. Doch statt hier noch einmal die kompositorischen Mittel der Darstellung klagender Affekte oder des Weinens zu nutzen, schreibt Stölzel eine Chorfüge im souverän beherrschten alten Stil. Die folgende letzte Arie der Passion »Wisch ab der Tränen scharfe Lauge« setzt solche Beruhigung der Emotionen fort mit ihrem milden, pastoralen Grundaffekt, der statt des bei Telemann an der gleichen Stelle ausbrechenden Jubels über den Erlösungstod Jesu den im Text erscheinenden Schlüsselbegriff der Ruhe in den Mittelpunkt stellt.

Axel Weidenfeld

¹ Nach neuen Forschungsergebnissen (Andreas Glöckner 1994) hielt sich 1717 Johann Sebastian Bach in Gotha auf und führte dort ein eigenes Passionsoratorium auf. Teile dieses frühen, heute verlorenen Bach-Oratoriums sind die dramatischen Arien, die Bach in der (leider heute so gut wie niemals aufgeführten) Zweitfassung der Johannes-Passion wiederverwendete. Typisch für die Gattung und die Vorlieben des Gothaer Hofes sind die Arientitel: »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel«, »Himmel, reiße, Welt, erbebe« und »Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen«. Das Werk konnte unter den städtischen Leipziger Bedingungen nicht wieder vollständig aufgeführt werden, daher benutzte Bach einzelne Sätze in anderem Zusammenhang.

Constanze Backes

Constanze Backes, geboren in Bochum, studierte bei Hea-Soon Park und Jessica Cash. 1993 sang sie die Barbarina in John Eliot Gardiners »Figaro« im Pariser Châtelet und in Amsterdam sowie für Deutsche Grammophon Archiv. Ebenfalls unter Gardiner für DGG: Valletto in Monteverdis »L'Incoronazione die Poppea« und Papagena in Mozarts »Zauberflöte«. Rundfunk- und Fernsehproduktionen u. a. Bach Solokantaten mit Monica Huggett und dem Ensemble Sonnerie für den Deutschlandfunk, Vivaldis Gloria mit dem Royal Philharmonic Orchestra für Classic FM, Cupid in Purcells »King Arthur« unter Paul McCreesh für das französische Fernsehen, Cupid in Blow's »Venus and Adonis« unter René Jacobs für BBC 3.

Dorothee Miels

Dorothee Miels erhielt bereits seit dem fünften Lebensjahr eine umfassende musikalische Ausbildung. Sie erhielt ihren ersten Gesangsunterricht bei Therese Maxsein in Essen. Es folgten Studien bei Harry van der Kamp und Gabriele Schreckenbach an der Hochschule der Künste Bremen. Später setzte sie ihre Studien bei Julia Hamari in Stuttgart fort.

Dorothee Miels sang als Gast in verschiedenen Opern-, Tanztheater- und Schauspielproduktionen des Bremer Theaters und konzertiert regelmäßig mit Barockensembles und in Oratorienkonzerten. Ihre besondere Neigung gilt dem Liedgesang.

Henning Voss

Henning Voss wurde 1967 geboren. Er studierte an den Musikhochschulen in Lübeck, Bremen und Hamburg Orgel, Kirchen- und Schulmusik sowie Gesang (bei Wilfried Jochens). Seine Ausbildung hat er durch die Teilnahme an vielen Meisterkursen abgerundet. Er wirkt regelmäßig in verschiedenen Ensembles mit (Cantus Cölln, Kammerchor Stuttgart, Wiener Akademie, WESER RENAISSANCE BREMEN, Lauten Compagny Berlin etc.) und ist Gründungsmitglied des Hamburger Vokalsexetts »Die Himmlische Cantorey«. Als Solist hat er in den vergangenen Jahren die wichtigsten oratorischen Werke der Barockzeit interpretiert und an zahlreichen Rundfunk- und CD-Produktionen teilgenommen.

Knut Schoch

Knut Schoch studierte Gesang an der Hamburger Musikhochschule bei Wilfried Jochens und Alan Speer, vervollkommnete seine Studien in diversen Meisterkursen unterschiedlicher Ausrichtung, so bei Ian Partridge, Nigel Rogers, Jill Feldman (speziell für »Alte Musik«), Hartmut Höll/Mitsuko Shirai (Liedinterpretation).

Er ist inzwischen ein international gefragter Solist in den Bereichen Lied/Oratorium/Oper, trat in ganz Europa sowie in Japan auf und wirkte solistisch an zahlreichen Aufnahmen für CDs, Rundfunk und Fernsehen mit.

Ein Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Musik vor 1800 in Verbindung mit historisch-orientierter Aufführungspraxis, so bei der Interpretation Händel'scher und Bach'scher Oratorien (Evangelist); sein Repertoire spannt aber einen Bogen von Werken des Mittelalters bis zu uraufführungen Zeitgenössischer Musik, vom unbegleiteten Kunstlied über Liederabende, Ensemble- und Kammermusik bis zum romantisch-besetzten Oratorium und zur Mozartoper (Tamino/Zauberflöte; Belmonte/Entführung).

Die solistische Mitwirkung bei renommierten Musikfestivals sowie die Arbeit mit namhaften Ensembles und Dirigenten (z. B. Thomas Hengelbrock, Ton Koopman) dokumentieren bedeutende Stationen auf dem Wege des jungen Künstlers, der 1995 mit dem Masefield-Stipendium der Stiftung F.V.S. ausgezeichnet wurde.

Andreas Post

Andreas Post wurde 1969 in Arnsberg geboren. Er erhielt zunächst Unterricht in den Instrumentalfächern Violine und Klavier. Ersten Gesangsunterricht erhielt er bei Alastair Thompson.

1991 nahm er sein Studium an der Folkwang Hochschule Essen mit dem Hauptfach Gesang bei Prof. S. Papulka auf, das er mit »Sehr gut« abschloß.

Er pflegt eine rege Tätigkeit als Solist in zahlreichen Konzerten des In- und Auslandes (insbesondere auch als Evangelist in Oratorien).

Klaus Mertens

Klaus Mertens, geboren in Kleve/Niederrhein, erhielt schon während seiner Schulzeit Gesangsunterricht. Nach dem Abitur studierte er Musik und Pädagogik, darauf folgte zunächst eine pädagogische Laufbahn.

Seine Gesangsbildung erhielt er bei den Professoren Else Bischof-Bornes und Jakob Stämpfli (Lied/Konzert/Oratorium) und Peter Massmann (Oper), die er mit Auszeichnung abschloß.

Unmittelbar danach begann eine rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Er arbeitete sowohl mit namhaften Dirigenten wie Frans Brüggen, Nicolas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Peter Schreier, Hans Vonk, Ivan Fischer, Nikolaus Harnoncourt als auch mit bedeutenden Orchestern wie dem Kgl. Concertgebouw Orchester Amsterdam, Jerusalem Symphonia Orchestra, den großen Orchestern Berlins, Dresdner Philharmonik, Gewandhaus Orchester, Saint Louis Symphony Orchestra und Chicago Symphony Orchestra.

Bei zahlreichen internationalen Festivals ist er regelmäßig zu Gast.

Klaus Mertens gilt als namhafter und gefragter Interpret insbesondere der barocken Oratorienliteratur. So erfolgte unter verschiedenen Dirigenten die mehrfache Aufnahme der großen Bach'schen Vokalwerke. Derzeit spielt er gemeinsam mit Ton Koopman und dem Amster-

dam Baroque Orchestra sämtliche Bach-Kantaten ein (Dazu Tilman Michael in FonoForum April 1996: »... ich kenne keinen anderen Bassisten, der Bach so hervorragend interpretiert wie Klaus Mertens«). Das Projekt, mit dem große Tourneen in Europa, Amerika und Japan verbunden sind, wird 2004 vollendet sein.

Florian Mehlretter

Florian Mehlretter, Bariton wurde von Kieth Engen, Nigel Rogers und Karlheinz Jarius ausgebildet. Eine Promotion über das venezianische Opernlibretto des Barock (Die unmögliche Tragödie, Frankfurt 1994) und der Besuch zahlreicher Meisterkurse (Montserrat Figueras, Deler Academy, Konrad Junghänel) begründeten seine Vorliebe für die Musik des Generalbaßzeitalters, der er teils als Wissenschaftler (Libretto-Editionen und Übersetzungen), vor allem aber als Sänger folgt. Nach Chorerfahrungen unter Gerhard Weinberger und Philippe Herreweghe sang er jahrelang im Carissimi-Consort München (Alexander Weimann).

Seit 1994 ist er Mitglied des Hassler-Consorts (Franz Raml), mit dem er mehrere CDs eingespielt hat. Für **cpo** hat er außerdem die Partie des Selano in Bibers Arminio aufgenommen.

Der Kammerchor Michaelstein

Der Kammerchor Michaelstein wurde 1991 ins Leben gerufen. Er setzt sich aus jungen, stimmlich hochgebildeten Choristen zusammen, die aus allen Landesteilen Deutschlands kommen und sich mehrmals im Jahr im Kloster Michaelstein treffen, um anspruchsvolle Konzertliteratur zu erarbeiten. Es besteht eine enge Zusammenarbeit mit dem Telemann-Kammerorchester; darüber hinaus profilierte sich der Chor mit anspruchsvollen a-cappella-Programmen, die bis in die Moderne reichen.

Helko Siede

Helko Siede begann seine musikalische Laufbahn im Rundfunkjugendchor Wernigerode. An der Hochschule für Musik »Franz Liszt« in Weimar studierte er Chordirigieren bei Günter Fredrich und Orchesterdirigieren bei Nicolas Pasquet. Inzwischen arbeitet er als Assistent Gert Frischmuths an der Weimarer Hochschule und ist daneben als Chorleiter verschiedener Chöre, u. a. der *Singakademie Jena* tätig. Den Kammerchor Michaelstein leitet Helko Siede seit seiner Gründung.

Das Telemann-Kammerorchester Michaelstein

Das Telemann-Kammerorchester Michaelstein, an der Stiftung Kloster Michaelstein beheimatet, blickt auf eine 46-jährige Geschichte zurück. 1952 als Collegium musicum Blankenburg (Harz) gegründet führten die Bemühungen um das Werk Telemanns 1965 zu der Namensgebung Telemann-Kammerorchester. 1988 begann man damit, Alte Musik auf adäquatem historischem Instrumentarium zu spielen. Nach dem Tode des Gründers Eitelfriedrich Thom übernahm der Cembalist Ludger Rémy 1995 das Ensemble mit der Zielstellung, den Reichtum mitteldeutscher Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts aus der Geschichte zu heben und – in enger Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen Institutionen – einem breiten Publikum nahezubringen; inzwischen dokumentiert eine Reihe von Funk- und CD-Produktionen diesen Weg.

Ludger Rémy

Leidenschaften: Geschichtsforschungen, Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Musik des Aufklärungszeitalters, vor allem Carl Philipp Emanuel Bachs. Für Aufnahmen der Werke dieses Bachsohnes Gründung des Orchesters »Les Amis de Philippe«.

Weitere Vorlieben: Kammermusik und Lieder bis hin zur Romantik.

Theorie und Praxis miteinander zu verbinden – dieser Matthesonschen Forderung fühlt der Cembalist Ludger Rémy sich verpflichtet.

Geburt in Kalkar (Niederrhein), Cembalostudium in Freiburg (Breisgau), private Studien bei Kenneth Gilbert in Paris. Lebt in Bremen. Dozent für Alte Musik an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden und musikalischer Leiter des Telemann-Kammerorchesters Michaelstein (Sachsen-Anhalt).

Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen als Spieler und Dirigent, ausgedehnte Konzerttätigkeit im In- und Ausland als Cembalist und Hammerclavierist. Jurymitglied beim angesehenen Internationalen Cembalo- und Hammerclavierwettbewerb 1995 und 1998 anlässlich des Festival von Vlaanderen in Brugge. Nominierungen für den Cannes Classical Award 1997 und 1998.

A Very Personal Foreword, Almost a Confession...

When I read the first pages of the score manuscript from Sondershausen, I was overcome by all sorts of emotions and felt no little shock. Here was a work that had been lying dormant for over 250 years, and it had an inner strength and power to it that have continued to hold me under their spell ever since then. Incredible music...and after reading it I was a changed man.

Ever since then I have regarded the *Brockes Passion* by Gottfried Heinrich Stölzel as one of the most moving and genuinely human pieces of music that I have ever performed or had the good fortune to hear, and I reckon Stölzel among the truly great masters of the Central German Baroque, one who is perhaps even superior to most other composers of those times in his effect on heart and soul. I believe that the helpless silence and perplexity of humanity in face of the unchangingness of existence has only rarely found such eloquent expression in music.

In his *«That philosophizing means learning to die,»* an essay reflecting a profound Humanism, the French philosopher Michel de Montaigne (1533–1592) states: *«Philosophizing is nothing other than a preparation for death. This is because studying and profound meditations pull our soul out of our body somewhat; and this has a certain resemblance to death: or*

rather because all the wisdom and all the speech of the world aim in the end at teaching us that we should not fear death.» A musical realization of this consoling philosophy – that is what I regard this setting of the Brockes text by Gottfried Heinrich Stölzel to be.

Ludger Rémy

Gottfried Heinrich Stölzel Jesus, who Suffered and Died for the Sin of the World (Brockes-Passion)

Here we have the opportunity not only to discover an unfamiliar work but also a virtually unknown composer. Musicologists who work in the field of the German music history of the eighteenth century may perhaps be familiar with the name of the Gotha court music director Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Some of us who were once beginning piano students may remember some pieces by him, those that Johann Sebastian Bach included in his *Klavierbüchlein* for his son Wilhelm Friedemann (which certainly shows how much Bach valued the work of his Gotha colleague), and there are some scattered editions of Stölzel's orchestral and sacred compositions for small instrumentalations. But measured by what he actually accomplished, by those works of his that are still extant today, this is very little indeed. This compact disc represents not only the first recording of his *Brockes-Passion*, 272 years af-

ter its first performance in the Gotha Castle Church on Good Friday 1725, but also the first recording of a work representing the overall character of his oeuvre. So this is another baroque minor master whose works are molding away, rightly so, in the archives? On the contrary, the fine craft of this passion, the emotional power of its music, and Stölzel's personal compositional profile show that he need not shy away from comparison with his more famous contemporaries.

Stölzel's importance as a composer was undisputed among his German contemporaries. The highly regarded composer was ranked with Handel, Telemann, Hasse, and Bach (e.g., in the *Walter-Lexicon* of 1732, in the *Critischer Musicus* by Johann Adolph Scheibe, and in the *Ehrenpforte* of Johann Mattheson). Lorenz Mizler's Society of the Musical Sciences published obituaries in honor of its deceased members Stölzel and Bach side by side in 1754. A comparison of the two shows that Stölzel had a number of qualifications that Bach did not have. What Bach lacked stood in the way of his recognition among noble circles and among scholars. For example, Stölzel was an accomplished German stylist who himself wrote a good many of the poetic texts for his vocal works. Mattheson was full of praise for him because he himself had submitted his own biography for the *Ehrenpforte*. Other musicians, probably not only because they did not have the time, had avoided doing so. Stölzel also knew

his way around the world: he circulated with sovereign poise among blue bloods and received offers from a number of different courts. He completed the Italian tour then an absolute prerequisite for artists and especially for musicians who hoped to lay the foundation for a successful career on the completion of their studies (cf. Handel's Italian stay) with flying colors. He celebrated successes in Venice, Rome, and Florence, and the personal contacts that he made with important composers (Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Francesco Gasparini, Antonio Bononcini) opened the current international music scene up to him. He was also a productive opera composer. He had composed gala operas for Naumburg fairs and for performances in Prague, Bayreuth, and Breslau prior to his Italian stay, and he later went on to compose numerous such works for the Gotha court. The negotiations that went on when Bach was appointed to the post of Thomaskantor in Leipzig in 1722 indicate how very important it was for a composer to be able to show that he was a modern music director who was also a master of the central genre of the eighteenth century. Esteem came with opera composition. Unfortunately, not a single opera by Stölzel has come down to us. We thus can no longer say what this aspect of his work was like.

Stölzel was also active in the field of music theory. He penned writings about the composition of canons and a treatise about an area of

musical art in which he was rightly regarded as the absolute master among his contemporaries: the composition of German-language recitatives in which the texts and the musical settings complement one another perfectly in their rhetoric and affect.

Stölzel was the Gotha court music director from 1719 until his death in 1749. In addition to his duties as the director of the court music ensemble, he was also expected to furnish compositions for court occasions: operas for court performance, occasional pieces for the celebration of the birthdays, name days, and weddings among the ducal family, and instrumental works including concertos and chamber music. Most of the music that he composed in this capacity, however, comes under the heading of sacred music. He had to compose a cantata for each weekly religious service held at the Friedenstein Castle Chapel in Gotha under Duke Friedrich II (until 1732) and Duke Friedrich III. He also had to furnish special compositions for the feasts of the church year. During his thirty years as the Gotha court music director, he composed no less than twelve complete cantata cycles for the church year, including four double cycles with two cantatas for each date. Our sources indicate that he composed at least nine hundred cantatas, and about five hundred of these have come down to us in full. Three of his seven passions are extant, and he also wrote a number of cycles of passion cantatas, with the boundaries between

the two genres being somewhat blurred here. From the 1730s on he also supplied music for the Sondershausen court. No new appointment was made when Freisslich left the music director's post in Sondershausen – a fortunate development for later generations, since it was thus that at least some of Stölzel's music managed to survive the ravages of time. His heavy work load over many years and the high standards that he set for himself, always desirous as he was to fulfill his assignments with complex and new works (e.g., a whole cycle of cantatas with arias and recitatives for several voices throughout), had unfortunate consequences for his health. At the end of his life he was »always ailing and especially weak in his head« (Mizler). Perhaps he was suffering from the gloomy disposition or melancholy to which many an artist of the seventeenth and eighteenth centuries, weary and worn out in old age, fell victim.

