



# P F L E G E R

THE LIFE AND PASSION  
OF THE CHRIST

ORKESTER NORD  
MARTIN WÅHLBERG  
VOX NIDROSIENSIS



Enregistré par Little Tribeca du 27 au 29 septembre 2018 à l'église de Selbu (Norvège).

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Jean-Michel Olivares  
Enregistré en 24-bit/96kHz

English translation by Mary Pardoe

Übersetzungen ins Deutsche: Hilla Maria Heintz

Traductions des cantates par Dennis Collins et Sofiane Boussahel · Révision : Hilla Maria Heintz

Merci à Adam Jakab pour l'édition des manuscrits, à Joanna Raisbeck pour la retranscription des textes en allemand et la première traduction vers l'anglais, ainsi qu'à Alain Pacquier pour avoir suivi ce projet à ses débuts.

[LC] 83780

AP249 Little Tribeca © & © 2021 Little Tribeca  
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

**apartemusic.com**

# P F L E G E R

THE LIFE AND PASSION  
OF THE CHRIST

ORKESTER NORD  
MARTIN WÅHLBERG  
VOX NIDROSIENSIS

## **VOX NIDROSIENSIS**

**Natalie Pérez** soprano

**Gunhild Alsvik** soprano

**Samuel Boden** tenor

**Victor Sordo Vicente** tenor

**Håvard Stensvold** bass

## **ORKESTER NORD**

**Martin Wåhlberg** conductor & music director

**Anna Rainio · Katarzyna Cendlak** violin

**Malu Gabard · Nora Roll** viol

**Joakim Peterson** double-bass

**Elisabeth Seitz** psaltery

**Erik Skanke Høsøien** theorbo

**Jean-Miguel Aristizabal** organ

# AUGUSTIN PFLEGER (1635-c1686)

## THE LIFE AND PASSION OF THE CHRIST

- |  |       |
|--|-------|
| 1. <b>The Annunciation:</b> Jetzt gehet an die neue Zeit         | 10'20 |
| 2. <b>The Canaanite Woman:</b> Ach Herr, du Sohn Davids, erbarme | 11'23 |
| 3. <b>Miraculous healings:</b> Der Herr ist groß von Wundertat   | 7'55  |
| 4. <b>The Road to Emmaus:</b> Merket wie der Herr uns liebet     | 8'50  |
| 5. <b>The Passion:</b> Ach dass ich Wassers genug hätte          | 23'42 |
| 6. <b>Jesus appears to the Eleven:</b> O Freude und dennoch Leid | 10'14 |



With their legendary *Life of Brian*, despite its unambiguous title, Monty Python caused a scandal. Yet, beyond the humour and the nods to history and to the society of their time, the film did something very specific: like the Gospels, it recounted a story that embraces the whole of the life of Jesus Christ.

The life of Jesus is generally well known to us in the West, but perhaps we are not quite as familiar with it as we think. In the church tradition, the great narratives are conveyed through musical settings; but sacred music tends on the whole to favour instants, moments: primarily episodes taken from the Old Testament or the Gospels, but also moments relating to Christian worship, moments from the liturgy, from the offices (Vespers, for instance) or, for Protestants, those of the weekly services. Religious music therefore abides by the circumstances of the liturgy. It is, so to speak, instantaneous, intended to be experienced at a given moment. It is also anecdotal, relating fragments of a larger story, one that the faithful will rarely, if ever, hear in its entirety.

It was tempting therefore, in approaching the fascinating oeuvre of Augustin Pflieger

- this perfectly unknown seventeenth-century North German composer, who was nevertheless lauded by his successors - to use his compositions to present a panorama of the life of Jesus Christ. Rather than selecting cantatas intended for this Sunday or that, or for a particular period, such as the Nativity, we decided to aim to bring out what is central to all these pieces of religious music - and Pflieger's compositions were particularly well suited to that purpose. The thread running through the pieces presented here is the life of Christ, so close to us yet so distant, so familiar yet so unfamiliar. And in this composer, situated stylistically midway between Schütz and Buxtehude or Bach, more modern in their language, everything is drama. Each cantata takes the form of a dramatic scene, a tableau, in which the characters converse, fall silent, look at each other or turn around. Most of the texts are taken directly from the Gospels. The exchanges read like a play script... and that is what gave us the idea of selecting and putting together different tableaux that could tell the story of Christ. Some of the episodes are familiar to us, others less so, and at the centre, plunging us, long before Bach, into the drama of life and death, is an account of the Passion.

To bring this music to life, we chose to root it in those northern lands where Pflieger spent a certain period in his life. The instruments used for the continuo therefore bear the colours, the nuances that were typical of that part of Europe, with an abundance of bass viols, for instance, sometimes alone in constituting the instrumental ensemble, or the psaltery, which, although its use now survives only in a few places, was one of the most widespread instruments in the Nordic countries at that time. In Pflieger's day such traditional musical practices were sometimes combined with those of the Church, resulting in a distinctive soundscape, a mixture evoking the proximity of the real world and at the same time the mystery of the beyond. So it is a Nordic portrait of Christ that we present here, a portrait in which the instruments act as colours.

**Martin Wählberg**



Mit ihrem legendären, eigentlich eher nüchtern betitelten Film *Das Leben des Brian* (Life of Brian) sorgte die britische Komikergruppe Monty Python 1979 für einen handfesten Skandal. Doch abgesehen vom Humor und dem augenzwinkernden Blick auf die Geschichte und die Gesellschaft der 1970er Jahre wagte ihr Film etwas ganz Besonderes: Dieser wollte wie in den Evangelien das ganze Leben Jesu Christi in einer Geschichte schildern.

Auch wenn diese Lebensgeschichte im Abendland wohl zu den bekanntesten zählt, sind einem viele ihrer Aspekte vielleicht weniger vertraut als gedacht. Die grundlegenden biblischen Erzählungen werden in der Tradition der christlichen Kirchen auch musikalisch vermittelt, wobei die geistliche Musik im Allgemeinen eher punktuell-einzelnen Ereignissen den Vorzug gibt, zunächst einmal mit der Vertonung biblischer Episoden aus dem Alten Testament oder den Evangelien, aber auch durch die geistlichen Momente des christlichen Lebens selbst, in der Liturgie der katholischen Feiern des Gottesdienstes, wie etwa der Vesper, oder bei den Protestanten der wöchentlichen Gottesdienste. Geistliche Musik passt sich den Vorgaben der jeweiligen

Liturgie an. Sie ist sozusagen dem Augenblick verpflichtet, und auch anekdotenhaft, indem sie den Gläubigen Ausschnitte einer größeren Geschichte präsentiert, einer Geschichte, welche diese selten, wenn überhaupt, in ihrer Gesamtheit erfahren.

Deshalb war es verlockend, bei der Annäherung an das faszinierende Werk Augustin Pflegers, jenes völlig unbekanntes (nord-)deutschen Komponisten aus dem 17. Jahrhundert, über den sich seine Nachfolger in Lobeshymnen ergingen, das Panorama des Lebens Jesu Christi in den Vordergrund zu stellen. Wir wollten nicht Kantaten für diesen oder jenen Sonntag oder für eine bestimmte Zeit des Kirchenjahres, wie zum Beispiel die Weihnachtsgeschichte, auswählen, sondern das hervorheben, was im Mittelpunkt all dieser religiösen Werke steht. Pflegers Kompositionen eignen sich in der Tat besonders gut für diesen Zweck. Denn der eigentliche rote Faden, wenn es denn einen gibt, ist das Leben Jesu Christi, das uns zugleich nah und fern, so vertraut und doch fremd ist. Und bei diesem Komponisten, dessen Werk zwischen der Tonsprache von Heinrich Schütz und der moderneren Buxtehudes oder Bachs angesiedelt ist, ist alles „Drama“. Jede Kantate ist wie eine

Szene, ein theatrales Tableau gestaltet, in dem die handelnden Personen sprechen, schweigen, sich anschauen oder voneinander abwenden. Die Texte sind meist aus Textpassagen zusammengesetzt, die den Evangelien direkt entnommen wurden. Die Dialoge werden wie in einem Drehbuch gelesen und gesungen. Dann kam uns die Idee, sie dem Hörer so darzubringen, wie sie sich uns präsentierten, und eine Geschichte des Lebens Jesu anhand einer Auswahl dieser Tableaus zu erzählen. Einige sind einem bekannt, andere weniger, im Zentrum aber steht die Leidensgeschichte Jesu, die Passionsgeschichte, die den Hörer lange vor Bach in das Drama um Leben und Tod versetzt.

Um diese Musik zum Leben zu erwecken, haben wir uns dafür entschieden, sie in den nördlichen Gefilden anzusiedeln, in welchen Pfleger selbst eine bestimmte Zeit seines Lebens verbrachte. So kann man in der Instrumentierung des Continuos bestimmte Farben und Nuancen erkennen, die dort die Musik und die Gemüter geprägt haben, wie z. B. die zahlreichen Gamben, die manchmal ganz allein das Instrumentalensemble bilden, oder das Psalterium, eines der am weitesten verbreiteten Instrumente der damaligen Zeit in den skandinavischen Ländern, das aber nur noch

an einigen wenigen Orten in Gebrauch ist. In der Tat vermengten sich zu Pflegers Zeiten diese volkstümlichen musikalischen Gepflogenheiten manchmal mit denen der Kirche, sodass eine eigene Klangwelt entstand, eine musikalische Mischung, die sowohl die Nähe in diesem realen Erdenleben als auch das Mysterium des Jenseits evoziert. Es handelt sich also um ein Porträt Jesu Christi mit nordischem Anklang, das wir hiermit vorstellen, ein Porträt, bei welchem die Instrumente als „Klangfarbengeber“ fungieren.

**Martin Wählberg**

Avec le film légendaire *La vie de Brian* (*Life of Brian*), au titre peut-être prosaïque, les Britanniques de Monty Python ont fait éclater le scandale. Pourtant, au-delà de l'humour et des clins d'œil à l'histoire et à la société de leur temps, leur film tentait alors quelque chose de très particulier : retracer, comme dans les Évangiles, une histoire embrassant l'ensemble de la vie du Christ.

Cette vie, probablement l'une des plus connues de l'Occident, nous est peut-être moins familière qu'on ne le pense. Les grands récits, dans la tradition des Églises, sont transmis par la musique ; or la musique sacrée privilégie généralement les instants, les moments. D'abord avec les épisodes bibliques de l'Ancien Testament ou des Évangiles. Mais également dans les moments de la vie chrétienne elle-même, les moments liturgiques, ceux des offices, comme les Vêpres, ou ceux, chez les protestants, des services hebdomadaires. La musique religieuse se plie alors aux circonstances de la liturgie. Elle y est pour ainsi dire instantanée, faite pour être vécue sur l'instant. Elle y est aussi anecdotique : elle raconte aux fidèles les bribes d'une histoire plus large, une histoire qu'ils n'entendront rarement, ou jamais, peut-être, en entier.

C'est pourquoi il était tentant, en approchant l'œuvre fascinante d'Augustin Pflieger, ce parfait inconnu du dix-septième siècle allemand et nordique, pourtant loué par ceux qui l'ont succédé, de mettre en avant ce panorama qu'est la vie du Christ. Plutôt que de sélectionner les cantates de tel ou tel dimanche, ou d'une période en particulier, comme la Nativité par exemple, nous avons voulu mettre en avant ce qui est au centre de toutes ces pièces de musique religieuse – les compositions de Pflieger s'y prêtant en effet particulièrement bien. Car le vrai fil conducteur, s'il y en a un, c'est bien cette vie du Christ qui nous est à la fois si proche et lointaine, si familière et pourtant étrangère. Et chez ce compositeur, à mi-chemin entre le langage de Schütz et celui, plus moderne de Buxtehude ou de Bach, tout est drame. Chaque cantate s'apparente à une scène, à un tableau théâtral dans lequel les personnages se parlent, se taisent, se regardent ou se retournent. Les textes sont le plus souvent composés de paroles tirées directement des Évangiles. Les répliques reproduites se lisent et se chantent comme dans un scénario. Alors, est venue l'idée de les présenter comme elles se présentent à nous, et de raconter une histoire du Christ à travers une sélection de ces tableaux. Certains nous sont

connus et d'autres nous le sont moins ; avec au centre, cette Passion qui nous plonge, bien avant Bach, dans le drame de la vie et de la mort.

Pour faire vivre cette musique, nous avons choisi de l'enraciner dans ces terres du Nord où Pflieger passa un certain moment de sa vie. On reconnaîtra ainsi dans l'instrumentation du continuo certaines couleurs, certaines nuances qu'y marquèrent la musique et les esprits, comme l'abondance des violes de gambe qui constituent parfois à elles seules l'ensemble instrumental, ou bien le psaltérion, l'un des instruments les plus répandus à l'époque dans les pays nordiques, mais dont l'usage ne subsiste que par endroits. En effet, à l'époque de Pflieger, ces pratiques de musique traditionnelle se mêlent parfois à celles de l'Église, pour donner naissance à un univers sonore à part, un mélange musical évoquant à la fois la proximité du monde réel et le mystère de l'au-delà. C'est donc un portrait nordique du Christ que nous proposons, un portrait dans lequel les instruments font office de couleurs.

**Martin Wählberg**



# Augustin Pflieger: the life of Jesus through 6 Lutheran “Sacred Concertos”

“How shall this be, since I know not a man?”

by David Le Marrec

Kapellmeisters fighting with swords, or putting their noble patron in his place – *after* their duty as musicians to serve the glory of God...

But also Jesus dying twice on the cross, and God’s voice – an extraordinarily deep bass, reaching notes not easy for singers in the Western vocal tradition... And two tenors or sopranos acting as chorus and narrator. And a patchwork of texts, Hebrew canticles and excerpts from the Gospels, put together to form short scenes not quite true to the literality of the Scriptures. All this, in a Europe divided between opposing Christian faiths, scarcely reconciled since the end of the Thirty Years’ War, from a Kapellmeister of north Bohemian birth, whose music shows Italian influences stemming from his training in Franconia.

That, more or less, is what lies in store for the listener discovering these compositions by

Augustin Pflieger, who studied in Lutheran Nuremberg, before working first at a Catholic court in Bohemia, then at the Lutheran courts of Mecklenburg and Schleswig-Holstein.