The years following Stölzel's death posed great dangers for the transmission of his works. The next generation of composers in the eighteenth century often regarded his style as old-fashioned and were convinced that they could do everything much better. So why keep this old musical junk around? That must have been what was thought of his work in Gotha: almost nothing by him housed there managed to survive. That the *Brockes-Passion* was able to survive is something that we owe to a fortunate series of circumstances.

Stölzel sent a copy of the passion to Sondershausen, presumably in 1735. After several performances at the court there (such as is indicated by the parts, some of which have come down to us in multiple copies), it was stored away with numerous other compositions by him in a container. The container ended up behind the organ, and soon nobody remembered that it was there. It was not until 1870 that the court organist Heinrich Frankenberger and the later Bach biographer Philipp Spitta rediscovered it. Another hundred years would go by before a musicologist would take a closer look at Stölzel. Fritz Henneberg's dissertation of 1965 includes a catalogue of Stölzel's cantatas and makes some remarks about the passion. In 1996 I undertook a closer examination of the sources and did some research into the background of the Gotha passion performances. After some 250 years the passion was performed again for the first time in 1997.

Stölzel wrote his passion to *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. This text by the Hamburg city councilor Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) was already very famous at the time and had been set many times. Brockes' *Irdisches Vergnügen in Gott*, a collection of poetic anthologies published between 1721 and 1748, had made him the leading German poet of his generation. His connections to music were also numerous. He was a personal acquaintance of Handel (the two produced a manuscript of the German

Arias as a double autograph), Telemann (Brockes supported his appointment as Hamburg's church music director), Mattheson (in his autobiography this music journalist mentions with proud detail his every meeting with Brockes and even the bottles of wine which Brockes honored him), and Reinhard Keiser. Handel and Telemann set texts from the *Irdisches Vergnügen*.

Brockes published the text of what came to be known as the *Brockes-Passion* himself in 1712. In the same year he organized a performance of the first musical setting of the text, by the opera composer Reinhard Keiser, in his home. The poetic text met with immediate recognition: its theological accent and the new possibilities of artistic design that it opened up were just what people of those times needed and wanted. Other musicians set the libretto to music in rapid succession. Handel supplied the second version, probably in 1715. Telemann performed his setting of the passion in Frankfurt in 1716. Astute businessman that he was, he found a clever way of getting around the ban on charging admission to a church. He put texts of the passion on sale and made their purchase obligatory. The settings by Mattheson in 1719 and Stölzel in 1725 were followed by numerous other later settings: Fasch (ca. 1730), Fröber, Schuback, Steininger, Freisslich, and Bachofen. Bach employed some passages from the poem in his *St. John Passion*.

The Brockes-Passion has a number of features in common with the passion oratorio type familiar to us today from Bach's works. The Evangelist's account of the action, set in recitative, alternates with speeches on the part of the persons of the drama, the soliloquists and *turbae*. Meditative poetry in the form of arias sung by the persons of the drama, allegorical figures, or figures representing the faithful in meditation are inserted into the flow of the action. Hymns involve the congregation – actually or symbolically? – in the events. In contrast to the Bach passions, however, the Brockes-Passion does not follow the exact wording of the Bible. The whole text, including the Evangelist's account, was lent a new artistic design by the poet. In this kind of passion oratorio the verbal component pursues other goals, such as the conveying of Christ's suffering in finely crafted images (*»dem Himmel gleicht sein buntgestreimter Rücken, den Regenbögen ohne Zahl als lauter Gnadenzeichen schmücken«*), the onomatopoeic illustration of the dramatic processes of nature (*»Brich brüllender Abgrund«*), to give some inkling of the salvific significance of the passion in paradoxical formulations (*»Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, wird mein Heil gebunden,«* *»Sein ausgesperrter Arm und sein geschlossnes Auge sperrt dir den Himmel auf und schließt die Hölle zu«*), and above all to involve the audience in every way in the passion events and to move it emotionally through such involvement (*»Welch un-*

geheuer Schmerz bestürmet mein Gemüt! Ein kalter Schauer schreckt die Seele, die wilde Glut der dunklen Marterhöhle entzündet schon mein zischendes Geblüt, mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen!«). In order to produce these affects, the poetry draws on the rhetorical devices of the sublime style together with all its artistic figures of speech.

This alone is enough to make us wonder about the appropriateness of such oratorios for inclusion in a religious service. In addition, Brockes' text includes motifs of passion meditation representing the pietistic religious stance or linked to that position. Among these motifs are the emphasis on the personal penitential struggle and the experience of spiritual rebirth. Examples include Peter and the Centurion at the cross. The bittersweet poetic and musical tone of the meditations on Jesus' wounds also find their explanation here. Lastly, the passion aims at triggering the individual emotional experience of catharsis. The deeper the shock produced by the passion is, the greater will be the sense of relief. The idea that faith also finds a basis in the individual emotional experience was one of the fundamental ideas of the pietistic renewal movement.

The orthodox religious authorities in Hamburg were suspect of the remote liturgical connection and artistic character of such works. It was for this reason that their performance was forbidden in religious services. As a rule, however, such performances were not desired by

the artists or their public. They were more interested in the extralitururgical concert event. Passion oratorios were presented in the private home of the poet Brockes, in the Drillhaus, in the Klefeker Orangerie, and above all in the cathedral Reventer. This former refectory was an excellent concert hall for sacred performances. (It had already played a role in the first public performances of a *collegium musicum* in the seventeenth century; during its early years, the Hamburg opera served as a performance space.) In 1719 and subsequent years there were series of passion performances, with the Brockes text being presented for artistic comparison in four different settings on a series of four evenings. This shows just how much the artistic function of such works had taken over from their religious function.

There were greater opportunities for the performance of poetic passions in religious services at princely residences than in the cities. At court old musical traditions did not have to be observed all that closely; nor did the theological scruples of the religious authorities have to be taken into consideration. Rather, everything depended on the personal piety and taste of the particular prince. Mattheson, a vehement champion of the new genre, wrote in his *Vollkommener Capellmeister* in 1739: *»The hearer is far from being moved if one presents to him a respectable, serious harmony, but devotion has a great many pieces, must always be renewed, animated, and as it were fanned, otherwise*

sleep will be the sequel. In the residences of great men and at courts it is much easier to have something pleasing heard than in large communities, for one only as to examine the temperament of the gentleman and understand the weak side of the same, and everything else is geared to the taste of the finest people.«

When Stölzel became court music director in 1719, he already found a tradition of the performance of passion pieces in place. Our sources attest to such performances from 1699 to 1768. The court had shown that it was open to pietistic tendencies, and Duke Friedrich II was evidently a great fan of poetic passions. A performance of the *Blutiger und sterbender Jesus* after a text by Christian Friedrich Hunold and in a setting by Reinhard Keiser was presented immediately after Stölzel had assumed his post in 1719. This work represents the most thorough-going dramatization of the action (it even does without the Evangelist's part) and the farthest development away from the style of the church passion.¹ Poetry and music aiming at affect were expressly justified and lent a theological underpinning by the court preacher Albrecht Christian Ludwig. He wrote in the foreword to the text of the Hunold-Keiser passion of 1719: *»The passion movingly presented and sung on Good Friday, a day worthy of every devotion, takes us every year into the opened courtrooms in which the just God pronounces the blood judgment on his beloved and obedient son for our sins and lets it be carried out,*

which Mary and John, standing contritely and faithfully at the accursed wood, without a thousand fears but also without the sweetest rose bed of souls, never could bear to hear: The same then also without doubt will be done this year, on this day by those who love God.»

The premiere of Stölzel's Brockes-Passion at the Gotha Castle Chapel at Friedenstein Castle in 1725 must have been a rather modest event in comparison to today's oratorio performances. The total number of musicians can hardly have been more than thirty, and the chapel audience would also have been limited to a small circle. (Only twenty copies of the text were printed for the Bach passion performed there in 1717.) Stölzel's oratorio was performed at the morning and afternoon services on Good Friday 1725. On such major dates of the church year, the religious services took up the greater part of the day. In contrast to today's passion performances, during which the whole oratorio is usually performed without interruption, the four parts of Stölzel's passion were framed by the sermon, which on such an important day would have certainly been delivered by the court preacher Ludwig himself. The action was interrupted at several points along the way. Stölzel furnished additional chorales not prescribed by Brockes to lend musical and theological balance to the various parts.

The text of this performance has come down to us. Ludwig once again offered a justification for the artistic and emotionally moving presen-

tation of the passion story in his foreword to it: »The dear Christians of the early church, highly pleased with their Jesus, always held the moving and beautiful passion story as dear and valuable, as Irenaeus, one of the very first church writers, testifies....The most valuable report of this is given by the great teacher of the gentiles, Paul, who writes of himself: I did not claim to know anything among you except Jesus Christ crucified....Therefore he considered the cross of our Lord Jesus Christ alone to be his glory,...and this story is so diligently presented that Christ seems to be portrayed before its hearers' very eyes and crucified again now among them.«

Stölzel's music presents Christ's suffering in a penetrating and moving way. The first number, »Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden,« is almost breathtaking; it begins in piano and is sung by the soprano and alto without a bass part. It has the character of a personal lament for the dead Jesus, far from any glorification of the redeemer (such as is found in Bach's *St. John Passion*) or objectifying of the significance of salvation history. Such numbers of intense lament occur again and again in the passion and at are their most impressive in the description of the eclipse of the sun after Jesus' death in »Was Wunder daß der Sonnen Pracht.« For the meditations on the wounds of the suffering Jesus, Stölzel, like other composers as well, often selects the sweet tone colors of special instruments in chamber instru-

mentations (viola d'amore in »Die Rosen krönen sonst,« viola da gamba in »Es scheint, da den zerkerbten Rücken«) in order to make the music correspond to the meditation with the anxious pleasure, bitter pleasure, and heavy heart called for in the text. The compassion and joy at the salvific significance of the passion event are held in balance and produce the bittersweet and ambivalent affect of the music. Stölzel also avails himself of an excited concerto reminiscent of the opera. In its dramatic orchestral part »Erwäg, ergrimme Natternbrut,« it almost anticipates Beethoven.

Stölzel turns the challenge of the poetry to the hearer or reader »Was tust dann du mein Herz? Ertrinke Gott zu Ehren in einer Sündflut bitterer Zähren!« from an arioso - as Brockes actually had in mind - into a choral scene. Instead of once again employing compositional means for the representation of lament affects of weeping, Stölzel writes a choral fugue exhibiting his sovereign command of the old style. The next aria, the last one of the passion, »Wisch ab der Tränen scharfe Lauge,« continues this moving of the emotions with its mild, pastoral basic affect. In contrast to Telemann, who has the joy bursting forth at Jesus' redeeming death expressed in the same passage, the text's key idea of repose also stands at the center of the music.

Axel Weidenfeld

Translated by Susan Marie Praeder

¹ According to recent research (Andreas Glöckner, 1994), Bach spent some time in Gotha in 1717 and presented a passion oratorio of his own there. Parts of this early Bach oratorio, today no longer extant, are represented by the dramatic arias that he later reused in the second version of the *St. John Passion* (which, unfortunately, is as good as never performed today). The aria titles concerned are typical of the genre and reflect the special predilection of the Gotha court: »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel,« »Himmel, reiße, Welt, erbebe,« and »Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen.« The circumstances of Bach's service in the city of Leipzig did not enable him to perform the passion in full on a later occasion, and so he used these numbers in another context.

Constanze Backes

Constanze Backes, a native of Bochum, Germany, studied under Hea-Soon Park and Jessica Cash. She sang the role of Barbarina in John Eliot Gardiner's *Figaro* in the Paris Châtelet, in Amsterdam, and for Deutsche Grammophon Archiv in 1993. She may also be heard under Gardiner as Valletto in Monteverdi's *The Coronation of Poppea* and as Papagena in Mozart's *The Magic Flute* (both DGG). Her further credits include radio and television productions of Bach's *solo cantatas* with Monica Huggett and the Ensemble Sonnerie for German Radio, Vivaldi's *Gloria* with the Royal Philharmonic Orchestra (Classic FM), Cupid in Purcell's *King Arthur* under Paul McCreech for French Television, and Cupid in Blow's *Venus and Adonis* under René Jacobs for BBC 3.

Dorothee Miels

Dorothee Miels began receiving a comprehensive musical education at the age of five. Her first voice instructor was Therese Maxsein in Essen. Studies under Harry van der Kamp and Gabriele Schreckenbach followed at the Bremen Academy of the Arts. She later continued her studies under Julia Hamari in Stuttgart.

Miels has sung in guest performances in opera, dance-theater, and dramatic productions of the Bremen Theater and regularly performs with baroque ensembles and in oratorio concerts. She has a special interest in lied song.

Henning Voss

Henning Voss was born in 1967. He studied organ, sacred music, music education, and voice (under Wilfried Jochens) at the music academies in Lübeck, Bremen, and Hamburg. His participation in many different master classes rounded off his formal education. He regularly performs together with ensembles such as the Cantus Cölln, Stuttgart Chamber Chorus, Vienna Academy, Weser-Renaissance of Bremen, and Lauten Compagny of Berlin and is a founding member of Die Himmlische Cantorey, a Hamburg vocal sextet. As a soloist he has interpreted the leading baroque oratorios and participated in numerous radio and CD productions in recent years.

Knut Schoch

Knut Schoch studied voice at the Hamburg Academy of Music under Wilfried Jochens and Alan Speer and complemented his studies in master classes of different types under Ian Partridge, Nigel Rogers, Jill Feldman (early music), and Hartmut Höll/Mitsuko Shirai (song interpretation).

Schoch is an internationally coveted soloist in the fields of song, oratorio, and opera, has performed throughout Europe and in Japan, and may be heard as a soloist on numerous CD, radio, and television productions.

Music prior to 1800 in connection with performance practice of historical orientation forms one focus of his and is reflected in his interpretations of oratorios by Handel and Bach (Evangelist). His repertoire also includes works of the Middle Ages and premieres of contemporary works, and the unaccompanied art song and lieder recitals, ensemble and chamber music, oratorios of romantic instrumentation, and operas by Mozart (Tamino in *The Magic Flute*, Belmonte in *The Abduction*).

Schoch has performed as a soloist at renowned festivals and together with prominent ensembles, orchestras, and conductors). These performances document important stations in the career of the young artist, who was honored with the Masefield Fellowship of the F.V.S. Foundation in 1995.

Andreas Post

Andreas Post was born in Arnsberg in 1969 and received his initial musical instruction in the instrumental fields of violin and piano.

After voice lessons with Alastair Thompson, he began his studies (major field: voice) at the Folkwang Academy in Essen in 1991 under Prof. S. Papulkas and completed his exams with highest honors. He has performed as a soloist in numerous concerts inside and outside Germany, with the oratorio role of the Evangelist forming one of his specialities.

Klaus Mertens

Klaus Mertens, baritone, was born in Cleves. The early training he received in music while at boarding school laid the foundation for his unusual professional career. After completing his study of voice, music, and education, he began his career as a teacher. He had already advanced to the post of school principal when he decided to answer his true calling as a singer.

Mertens studied voice under Else Bischof-Bornes and Jacob Stämpfli (song, concert, oratorio) and Peter Massmann (opera). He completed these studies with honors and immediately set out on a busy international career with tours throughout Europe and to Israel, Canada, the United States, and Japan.

He regularly performs together with renowned conductors such as Frans Brügger, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken, and Gustav Leonhardt. His masterful interpretations of works from the romantic era to the twentieth century have been documented in concerts under Hans Vonk, Ivan Fischer, and Peter Schreier.

Numerous festivals offer a regular forum for the coveted singer, among them the Mozart Festival in Lille, Bach Days in Berlin, Flanders Festival, Prague Spring Festival, Schleswig-Holstein Music Festival, Oxford Handel Festival, Bach Festival in Los Angeles, and Utrecht Early Music Festival. He has also performed at

the Bologna Music Festival, Saxony-Anhalt Music Festival, Maggio Musicale Festival in Florence, and European Music Festival in Stuttgart. The versatile Mertens not only is a distinguished interpreter of the oratorio and concert literature but also has celebrated great success in song recitals and performances and premieres, of contemporary works. The renowned soloist's credits also include numerous CDs for renowned recording labels and radio and television productions.

Florian Mehlretter

The baritone Florian Mehlretter received his training from Kieth Engen, Nigel Rogers, and Karlheinz Jarius. He wrote his dissertation on the Venetian baroque opera libretto (*Die unmögliche Tragödie*. Frankfurt, 1994). He developed his predilection for music of the basso continuo era in numerous master classes (Montserrat Figueras, Deller Academy, Konrad Junghänel) and pursues this interest as a scholar (libretto editions and translations) and above all as a singer. After gaining choral experience under Gerhard Weinberger and Philippe Herreweghe, he sang for many years in the Carissimi Consort of Munich (Alexander Weimann). He has been a member of the Hassler Consort (Franz Raml) since 1994 and has recorded several CDs with this ensemble. He sang the role of Seiano on the **cpo** recording of Biber's *Arminio*.