These six “sacred concertos” relate in small touches a life of Jesus as it could be followed in the ordinary course of a liturgical year in a Lutheran parish in the mid-seventeenth century: the Annunciation, miracles (the healing of a woman’s daughter possessed by the devil, the healing of a leper, the healing of the centurion’s paralysed servant), the Passion, and Jesus’s appearances after the Resurrection (to the two disciples on the road to Emmaus, and to the Eleven).

All this in a style far removed from the one we are most familiar with – that of J.S. Bach in the early eighteenth century. Here, no da capo arias, no long chorales, but instead a series of

brief episodes, all bordering on a recitative style, which may be embellished with more melodic lines or with graceful ornamentation, or be suspended for the duration of a short contrapuntal passage or a brief segment in chorale. The expression is very direct, the action very condensed; generally the Word is heard only once, in all its nudity, though not without delightful fantasies in the bass lines, melodic curves (often ascending to evoke a yearning for Heaven), a very mobile harmony (possibly derived from Pflieger's studies in Franconia with a master steeped in the Italian style), and exceptionally deep bass voices for God and Jesus.

The composite text of these cantatas, a veritable patchwork, often alternating in successive responses quotations from the Old Testament and the New, also constitutes a remarkable object of curiosity. Not that it is a unique phenomenon, far from it, but the execution here is extraordinarily meticulous – note, for example, the complexity of the concatenations in the first cantata, devoted to the Annunciation, or the precision of the echoes in the last one, in which Jesus appears to the Eleven after his resurrection.

The author has no hesitation in boldly mixing quotations from different Gospels (at the risk of reporting Jesus's death twice in the same work!), adapts them more or less grammatically, and moves back and forth many times, working in prophecies from Isaiah, Ezekiel, the Psalms, or promises of happiness from the Song of Solomon. Thus, deliberately, the Gospels are closely connected here with the prophetic books of the Old Testament. Furthermore, the texts also include numerous devotional poems or hymns, in German verse (therefore quite recent), which either invite the congregation to meditate or else reformulate the promises of the Scriptures.

While listening, it is a good idea to let oneself be guided by the duos that punctuate the different sequences: narrators, faithful, disciples, witnesses (depending on the piece), who present the context or draw lessons, in the spirit of a Christian collective, and themselves frame the dialogues, where most of the action takes place.

If the character is a soprano (the Soul, a woman), the "chorus" is sung by two tenors. If the characters are tenors (a leper, a centurion,

disciples), the “chorus” is taken by two sopranos. The bass voice is always reserved for Jesus or for God himself. At the end, all the voices join in a short final salutation.

### **Pfleger’s Germany**

Composers of sacred music in Central Europe in the mid-seventeenth century were in an unusual position. The Treaty of Westphalia (1648) brought some political stability to a Europe engaged in war on many fronts (Thirty Years’ War in the Holy Roman Empire, Eighty Years’ War in the United Provinces) and enabled the application of the principles of the Peace of Passau (1552, granting religious freedom to the emperor’s Lutheran subjects) and the Peace of Augsburg (1555, allowing state princes to choose Lutheranism or Catholicism as the religion of their domain).

Musicians, who were obliged to travel from one parish or court to another to find patrons as their careers progressed, thus traversed a denominationally fragmented Germany, in which they could be called upon to compose successively a Latin Mass and motets in the vernacular for Lutheran or Calvinist worship.

Luther, while advocating the translation of the sacred texts, was tolerant of the Latin Mass, notably in the universities. His writings explicitly describe the protocol of worship as being of secondary importance; a certain amount of freedom was allowed in the execution of the church’s liturgy so that in places where popular resistance to change was strong there was flexibility when it came to implementation. Thus the Sanctus of J. S. Bach’s Mass in B minor was written for a Christmas performance in Lutheran Leipzig, while the earlier settings of the Kyrie and Gloria were composed for the Catholic royal court in Dresden with the aim of persuading Frederick Augustus II, Elector of Saxony (later, as Augustus III, also king of Poland), to take him into his service, which is what eventually happened.

Mastery of those two principal liturgical worlds was necessary for a composer to be able to lead a career in a Germany divided between different religious denominations; hence Augustin Pfleger composed both Latin and German cantatas. It is the latter, and more specifically the dialogue cantatas, that are explored here.



## Dialogue cantatas

The sacred cantata, imported from Italy, enabled composers to set texts of different natures, depending on whether the pieces stood alone or, like those presented here, were used to complement the liturgy during worship. On its arrival in Germany, the sacred cantata merged with the *geistliches Konzert*, or sacred concerto (literally “spiritual concerto”), of the generation of Heinrich Schütz, giving rise to formats that were quite diverse and free.

They could be settings of:

- a text taken directly from the Bible, such as a psalm – i.e. a poem from the Old Testament (praise, supplication, evocation of concrete and metaphorical struggles, etc.);
- a rearrangement of excerpts from the Scriptures (mainly the Gospels, with cuts, borrowings from the Old Testament, altered formulations, added moralisations, and so on);

- a meditation written for the faithful, based not on the texts of the canon, but either on a specific episode known to the congregation, or simply on considerations concerning the life of the good Christian, the afterlife, a prayer, etc. Whole collections of such “devotional poems” were published in Germany. Their simpler vocabulary and syntax suggest that they were intended above all for a popular audience.

These three categories could of course be combined: episodes of varying lengths taken from a holy book could be included among borrowings or reformulations, and enhanced (or supplemented, when necessary) with more recent devotional texts, independent of the sacred texts themselves.

This programme focuses in particular on the sub-genre known as the dialogue cantata, usually presented by a narrator (or an Evangelist, as in the Passions), with characters from the Scriptures in dialogue. Drawing exclusively on works by Augustin Pflieger, it was possible to depict the life of Jesus, from the Annunciation to

after the Resurrection. Using biblical quotations, several characters (sometimes using words borrowed from the Old Testament prophets), embodied by different singers, reconstruct episodes in a dense and lively manner – the moments unfold in quick succession, without the repetitions inherent in the original texts.

### **A career as Kapellmeister**

In the heart of the seventeenth century, Augustin Pflieger (c1635–after 23 July 1686) experienced in Germanic Europe a cross-cultural career such as we have described. In the Free Imperial City of Nuremberg, which was Lutheran, he studied with the organist and composer Johann Erasmus Kindermann, who was influenced by the Italian school, and whose pupils also included Heinrich Schwemmer and Georg Caspar Wecker, who both later tutored Johann Pachelbel.

Pflieger's first post was in his native Bohemia, in Schlackenwerth (now Ostrov, in the Czech Republic), where around 1660 he is known to have been in the service of Julius Heinrich, Duke of Saxe-Lauenburg (a former comrade in arms of Wallenstein), who had converted to Catholicism

and had received the lordship in Schlackenwerth in 1623. Since his subsequent patrons were of the Lutheran faith, it was probably during his stay at that Catholic court that Pflieger composed the Latin cantatas that were published a few years later.