The Michaelstein Chamber Choir

The Michaelstein Chamber Choir was founded in 1991. Its young, highly talented choristers from all the different German lands come together several times each year at the Michaelstein Monastery to rehearse and study challenging concert music. The choir regularly joins forces with the Telemann Chamber Orchestra and has also distinguished itself in its performances of quality a cappella music, including twentieth-century contributions to this genre.

Helko Siede

Helko Siede began his musical career in the Wernigerode Radio Youth Choir and studied choir directing (Günter Fredrich) and orchestra conducting (Nicolas Pasquet) at the Franz Liszt Academy of Music in Weimar. He has gone on to serve as Gert Frischmuth's assistant at the Weimar Academy and to direct a number of different choirs, among them the Jena Choral Society. He has led the Michaelstein Chamber Choir since its founding.

The Telemann Chamber Orchestra of Michaelstein

The Telemann Chamber Orchestra of Michaelstein makes its home at the Michaelstein Monastery Institute for Performance Practice and looks back on a forty-six-year history. It was founded as the Blankenburg Collegium Musicum in Germany's Harz region in 1952 and renamed in 1965 in order to reflect its interest in Telemann's oeuvre. The Orchestra began to perform early music on the appropriate historical instruments in 1988. The harpsichordist Ludger Rémy became the orchestra's director in 1995 on the death of its founder, Eitelriedrich Thom. His goal is to acquaint the broad public with the rich Central German musical treasures of the sixteenth to eighteenth centuries and to do so in close collaboration with scholarly institutions. A series of radio programs and CD productions attests to this new focus.

Ludger Rémy

Principal interests: historical research, literature of the seventeenth and eighteenth centuries, music of the age of the Enlightenment, above all that of Carl Philipp Emanuel Bach. Founding of the Les Amis de Philippe Orchestra for the performance of works by this son of Bach.

Other interests: chamber music and songs up until the romantic period.

To combine theory and practice: the harpsichordist Ludger Rémy follows this Matthesonian calling.

Born in Kalkar in the Lower Rhine. Study of harpsichord in Freiburg, private studies under Kenneth Gilbert in Paris. Resides in Bremen. Teaches early music at the Carl Maria von Weber Academy of Music in Dresden and serves as the music director of the Telemann Chamber Orchestra of Michaelstein in Saxony-Anhalt. Numerous radio broadcasts and CD recordings as an instrumentalist and conductor, extended concert tours in Germany and abroad as a harpsichordist and pianoforte player. Jury member at the prestigious International Harpsichord and Pianoforte Competition in 1995 and at the Flanders Festival in Bruges in 1998. Nominations for the Cannes Classical Award in 1997 and 1998.

Avant-propos en forme de profession de foi...

Dès les premières pages de la partition manuscrite de Sondershausen, je me suis senti interpellé et surtout bouleversé: voilà une œuvre qui, après avoir dormi pendant 250 ans, possédait une force et une puissance telles que je ne parvenais pas à me libérer de son emprise. Une musique incroyable... on n'était plus le même après l'avoir lue.

Depuis ce moment, la Passion de Gottfried Heinrich Stölzel sur un texte de Brockes compte parmi les musiques les plus prenantes et les plus humaines que j'ai eu le bonheur d'entendre ou d'interpréter, et je considère Stölzel comme l'un des tout grands maîtres du baroque de l'Allemagne centrale, supérieur même à beaucoup d'autres par son action «sur l'âme et sur le cœur». Pour moi, la situation de l'être humain réduit au silence et frappé de stupeur impuissante face à l'irrévocabilité de son destin a rarement trouvé une expression aussi juste dans la musique.

Dans un des «Essais» de Montaigne (1533-1592), empreint d'un profond humanisme, on peut lire ces lignes: «[Cicéron dit que] philosopher ce n'est autre chose que s'aprester à la mort. C'est d'autant que l'étude et la contemplation retirent aucunement notre âme hors de nous et l'occupent à part du corps, qui est quelque apprentissage et ressemblance de la mort; ou bien c'est que toute la sagesse et discours

du monde se résout enfin à ce point, de nous apprendre à ne craindre point à mourir».

Je tiens l'adaptation musicale du texte de Brockes par Gottfried Heinrich Stölzel pour l'expression musicale de cette philosophie consolatrice.

Ludger Rémy

Gottfried Heinrich Stölzel Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Brockes-Passion) (Jésus martyrisé et mourant pour le péché du monde - Passion de Brockes)

Je vous propose de découvrir non seulement une œuvre inconnue mais aussi un compositeur très méconnu. Le nom de Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), maître de chapelle de la cour à Gotha, est peut-être familier aux musicologues spécialistes de l'histoire de la musique allemande du 18^{ème} siècle; l'un ou l'autre débutant a peut-être joué quelques petites pièces de sa plume, reprises par Jean-Sébastien Bach dans le *Clavierbüchlein* qu'il a écrit pour son fils Wilhelm Friedemann - démontrant ainsi l'estime en laquelle il tenait son collègue de Gotha; enfin, quelques compositions de Stölzel de musique religieuse et pour petit orchestre ont été éditées. C'est évidemment bien peu, comparé à tout ce qu'il a écrit, et également à ce qui nous est parvenu. Ce CD n'est pas seulement le premier enregistrement de la «Brockes-

Passion» de Stölzel - 272 ans après sa première exécution en l'église du château de Gotha, le vendredi saint de l'année 1725 - mais également le premier d'une œuvre qui est représentative de son travail créateur. Avons-nous donc encore affaire à un de ces petits maîtres du baroque, dont les œuvres moisissent à juste titre dans les archives ? Certainement pas: la qualité de l'écriture de cette Passion, la puissance d'émotion de cette musique et surtout le profil personnel du compositeur Stölzel ne craignent aucune comparaison avec les musiciens de son époque.

La valeur de Stölzel était d'ailleurs incontestée par ses contemporains allemands. Compositeur honoré, il figurait aux côtés de Haendel, Telemann, Hasse et Bach (dans le Dictionnaire de Walther de 1732, par exemple, ou encore dans le «*Critischer Musicus*» de Johann Adolf Scheibe ou dans l'«*Ehrenpforte*» de Johann Mattheson). En 1754, la «*Societät der musicalischen Wissenschaften*» (Société des sciences musicales) de Lorenz Mizler publiait parallèlement les éloges de deux de ses membres disparus, Stölzel et J.S. Bach. La comparaison avec le cantor de Saint-Thomas fait découvrir que Stölzel possédait toute une série de qualifications qui faisaient défaut à Bach et qui empêchèrent ce dernier d'être reconnu par les cercles aristocratiques et érudits.

Stölzel, par exemple, maniait extrêmement bien la langue. Il a écrit une grande partie des textes de ses œuvres vocales. Mattheson ap-

précia tout particulièrement qu'il lui ait livré une autobiographie pour son recueil «*Grundlage der Ehrenpforte*», ce que d'autres musiciens avaient omis de faire (et pas seulement par manque de temps...). Stölzel était un homme du monde, très à l'aise dans les milieux de la haute aristocratie; il fut appelé plusieurs fois dans diverses cours. Son voyage en Italie, dernière étape de l'apprentissage et point de départ d'une reconnaissance professionnelle, obligatoire pour tout artiste et particulièrement pour les musiciens de l'époque, se termina pour lui en une véritable apothéose (comme celui de Haendel): il fut fêté à Venise, à Rome et à Florence. Les contacts personnels qu'il noua avec des compositeurs importants comme Vivaldi, Scarlatti, Francesco Gasparini ou Antonio Bononcini lui ouvrirent les portes de la scène internationale de l'époque. Il fut également un compositeur d'opéra fécond: dès avant son voyage en Italie, il avait écrit des opéras pour les fêtes des foires de Naumburg et pour des représentations à Prague, Bayreuth ou Breslau; ils seront suivis de nombreux autres, composés pour la cour de Gotha. En ce temps-là, il était très important pour le prestige d'un compositeur de pouvoir faire ses preuves comme chef d'orchestre dans le genre musical le plus en vogue, comme le révèlent les tractations à propos de la place de cantor de Saint-Thomas à Leipzig en 1722 (qui échut finalement à Bach). Malheureusement, aucun opéra de Stölzel n'a été préservé, et cet aspect de

son œuvre est définitivement perdu. Stölzel s'occupa également de théorie musicale. Il rédigea des écrits sur la composition des canons. Il faut en outre mentionner particulièrement un traité sur un art dans lequel, de l'aveu-même de ses contemporains, il était passé maître: la composition de récitatifs en langue allemande, dans les mots et la musique desquels se conjuguent émotion et rhétorique.

De 1719 jusqu'à sa mort en 1749, il occupa les fonctions de maître de chapelle à la cour de Gotha. Outre la direction de l'orchestre de la cour, il entraînait également dans ses attributions de fournir des compositions pour toutes les festivités de la cour: des opéras qui étaient représentés à la cour, en passant par les musiques pour les fêtes patronales, les anniversaires ou les mariages des princes, jusqu'aux œuvres instrumentales (concertos et musique de chambre). Mais sa production la plus abondante fut indéniablement consacrée aux services divins. Le maître de chapelle devait fournir une cantate particulière pour chaque culte hebdomadaire auquel la cour assistait dans la chapelle du château de Friedenstein à Gotha, sous les ducs Frédéric II (jusqu'en 1732) et Frédéric III. S'y ajoutaient les cérémonies des jours de fête de l'année liturgique, qui devaient être rehaussées par des compositions spéciales. Au cours des trente années où il fut en fonction à Gotha, il ne composa pas moins de douze recueils annuels complets de cantates d'église, dont quatre recueils doubles, qui

proposent deux cantates pour chaque date. Quelque 900 cantates ont ainsi vu le jour, dont 500 ont été préservées dans leur intégralité. Stölzel a composé sept Passions – dont trois nous sont parvenues – et une série de cycles de cantates de la Passion. On remarquera que la frontière entre les deux genres est assez floue. En plus de tout ce travail, Stölzel fut chargé, à partir de 1730, de composer la musique pour la cour de Sondershausen où, après le départ du maître de chapelle Freisslich, il avait été décidé de supprimer son poste – heureuse décision pour nous, puisque c'est par ce biais qu'une partie de la musique de Stölzel a pu être conservée (voir plus bas). Cette surcharge de travail continuelle, aggravée par l'obligation que Stölzel se faisait de toujours livrer des œuvres nouvelles et complexes (c'est ainsi qu'il a composé tout un cycle annuel de cantates avec des airs et des récitatifs à plusieurs voix) – a conduit le compositeur à se retrouver à la fin de sa vie «constamment malade, et curieusement faible de la tête» (Mizler). Il s'agissait peut-être de cette mélancolie à laquelle plus d'un artiste des 17^{ème} et 18^{ème} siècles devait succomber, épuisé, à la fin d'une vie trop remplie.

Au 18^{ème} siècle, les années qui suivaient immédiatement la mort d'un compositeur étaient une époque très périlleuse pour la préservation de son œuvre. Les musiciens de la génération montante trouvaient souvent son style vieilli et étaient intimement persuadés qu'ils pouvaient

faire beaucoup mieux. Pourquoi conserver ces vieilleries ? C'est le sort que connut Stölzel à Gotha: il n'y reste pratiquement rien de lui. Si la «Passion de Brockes» a survécu, c'est grâce à un enchaînement de circonstances heureuses. Stölzel avait envoyé à Sondershausen (probablement en 1735) une copie de la Passion. Après plusieurs représentations à la cour de cette ville (ce que nous laisse supposer le nombre d'exemplaires des voix conservés), les partitions furent enfermées dans un coffret, avec plusieurs autres œuvres de Stölzel. Celui-ci fut entreposé sous l'orgue et finalement oublié. Il ne sera découvert qu'en 1870, par l'organiste de la cour Heinrich Frankenberger et Philipp Spitta, qui deviendra plus tard le biographe de Bach. Il faudra attendre encore cent ans pour qu'un musicologue se penche sérieusement sur l'œuvre de Stölzel: c'est en 1965 que Fritz Henneberg écrira une thèse volumineuse, qui comprend un catalogue des cantates de Stölzel et où il effleure le sujet de la Passion. C'est en 1995 que j'ai étudié les sources plus en profondeur et que j'ai investigué l'arrière-plan des représentations de la Passion à Gotha. En 1997, après 250 ans, l'œuvre a de nouveau pu être entendue.

Stölzel a composé sa Passion sur le texte «Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus» du conseiller hambourgeois Barthold Heinrich Brockes (1680–1747). Cette œuvre très célèbre avait déjà fait l'objet de plusieurs adaptations musicales. Les recueils

de poèmes «Irdisches Vergnügen in Gott» (Satisfaction terrestre en Dieu), publiés entre 1721 et 1748, avaient fait de Brockes le chef de file des poètes de sa génération. Celui-ci avait de nombreux liens avec le monde musical: il connaissait personnellement Haendel (ils ont réalisé ensemble une copie manuscrite des «Deutsche Arien» qui porte leurs deux signatures), Telemann (qui fut nommé cantor à Hambourg sur son intervention), Mattheson (dans son autobiographie, celui-ci est fier de raconter en détails leurs rencontres, mentionnant même les bouteilles de vin dont Brockes lui fit cadeau) et Reinhard Keiser. Certains textes de l'«Irdisches Vergnügen» furent mis en musique par Haendel et par Telemann.

Le texte de la «Passion de Brockes» fut publié pour la première fois par son auteur en 1712. La même année, il organisa dans sa propre maison une représentation de la première adaptation musicale de l'œuvre, due au compositeur d'opéra Reinhard Keiser. Le poème reçut une consécration immédiate car il rencontrait les préoccupations du public, tant par son option théologique que par les possibilités d'exploitation artistique qu'il offrait. Les adaptations musicales du livret par d'autres musiciens se succédèrent rapidement. La deuxième version fut celle de Haendel (probablement en 1715). En 1716, Telemann fit représenter sa «Passion de Brockes» à Francfort. (Son esprit d'entreprise lui inspira un artifice pour contourner l'interdiction de percevoir un

droit d'entrée dans les églises: le public était obligé d'acheter le livret). Après Johann Mattheson (1719) et Stölzel (1725), d'autres musiciens encore choisirent ce texte: Fasch (vers 1730), Fröber, Schuback, Steininger, Freisslich et Bachofen. Jean-Sébastien Bach lui-même en a repris des extraits dans sa *Passion selon saint Jean*. La Passion de Brockes présente de nombreux traits communs avec les oratorios de la passion, comme nous les appelons aujourd'hui, du type de ceux de Bach. Dans un mélange de textes, le récit de l'action par l'évangéliste (mis en musique dans les récitatifs) alterne avec les interventions des protagonistes (soliloquents et turbae). Une poésie de méditation, en forme d'arias – interprétées par les protagonistes, par des figures allégoriques ou par ceux qui représentent les fidèles – interromp le cours de l'action. Des strophes de cantiques intègrent la communauté – réellement ou symboliquement? – dans le cours des événements. Toutefois, contrairement aux œuvres de Bach, la Passion de Brockes ne reprend pas le texte littéral de la Bible. Tout le poème, y compris le récit de l'évangéliste, est retravaillé par le poète. Dans ce genre de «passion-oratorio», les mots servent à des fins précises. Ils font percevoir la souffrance du Christ au travers d'images artistiques («Son dos rayé de coups multicolores ressemble au ciel, que des arcs-en-ciel sans nombre ornent comme autant de signes de grâce»). Ils explicitent les événements naturels dramatiques par un langage pictural

(«Ouvre-toi, grondant abîme»). Ils font ressentir la signification rédemptrice de la Passion par des paradoxes de langage («Pour me délier des chaînes de mes péchés, mon Sauveur est enchaîné»/«Son bras entravé et son œil fermé t'ouvre[nt] le ciel et referme[nt] l'enfer»). Enfin, et surtout, ils servent à faire des étapes de la Passion une expérience personnelle intense, profondément bouleversante pour ceux qui écoutent («Quelle douleur immense envahit mon cœur! Un frisson glacé saisit mon âme, le brasier furieux de l'ancre sombre du martyr enflamme déjà mon sang qui crépite, mes entrailles se tordent sur des charbons ardents!»). Pour réaliser de tels effets émotionnels, la poésie a recours aux figures de rhétorique les plus élaborées du «style noble». Ce seul aspect suffirait à expliquer pourquoi ce type d'oratorio ne peut être intégré dans un service religieux. En outre, la poésie de Brockes intègre des motifs de la contemplation de la Passion qui sont directement issus de la tradition piétiste ou qui y sont liés. Il faut mentionner ici le rôle prépondérant de la contrition personnelle et de l'expérience de la renaissance spirituelle, vécues de façon exemplaire par Pierre et par le centurion au pied de la Croix. Les résonances poétiques (et musicales) à la fois douces et douloureuses de la contemplation des plaies du Christ trouvent en cela leur explication. Enfin, la représentation de la Passion doit déclencher une expérience psychique individuelle de catharsis: plus le bouleversement est profond, plus le soulage-

ment sera grand. En effet, une des options fondamentales du nouveau piétiste était de considérer que la foi se fonde également sur l'expérience psychique individuelle.