In 1662 he became vice-Kapellmeister in Güstrow to Gustav Adolph, Duke of Mecklenburg-Güstrow. There is evidence to suggest that he had already held a position there earlier (the same one, interrupted, or a lower position?). He was there to assist the hot-tempered and musically adventurous Daniel Danielis (who hailed from the province of Liège). While he was there he published his first works, mainly Latin cantatas, probably written for the court in Schlackenwerth. Danielis's departure in 1664 led to his appointment as Kapellmeister, whereupon he restructured the court orchestra.

In 1665 he was appointed Kapellmeister to Christian Albert, Duke of Schleswig-Holstein-Gottorf, whose seat was at Gottorf Castle, and it was probably during his stay at that court that he wrote most of the compositions that have come down to us, including the ones chosen for this recording, which belong to a cycle of 72 cantatas

written for the liturgical year, which is dedicated to the city council of Flensburg (near Gottorf). In accordance with the tolerances permitted by the Lutheran faith, the works he composed there include sacred concertos both in German and in Latin, and he also composed some opera for the court (1668).

During that time he was also commissioned to compose ceremonial music for the inauguration of Kiel University, including Latin hymns (licit among Lutherans, especially for theology students), *Te Deum*, *Veni sancte spiritus*, and six secular odes, four in Latin and two with German texts.

He left Gottorf in 1673 for an unknown destination, and we lose track of him until his return to his hometown of Schlackenwerth, where he died some time after 23 July 1686. It has been suggested that he may have returned to Güstrow after Danielis's final departure, but no proof of that has been found.

### **Bad boys at Güstrow<sup>1</sup>**

In the course of his career Pflieger thus composed some works conforming to the specifications of Catholic worship and others that were in keeping with those of the Lutheran faith; he even tried his hand at opera, wrote secular occasional music and was the author of Latin hymns for the Lutheran university. One thing he did not do, however, was invent the "piano vertical" that was presented in Paris at the industrial exposition of 1806: that was definitely another Antonin Pflieger, an Austrian, with whom he is not to be confused!

It is worth dwelling a little on his relationship with his superior during his short stay at Güstrow, the Kapellmeister Danielis. Information preserved in the archives of the ducal chapel enables us to take the measure of his Walloon colleague. Belligerent and fond of drink, he was wont to denigrate the work of his fellow musicians. Indeed, he described the compositions of one

---

<sup>1</sup> See Clemens Meyer, *Geschichte der Güstrower Hofkapelle : Darstellung der Musikverhältnisse am Güstrower Fürstenhofe im 16. und 17. Jahrhundert*. In: *Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde*, vol. 83 (1919), pp. 1-46.

The quotations in this section are taken from that work.

of them as “children’s antics”, stolen from his works and worth nothing (“Kinderpossen, aus seinen gestohlen und nichts wert usw.”). He was also quick to draw his sword when contradicted – which apparently happened regularly.

In 1664 Danielis requested his release “because, as he said, his enemies would not let him live in peace”. But then, “although he had already taken his leave and received money to pay for his journey, he backed down and said that if the duke would only agree to take on a few new musicians, he would gladly continue in his service.” Nevertheless, he left in October 1664. Before doing so, “he was supposed to deliver certain pieces of music to Pflieger, his successor; however, he refused, saying that this was not customary and that the music was his property”.

On taking over, Pflieger presented the duke with a list of musicians to be recruited for the court orchestra, at a cost of 1,375 thalers. A list that leaves one in awe at the versatility that was required: it includes “a bass-player also capable of playing the violin and if necessary a dulcian [bassoon] and a piccolo” (“Ein Bassist, so dabei die Violin streichet und zur Noth einen Dulcian [Fagott] und Flautin blasen”) and “a violinist also

familiar with the cornetto, and able to play the viola da gamba” (“einer, so die andere Violin streichet, dabei einen guten Cornetin oder Zinken blasen und in der Viola Gamba perfect u. wohl passieren kann.”).

Pflieger’s reaction to his patron’s request to have the choir of the *Gymnasium* (grammar school) sing in his chapel is also interesting: he refused outright, his reasons being that it was too late to teach them to sing well and therefore the result could not be good, and above all, that his primary role as Kapellmeister, more important than serving the duke’s pleasure, was “to promote the glory of God in the churches”. Pflieger left Güstrow for Gottorf in May 1665, and Danielis returned.

Such brazen behaviour on the part of the duke’s musicians may no doubt be explained, at least in part, by the fact that, according to the staff records, there were numerous complaints at that time about unpaid salaries, and also about the poor quality of the food they were served. Danielis grumbled about the “bad table”, and saw it as a sign that his employer did not care about him in the least.



Gerard van Honthorst (copy after),  
*Christ on the Cold Stone*, after c1614  
Oil on canvas, Rijkmuseum Amsterdam

# Listening guide

## [1]. The Annunciation: “Jetzt gehet an die neue Zeit”

How better to begin a cycle devoted to the life of Christ than with the Annunciation. This cantata is the one most representative of the principle of concatenation of biblical quotations, and its aim of density.

The Annunciation is related in Luke 1:26–38, but only the heart of the episode (1:28–35) is used here. The characters also have their own textual sources and their own distinctive musical features.

- **The Narrators** (“Fideles”, sung by two tenors, a third apart) present the situation, advise pious Christians (“Away with terror, cast fear aside...”) and provide elucidations (“He is the other Solomon...”). Three times, the melody is the same, supported by a dance-like bass.

- **The Angel** (soprano) has some beautiful, almost coloratura passages. The text is taken essentially from Luke, with the exception of the first passage, from the Second Book of Kings (2 Kings 7:9, where the “good news” refers to the fact, reported by a group of lepers who were plundering the camp, that the Aramaean army has fled from the siege of Samaria).

- **Mary’s** responses, in contrast, are short and direct, sung in the lower part of the soprano range, without any ornamentation. Through the directness of the text in the Lutheran translation (“Welch’ ein Gruß ist das?” – literally, “What kind of greeting is that?”) she is shown as an ordinary woman, without any form of pretence or vanity. She does, however, venture some words of praise for God, taken from Isaiah 64:1: “Oh that you would rend the heavens, and come down,

that the mountains might quake at your presence.”

• Finally, and very unusually, **God** himself is heard in this cantata: a very deep bass voice is required. God’s words are borrowed from three books: Isaiah (45:8, where in the first person he addresses Cyrus, the future rebuilders of the Temple, and 7:14, with his words “Behold, the virgin shall conceive and bear a son, and shall call his name Immanuel.”), Jeremiah (23:5 and 33:16, which promise the coming of the Saviour King who will end Israel’s exile), and 2 Samuel (7:14, where God announces to David the birth of Solomon, the future builder of the first Temple – this is subsequently clarified by the Narrators). The vocal line is very distinctive: elaborately embellished passages with lively rhythms, and above all a very impressive descent to D<sub>2</sub> (two Ds below middle C), which may even occur at the beginning of a sentence – note the amazing word-painting (E<sub>2</sub>-F<sub>2</sub>) on “Erden”, earth

(“let the earth open”), resulting in a most unusual – indeed, exceptional – melodic and prosodic structure.

Finally, God quotes the intensely messianic Psalm of thanksgiving, no. 118, and is joined by the Angel, Mary and the Narrators: beings of very different natures are thus brought together, but one may suppose that at this point everyone understands that, by convention, the singers have become singers again, in order to join in a hymn symbolising the fellowship of the faithful through the ages.