Ces œuvres artistiques avant tout, éloignées de la liturgie, paraissaient suspectes aux yeux du clergé orthodoxe de Hambourg. C'est pourquoi on empêcha leur représentation pendant les offices. Ce n'était d'ailleurs pas ce à quoi les artistes et leur public aspiraient. Ils s'intéressaient plutôt à l'événement musical du concert, en dehors de la sphère religieuse. Les passions-oratorios furent interprétées dans la propre maison de Brockes, au Drillhaus, dans la Klefekersche Orangerie et surtout dans le Reventer de la cathédrale. Cet ancien réfectoire se prêtait magnifiquement à devenir une salle de concerts religieux (Dès le 17^e siècle, cette salle avait joué ce rôle pour les premières représentations publiques d'un collegium musicum; elle servit également de premier théâtre à l'Opéra de Hambourg au moment de sa création). La fonction esthétique avait relégué l'aspect religieux à l'arrière-plan, comme en témoigne une série de représentations au cours desquelles, en 1719 et pendant les années qui suivirent, quatre adaptations musicales de Brockes furent proposées pendant quatre soirées consécutives, à des fins de comparaison artistique.

Les résidences princières se prêtaient mieux que les villes à des représentations de «passions poétiques» intégrées au culte. On y trou-

vait moins d'anciennes traditions musicales à respecter et le clergé témoignait d'une plus grande tolérance théologique: en définitive, tout dépendait de la piété personnelle et des goûts particuliers du prince. Johann Mattheson, ardent défenseur de ce genre nouveau, écrivait en 1739 dans son «Vollkommener Capellmeister» (Maître de chapelle parfait): «L'auditeur n'est certainement pas encore vraiment touché si on lui donne simplement à entendre une harmonie respectable, sérieuse; on doit lui proposer beaucoup de pièces, qui renouvellent, qui réjouissent et en même temps stimulent son attention, sinon, le sommeil s'ensuit. Chez les nobles messieurs et dans les cours, c'est beaucoup plus facile que dans les grandes communautés de faire entendre quelque chose qui plaît car il suffit d'analyser le tempérament de sa Seigneurie et de toucher sa corde sensible et tout le reste s'ordonne selon le goût du plus noble».

Stölzel, lors de son entrée en fonctions à Gotha, en 1719, y découvrit une tradition déjà longue de représentation de musiques de la Passion. Elle est attestée par des documents allant de 1699 à 1768. La cour s'était montrée réceptive aux tendances piétistes et, de toute évidence, le duc Frédéric II appréciait les «passions poétiques». Juste avant l'arrivée de Stölzel avait eu lieu une représentation du «Blutiger und sterbender Jesus» (Jésus ensanglanté et mourant) sur un texte de Christian Friedrich Hunold et une musique de Reinhard Keiser. Elle

se caractérisait par la dramatisation complète de l'action (on y renonçait même au rôle de l'évangéliste) et son style était à l'opposé des Passions représentées dans les églises¹. La musique et le texte, visant à un effet émotionnel, furent expressément justifiés et fondés théologiquement par le pasteur de la cour, Albrecht Christian Ludwig. C'est lui qui rédigea l'avant-propos de l'édition du texte de la Passion de Hunold et Keiser, publiée en 1719: «*La Passion représentée et chantée de façon émouvante lors des vendredis saints, dignes de toute dévotion, nous emmène chaque année à la barre du tribunal où le Dieu juste prononce et fait exécuter sur son fils bien-aimé et obéissant, à cause de nos péchés, la sentence du sang, que Marie et Jean, repentants, debout dans la foi sous le bois maudit, ne peuvent jamais entendre sans mille angoisses, mais aussi sans la plus douce des corbeilles de roses pour l'âme. C'est la même chose qui arrivera sans aucun doute cette année aussi, ce jour-là, à ceux qui aiment Dieu.*»

Par comparaison avec les représentations actuelles de la Passion, la première de la «Brockes-Passion» de Stölzel, dans la chapelle du château Friedenstein à Gotha, en 1725, nous semblerait bien modeste. Les musiciens n'étaient sans doute pas plus de trente et le public présent dans la chapelle ne devait pas être beaucoup plus nombreux (ce que confirme par exemple le nombre très limité d'exemplaires - 20 - du texte de la Passion de Bach, imprimés

pour une représentation en 1717). La Passion de Stölzel fut interprétée pendant les services du matin et de l'après-midi du vendredi saint, qui, à l'époque, occupaient une grande partie de la journée. Au contraire des représentations actuelles, où la musique est presque toujours jouée sans interruption, les quatre parties de la Passion de Stölzel encadrent le prêche, qui, en un jour aussi solennel, fut probablement prononcé par le pasteur de la cour Ludwig en personne. Le déroulement de l'action est interrompu à plusieurs stations: ici, Stölzel ajoute des chorals supplémentaires, qui n'étaient pas prévus par Brockes, et qui servent de lien musical et théologique entre les différentes parties.

Nous avons conservé le texte imprimé pour cette représentation. Ici aussi, l'avant-propos du pasteur Ludwig constitue une justification des aspects artistique et émotionnel de cette version: *Les bien-aimés Chrétiens de la première Eglise, qui se réjouissaient en Jésus, ont, de tous les temps, beaucoup apprécié l'histoire émouvante et belle de la Passion, comme en témoigne Irénée, l'un des tout premiers écrivains chrétiens... Mais le récit le plus précieux nous est donné par le grand prédicateur des païens, Paul, qui écrit à propos de lui-même: Je ne considérerais pas que je sais quelque chose parmi vous sans l'existence de Jésus-Christ le Crucifié... C'est pourquoi il révérait la Croix de Notre Seigneur Jésus-Christ pour sa seule gloire... et il a raconté cette histoire avec tant de vivacité que ses auditeurs ont devant eux une*

véritable image du Christ et que celui-ci est à nouveau crucifié au milieu d'eux.

La musique de Stölzel décrit les souffrances du Christ d'une façon poignante et émouvante. On retient littéralement son souffle en entendant le début de la phrase de l'exorde pour soprano et alto «*Me délivrer des liens de mes péchés*», interprété piano et sans voix de basse. L'idée est d'exprimer une plainte personnelle face à la mort de Jésus, sans glorification du Sauveur (comme c'est le cas dans la Passion selon saint Jean de Bach) ni objectivation de la signification du processus de Rédemption.

De tels passages plaintifs prenant réapparaissent à diverses reprises dans la Passion, le plus bouleversant étant peut-être l'évocation de l'éclipse de soleil après la mort de Jésus «*Quel miracle que l'éclat du soleil*». Comme plusieurs autres compositeurs, Stölzel choisit pour l'évocation des blessures du martyrisé une composition d'orchestre de chambre et les sonorités douces d'instruments particuliers (la viole d'amour pour «*Pourtant les roses couronnent*», la viole de gambe pour «*Il semble, le dos entaillé*»). Ce choix souligne l'aspect méditatif du texte («avec un bonheur angoissé, un plaisir amer et le cœur serré»). Pitié et joie provoquée par la signification rédemptrice de ce récit se contrebalancent. La musique produit un effet doux-amer, une ambivalence d'émotions. Stölzel n'hésite pas à reprendre à l'opéra le caractère emporté du concitato dans le passage «*Contemple, engeance de vipères enra-*

gées» dont l'écriture orchestrale dramatique préfigure déjà presque Beethoven.

L'interpellation «*Was tust dann du mein Herz*» (Que fais-tu alors, mon cœur? Noie Dieu pour sa gloire dans un déluge de larmes amères) que Brockes avait prévue en «*arioso*» est transformée par Stölzel en une scène de chœur. Toutefois, au lieu d'utiliser à nouveau les moyens compositionnels de l'émotion plaintive ou des pleurs, Stölzel écrit un choral fugué dans le style ancien, qu'il maîtrise magnifiquement. La dernière aria de la passion «*Wisch ab der Tränen scharfe Lauge/Essuie la trace amère des larmes*» prolonge ce mouvement d'apaisement des émotions par son style pastoral plein de douceur. Si Telemann fait éclater dans le même passage la joie de la Rédemption, Stölzel choisit de souligner un concept fondamental du texte de base, l'idée du repos.

Axel Weidenfeld
Traduction: Sophie Liwyszyc

¹ D'après des recherches récentes (Andreas Glöckner, 1994), Jean-Sébastien Bach séjourna à Gotha et y organisa la représentation d'un de ses propres oratorios de la passion. Si cette œuvre a disparu aujourd'hui, Bach en a repris des fragments, les arias dramatiques, dans sa deuxième version de la Passion selon saint Jean (qui n'est malheureusement pratiquement jamais interprétée aujourd'hui). Les titres

des arias sont typiques de ce genre musical et révèlent l'orientation religieuse de la cour de Gotha: «Détruisez-moi, rochers et collines», «Ah, ne vous tordez pas ainsi, âmes tourmentées». L'œuvre ne pouvait pas être interprétée dans son intégralité dans une ville comme Leipzig, c'est pourquoi Bach en a utilisé certains passages dans un autre contexte.

Constanze Backes

Constanze Backes est née à Bochum. Elle étudia auprès de Hea-Soon Park et de Jessica Cash. En 1993, elle chanta le rôle de Barbarina dans la mise en scène des »Noces de Figaro« de J. E. Gardiner au Théâtre du Châtelet à Paris, ainsi qu'à Amsterdam et pour Deutsche Gramophon Archiv. Elle a également interprété pour DGG, sous la direction de J. E. Gardiner, le rôle du valet dans »Le Couronnement de Poppée« de Monteverdi et celui de Papagena dans »La Flûte enchantée« de Mozart. Elle a réalisé plusieurs productions radiophoniques et télévisées, notamment dans des cantates de Bach avec Monica Huggett et L'Ensemble Sonnerie (pour Deutschlandfunk), le Gloria de Vivaldi avec Royal Philharmonic Orchestra pour Classic FM, Cupidon dans »King Arthur« de Purcell sous la direction de Paul McCreesh pour la télévision française, et enfin Cupidon dans »Venus and Adonis« de Blow sous la direction de René Jacobs pour la BBC 3.

Dorothee Miels

Dorothee Miels reçut une formation musicale complète dès l'âge de cinq ans. Elle prit ses premières leçons de chant auprès de Theresse Maxsein à Essen, puis étudia auprès de Harry van der Kamp et de Gabriele Schreckenbach à l'Ecole supérieure des arts de Brême. Plus tard, elle se perfectionna avec Julia Hamari à Stuttgart. Dorothee Miels a été invitée à se pro-

duire dans divers opéras, spectacles dansés et pièces de théâtre au Théâtre de Brême. Elle donne régulièrement des concerts avec des ensembles de musique baroque ainsi que dans des oratorios. C'est toutefois au lied qu'elle donne sa préférence.

Andreas Post

est né en 1969 à Arnsberg. Il s'initia d'abord au violon et au piano, avant de prendre des leçons de chant auprès d'Alastair Thompson. En 1991, il a entamé des études à la Folkwanghochschule d'Essen, avec comme matière principale le chant dans la classe de S. Papulkas; il a depuis lors obtenu son diplôme avec la mention »très bien«. Il se produit en soliste dans de nombreux concerts, tant dans son pays qu'à l'étranger (principalement comme Evangéliste dans les oratorios).

Henning Voss

Henning Voss est né en 1967. Il a étudié l'orgue, la musique d'église, la pédagogie musicale et le chant (avec Wilfried Jochens) aux conservatoires de Lubeck, Brême et Hambourg. Il s'est également perfectionné en participant à de nombreux cours d'interprétation. Il se produit régulièrement avec divers ensembles (Cantus Cölln, Kammerchor Stuttgart, Wiener Akademie, WESER-RENAISSANCE Bremen, Lauten Compagny Berlin, etc.) et est l'un des mem-

bres fondateurs du sextuor vocal hambourgeois »Die Himmlische Cantorey«). Ces dernières années, il a chanté comme soliste dans les plus grands oratorios baroques et participé à de nombreuses productions radiophoniques et télévisées.

Knut Schoch

Knut Schoch a étudié le chant à l'Ecole supérieure de musique de Hambourg auprès de Wilfried Jochens et d'Alan Speer, et il a approfondi ses connaissances en participant à divers cours de maîtrise, notamment avec Ian Partridge, Nigel Rogers, Jill Feldman (pour la Musique Ancienne) et Hartmut Höll/Mitsuko Shirai (pour l'interprétation de lieder). Il poursuit aujourd'hui une carrière internationale dans les domaines du lied, de l'oratorio et de l'opéra, et il s'est produit dans toute l'Europe ainsi qu'au Japon. Il a chanté en soliste pour de nombreuses productions discographiques, radiophoniques et télévisées.

Il s'intéresse tout particulièrement à la musique d'avant 1800 et à son interprétation historiquement fidèle (notamment pour les oratorios de Haendel et de Bach, dans lesquels il tient le rôle de l'Evangéliste); son répertoire s'étend toutefois du moyen-âge à la musique contemporaine; il chante aussi bien dans des concerts de lieder sans accompagnement que dans des récitals de lieder, des concerts de musique d'ensemble ou de chambre, des oratorios avec

orchestre à distribution romantique et des opéras de Mozart (Tamino dans *La Flûte Enchantée*, Belmonte dans *L'Enlèvement au sérail*). Le jeune artiste a été invité à se produire en soliste lors de plusieurs grands festivals ainsi qu'avec maints ensembles, orchestres et chefs d'orchestre renommés. En 1995, il a obtenu la bourse Masefield de la fondation FVS.

Klaus Mertens

Klaus Mertens est né à Kleve. Il reçut une première formation musicale très intensive à l'internat de l'école dont il suivait les cours, et cette première approche de la musique devait jeter les bases d'une carrière professionnelle assez extraordinaire. Après avoir étudié en parallèle le chant et la pédagogie, il se tourna dans un premier temps vers ce second domaine. Ce n'est que quelques années plus tard, alors qu'il avait déjà atteint le rang de directeur d'école, qu'il décida de se consacrer entièrement à sa vocation de chanteur.

Il étudia le chant auprès des professeurs E. Bischof-Bornes et J. Stämpfli (mélodie, chant de concert, oratorio) et de Peter Massmann (opéra). Dès la fin de ses études, qu'il acheva avec la mention «très bien», il commença une vie internationale de concerts bien remplie. Il s'est déjà produit dans toute l'Europe, en Israël, au Canada, aux États-Unis et au Japon.

Klaus Mertens travaille régulièrement avec des chefs d'orchestre du rang de Frans Brüg-

gen, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken et Gustav Leonhardt. En outre, il a prouvé son talent dans l'interprétation d'œuvres allant du romantisme aux modernes lors de concerts dirigés notamment par Hans Vonk, Ivan Fischer et Peter Schreier.

De multiples festivals accueillent régulièrement Klaus Mertens - le Festival Mozart de Lille, les Journées Bach de Berlin, le Festival des Flandres, le Printemps de Prague, le Festival de musique du Schleswig-Holstein, le Festival Haendel d'Oxford, le Festival Bach de Los Angeles et le Festival de Musique Ancienne d'Utrecht. Il s'est également produit au Festival de musique de Bologne, au Festival de musique de Saxe-Anhalt, au Mai Musical Florentin ainsi qu'au Festival Européen de Musique de Stuttgart.

Klaus Mertens est un artiste très éclectique, qui se consacre aussi bien aux oratorios et aux pièces de concert qu'à la mélodie et à l'interprétation - voire la création - de compositions contemporaines. On a pu l'entendre lors de diverses productions radiophoniques et télévisées, ainsi que sur de nombreux disques compacts réalisés pour des labels renommés.

Florian Mehlretter

Le baryton Florian Mehlretter a étudié auprès de Kieth Engen, Nigel Rogers et Karlheinz Jarius. Sa thèse de doctorat sur les livrets d'opéras baroques à Venise (*Die unmögliche Tragödie*, Francfort 1994) et sa participation à de nombreux cours d'interprétation spécialisés (Montserrat Figueras, Deller Academy, Konrad Junghänel) ont jeté les bases de sa prédilection pour la musique de l'époque de la basse continue, à laquelle il s'adonne principalement comme chanteur, mais aussi comme scientifique (éditions de livrets et traductions). Après avoir chanté dans les chœurs dirigés par Gerhard Weinberger et Philippe Herreweghe, il a pendant plusieurs années fait partie du Carissimi-Consort de Munich (Alexander Weimann). Depuis 1994, il est membre du Hassler-Consort (Franz Raml), avec lequel il a enregistré plusieurs CD. En outre, il a tenu le rôle de Selano dans l'*Arminio* de Biber produit par **cpo**.

Le Choeur de chambre de Michaelstein

Le Choeur de chambre de Michaelstein fut fondé en 1991. Il est constitué de jeunes choristes ayant reçu une excellente formation vocale et venant des quatre coins de l'Allemagne; ils se réunissent plusieurs fois par an au monastère de Michaelstein pour travailler ensemble des pièces de concert de haut niveau. Le chœur collabore étroitement avec l'Orchestre de chambre Telemann, et se produit avec succès a cappella dans des programmes exigeants allant jusqu'aux compositions des auteurs modernes.

Helko Siede

Helko Siede commença sa carrière musicale au Choeur des jeunes de la radio de Wernigerode. Il étudia, à l'École supérieure de musique «Franz Liszt» de Weimar, la direction chorale auprès de Günter Fredrich et la direction d'orchestre avec Nicolas Pasquet. Il est aujourd'hui assistant de Gert Frischmuth dans ce même établissement et dirige plusieurs ensembles vocaux, dont la Singakademie d'Iéna. Il dirige également le Choeur de Chambre de Michaelstein depuis sa fondation.