The very close interweaving of the Old and New Testaments seems to embody the fulfilment of the prophecies, and, since the text is sung virtually without repeats, the episode unfolds with great vivacity, immediately making the presence of the Scriptures very tangible.

## **[2]. The daughter possessed by a devil: “Ach Herr, du Sohn Davids, erbarme”**

Performed for the second Sunday of Lent (*Reminiscere*), this cantata consists entirely of biblical quotations. Most of the text is taken from Matthew 15:22-28, where a Canaanite

woman insistently begs Jesus to help her daughter who is possessed by a devil. Unlike the previous piece, this one has no narrator, only dialogues, consisting of fragments taken from the Scriptures.

- **The Canaanite woman:** here melisma is used to create an impression of lamentation.
- The part of **Jesus**, like that of God in the previous piece, is written in the lower part of the bass register, thus giving an impression of composure and majesty.
- **The two disciples**, who are trying to keep Jesus away from the woman, follow for the most part the same rhythm, with occasionally a fine passage in imitation.

The cantata ends with two borrowings that are not from Matthew: the woman's request for blessing is from Genesis (32:26, words taken from Jacob's struggle with the Angel) and the final section for all four characters is from Luke (1:45, words spoken by Elizabeth during the

Visitation, which is immediately followed by the Magnificat). Once again the Old Testament, the Nativity and the life of Jesus are closely linked together.

A notable feature of this cantata is the abundant use of repetition. This includes the reiteration of Jesus's words to the woman, "I was sent only to the lost sheep", whereas in the Gospels, he is immediately convinced by the woman's metaphor: "Yes Lord, yet even the dogs eat the crumbs that fall from their masters' table." The result is an atmosphere that is at once quite incantatory and more dramatic, as if suspended around the pivotal moment in the episode, when Jesus stops to give his blessing.

There are also some surprising instances of word-painting in this piece: (twice) on "werfen", with a fast, almost complete descending scale, when Jesus evokes the casting of the bread – an imitative effect that we do not expect to find in a scene of predication.



### [3]. Miraculous healings: “Der Herr ist groß von Wundertat”

In this sacred concerto for the third Sunday after Epiphany, the “**chorus**” of the faithful (“Fidelis”) is performed by two sopranos. The texts used here are not taken from the Scriptures, but are fairly recent devotional poems celebrating the glory of the Lord and his miracles. The same cheerful, catchy melody is used each time.

**Christ**’s first words, “I myself will be the shepherd of my sheep ... and will strengthen the weak”, are taken from Ezekiel (34:15-16): in the original context these words form part of God’s promise of protection, following his curse against “the shepherds [bad rulers] of Israel that do feed themselves!” instead of caring for their flocks.

The rest of the text; taken from Matthew 8, conforms to the programme of confession and healing set forth by the “chorus” of the faithful: the **leper** who speaks to Jesus as he comes down from the mountain and is immediately healed (8:2-4), the **centurion** whose servant is paralysed and is restored to health at a word from Jesus (8:6-13). Each of these characters is taken by a tenor, thus contrasting with the

female “chorus”; the five singers then come together at the end for the “Amen”.

### [4]. The Road to Emmaus: “Merket wie der Herr uns liebet”

For the second day of Easter, a dialogue between Christ and the Soul – a great classic of the dialogue cantata genre. The dialogue cantata involving allegorical figures was popular for a very long time, from Emilio de’ Cavalieri’s vast oratorio *La Rappresentatione di Anima e di Corpo* (1600) to the allegorical oratorios of the first half of the eighteenth century, such as Handel’s *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, and not forgetting the late seventeenth-century French motet, such as Paolo Lorenzani’s *Dialogue entre Jésus et l’Âme*.

The dialogue here is based on a (probably quite recent) devotional poem, and on two quotations from the Song of Solomon (2:10-12, for Jesus, and 7:11-12 for the Soul).

This dialogue is combined with a revisited version, using a very composite text, of the encounter with Jesus on the road to Emmaus: **Cleophas** and **another unnamed disciple** are

walking along discussing the crucifixion and the empty tomb, when Jesus joins them and travels with them, but they fail to recognise him; it is only in the evening, at the breaking of the bread, that they realise who he is. This scene, commonly represented in seventeenth-century iconography, is described in detail only in Luke (24:13-35).

Before the inevitable quotations from Luke, however, the author chooses to divide the dialogue into various references taken from the New Testament and the Old. First, **Jesus** quotes (very aptly) one of the many lessons from Matthew 18: “For where two or three are gathered in my name, there am I among them”(verse 20). The **disciples** respond with Isaiah 53:8 (a description of the sufferings of a saviour who will take upon himself the sins of Israel, but here with a fragment that does not suggest redemption), then Matthew 27:42 (“He has saved others; he cannot save himself”) – words used to mock Jesus during the Crucifixion, attributed to the Jewish high priests and doctors of the Mosaic Law who had Jesus sentenced to death. The two disciples are thus presented unflatteringly as unbelievers, and assimilated with the executioners.

The latter borrowing was clearly chosen intentionally, for from the rest of Luke’s account Pflieger retained only the beginning of the encounter, and Jesus’s anger at their lack of faith (“O foolish ones, and slow of heart to believe all that the prophets have spoken”). The expressions of affection are simply summarised in a quotation from the apostille to the Gospel reading for that Sunday, very indirectly, and the moment the disciples recognise Jesus is simply not recounted – the text focuses on Jesus’s rebukes and the announcement of his forthcoming glorification. Undoubtedly this is a cantata intended to strengthen faith not through the example of success, but by the rejection of failure.

Musically, the different episodes are easy to identify:

- The parts for the **Soul**, sung as expected by a soprano voice, present a fluid, often ascending melody.
- **Christ’s** entrance, to the Song of Solomon (“Arise, my love, my beautiful one, and come away...”), is ornate (agility around a pivot note, in the style

of “Possente spirto” from Monteverdi’s *L’Orfeo*). Once again, very deep bass notes expressing great majesty.

- In the second part of the dialogue, the **two disciples’** account of Jesus’s death is staggered, as if to convey their consternation.

- **Jesus’s** two-syllable question, “Welches?” (“What things?”), is ornamented to eight syllables, as if to indicate his false ingenuity and encourage the disciples to realise who he is (although they still do not): a serious yet amusing moment showing Christ playing guessing games, in a tone that is perhaps a little threatening towards his doubting disciples.

- Finally, the expected choral ending, with the four characters singing the glory of Christ risen from the dead.

## [5]. The Passion: “Ach dass ich Wassers genug hätte”

The principle of the Passion as a musical genre is better known. Obviously, in the mid-seventeenth century, there was no question of writing ornate da capo arias like those of Reinhard Keiser and J.S. Bach, but the structure consists likewise of a sequence of fairly distinct episodes.