**L'Orchestre de chambre
Telemann de Michaelstein**

L'Orchestre de chambre Telemann de Michaelstein tient ses répétitions à l'Institut des pratiques d'exécution du Monastère de Michaelstein. Il fut fondé il y a 46 ans, en 1952, et portait alors le nom de Collegium musicum de Blankenburg (une localité située dans le Harz); il fut en 1965 rebaptisé »Telemann-Kammerorchester« en raison du grand intérêt qu'il portait aux œuvres de ce compositeur. En 1988, l'ensemble commença à jouer la musique ancienne sur des instruments d'époque appropriés.

Après la mort de son fondateur, Eitelfriedrich Thom, l'orchestre fut confié, en 1995, aux mains du claveciniste Ludger Rémy, avec qui il poursuit l'objectif de redécouvrir la richesse de la vie musicale des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles en Allemagne centrale, et de la faire connaître à un plus large public – en collaboration étroite avec plusieurs instituts de recherche musicologique. Aujourd'hui, toute une série d'enregistrements radiophoniques et discographiques témoignent du chemin qu'a parcouru l'orchestre.

Ludger Rémy

Ses passions: les recherches historiques, la littérature des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, la musique de l'époque du Siècle des Lumières, principalement celle de Carl Philipp Emanuel Bach. Pour pouvoir enregistrer les œuvres de ce fils du grand Bach, a fondé l'orchestre «Les Amis de Philippe». Autres centres d'intérêt: la musique de chambre et les lieder jusqu'au romantisme.

Allier théorie et pratique – voilà le précepte matthesonnien auquel adhère le claveciniste Ludger Rémy.

Né à Kalkar (Bas-Rhin). Etudes de clavecin à Fribourg-en-Brigau, cours privés chez Kenneth Gilbert à Paris. Vit à Brême. Chargé de cours de musique ancienne à l'Ecole supérieure de musique «Carl Maria von Weber» à Dresde, et directeur musical de l'Orchestre de chambre Telemann à Michaelstein (Saxe-Anhalt). Nombreux enregistrements radiophoniques et discographiques comme interprète et chef d'orchestre, et nombreux concerts dans son pays et à l'étranger en tant que claveciniste et interprète de piano-forte. Membre du jury du célèbre concours international de clavecin et de piano-forte organisé en 1995 et 1998 à l'occasion du Festival des Flandres à Bruges. Nomination pour le «Classical Award» de Cannes en 1997 et 1998.

**Barthold Hinrich Brockes
Der für die Sünden der Welt gemarterte
und sterbende Jesus, aus den Vier Evan-
gelisten in gebundener Rede vorgestellt**

**CD 1
Erster Theil**

1 Coro à 5

Chor Gläubiger Seelen

Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden /
Wird mein Gott gebunden;
Von der Laster Eyter=Beulen mich zu heilen /
Läst Er sich verwunden.

Es muß / meiner Sünden=Flecken zu bedecken /
Eignes Blut Ihn färben;
Ja / es will / ein ewig (ruhig) Leben mir zu
geben / Selbst das Leben sterben.

2 Recitativo

Evangelist

Als Jesus nun zu Tische sasse,
Und Er das Oster=Lamm,
das Bild von Seinem Tod,
Mit Seinen Jüngern asse,
Nahm Er das Brod,
Und wie Er es, dem Höchsten danckend, brach,
Gab Er es ihnen hin, und sprach:
Jesus, Accompagnement
Das ist mein Leib, kommt / nehmet / esset,
damit ihr meiner nicht vergeßet.

**Barthold Hinrich Brockes
Jesus, who Suffered and Died for the
Sins of the World, Presented from the
Four Evangelists in Verse**

**CD 1
Part One**

1 Chorus à 5

Chorus of Faithful Souls

To free me from the hangman's rope of my sins,
my God is bound;
to heal me from the festering sores of vice,
he has himself wounded.

To cover my blotches of sin,
he is spotted with his own blood;
yes, to grant me an eternal (peaceful) life,
he who is life itself has to die.

2 Recitative

Evangelist

When Jesus sat at table
and ate the Passover lamb,
a figure of his death,
with his disciples,
he took the bread,
broke it, giving thanks to the Most High,
and gave it to them and said:
Jesus, Accompaniment
This is my body, come, take, eat,
that you may not forget me.

3 **Aria**
Tochter Zion - Sopran 1
Der Gott / dem alle Himmels=Kreise
Dem aller Raum zum Raum zu klein,
Ist hier / auf unerforschte Weise,
In/mit und unter Brod und Wein /
Und will der Sünder Seelen=Speise,
O Lieb! O Gnad! O Wunder! seyn.

4 **Recitativo**
Evangelist
Und bald hernach, nahm er den Kelch und
danckte,
gab in Ihnen, und sprach:
Jesus, Accompanement
Das ist mein Blut im neuen Testament.
Das ich für euch und viele will vergiessen /
Es wird dem, der es wird geniessen /
Zu Tilgung seiner Sünden dienen.
Damit ihr dieses recht erkennt;
Will ich, daß jeder sich mit diesem Blute träncke,
Auf daß er Meiner stets gedencke.

5 **Aria**
Tochter Zion - Sopran 1
Gott selbst, die Brunnenquell alles Guten /
Ein unerschöpflich Gnaden=Meer /
Fängt für die Sünder an zu bluten /
Bis er von allem Blute leer /
Und reicht aus diesen Gnaden=Fluthen /
Uns selbst sein Blut zu trincken her.

3 **Aria**
Daughter of Zion - Soprano 1
The God for whom the heavens all,
for whom all space is a space too small,
is here in ways beyond our understanding,
in, with, and in the form of bread and wine
and wants to become food for sinners' souls.
O love! O grace! O miracle!

4 **Recitative**
Evangelist
And soon thereafter he took the cup, gave
thanks,
gave it to them, and said:
Jesus, Accompaniment
This is my blood in the new covenant,
that I shall pour out for you and for many.
It will serve to blot out the sins
of him who drinks it.
That you may truly understand this,
I want each of you to drink of this blood
that he may always think of me.

5 **Aria**
Daughter of Zion - Soprano 1
God himself, the font of all good,
a boundless sea of grace,
begins to bleed for sinners,
even emptying himself of his blood,
and gives to us from these floods of grace
his own blood for us to drink.

6 **Choral**
Choral der Christlichen Kirche
Ach! wie hungert mein Gemüthe,
Menschen=Freund nach deiner Güte!
Ach! wie pfleg ich oft mit Thränen,
Mich nach dieser Kost zu sehnen!
Ach! wie pfleget mich zu dürsten,
Nach dem Trank des Lebens=Fürsten!
Wünsche stets / daß mein Gebeine,
Sich durch Gott mit Gott vereine.

7 **Recitativo, Chor**
& Accompagnato
Evangelist
Drauf sagten sie dem Höchsten Dank.
Und nach gesprochenem Lob=Gesang,
Gieng Jesus über Kidrons Bach,
Zum Oelberg, da Er denn
zu Seinen Jüngern sprach:
Ihr werdet all' in dieser Nacht
Euch an Mir ärgern, ja Mich gar verlassen.
Chor der Jünger
Wir alle wollen eh' erlassen /
Als durch solch' Untreu Dich betrüben.
Jesus, Accompanement
Es ist gewiß, denn also steht geschrieben:
Weil ich den Hirten schlagen werde,
Zerstreuet sich die gantze Heerde.
Petrus
Aufs wenigste will ich,
trotz allen Unglücks=Fällen,
Ja, solte durch die Macht der Höllen
Die gantze Welt zu Trümmern gehn,

6 **Chorale**
Chorale of the Christian Church
Oh! How my heart hungers,
friend of men, for your goodness!
Oh! How often I long
for this food with tears!
Oh! How I thirst for the drink
of the prince of life!
I wish always that my body
may be one with God through God.

7 **Recitativo, Chorus,**
and Accompaniment
Evangelist
Thereupon they gave thanks to the Most High.
And after they had sung the hymn of praise,
Jesus went out over the River of Kidron
to the Mount of Olives and said to his disciples:
All of you will take offense at me,
yes, even abandon me, on this night.
Chorus of the Disciples
We would rather die
than bring you sorrow through such disloyalty.
Jesus, Accompaniment
It is certain, for it is written:
I shall strike the shepherd,
and the whole flock will be scattered.
Peter
Least of all I, no matter how many
the misfortunes;
yes, even if the whole world should pass away
through the power of hell,

Dir stets zur Seiten stehn.

Jesus

Dir sag Ich:

Ehe noch der Hahn wird zweymahl krähn,
Wirst du schon drey Mahl Mich verleugnet haben.

Petrus

Eh soll man mich mit Dir erwürgen und begraben,
Ja zehnmahl will ich eh erblassen,
Eh ich Dich will verläugnen und verlassen.

Jesus

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

8 Aria, Recitativo & Aria

Jesus (Aria)

Mein Vater! schau, wie Ich Mich quäle /
Erbarme Dich ob Meiner Noth!
Mein Hertze bricht / und Meine Seele
Betrübet Sich bis an den Tod.

(Recitativ)

Mich drückt der Sünden Centner = Last,
Mich ängstiget des Abgrunds Schrecken,
Mich will ein schlammiger Morast /
Der Grund = loß ist / bedecken,
Mir presst der Höllen wilde Glut
Aus Bein und Adern Marck und Blut;
Und weil ich noch zu allen Plagen
Muß deinen Grimm, o Vater tragen,
Vor welchen alle Marter leicht,
So ist kein Schmerz, der Meinem gleicht.
(Aria)

Ists möglich daß Dein Zorn sich stille /
So laß den Kelch vorüber gehn!

I will always stand by you.

Jesus

I say to you:

Before the cock has crowed twice,
you will have denied me three times.

Peter

I would rather be strangled and buried,
yes, I would rather die ten deaths,
than deny you and abandon you.

Jesus

Stay here, I want to go off to my father;
but don't sleep, for it is time to pray.

8 Aria, Recitativo, and Aria

Jesus (Aria)

My father! See, how I suffer,
have mercy on me in my distress!
My heart breaks,
and my soul is sorrowful unto death.

(Recitativo)

I am burdened by the heavy weight of sin,
I fear the horrors of the abyss,
a muddy morass awaits me,
bottomless, to cover me up,
the wild fire of hell rages around me,
wrenching bone and veins, marrow and blood;
and because in all my torments
I have to bear your wrath too, o father,
before which all suffering seems light,
so there is no pain that is like mine.
(Aria)

If your anger might be assuaged,
then let this cup pass by!

Doch müsse, Vater, nicht mein Wille /
Dein Wille nur allein geschehn.

9 Arioso

Tochter Zion - Sopran 1

Sünder, schaut mit Furcht und Zagen
Eurer Sünden Scheusahl an /
Da derselben Straf und Plagen
Gottes Sohn kaum tragen kan!

10 Recitativo

Evangelist

Die Pein vermehrte sich mit
grausamen Erschüttern,
So / daß er kaum vor Schmerzen röcheln kunnt:
Man sah die schwachen Glieder zittern /
Kaum athmete Sein trockner Mund /
Das bange Herz fieng an so starck zu klopfen,
Daß blutger Schweiß, in ungezehten Tropfen /
Aus allen Adern drang.
Wie Er zuletzt bis auf den Tod gequält,
Voll Angst, zermartert, halb enteelt /
Gar mit dem Tode rang.

11 Aria

Tochter Zion - Sopran 2

Brich mein Hertz / zerfließ in Thränen /
Jesus Leib zerfließt in Blut;
Hör Sein jämmerliches Aechzen /
Schau / wie Zung' und Lippen lechtzen /
Hör Sein Wimmern / Seufftzen / Sehnen /
Schau / wie ängstiglich Er thut.
(da capo)

But your will, father, not mine must be done,
your will only must be done.

9 Arioso

Daughter of Zion - Soprano 1

Sinners, see with fear and trembling
the monstrous shape of your sins,
that God's son can hardly bear
the same punishment and torment!

10 Recitativo

Evangelist

His agony increased to dreadful shaking
so that he could hardly mutter for pain,
one saw his weak limbs trembling,
his dry mouth hardly took in any air,
his fearful heart began to beat so strongly
that bloody sweat pulsed out
in countless drops from all his veins.
He was tormented unto death,
full of fear, suffering, half dead,
and contended with death.

11 Aria

Daughter of Zion - Soprano 2

Break, my heart, flow away in tears,
Jesus' body flows away into blood.
Hear his tormented groaning,
see how his tongue and lips thirst,
hear his whimpering, sighing, longing,
see how fearful he is.
(da capo)

12 **Recitativo, Arioso & Chor***Evangelist*

Ein Engel aber kam von den gestirnten Bühnen,
 In diesem Jammer Ihn zu dienen,
 Und stärcket ihn. Drauf gieng Er, wo die Schaar
 Der müden Jünger war,
 Und fand sie insgesammt in sanfter Ruh,
 Drum rieff Er ihnen ängstlich zu:

Jesus

Erwacht doch!

Petrus

Wer rufft?

Jesus

Erwacht, erwacht!

Johannes, Jacobus

Ja Herr, ja, ja.

Jesus

Könn't ihr in dieser Schreckens=Nacht,
 Da Ich sinck' in des Todes Rachen,
 Nicht eine Stunde mit Mir wachen?
 Ermuntert euch!

Petrus, Johannes, Jacobus

Ja, ja.

Jesus

Ach steht doch auf, der Mich verräth, ist da.
Evangelist

Und eh die Rede noch geendigt war,
 kam Judas schon hinein,
 Und mit ihm eine grosse Schaar,
 Mit Schwerdtern und mit Stangen.

Chor

Greiff't zu, schlagt todt,
 Ihr müsset Ihn lebendig fangen.

12 **Recitative, Arioso, and Chorus***Evangelist*

Now an angel came from the starry heights
 to serve him in his distress
 and strengthened him. Then he went
 to where his weary disciples were
 and found them sleeping, to a man.
 The he called out in fear to them:

Jesus

Do awake!

Peter

Who is calling?

Jesus

Awake, awake!

John, James

Yes, Lord, yes, yes.

Jesus

Couldn't you, on this terrible night,
 when I am to sink into death's jaws,
 watch for one hour with me?

Awake, I say!

Peter, John, James

Yes, yes.

Jesus

O do get up, for my betrayer is near.

Evangelist

And before he had finished these words,
 Judas came
 and with him a large crowd
 with swords and clubs.

Chorus

Grab him, hit to kill, but no,
 you must take him alive.

Evangelist

Und der Verräther hatte dieses ihnen
 Zum Zeichen lassen dienen:

Judas

Daß ihr, wer Jesus sey, recht möget wissen,
 Will ich Ihn küssen,
 Und dann dringt auf Ihn zu, mit hellen Hauffen.
Chor der Knechte

Er soll uns nicht entlauffen

Judas

Nimm, Rabbi, diesen Kuß von mir.

Jesus

Mein Freund! sag, warum kommst du hier?

13 **Aria***Petrus - Tenor*

Gifft und Gluth / Strahl und Fluth
 Ersticke / verbrenne / zerschmettre /
 versencke /
 Den falschen Verräther / voll mörderischer Räncke!
 Man fesselt Jesum jämmerlich /
 Und keine Welter regen sich?
 Auf denn / mein unverzagter Muth,
 Vergiß das frevelhafte Blut /
 Weil es nicht thut
 Gifft und Gluth / Strahl und Fluth.

Evangelist

And the betrayer had given them this sign:

Judas

That you may know well who Jesus is,
 I will kiss him,
 and then surround him, the whole lot of you.
Chorus of the Soldiers
 He will not get away.

Judas

Accept, rabbi, this kiss from me.

Jesus

My friend! Say, why have you come here?

13 **Aria***Peter - Tenor*

Poison and fire, light and flood,
 choke, burn, dash, sink
 the false betrayer full of murderous schemes!
 Jesus is taken into horrible chains,
 and the elements don't rise in protest?
 Then pour out the blasphemous blood,
 up, my intrepid spirit
 because the elements don't do so,
 poison and fire, light and flood.

14 Recitativo*Jesu zu Petro*

Steck nur das Schwerdt an seinen Ort,
 Denn wer das Schwerdt ergreiff, wird durch das Schwerdt erkalten.
 Wie? oder gläubst du nicht, daß ich sofort,
 Von meinem Vater in der Höhe
 Der Engel Hülffe könn' erhalten?
 Allein, es will die Schrift,
 daß es also geschehe.
 Zu den Kriegs = Knechten
 Ihr kommt mit Schwerdtern und mit Stangen,
 Als einen Mörder Mich zu fangen.
 Da ihr doch, wie Ich euch gelehrt,
 Im Tempel täglich angehört,
 Und keiner hat sich je gelüsten lassen,
 Mich anzufassen;
 Allein es muß nunmehr geschehn,
 Was die Propheten längst vorher gesehn.

15 Coro à 5*Chor der Jünger*

O Wehl sie binden Ihn
 Mit Strick und Ketten!
 Auf laßt und flieh
 Und unser Leben retten!

14 Recitative*Jesu to Peter*

Put your sword back in its place,
 because he who lives by the sword
 will die by the sword.
 What? Or don't you believe that I
 couldn't receive at once
 from my father on high
 the assistance of angels.
 But as the scriptures will it, so let it be done.
To the Soldiers
 You come with swords and clubs
 to seize me as if I were a murderer.
 You heard me daily in the temple
 how I taught you there,
 and none of you ever got it into you
 to lay a hand on me.
 But what the prophets foretold long ago
 must now be done.

15 Chorus à 5*Chorus of the Disciples*

O woe! They are binding him
 with a rope and chains!
 Come, let us flee
 and save our lives!

16 Recitativo & Aria*Petrus - Tenor*

Wo flieht ihr hin, Verzagte? bleibt, doch ach!
 Sie sind schon fort. Was fang ich an?
 Folg' ich den andern nach,
 Weil ich allein Ihm doch nicht helffen kan?
 Nein, nein, mein Hertz, nein, nein,
 Ich laß Ihn nicht allein,
 Und sollt ich auch mein Leben gleich verlieren,
 Will ich doch sehn, wohin sie JESUM führen.
(Aria)
 Nehmt mich mit, verzagte Schaaren /
 Hier ist Petrus ohne Schwerdt;
 Last, was Jesus widerfährt /
 Mir auch widerfahren.
(da capo)

17 Choral*Choral der Christlichen Kirche*

Ich will hie bey dir stehen,
 Verachte mich doch nicht,
 Von dir will ich nicht gehen,
 Wann dir dein Hertze bricht,
 Wann dein Hertz wird erblassen,
 Im letzten Todes=Stoß,
 Alsdenn will ich dich fassen
 In meinen Arm und Schoß.

16 Recitativo and Aria*Peter - Tenor*

Where do you flee, you cowards? Remain, but oh!
 They are off. What should I do?
 Should I follow the others
 because I alone can't help him?
 No, no, no, my heart, no, no,
 I won't leave him all alone,
 even if I have to lay down my life,
 I will see where they are taking Jesus.
(Aria)
 Take me along, despairing crowds,
 here Peter stands without a sword,
 may what happens to Jesus
 also happen to me.
(da capo)

17 Chorale*Chorale of the Christian Church*

I shall stand by you,
 don't despise me,
 I won't go from you
 when your heart breaks,
 when your hearts stops its beating,
 in the final deathblows,
 then I will take you
 into my arms and embrace.

Anderer Theil

18 Recitativo Evangelist

Und Jesus ward zum Pallast Caiphas,
Woselbst der Priester=Rath versamlet saß /
Mehr hingerissen, als geführt;
Und Petrus / bald von Grimm und
bald von Furcht gerühret,
Folgt Ihm von ferne Nach;
Indessen war der Rath,
doch nur umsonst, geflissen /
Durch falsche Zeugen Ihn zu fangen,
Derhalben Caiphas also zu Jesus sprach:
Caiphaz
Wir wollen hier von dem, was Du begangen,
Und Deiner Lehre, Nachricht wissen.
Jesus
Was Ich gelehret, ist öffentlich geschehn,
Und darff Ich es ja dir nicht hier erst sagen,
Du kanst nur die, so Mich gehöret, fragen.
Kriegs=Knecht
Du Ketzer! willst dich unterstehn /
Zum Hohenpriester so zu sprechen.
Wart, dieser Schlag soll deinen Frevel rächen.

Part Two

18 Recitative Evangelist

And Jesus was led off to the palace of Caiaphas,
where the council of priests sat assembled,
more dragged away than led off;
and Peter, moved now by anger, now by fear,
followed him at a distance.
The council tried in vain to catch him
through false witnesses.
So then Caiaphas said to Jesus:

Caiaphas

We want to know what you have done
and the content of your teaching.

Jesus

What I taught I did in public,
and if I can't tell you here what I said,
you only have to ask those who heard me.

Soldier

You blasphemer! You have the nerve
to answer the high priest in this way?
Wait, this blow will avenge your offense.

19 Aria Tochter Zion- Sopran 1

Was Bähren=Tatzen / Löwen=Klauen /
Trotz ihrer Wuth / sich nicht getrauen /
Thust du verruchte Menschen=Hand.
Was Wunder / daß in höchster Eile /
Der wilden Wetter Blitz und Keile /
Dich Teufels Werckzeug / nicht verbrandt!
(*da capo*)

20 Recitativo Evangelist

Dies sahe Petrus an,
der draussen bey dem Feuer
Sich heimlich hingesetzt.
Indem kam eine Magd,
Die gleich, so bald sie ihn erblickte, sagt:
1. *Magd - Sopran 1*

Ich schwöre hoch und theuer,
Daß dieser auch von Jesus Schaar.

Petrus

Wer ich?
Nein warlich nein, du irrest dich.

Evangelist

Nicht lang hernach fieng noch ein' ander' an:

Andere Magd - Sopran 2

So viel ich mich erinnern kan,
Bist du mit Dem, der hier gefangen,
Viel umgegangen;
Drum wundr' ich mich,
daß du dich hie her wagest.

19 Aria Daughter of Zion - Soprano 1

What bear claws, what lion claws,
for all their rage, don't dare,
that you do, wicked human hand.
One can only wonder
that lightning and thunderbolts of wild weather
don't strike you down at once,
you accessory to the devill
(*da capo*)

20 Recitative Evangelist

Peter, who was sitting hidden out by the fire,
saw this. And a maid came and said
as soon as she saw him:

First Maid - Soprano 1

I do affirm and swear
that this man was also among Jesus' followers.

Peter

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

Evangelist

Not too much later another maid began to say:

Second Maid - Soprano 2

As far as I can remember,
you kept quite a lot of company
with the man held captive here.
So it surprises me that you have
dared to come here.

Petrus

Welch toll Geschwätz?

ich weiß nicht was du sagest,

Ich kenne warlich Seiner nicht.

Evangelist

Gleich drauf sagt ihm ein' andre ins Gesicht:

Dritte Magd - Sopran 1

Du bist fürwahr von Seinen Leuten /

Und suchst umsonst dich weiß zu brennen /

Im Garten warst du ihm zur Seiten /

Und gibts die Sprache zu erkennen.

Petrus

Ich will versinken und vergehn!

Mich stürzt des Wetters Blitz und Strahl!

Wo ich auch nur ein einzig mahl,

Hier diesen Menschen sonst gesehn.

Evangelist

Drauf krähete der Hahn;

So bald der heis're Klang

Durch Petrus Ohren drang,

Zersprang sein Felsen = Hertz, und alsbald lieff /

(Wie Moses Felß dort Wasser gab)

Ein Thränen = Bach von seinen Wangen ab /

Wobey er Trost = loß rieff:

Petrus - Tenor

Welch ungeheurer Schmerz bestürmet

mein Gemüth!

Ein kalter Schauder schreckt die Seele,

Die wilde Gluth der duncklen Marter = Höhle

Entzündet schon mein zischendes Geblüt,

Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen!

Wer leschet diesen Brand?

Wo soll ich Rettung hohlen?

Peter

What crazy talk is this?

I don't know what you are saying,

truly, I do not know him.

Evangelist: Immediately thereafter

another maid told him to his face:

Third Maid - Soprano 1

You truly are one of his people

and seek in vain to clear yourself;

you were at his side in the garden,

and your speech betrays you.

Peter

May I sink into the ground and pass away!

May thunder and lightning strike me!

If I ever saw this man

one single time.

Evangelist

Whereupon the cock crowed;

and as soon as his crowing

reached Peter's ears,

his heart of stone burst and a stream of tears

(like the rock once gave water to Moses)

streamed down from his cheeks,

and he called out in despair:

Peter - Tenor

What immense pain storms my heart!

A cold shudder terrifies my soul,

the wild flame of the dark tormenting hell

is kindled in my seething blood,

my entrails screech on hot coals!

Who will put out this fire?

Where will I find salvation?

21 Aria & Recitativo

Petrus - Tenor

Heul du Schaum der Menschen = Kinder!

Winßle wilder Sünden = Knecht!

Thränen = Wasser ist zu schlecht /

Weine Blut / verstockter Sünder!

(Recitativo)

Doch wie? Will ich verzweifelnd untergehn?

Nein, mein beklemtes Hertz,

mein schüchternes Gemüthe

Soll meines Jesus Wunder = Güte

Um Gnad' anflehn.

22 Aria

Petrus - Tenor

Schau / ich fall in strenger Busse /

Sünden = Büsser / Dir zu Fusse /

Laß mir deine Gnad erscheinen!

Daß der Fürst der duncklen Nacht,

Der / da ich gefehlt / gelacht;

Mög ob meinen Thränen weinen.

23 Choral

Choral der Christlichen Kirche

Ach! Gott und HErr!

Wie groß und schwer

Sind mein' begangne Sünden!

Da ist niemand,

Der helfen kan,

In dieser Welt zu finden.

21 Aria and Recitativo

Peter - Tenor

Howl, you scum of men!

Whimper, wild slave of sin!

Tear water is too little,

cry blood, obdurate sinner!

(Recitativo)

But what? Do I want to go down in despair?

No, no, anguished heart, my timid spirit

shall plea to my Jesus

for his wonderful goodness and mercy.

22 Aria

Peter - Tenor

See, I fall in strict repentance,

repenter of sinners, at your feet,

show me your grace!

That the prince of the dark night,

he who laughed when I failed,

may weep at my tears.

23 Chorale

Chorale of the Christian Church

Oh! God and Lord!

How great and heavy

are the sins I have committed!

There is no one

who can help me

to find my way in this world.

Zu dir flieh ich,
Verstoß mich nicht,
Wie ichs wohl hab verdienet,
Ach Gott! zürn nicht,
Geh nicht ins G'richt,
Dein Sohn hat mich versühnet.

24 **Recitativo & Chor**
Evangelist

Als Jesus nun, wie hart man Ihn verklagte,
Doch nichts zu allem sagte,
Da fuhr Ihn Caiphas mit diesen Worten an:
Caiphas

Weil man nichts aus Dir bringen kan,
Und Du nur auf die Aussag aller Zeugen,
Antwortest mit verstocktem Schweigen;
Beschwer ich Dich bey Gott / uns zu gestehn,
Ob du seyst Christus Gottes Sohn?

Jesus
Ich bins, von nun an werdet ihr
Zur rechten Hand der Krafft
und auf der Wolcken Thron
Mich kommen sehn.

Caiphas
O Lästerer! was dürffen wir
Nun weiter Zeugnis führen?
Ihr könnt es jetzo selber spühren,
Weiß Er sich hat erkühnt.
Was düncket euch?

Evangelist
Drauf rieff der gantze Rath zugleich:
Chor
Er hat den Tod verdient.

To you I flee,
don't send me away
as I deserve to be.
Oh God! Don't be angry,
don't take me to judgment,
your son has reconciled me to you.

24 **Recitativo and Chorus**
Evangelist

When Jesus said nothing,
no matter how hard they charged him,
Caiaphas addressed him with these words:
Caiaphas

Since no one can get anything out of you
and your only answer to the statements
by all the witnesses is to hide in silence,
I adjure you by God to tell us
if you are the Christ, God's son.

Jesus
I am, and from now on you will see
me coming at the right hand of the power
and on the throne of clouds.

Caiaphas
O blasphemer! What further need
have we of witnesses?
You yourselves now know
what he dares to claim for himself.
What do you think?

Evangelist
The whole council shouted out together:
Chorus
He deserves death.

25 **Aria**
Tochter Zion - Sopran 1
Erweg / ergrimme Nattern Bruth /
Was deine Wuth und Rachgier thut /
Den Schöpffer will ein Wurm verderben!
Ein Mensch bricht über Gott den Stab /
Dem Leben sprecht ihrs Leben ab /
Des Todes Tod soll durch euch sterben!
(*da capo*)

26 **Choral**
Choral der Christlichen Kirche
Hertzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Daß man ein solch scharf Urtheil
hat gesprochen?
Was ist die Schuld?
In was für Missethaten Bist du gerathen?
Was ist die Ursach aller solcher Plagen?
Ach meine Sünden haben Dich geschlagen!
Ich, ach HErr Jesu! Habe diß verschuldet,
Was Du erduldet.

25 **Aria**
Daughter of Zion - Soprano 1
Consider, furious brood of vipers,
what your wrath and avenging zeal now do,
a worm would ruin the creator!
A man pronounces a judgment on God,
you deny life to life,
the death of death is to die through you!

26 **Chorale**
Chorale of the Christian Church
Dearest Jesus, what have you done
that such a harsh judgment has been pro-
nounced on you?
Of what are you guilty?
What misdeeds have you committed?
What is the cause of all this suffering?
Oh, my sins have done you in!
I, oh Lord Jesus, have heaped up the guilt
that you must bear and endure.

CD 2
Dritter Theil

1 **Recitativo & Aria**
Evangelist

Die Nacht war kaum vorbey /
Die müde Welt lag noch im Schlaff versenckt,
Als Jesus abermal in Ketten eingeschränckt /
Und mit abscheulichem Geschrey
Ward nach Pilatus hingerissen.
Tochter Zion – Sopran 2
Hat diß mein Heyland leiden müssen?
Für wen? Ach GOTT! Für wen?
Für wessen Sünden
Läst Er sich binden?
Für welche Fehler, was für Schulden,
Muß Er der Schergen Frevel dulden?
Wer hat, was Jesus büßt, getahn?
Nur ich bin Schuld daran.
(Aria)
Meine Laster sind die Stricke /
Seine Ketten meine Tücke,
Meine Sünden binden Ihn /
Diese trägt Er mich zu retten /
Damit ich der Höllen Ketten
Möcht entfliehn.

CD 2
Part Three

1 **Recitative and Aria**
Evangelist

The night had hardly passed,
the tired world still lay deep in sleep,
when Jesus again was put in chains
and dragged off to Pilate
amid odious cries and shouting.
Daughter of Zion – Soprano 2
Did my savior have to suffer this?
For whom? Oh God! For whom?
For whose sins
does he have himself bound?
For what errors, for what guilt
must he endure the henchmen's blasphemy?
Who did that for which Jesus atones?
I alone am guilty.
(Aria)
My vices are the ropes,
my wiles are his chains,
my sins bind him,
this he endures to save me
that I may escape
the chains of hell.

2 **Accompagnato**
Judas – Alto

O was hab ich verfluchter Mensch gethan!
Rührt mich kein Strahl?
Will mich kein Donner fällen?
Brich, Abgrund, brich,
Eröffne mir die düstre Bahn
Zur Höllen.
Doch ach! die Höll erstaunt ob meinen Thaten,
Die Teuffel selber schämen sich,
Ich Hund, hab meinen Gott verrathen.

3 **Aria & Recitativo**
Judas – Alto

Laßt diese That nicht ungerochen /
Zerreißt mein Fleisch, zerquetscht die Knochen /
Ihr Larven jener Marter=Höle;
Strafft mit Flammen, Pech und Schwefel /
Meinen Frevel /
Daß sich die verdammte Seele
Ewig quäle!
(Recitativo)
Unsäglich ist mein Schmerz,
unzählbar meine Plagen;
Die Luft beseuffzt, daß sie mich hat genährt;
Die Welt, dieweil sie mich getragen,
Ist bloß darum verbrennenswerth;
Die Sterne werden zu Cometen,
Mich Scheusahl der Natur zu tödten;
Dem Körper schlägt die Erd ein Grab,
Der Himmel meiner Seel den Wohnplatz ab.
Was fängst du dann,
verzweiffelter verdammter Mörder an?

2 **Accompaniment**
Judas – Alto

O what have you done, you horrible man!
Lightning doesn't strike me?
Thunder doesn't knock me down?
Open, abyss, open,
open up to me the dark path
to hell.
But oh! Hell itself is astonished at my deeds,
the devils themselves are ashamed,
I, cur that I am, have betrayed God.

3 **Aria and Recitativo**
Judas – Alto

Don't let this deed go unpunished,
rend my flesh, crush my bones,
you denizens of tormenting hell,
punish my outrageous deed
with flames, pitch, and sulfur
that my damned soul
may be tormented forever!
(Recitativo)
My pain is unspeakable,
my torments countless,
that air sighs because I breathed it,
that world is fit for flames
because I lived in it,
the stars become comets
to kill me, monstrous growth of nature,
the earth opens up a grave for my body,
heaven refuses me a home for my soul.
What shall you do,
damned, despairing murderer?

Eh ich mich soll so unerträglich kräncken,
Will ich mich hencken.

4 **Aria**
Gläubige Seele / Evangelist (!) - Tenor
Die ihr Gottes Gnad versäumet /
Und mit Sünden Sünden häufft /
Dencket, daß die Straf schon keimet /
Wann die Frucht der Sünden reiff.

5 **Recitativo & Chor**
Evangelist
Wie nun Pilatus Jesum fragt,
Ob Er der Jüden König wär?
Sprach Er:
Jesus
Du hasts gesagt.

Chor
Bestrafte diesen Übelthäter,
Den Feind des Kaysers, den Verräther.
Pilatus
Hast du denn kein Gehör?
Vernimmst du nicht,
wie hart sie dich verklagen?
Und willst du nichts zu deiner Rettung sagen?
Evangelist
Er aber sagte nichts mehr.

Before I make myself so unbearably sick,
I would rather hang myself instead.

4 **Aria**
Faithful Soul / Evangelist (!) - Tenor
You who have missed God's grace
and heaped up sins with sins,
remember that the punishment will burgeon
when the fruit of your sins ripens.