In Pflieger’s work, the **Evangelist** does not have very much to say; he serves basically to announce the speakers (“Pilate answered:”, “he said to his mother:”, “Jesus cried out and said:”, etc.). The characters are: **Jesus** (bass), **Pilate** (tenor) and the **Good Thief** (tenor); the **Crowd** (all five singers) comes in only once. The part of the “chorus” (the **Daughters of Jerusalem**) is sung, as in Pflieger’s other cantatas, by two voices (two sopranos)

The great moment of originality in this Passion comes with the duet sung with **Jesus** by the **first soprano**: she takes up the beginning of Jeremiah 9:1 – “Oh that I had water enough in my head and that my eyes were springs of tears” – but ends the sentence not with “for the slain of the daughter of my people”, but with “Jesus

the crucified". To which **Jesus** replies insistently: "Daughters of Jerusalem, weep not for me, but weep for yourselves, and for your children" (Luke 23:28 – the Eighth Station of the Cross). Once again we have here an eloquent combination of the Old Testament and the New, and a rare example in these cantatas of a real duet, even though the parts are successive rather than simultaneous.

Another particularity here lies in the fact that the rest of the Passion, written in a much more sober, more declamatory, less melodic style than the other cantatas (it does not belong to the same set of works and was possibly composed at a different time in Pflieger's life, for a different court), makes use of excerpts from all four of the Gospels, rather than keeping to just one, and as a result the last words spoken by Jesus as he dies are quoted, in the same work, from two different sources. So in effect Jesus's death is related twice!

We find the following episodes (with many minor alterations to the text as given in Luther's Bible): the Crucifixion on Golgotha (Mark 15:22-28); "Forgive them, for they know not what they do" (Luke 23:34); the inscription of "Jesus Of

Nazareth, The King Of The Jews" (John 19:19); Jesus asking John to take care of Mary ("Behold this is your mother!" from John 19:27); the repentance of the Good Thief (Luke 23:42-43); "My God, my God, why have you forsaken me?" (Matthew 27:46 and Mark 15:34); Jesus's thirst (John 19:28), then he is given vinegar (Matthew 27:48 and John 19:29); his last words according to John (19:30), "It is finished", and according to Luke (23:46), "Father, into your hands I commit my spirit"; then the conclusion of the same episode by John (19:30): "Having said that, he bowed his head, and gave up his spirit."

That said, cantatas devoted to the Seven Last Words of Christ on the Cross also borrow text from several of the Evangelists, so that between "It is finished", which is immediately followed in John by the words "and gave up his spirit", signifying his death, we find Luke's version, "Father, into your hands I commit my spirit".

Pflieger's Passion ends with the Lutheran hymn *O Lamm Gottes unschuldig* ("O Innocent Lamb of God") for four voices, with the first voice singing alone, supported by the continuo, like a cantor, before the piece is taken up by the other three voices, like a congregation. Since

this is a well-known hymn (by Nikolaus Decius, an important advocate of the Protestant Reformation in the first half of the sixteenth century), were the faithful supposed to take up the singing? Curiously, the reprises are not always at the same pitch as the cantor's part, but the melodies are identical.

### **[6]. Jesus appears to the Eleven: "O Freude und dennoch Leid"**

Finally, for the third Sunday of Easter, a cantata devoted to Jesus after the Resurrection. The text, finely pieced together, is taken mainly from four sources:

- Lutheran hymns in verse, again sung by the **"chorus" of two disciples** (or apostles, since the scene represented is that of Jesus's appearance to the Eleven) in very varied styles, close to recitative or more melodic, or on the contrary virtuosic (fast as at the beginning, slower as at the end) expressing joy at the announcement of the Resurrection. Such a hymn is also used for the conclusion, bringing together the four vocal parts;

- St Paul's Epistle to the Romans (8:34), as the last text attributed to the **Soul**, evoking Christ, risen again and seated at the right hand of God, interceding on behalf of mankind;

- Luke (24:36-47) for the dialogues relating to Jesus's appearance to the disciples, plus a snippet from Matthew (14:26, "It is a ghost" – from the episode when Jesus walks on the water and they are terrified), within a trio in which the disciples respond to Jesus's reiterated "Peace be with you" (Luke 24:36);

- The Song of Solomon for exchanges, once again, between the **Soul**, in a very immediately melodic vein, and **Jesus**, whose voice descends here to even more abyssal depths, as far as C<sub>2</sub> (i.e. the second C below middle C) – very low for a bass voice (rarely required to descend below F<sub>2</sub>).

- The Song of Solomon is also used once here for the **chorus of the disciples**.

The latter source is used with great finesse, each time echoing the situation described in the hymns or the Gospels: “Where has your beloved gone, O most beautiful among women?” in response to the evocation of death; “I held him, and would not let him go”, after Jesus has appeared to the disciples; “Let my beloved come to his garden and eat its choicest fruits” in response to “Have you anything to eat?” (from Luke’s account of Jesus’s appearance to the Eleven, 24:41).

Musically, with its expressions of jubilation, this is the liveliest and most expansive of the six pieces presented here.

## **Conclusion**

The pieces presented here provide us with a fine opportunity to discover a fascinating link in the chain between the unaccompanied Passions of Heinrich Schütz and the cantatas, already marked by the *opera seria* style, of Johann Sebastian Bach.

To complete the picture, perhaps we could recommend Charpentier’s *Méditations pour le Carême*, composed in the second half of the

seventeenth century, which include some of the winning features found in these works by Pflieger, such as a text taken from various sources, biblical and liturgical, but with a particular liking for Isaiah, small syntactical arrangements with the Scriptures, a narrator’s part given to several voices (three, in Charpentier’s case). Furthermore, this work, which is remarkably rich harmonically and contrapuntally, as well as very powerful dramatically, has come down to us through the vast collection amassed by the composer’s colleague Sébastien de Brossard... which also includes copies of works by Pflieger.

# Augustin Pflieger, Das Leben Jesu in sechs lutherischen „geistlichen Konzerten“

„Wie soll das zugehen, sintemal ich von keinem Manne weiß?“

David Le Marrec

Kapellmeister, die sich mit dem Degen duellieren oder die den auftraggebenden Fürsten in seine Schranken weisen – das ist nun wirklich weit entfernt von dem Dienst an der Musik und der Herrlichkeit Gottes!

Und auch Jesus, der zweimal am Kreuze stirbt. Gott, der sich gesanglich selbst ins Geschehen einbringt, in außerordentlich tiefer Lage, an der äußersten Grenze des menschlich Möglichen im abendländischen Gesang. Tenor- oder Sopranduos, die sowohl als Chor als auch als Erzähler eingesetzt werden. Ein eigenartiger musikalischer „Flickenteppich“, mit einer ständigen Mischung aus alttestamentlichen Texten und Auszügen aus den Evangelien mit kurzen rekonstruierten Szenen, die nicht ganz dem Wortlaut der Heiligen Schrift entsprechen.

Dies alles inmitten eines zwischen verfeindeten christlichen Konfessionen aufgespaltenen

Europas, das seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges erst seit ganz kurzer Zeit befriedet war. Und darin unterwegs ein Kapellmeister aus Nordböhmen, dessen italienische Einflüsse auf seine Ausbildung in Franken zurückgehen.

Daraus ergibt sich im Großen und Ganzen der Kontext für die Reise, zu der die Entdeckung des Werkes von Augustin Pflieger einlädt, welcher nach seinem Studium in der lutherischen Freien Reichsstadt Nürnberg an einem katholischen Fürstenhof in Böhmen wirkte, bevor er in die Dienste lutherischer Adelige in Mecklenburg und Schleswig-Holstein trat.

Das vorliegende Album enthält einen Zyklus mit sechs „geistlichen Konzerten“, die nach und nach das Leben Jesu schildern, wie es im ordentlichen Ablauf eines kirchenjahreszeitlich gebundenen Gottesdienstes in einer evangelisch-lutherischen Gemeinde in der

Mitte des 17. Jahrhunderts nachverfolgt werden konnte. Darin ist alles vorhanden: die Verkündigung, sog. Heilungswunder (die Heilung der kanaanäischen Frau, dann die eines Aussätzigen sowie die Heilung eines Gelähmten u. a.), die Leidensgeschichte Jesu, Christi Erscheinungen nach der Auferstehung (bei Emmaus sowie die Erscheinung bei den elf Jüngern).

All dies verfasst in einem Stil, der weit entfernt ist von demjenigen, welchen der heutige Musikliebhaber zwangsläufig am besten kennt, nämlich den Bachs zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Bei Pflieger gibt es keine Da-capo-Arien, keine langen Choräle, sondern eine Reihe kurzer Episoden, alle nah am rezitativischen Stil, welche melodischer gestaltete Phrasen aufweisen und mit agilen Stimmrücken verziert sind oder für einen kurzen Abschnitt kontrapunktisch oder durch einen Choral unterbrochen werden können. Der musikalische Ausdruck gestaltet sich höchst direkt und die Handlung ist sehr verdichtet; meistens kommt das Bibelwort nur einmal vor, in seiner ganzen Schnörkellosigkeit, jedoch nicht ohne köstlichen Charme in den Basslinien, den oft aufsteigend geführten Melodiekurven zur Verdeutlichung

des Strebens nach dem Himmel, der sehr beweglichen Harmonie (vielleicht ein Erbe aus Pfliegers Ausbildung in Franken, bei einem vom italienischen Stil geprägten Lehrer) sowie dem Stimmumfang der sog. Vox Christi bzw. Vox Dei, in den Christus und Gott zugeordneten Partien, diese sind tatsächlich sehr tief angelegt!).

Der bunt zusammengewürfelte Text dieser Kantaten, ein veritables „Patchwork“, in dem Auszüge aus dem Alten und Neuen Testament oft in Gegenrede alternieren, ist ebenfalls ein bemerkenswertes Kuriosum: Nicht, dass es sich dabei um einen einzigartigen Fall handelt, weit gefehlt, aber bei der Abfassung wurde hier außerordentlich sorgfältig vorgegangen – sichtbar zum Beispiel an der Komplexität der Textverkettungen in der Kantate der Verkündigung des Herrn oder der Stimmigkeit der Antworten in der letzten Kantate über die Auferstehung – das ist Kunst vom Feinsten!

Der Autor vermischt ohne Bedenken und unerschrocken die Texte der Evangelisten (auch wenn das bedeutet, dass zweimal im selben Werk über den Tod Jesu berichtet wird!), mehr oder weniger angepasst an die Morphologie und Syntax der deutschen Sprache, mit



einem oftmaligen Hin und Her, dazu kommen Prophezeiungen aus Jesaja, Hesekiel, den Psalmen oder Glücksverheißungen aus dem *Hohelied*. All dies knüpft ganz bewusst und so eng wie möglich die (schon in ihrer Abfassung offensichtliche) Verbindung der Evangelien mit den prophetischen Büchern des Alten Testaments. Darüber hinaus gibt es viele gereimte Andachtsgedichte oder Kirchenlieder auf Deutsch (diese waren zeitlich gesehen damals noch recht neuartig), die die Gemeinde zur Besinnung einladen oder die Verheißungen der Heiligen Schrift neu formulieren.

Der Hörer ist eingeladen, sich von den Duetten leiten zu lassen, die die verschiedenen Sequenzen verdeutlichend unterstreichen: Es sind die Erzähler, Gläubigen, Jünger, Zeugen (je nach Kantate), welche den Kontext liefern oder Lehren ziehen, wie eine Art christliches Kollektiv, und die die Dialoge selbst umrahmen, in welchen die Handlung hauptsächlich stattfindet.

Wenn der Soliloquent ein Sopran ist (die Seele/ Anima; eine Frau), ist der „Chor“ mit zwei Tenören besetzt. Wenn hingegen Tenöre die Handlung tragen (ein Aussätziger, der Centurio [Hauptmann], die Jünger), besteht der Chor aus

zwei Sopranstimmen. Die sog. Vox Christi bzw. Vox Dei (Jesus oder Gott) ist stets dem Bass vorbehalten. Am Ende vereinigen sich alle Singstimmen zum kurzen Schlusslob.

### **Die deutschen Lande zur Zeit Pflegers**

Die Komponisten geistlicher Musik in Mitteleuropa befanden sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts in einer singulären Situation. Der Westfälische Friede (1648) brachte eine gewisse politische Stabilität in ein Europa, das sich zuvor an zahlreichen Fronten im Krieg befunden hatte (so etwa mit dem Dreißigjährigen Krieg im Heiligen Römischen Reich oder dem achtzig Jahre währenden Spanisch-Niederländischen Krieg in der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen), und er ermöglichte die Anwendung der Regelungen des Passauer Vertrages 1552 (mit der Zusicherung der freien Religionsausübung für Protestanten) sowie des Augsburger Religionsfriedens 1555 (mit der Formel des sog. *cuius regio, eius religio*; wer das Land regiert, der solle auch den Glauben bestimmen).

So durchquerten die Musiker, die im Laufe ihrer Berufskarriere von Kirchengemeinde zu

Kirchengemeinde und von einem Fürstenhof zum anderen ziehen mussten, um Gönner zu finden, ein konfessionell in viele kleine Einheiten geteiltes Deutschland. Dies hatte für sie zur Folge, je nach örtlicher Gegebenheit entweder ein *Ordinarium missae* (lateinische Messtexte) oder hingegen Motetten in der Volkssprache für evangelisch-lutherische oder calvinistische Gottesdienste vertonen zu müssen.

Darüber hinaus zeigte sich Luther, obwohl er doch für die Übersetzung der Bibeltexte eintrat, durchaus offen gegenüber der lateinischen Messe – vor allem an den Universitäten. In seinen Schriften wurde das äußere Gepräge des Gottesdienstes ausdrücklich als zweitrangig bezeichnet, sodass an Orten, an denen der Widerstand der Bevölkerung gegen Veränderungen groß war, eine flexible Gottesdienstordnung möglich war. So wurde das Sanctus der *Hohen Messe in h-Moll* von Johann Sebastian Bach beim lutherischen Gottesdienst in Leipzig aufgeführt, während diese *Messe* in ihrer ersten Fassung jedoch den katholischen König von Polen und Kurfürsten von Sachsen überzeugen sollte, Bach in seine Dienste zu stellen – was letzten Endes auch geschah.

Das kompetente Bewegen in diesen (mindestens) zwei liturgischen Welten war notwendig für eine Laufbahn als Komponist in einem zwischen den Konfessionen regional aufgespaltenen Deutschland und verdeutlicht, weshalb Augustin Pfleger sowohl lateinische als auch deutsche Kantaten hinterlassen hat. Die vorliegende Einspielung geht Letzteren auf den Grund, genauer gesagt seinen Dialogkantaten.