5 **Recitative and Chorus**
Evangelist
Pilate then asked Jesus
if he were the King of the Jews.
And he said:
Jesus
You have said so.
Chorus
Punish this evildoer,
the enemy of Caesar, the betrayer.
Pilate
Are you deaf?
Don't you hear how gravely they charge you?
And don't you wish to say anything to save
yourself?
Evangelist
But he said no more.

6 **Aria**
Tochter Zion - Sopran 1
Sprichst Du denn auf diß Verklagen /
Und das spöttische Befragen /
Ewig Wort! kein einzig Wort?
Jesus
Nein, Ich will euch itzo zeigen /
Wie Ich wiederbring durch Schweigen /
Was ihr durchs Geschwätz verloht.
(*da capo*)

7 **Recitativo & Chor**
Evangelist
Pilatus wunderte sich sehr,
Und weil von den Gefangnen auf das Fest,
Er einen pflegte loß zu zehlen,
Bemüht er sich aufs best,
Daß sie von Ihm und Barrabas,
Der wegen eines Mords gefangen saß,
Doch möchten Jesum wehlen;
Allein der Hauffe rieff mit gräßlichem Geschrey:
Chor
Nein, diesen nicht, den Barrabas gibt frey.
Pilatus
Was fang ich dann
mit eurem so genannten König an.?
Chor
Weg, laß Ihn creutzigen.
Pilatus
Was hat Er denn gethan?
Chor
Weg, laß Ihn creutzigen.

6 **Aria**
Daughter of Zion - Soprano 1
Don't you have, eternal word,
a single word to answer to this charge,
to this mocking interrogation?
Jesus
No, now I will show to you
how I bring back through silence
what you have lost through talking.
(*da capo*)

7 **Recitative and Chorus**
Evangelist
Pilate wondered greatly,
and because it was his custom
to release a prisoner to them at the feast,
he did his best,
when they chose between Jesus and Barrabas,
who was in prison for murder,
to get them to choose Jesus,
but the crowd shouted out with terrible cries:
Chorus
No, not this man, but set Barrabas free.
Pilate
Then what should I do
with your so-called king?
Chorus
Away with him, crucify him.
Pilate
What has he done?
Chorus
Away with him, crucify him.

Evangelist

Wie er nun sah,
Daß diß Getümmel nicht zu stillen,
So rief er endlich: Ja,
Und übergab Ihn ihren Willen.

8 **Accompagnato & Aria**

Tochter Zion - Soprano 2

Besinne dich / Pilatus, schweig, halt ein /
Vermeide doch der Höllen Schwefel=Flammen.
Soll Gottes Sohn von dir verurtheilt seyn?
Willst du Verdammter, Gott verdammen?
Will deine freche Grausamkeit
Der todten Welt ihr Leben,
Der Engel Lust, den Herrn der Herrlichkeit /
Verworfenen Schergen übergeben?

(Aria)

Dein Bären = Hertz ist Felsen = hart /
Solch Urtheil abzufassen.
Soll Gott erblassen?
Ich wundre mich / du Zucht der Drachen,
Daß dir in dem verfluchten Rachen
Die Zunge nicht erscharzet und erstarrt.

9 **Recitativo**

Evangelist

Drauf zerreten die Kriegs = Knecht Ihn hinein,
Und rieffen, ihre Wuth mehr anzuflammen,
Die gantze Schaar zusammen,
Die bunden Ihn an einen Stein,
Und geisselten den zarten Rücken
Mit Nägel = vollen Stricken.

Evangelist

When he saw
that this tumult could not be quieted,
he finally called out: Yes,
and delivered him up to their will.

8 **Accompaniment and Aria**

Daughter of Zion - Soprano 2

Take thought, Pilate, be quiet, stop,
avoid the sulfurous flames of hell.
Shall God's son be condemned by you?
Do you wish, a condemned man,
to condemn God?
Does your bold cruelty wish to deliver up
the life of the world to the dead world,
the joy of angels, the Lord of glory,
to no-good henchmen?

(Aria)

Your bear's heart is rock hard
to pronounce such a judgment.
Shall God be put to death?
I marvel, you brood of dragons,
that your tongue doesn't turn black
and turn numb in your accursed mouth.

9 **Recitativo**

Evangelist

And then the soldiers took him off
and called together the whole battalion
to stir their wrath all the more,
tied him to a rock,
and flogged the tender back
with whips full of nails.

10

Arioso, Recitativo & Aria

Gläubige Seele - Basso

Ich seh' an einen Stein gebunden,
Den Eckstein / der ein Feuer = Stein
Der ewgen Liebe scheint zu seyn;
Denn / aus den Ritzen Seiner Wunden /
Weil Er die Gluth im Busen trägt /
Seh ich so oft man auf Ihn schlägt /
So oft mit Strick und Stahl die Schergen
auf Ihn dringen,
Aus jedem Tropffen Blut der Liebe Funcken
springen.
(Recitativo)
Drum, Seele, schau mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bitterer Lust und mit beklemten Hertzen,
Dein Himmelreich in Seinen Schmerzen,
Wie dir auf Dornen, die Ihn stechen,
Des Himmels Schlüssel = Blumen blühn,
Du kanst der Freuden Frucht von
Seiner Wermuth brechen.
Schau wie die Mörder Ihm auf
Seinem Rücken pflügen
Wie tief, wie grausam tief sie ihre Furchen ziehn.
Die Er mit Seinem Blut begiesset,
Woraus der todten Welt des Lebens
Erndt' entspriesset.
Ja, ja! aus Jesus Striemen fliesset
Ein Balsam dessen Wunder = Krafft
Von solcher seltenen Eigenschafft,
Daß Er Sein eigen nicht,
nur fremde Wunden heilet,
Und Leben, Lust und Trost
Ihm selbst den Tod ertheilet.

10

Arioso, Recitative, and Aria

Faithful Soul - Bass

I see bound to a rock,
the cornerstone that seems to be
a touchstone of eternal life,
for from the cracks of his wounds,
since he has fire in his heart,
I see, as often as the henchmen strike him,
as often as with whip and blade
they press around him,
sparks of love shooting forth with
every drop of blood.
(Recitative)
So, soul, see with fearful pleasure,
with bitter joy and with heavy heart
your heavenly kingdom in its woes,
how for you on the thorns that pierce him
heaven's primroses bloom,
the fruit of joy for you, for him sorrow.
Look how the murderers make furrows on his
back,
how deep, how horribly deep, they plow!
He waters the furrows with his blood,
and fruit for the harvest takes root for
the dead world.
Yes, yes, from Jesus' welts a balsam flows
with a wondrous power, of such rare properties
that it can't heal his wounds
but only those of others,
and life, joy, and consolation
spell his death.

(Aria)

Dem Himmel gleicht Sein
bunt=gestriemter Rücken /
Den Regen=Bögen ohne Zahl /
Als lauter Gnaden=Zeichen / schmücken;
Die (da die Sünd=Fluth unsrer Schuld verseiget)
Der holden Liebe Sonnen=Strahl
In seines Blutes Wolcken / zeigt.

11 Recitativo

Evangelist

Wie nun das Blut mit Strömen von Ihm rann,
Da zogen sie Ihm einen Purpur an,
Und krönten Ihn, zu desto grösserm Hohn,
Mit einer Dornen=Kron.

12 Aria & Recitativo

Tochter Zion – Sopran 2

Die Rosen krönen sonst
der rauhen Dornen Spitzen /
Wie kömmts, daß hier ein Dorn
die Sarons=Rose krönt?
Da auf die Rosen sonst Aurora Perlen thränt /
Fängt hier die Rose selbst Rubinen
an zu schwitzen.
Ja wohl erbärmliche Rubinen!
Die aus geronnen Blut auf Jesus Stirne stehn!
Ich weiß / ihr werdet mir zum Schmuck
der Seelen dienen;
Und dennoch kan ich euch nicht
ohne Schrecken sehn.

(Aria)

His back colored with welts is like the sky
adorned by endless rainbows
as signs of pure grace
which (when the sin flood of our guilt ebbs)
the sunshine of dear love
shows in the clouds of his blood.

11 Recitative

Evangelist

When the blood poured forth
from him in streams,
they put a purple cloak on him
and crowned him for the greater scorn
with a crown of thorns.

12 Aria and Recitativo

Daughter of Zion – Sopran 2

Roses otherwise crown rough thorns,
how is it that here a thorn crowns
the rose of Sharon?
Aurora's pearls otherwise shed her dewy tears
on roses,
but here the rose itself begins to sweat rubies.
Yes, poor wretched rubies!
On Jesus' brow, from his blood!
I know that you will serve to adorn my soul,
but I can't behold you without horror.
(*Recitativo*)

(*Recitativo*)

Tochter Zion – Sopran 1

Verwegner Dorn, barbar'sche Spitzen,
Verwildert Mord=Gesträuch halt ein!
Soll dieses Hauptes Elffenbein,
Dein spröder Stachel gantz zerritzen?
Verwandelt euch vielmehr in Stahl und Klingen,
Durch dieser Mörder Hertz zu dringen,
Die Tieger, keine Menschen seyn;
Doch der verfluchte Strauch ist taub;
Hör, wie mit knirschenden Geräusch,
Sein Drachen=Zähnen gleiches Laub,
Durchdringet Sehnen, Adern, Fleisch.

13 Aria & Recitativo

Tochter Zion – Sopran 2

Laß doch diese herbe Schmetzen /
Frecher Sünder, dir zu Herten /
Ja durch Marck und Seele gehen!
Selbst die Natur fühlt Schmerz und Grauen /
Ja sie empfindet jeden Stich:
Da sie der Dornen starre Klauen /
So jämmerlich / In ihres Schöpfers Haupt
sieht eingedrückt stehn.

(*da capo*)

(*Recitativo*)

Die zarten Schläffen sind bis ans Gehirne
Durchlöchert und durchbohrt,
Schau! Seele schau
Wie von der Göttlich=schönen Stirne
Gleich einem Purpur=farbten Thau,
Der vom gestirnten Himmel sich ergießt,
Ein lauer Bach von blutgen Purpur fließt.

Daughter of Zion – Soprano 1

Daredevil thorn, barbarian point,
murderous bush gone wild, stop!
Shall your prickly spine scratch up
this ivory white head?
Do rather turn into steel and blades
to pierce through the hearts of these murderers,
these tigers, who are no humans,
but the accursed shrub is deaf,
hear how it with a grinding noise
pierces through with its leaf like dragon's teeth
into sinews, veins, and flesh.

13 Aria and Recitativo

Daughter of Zion – Soprano 2

May these bitter pains,
bold sinners, go to your hearts,
through your marrow and soul!
Even nature feels pain and horror,
yes, it feels each prickly wound
when it sees the rigid claws of the thorns
so pitifully
pressed into its creator's head.
(*da capo*)
(*Recitativo*)
His tender temples are cut open
and pierced through to the brain,
look, soul, look,
how from the divinely beautiful brow,
like a purple-colored dew
pouring forth from the starry heavens,
a warm stream of bloody purple flows.

14 Duetto*Töchter Zion – Sopran 1 & 2*

Jesul Dich mit unsern Seelen zu vermählen /
 Schmelzt dein liebend Hertz vor Liebe;
 Ja, Du giesset in die Gluth,
 Statt des Oels / für heisse Triebe /
 Dein von Liebe wallend Blut.

15 Recitativo & Chor*Evangelist*

Drauf beugten sie aus Spott vor ihm die Knie,
 Und fiengen lachend an zu schreyen:
 Chor («Canon à 4 in hypo dia pente»)
 Ein jeder sey Ihm unterhänig /
 Gegrüsset seyst du Juden = König.
Evangelist
 Ja scheueten sich nicht,
 Ihm ins Gesicht zu speyen.

16 Aria*Tochter Zion – Alto*

Schäumest du / du Schaum der Welt?
 Speyt dein Basilisken Rachen /
 Bruth der Drachen /
 Dem / der alle Ding erhält /
 Schleim und Geifer ins Gesicht,
 Und die Höll verschlingt dich nicht?

14 Duet*Daughter of Zion – Soprano 1 & 2*

Jesul! To wed yourself to our souls
 your loving heart melts for love;
 yes, you pour out into the fire,
 not the oil for hot desires,
 but your blood surging with love.

15 Recitative and Chorus*Evangelist*

They bent their knees in mockery of him
 and begin to laugh and shout out:
 Chorus («Canon à 4 in hypo dia pente»)
 Let us do obeisance to him,
 hail, King of the Jews.
Evangelist
 Yes, they didn't fear to spit in his face.

16 Aria*Daughter of Zion – Alto*

Do you foam, you scum of the world?
 Does your basilisk's maw,
 brood of dragons, spit out
 spit and dribble
 in the face of the preserver of all things,
 and hell doesn't swallow you up?

17 Recitativo, Aria & Recitativo*Evangelist*

Worauf sie mit dem Rohr,
 daß Seine Hände trugen.
 Sein schon Blut = rünstig Haupt zerschlugen.
 Gläubige Seele – Basso
 Bestürzter Sünder, nimm in Acht
 Des Heylands Schmerzen, komm, erwege
 Wie durch die Heffigkeit der Schläge,
 Die Beulen = volle Scheitel kracht,
 Wie sie Sein heiliges Hirn erschellen,
 Wie Seine Tauben = Augen schwellen,
 Schau, Sein zerrauftes Haar,
 Das vor mit Thau gesalbt und
 voller Locken war,
 Ist itzt von Eiter naß, und klebt von dickem Blut,
 Diß alles duldet Er, bloß dir zu gut.
(Aria)
 Heyl der Welt / dein schmerzlich Leiden
 Schreckt die Seel / und bringt ihr Freuden /
 Du bist ihr erbärmlich schön.
 Durch die Marter / die dich drücket,
 wird sie ewiglich erquicket /
 Und ihr graut / Dich anzusehn.
(da capo)
(Recitativo)

17 Recitative, Aria, and Recitative*Evangelist*

Thereupon they hit his badly bleeding head
 with the rod that they had placed in his hands.
Faithful Souls – Bass
 Perplexed sinner, consider
 the savior's pains, come, and think
 how through the violence of the blows
 his skull full of sores cracks,
 how they pound on his holy head,
 how his dove's eyes swell,
 look, his disheveled hair,
 once it was anointed with dew and
 full of curly locks,
 now it is wet with pus and matted
 with thick blood,
 all this he endures for your good alone.
(Aria)
 Salvation of the world, your painful suffering
 horrifies the soul and brings it joy,
 you are so pitiable beautiful to it.
 Through the suffering weighing you down
 it will find eternal refreshment,
 and it trembles to behold you.
(da capo)
(Recitative)

Evangelist
Wie man Ihm nun genug
Verspottung, Qual und
Schmach hatt' angethan;
Riß man Ihm ab den Purpur, den Er trug,
Und zog Ihm drauf Sein' eignen Kleider an;
Und endlich führeten sie Ihn,
Daß sie Ihn creutzigten, zur Schädelstätte hin.

18 **Aria con Coro & Choral**
Tochter Zion - Sopran 2
Eilt / ihr angefochtenen Seelen /
Geht aus Achsaps Mörder=Hölen /
Kommt!
Chor der Gläubigen Seelen
Wohin?
Tochter Zion
Nach Golgatha /
Nehmt des Glaubens Tauben=Flügel /
lieht!
Chor:
Wohin?
Tochter Zion
Um Schädel=Hügel /
ure Wohlfahrt blühet da.
Kommt!
Chor:
Wohin?
Tochter Zion
Nach Golgatha.

Evangelist
When they had finished
their mocking, tormenting,
and foul treatment of him,
they tore off the purple cloak
that he was wearing
and put his own clothes on him.
And finally they took him out
to crucify him, to the place of the skull.

18 **Aria with Chorus and Chorale**
Daughter of Zion - Soprano 2
Hurry, you troubled souls,
go out from the murderous pits,
come!
Chorus of Faithful Souls
Where?
Daughter of Zion
To Golgatha.
Take the dove wings of faith,
fly!
Chorus
Where?
Daughter of Zion
To the place of the skull,
there you salvation blooms.
Come!
Chorus
Where?
Daughter of Zion
To Golgatha.

Choral der Christlichen Kirche
Lasset uns mit Jesu ziehen,
Seinem Vorbild folgen nach,
In der Welt der Welt entfliehen,
Auf der Bahn, die er uns brach,
Immerfort zum Himmel reisen,
Irdisch nicht, schon himmlisch seyn,
Gläuben recht und leben fein,
In der Lieb den Glauben weisen,
Treuer Jesu, bleib bey mir,
Geh voran, ich folge dir!

Vierter Theil

19 **Recitativo**
Maria - Sopran 1
Ach Gott! Ach Gott! Mein Sohn
Wird fort geschleppt / wird weggerissen!
Wo führt ihr Ihn, verruchte Mörder, hin?
Zum Tode wie ich mercke?
Hab ich denn Seinen Tod erleben nrüssen?
Gekränckte Mutter, die ich bin!
Wie schwer ist meines Jammers=Last!
Erweg, o Welt, wie ich mich quäle /
Es dringt ein Schwerdt durch meine Seele,
Mein Kind, mein HErr, mein Gott erblast!
Ist denn für so viel Wunder=Wercke /
Nunmehr das Creutz Sein Lohn? Ach Gott?
Ach Gott! mein Sohn!

Chorale of the Christian Church
Let us go with Jesus,
following his model,
to flee from the world in the world,
on the path that he took for us,
always to journey to heaven,
not to be earthly but heavenly,
to believe rightly and to live well,
to show faith in love,
dear Jesus, stay by me,
go on, I will follow you!

Part Four

19 **Recitativo**
Mary - Soprano 1
Oh God! Oh God! My son
is dragged away, is hurried off?
Where are you taking him, vile murderers?
To death, as it seems to me?
Do I have to witness his death?
Poor wretched mother that I am!
How heavy is the burden of my grief!
Consider, o world, how I suffer.
A sword pierces through my soul,
my child, my Lord, my God dies!
Is the cross his reward
for so many wondrous deeds? Oh God!
Oh God! My son!

20 **Aria à 2**
Maria

Soll mein Kind, mein Leben sterben /
Und vergießt mein Blut Sein Blut?
Jesus
Ja / Ich sterbe Dir zu gut /
Dir den Himmel zu erwerben.

21 **Recitativo & Aria**
Evangelist

Und er trug selbst Sein Creutz.
Tochter Zion - *Alto*
Ach herbe Plagen!
Ach Marter, die man nicht erwegen kan!
Must Du mein Heyland, dann
Das Holtz, das Dich bald tragen soll,
selbst tragen?
Du trägst es, ja,
und niemand hört Dich klagen!
(Aria)
Es scheint, da den zerkerbten Rücken
Des Creützes = Last, der Schergen Ungestüm
zu Boden drücken,
Ich dancke mit gebognen Knien /
Dem grossen Vater / daß er Ihm
Das lang = verlangte Creütz verliehen.

20 **Aria à 2**
Mary

Shall my child, my life, die
and his and my blood be poured out?
Jesus
Yes, I die for your good,
to obtain heaven for you.

21 **Recitative and Aria**
Evangelist

And he himself carried his cross.
Daughter of Zion - *Alto*
Oh bitter torments!
O suffering of which one can hardly conceive!
Must you, my savior,
yourself bear the wood that will
soon bear you?
You carry it, yes,
and no one hears you complaining!
(Aria)
It seems, when the burden of the cross
and impetuosity of the henchmen
drive his welt-notched back to the ground,
that he gives thanks on bended knee
to the great father
for giving him the long-desired cross.

22 **Recitativo, Aria & Recitativo**
Evangelist

Wie sie nun an die Stätte,
Golgatha mit Namen,
Mit JESUS kamen;
Ward Er mit Gall und Wein getränckt,
Und endlich gar ans Creutz gehänckt.
(Aria)
Gläubige Seele - *Tenor*
Hier erstarrt mein Hertz und Blut!
Hier erstaunen Seel und Sinnen!
Himmel, was wollt ihr beginnen?
Wisst ihr Mörder, was ihr thut?
Dürfft ihr Hund, ihr Teufel, wagen /
Gottes Sohn ans Creutz zu schlagen?
(Recitativo)
O Anblick! O entsetzliches Gesicht!
Wie scheußlich wird mein Seelen = Bräutigam
Von diesen Bütteln zugericht!
Itzt reissen sie das unbefleckte Lamm,
Wie Tyger, voller Wuth zur Erden.
Ach schau! Itzt fängt man an,
mit greßlichen Gebehrdn
Ihm Hand und Fuß, Ihm Arm und Sehnen
Erbärmlich auszudehnen,
Mit Stricken auszuzern,
mit Nägeln anzupflöcken;
Daß man an Ihm fast alle Beine zehlt!
Ach Gott! Ich sterbe schier vor Schrecken,
Und werde fast, durchs blosser Seh'n, entseelt!

22 **Recitative, Aria, and Recitativo**
Evangelist

When they came to the place,
Golgotha was its name, with Jesus,
they made him drink gall and wine
and then hung him on the cross.
(Aria)
Faithful Soul - *Tenor*
Here my heart and blood stand still!
Here my soul and senses are astonished!
Heaven, what would you now do?
Murderers, do you know what you are doing?
Do you curs, you devils dare
to nail God's son to the cross?
(Recitativo)
O sight to see! O face horrible to behold!
How atrociously my soul's groom
is treated by these henchmen.
Now they dash the unblemished lamb,
like tigers, full of wrath, to the ground.
O look! Now they begin with horrible gestures
to stretch out his hands and feet,
his arms and tendons
in such pitiable fashion,
to pull them out with ropes,
to strike them with nails
so that one can count almost all his bones!
Oh God! I die in horror
and almost pass away just at the sight!

23 Choral
Choral der Christlichen Kirche
O Menschen=Kind!
Nur deine Sünd
hat dieses angerichtet,
Da du durch die Missethat
Varest gantz zernichtet.

24 Recitativo, Chor & Recitativo
Evangelist

o bald er nun gecreuzigt war /
Da losete die Schaar
er Krieges=Knecht um Sein Gewand,
Und über Seinem Haupte stand:
DER JUDEN KÖNIG, angeschrieben;
Und die vorüber gingen,
wie lästerten und trieben
Gespött mit Ihm, wie auch die bey Ihm hingen:
Chor der Juden und Mörder
fuy! Seht mir doch den König an!
ist du ein solcher Wunder=Mann /
Chor der Juden
o steig herab vom Creutz /
Chor der Mörder
o hilf Dir selbst und uns /
Chor der Juden und Mörder
o wissen wirs gewiß.
Evangelist
nd eine dicke Finsterniß,
ie nach der sechsten Stund entstand,
am übers gantze Land.

23 Chorale
Chorale of the Christian Church
O humankind!
Your sin
has brought this about,
since owing to your misdeed
you would have been done in.

24 Recitative, Chorus and Recitativo
Evangelist

As soon as he had been crucified,
the band of soldiers tossed dice
for his robe,
and over his head it was written:
THE KING OF THE JEWS.
And the passersby
reviled him and mocked him,
and so did those who were crucified at his side:
Chorus of Jews and Murderers
Bah! Look at him, will you, the king!
If you are such a miracle man,
Chorus of the Jews
then come down off your cross,
Chorus of the Murderers
then help yourself and us,
Chorus of Jews and Murderers
and then we will know it for certain.
Evangelist
And after the sixth hour
there was a thick darkness,
and it extended over the whole land.

25 Aria
Gläubige Seele - Sopran 2
Was Wunder! daß der Sonnen Pracht /
Daß Mond und Sterne nicht mehr funckeln /
Da eine fahle Todes=Nacht
Der Sonnen Sonne will verdunkeln

26 Recitativo & Accompagnato
Evangelist

Diß war zur neunnden Stund; und bald hernach
Rief JESUS laut und sprach:

Jesus
Eli! Eli! Lama Asaphtanil!
Evangelist
Das ist in unsre Sprach zu fassen:
Mein Gott! Mein Gott!
Warum hast du mich verlassen!
Darnach wie Ihm bewust,
daß alles schon vorbei,
rief er mit lächtzendem Geschrey:
Jesus
Mich dürst!

27 Arioso
Gläubige Seele - Sopran 1
Mein Heyland / HERR und Fürst!
Da Peitsch und Ruthen Dich zerfleischen,
Da Dorn und Nagel Dich durchbohrt,
Sagst Du ja nicht ein einzig Wort:
Itzt hört man Dich zu trincken heischen /
So wie ein Hirsch nach Wasser schreyt.

25 Aria
Faithful Soul - Soprano 2
What a wondrous sight! The sun's light,
the moon and stars shine no more,
and a pale death's night
would darken the sun of suns.

26 Recitative and Accompaniment
Evangelist

This was at the ninth hour,
and a little while later
Jesus cried out loudly and said:
Jesus
Eli! Eli! Lama Asaphtanil!
Evangelist
Which translates:
My God! My God!
Why have you forsaken me!
And then, knowing that it all was over,
he cried out with a groaning shout:
Jesus
I am thirsty!

27 Arioso
Faithful Soul - Soprano 1
My savior, Lord, and prince!
Since whip and switch tear at your flesh,
since thorn and nail pierce you through,
you don't say a single word.
No one hears you asking for a drink
as the hart cries out for water.

Wornach mag wohl den Himmels = Fürsten /
Des Lebens = Wassers Quelle dürsten:
Nach unsrer Seelen Seligkeit!

28 **Recitativo**
Evangelist

Drauf lief ein Kriegs = Knecht hin,
der einen Schwam
mit Eßig angefüllt, nahm,
Und steckt ihn auf ein Rohr,
Und hielt ihn Ihm zu trincken vor.
Hierauf rief JESUS laut mit ganzer Macht:
Jesus
Es ist vollbracht!

29 **Chor & Recitativo**
Gläubige Seelen

○ Donner = Wort! ○ schrecklich Schreyen!
○ Thon / den Tod und Hölle scheuen!
Der ihre Macht zuschanden macht.
○ Schall! der Stein und Felsen theilet /
Wovor der Teufel bebt und heulet /
Wovor der düstre Abgrund kracht!
Es ist vollbracht!
○ seeligs Wort! ○ heilsam Schreyen!
Nun darfst du / Sünder / nicht mehr scheuen
Des Teufels und der Höllen Macht.
○ Schall! der unsern Schaden heilet /
Der uns die Seligkeit ertheilet.
Die Gott uns längst hat zudedacht!
Es ist vollbracht!
(*Recitativo*)

The prince of heaven thirsts
for the source of the water of life,
for the salvation of our souls!

28 **Recitative**
Evangelist

Then a soldier came with a sponge
full of vinegar, took it,
and put it on a reed,
and gave it to him to drink.
Whereupon Jesus cried out with all his might:

Jesus
It is accomplished!

29 **Chorus and Recitative**
Faithful Souls

○ thunder's word! ○ horrible shout!
○ sound before which death and hell tremble!
Which renders their power naught.
○ sound that splits rock and crag,
before which the devil quakes and howls,
before which the gloomy abyss cracks!
It is accomplished!
○ blessed word! ○ salutary shout!
Sinner, now you need fear no more
the devil and hell in their power.
○ sound that makes good our damage,
that grants us the blessed state
that God has long intended for us!
It is accomplished!
(*Recitativo*)

Tochter Zion - Sopran 2
○ seelig, wer diß glaubt!
Und wer, wann seine Noth am größten /
Sich dieser Worte kan grösten!
Evangelist
Drauf neiget Er sein Haupt.

30 **Aria à 2**
Tochter Zion - Sopran 2

Sind meiner Seelen tieffe Wunden
Durch Deine Wunden nun verbunden?
Kan ich durch Deine Quaal und Sterben
Nunmehr das Paradiß ererben?
Ist aller Welt Erlösung nah?
Gläubige Seele - Tenor
Diß sind der Tochter Zion Fragen;
Weil JESUS nun nichts kan vor
Schmerzen sagen /
So neiget Er sein Haupt / und wincket: Ja!
Tochter Zion
○ Großmuth! ○ erbarmendes Gemüth!
Evangelist
Und Er verschied.

31 **Aria & Accompagnato**
Gläubige Seele - Baß 1 (Jesus?)

Brich brüllender Abgrund /
zertrümmre, zerspalte!
Zerfall / zerreiß du Kreiß der Welt!
Erzittert ihr Sterne / ihr himmlischen Kreyse,
Erschütter / und hemmet die ewige Reise!
Du helle Sonn erlesch / erkalte!
Sein Licht verlescht und eure Stütze fällt.

Daughter of Zion - Soprano 2
○ blessed he who believes this!
And he who when he is in his greatest need
finds consolation in these words.
Evangelist
And then he bowed his head.

30 **Aria à 2**
Daughter of Zion - Soprano 2

Are my soul's deep wounds
now bound by your wounds?
Can I inherit paradise
through your suffering and death?
Is the redemption of all the world near?
Faithful Soul - Tenor
These are the questions of the
Daughter of Zion.
Since Jesus is unable to speak in his great pain,
he bows his head and nods: Yes!
Daughter of Zion
○ goodness of heart! ○ merciful intention!
Evangelist
And he died.

31 **Aria and Accompaniment**
Faithful Soul - Bass 1 (Jesus?)

Break, roaring abyss, crack, split!
Fall into ruin, shatter into pieces,
you worldly expanse!
Tremble, you stars, you heavenly bodies,
shake, and stop in your eternal paths!
You bright sun, become dark and cold!
His light darkens, and your support fails.

(da capo)

Accompagnato

Ja! Ja! Es brüllet schon in
unter=irrdschen Grufften.

Es kracht bereits der Erden=Grund,
Des finstern Abgrunds schwartzer Schlund,
Erfüllt die Luft mit Schwefel=Düfften.

Hauptmann - Baß 2

Hilff Himmel! was ist diß?

Ihr Götter, wie wird mir zu Muth?

Es fällt die Welt in schwartzer Finsterniß,
In Düfft und Nebel schier zusammen.

O Wehl Der Abgrund kracht und speyert
Dampf und Gluth,

Die Wolcken schütterern Blitz,
die Luft gebiehet Flammen,
Der Felß zerreißt, es bersten Berg und Stein.

Solt Jesus Tod hieran wohl Ursach seyn?

Ach ja! ich kan aus allen Wundern lesen:
Der Sterbende sey Gottes Sohn gewesen.

32 **Aria**

Hauptmann - Baß 2

Wie kömmts / daß / da der Himmel weint /
Da seine Klüffte zeigt des blinden

Abgrunds Rachen /

Da Berge bersten / Felsen krachen /

Mein Felsen=Hertz sich nicht entsteint?

Ja / ja / es klopft, es bricht, Sein Sterben
Reißt meine Seel aus dem Verderben.

(da capo)

Accompaniment

Yes! Yes! There is roaring in underworld crypts,
the earth's ground is cracking,
the black chasm of the dark abyss
fills the air with sulfurous odors.

Centurion - Bass 2

Heaven help me! What is this?

You gods, what is this I see?

The world collapses into black darkness,
into smoke and fog it fades away.

O woe! The abyss cracks open
and spews forth steam and fire,

the clouds tremble with lightning,
the sky brings forth flames,

the cliffs split in pieces,
mountains and rocks burst.

Might Jesus' death be the cause of this?

Oh yes! I can read it from all these wonders:
This dying man was God's son.

32 **Aria**

Centurion - Bass 2

How is it that the heaven cries,
that the blind abyss bares its gaping jaws,
that mountains burst, rocky crags crack,

but my heart of stone doesn't lose its hardness?

Yes, yes, it beats, it bursts, his death
delivers my soul from ruin.

33 **Coro**

*Chor Gläubiger Seelen,
Accompagnement*

Bey Jesus Tod und Leiden/leidet

Des Himmels Kreyß, die ganze Welt:

Der Mond der sich in Trauer kleidet,

Gibt Zeugniß daß sein Schöpffer fällt;

Es scheint ob Iesch' in Jesus Blut,

Das Feur der Sonnen Strahl und Gluth.

Man spaltet Ihm die Brust,

die kalten Felsen spalten,

Zum Zeichen, daß auch sie den Schöpffer
sehn erkalten.

Was thust dann du mein Hertz?

Ersticke Gott zu Ehren,

In einer Sündfluth bitter Zähren.

34 **Choral**

Choral der Christlichen Kirche

Mein Sünd mich werden kräncken sehr,

Mein G'wissen wird mich nagen,

Denn ihr seind viel wie Sand am Meer,

Doch will ich nicht verzagen,

Gedenckn will ich an deinen Tod,

Herr Jesu! Deine Wunden roth,

Die werden mich erhalten.

33 **Chorus**

*Chorus of Faithful Souls,
Accompaniment*

At Jesus' death and suffering
the heavens all, the whole world suffers:
the moon clothes itself in mourning,

to show that its creator falls;
it seems as if the fire of sunshine

and its light will go out in Jesus' blood.

They rend his chest, the cold cliffs are rent,
as a sign that they too see their creator cold.

What do you do then, my heart?
Be quenched to the glory of God

in the bitter tears of a sin flood.

34 **Chorale**

Chorale of the Christian Church

My sins will bring me great sorrow,
my conscience will gnaw at me,
for they are as numerous as the sand by the sea,

but I won't lose heart

but instead think of your death,

Lord Jesus! Your red wounds

will preserve me.

(c
A
J
E
C
E
F
T
I
E
I
C
I
c
I
:

35

Aria

Tochter Zion - Alto

Wisch ab der Thränen scharffe Lauge,
Steh / seelge Seele / nun in Ruh!
Sein ausgesperrter Arm /
 und Sein geschlossen Auge /
Sperrt dir den Himmel auf
und schließt die Hölle zu.

36

Choral

Schluß = Choral der Christlichen Kirche

Ich bin ein Glied an deinem Leib,
Des tröst ich mich von Herten:
Von Dir ich ungeschieden bleib
In Todes = Noth, in Schmerzen.
Wann ich gleich sterb, so sterb ich Dir,
Ein ewigs Leben hast Du mir
Mit Deinem Tod erworben.

NB:

*Die Schreibweise des Gothaer Textbuches
von 1725 wurde beibehalten.*

35

Aria

Daughter of Zion - Alto

Wipe away the bitter wash of tears,
stand, blessed soul, now in peace!
His arms stretched out and shut eyes
open up heaven to you
and close the gates of hell.

36

Chorale

*Concluding Chorale
of the Christian Church*

I am a member on your body,
and in this my heart finds consolation:
I shall remain unsevered from you
in death's distress and pains.
When I die, I die for you;
you have obtained for me
an eternal life with your death.

Translated by Susan Marie Praeder

NB:

*The German text follows the spelling
of the Gotha text of 1725.*



Ludger Rémy

cpo 999 560-2