### **Dialogkantaten**

Die aus Italien importierte Gattung der geistlichen Kantate ermöglichte es, entweder als Ergänzung zur Liturgie während des Gottesdienstes (wie im vorliegenden Fall) oder in Form von eigenständigen Aufführungen, Texte ganz unterschiedlicher Natur zu vertonen. Nachdem diese Kantate in Deutschland Eingang gefunden hatte, verschmolz sie mit dem *Geistlichen Konzert* der Komponistengeneration um Heinrich Schütz zu ganz unterschiedlichen und freien Formaten, wie etwa Vertonungen

- eines wörtlich wiedergegebenen Bibeltexts, z. B. eines Psalms – d. h. eines geistlichen, alttestamentlichen

Liedes aus dem Psalter (mit Lobpreis, Flehen oder der Schilderung konkreter und metaphorischer Kämpfe etwa);

- einer Neuordnung von Auszügen aus der Heiligen Schrift (hauptsächlich Evangelien, mit Kürzungen, alttestamentlichen Anleihen, veränderten Formulierungen, hinzugefügten Morallehren u. a.);

- einer für die Gläubigen verfassten Andacht außerhalb der Texte des Bibelkanons, die entweder auf einer konkreten, der Gemeinde bekannten Episode beruhte oder einfach auf Reflexionen über das Leben eines rechten Christenmenschen, über das Leben nach dem Tod, auf einem Gebet u. a. Es gibt ganze Sammlungen dieser in Deutschland erschienenen „Andachtsbücher“, mit reduziertem Wortschatz und vereinfachter Syntax, welche sich in erster Linie an einfache Leute zu richten schienen.

Diese drei Formen konnten natürlich miteinander kombiniert werden, so etwa mehr oder weniger lange Episoden eines Buches der Heiligen Schrift mit zusätzlichen Textanleihen oder Umformulierungen und „Verbesserungen“ oder bei fehlenden Stellen Ergänzungen durch neuere Andachtstexte, außerhalb der geistlichen Texte selbst.

Das vorliegende Programm ist insbesondere um eine *dialogische* Untergattung dieser Kantaten herum aufgebaut, in der mehrere, üblicherweise von einem Erzähler (oder einem Evangelisten, wie in den Passionen) präsentierte Gestalten aus der Heiligen Schrift miteinander Zwiesprache halten. Allein aus dem Korpus der Werke Augustin Pflegers konnte so ein Leben Jesu von der Verkündigung des Herrn bis hin zur Auferstehung zusammengestellt werden. Ausgehend von Bibelziten rekonstruieren mehrere, von unterschiedlichen Sängern verkörperte Charaktere (manchmal unter Verwendung von Aussagen, die von den Propheten des Alten Testaments entliehen sind), Episoden daraus auf kompakte und lebendige Weise – die einzelnen Passagen folgen sehr schnell aufeinander, ohne die Wiederholungen der jeweiligen Vorlagen.

## **Eine Laufbahn als Kapellmeister**

Augustin Pflegers (ca. 1635–1686) Werdegang in der Mitte des 17. Jahrhunderts zeugt von einer dieser typischen Laufbahnen mit Querverbindungen im deutschsprachigen Raum: Er studierte in der lutherischen Freien Reichsstadt Nürnberg bei dem von der italienischen Schule beeinflussten Johann Erasmus Kindermann, der auch der Lehrer Schwemmers und Weckers war – der späteren Lehrer Pachelbels.

Seine erste Anstellung erhielt Pfleger im böhmischen Schlackenwerth (heute Ostrov, im äußersten Nordwesten der Tschechischen Republik), seiner Heimatstadt. Um 1660 ist belegt, dass Pfleger dort im Dienste des Herzogs Julius Heinrich von Sachsen-Lauenburg (eines ehemaligen Mitstreiters und Vertrauten Wallensteins) stand, der zum Katholizismus übergetreten war und diese Herrschaft 1623 erworben hatte. Es handelte sich also um einen katholischen Fürstenhof; die lateinischen Kantaten, die Pfleger ein paar Jahre später veröffentlichte, mögen damit in Zusammenhang stehen, denn die anderen Fürsten, in deren Dienste er später trat, waren lutherischen Glaubens.

Ab 1662 wirkte Pfleger als Vize-Kapellmeister in Güstrow am Fürstenhof Mecklenburg-Güstrow; aus den Quellen geht hervor, dass Pfleger wohl dort zuvor schon einmal tätig gewesen ist. (Hatte er diese Tätigkeit unterbrochen? Handelte es sich damals um eine eher untergeordnete Position?) Dort assistierte er dem musikalisch wagemutigen, aber auch hitzköpfigen Daniel Danielis. Zu dieser Zeit veröffentlichte Pfleger seine ersten Werke – hauptsächlich lateinische Kantaten, die er wahrscheinlich für seine vorherige Anstellung geschrieben hatte. Nach Danielis' Weggang aus Güstrow wurde Pfleger 1664 zum Kapellmeister ernannt und nahm anschließend eine Neustrukturierung der Hofkapelle vor.

Ab 1665 wirkte Pfleger dann als Kapellmeister am Hof von Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf auf Schloss Gottorf. Von dort stammt wohl die Mehrzahl der überlieferten Kompositionen, darunter auch die aus dem für das Kirchenjahr geplanten Zyklus von 72 Kantaten, aus dem Werke für diese Einspielung entnommen wurden – dieser Kantatenzyklus ist zudem dem Rat der Stadt Flensburg zugeeignet, die räumliche Nähe Flensburgs zum Gottorfer Hof mag als Indiz

für Vorstehendes gelten. Außerdem findet man in der Sammlung, die aus Pflegers Zeit in Gottorf zu stammen scheint, entsprechend den religiösen Freiheiten, die die lutherische Konfession zugestand, geistliche Konzerte sowohl auf deutsche als auch lateinische Texte. Pfleger komponierte auch Opern für den Hof des Herzogs (1668).

In diese Zeit fiel ebenfalls der Auftrag der Universität Kiel, die musikalische Gestaltung des Festakts zu ihrer Einweihung zu übernehmen, wofür Pfleger Kompositionen anfertigte (u. a. lateinische Kirchengesänge, die bei den Lutheranern vor allem für die Theologiestudenten zulässig waren: *Te Deum*, *Veni sancte spiritus*, sowie sechs weltliche Oden).

Pflegers Spur verliert sich 1673: Der Komponist verließ Gottorf mit unbekanntem Ziel, erneute Kunde von ihm findet sich erst nach seiner Rückkehr in seinen Heimatort Schlackenwerth, in welchem er auch verstarb. Die manchmal aufgestellte Hypothese, dass Pfleger nach

Danielis' endgültigem Weggang nach Güstrow zurückgekehrt sei, wird durch die Quellenlage nicht gestützt, welche sich zu diesem Thema ausschweigt.

### **Güstrower „böse Buben“**

So war Pfleger in seiner Laufbahn abwechselnd den spezifischen Vorgaben der katholischen oder denen der lutherischen Konfession unterworfen, dazu gesellten sich zudem Opernkompositionen, weltliche Gelegenheitswerke und das lateinische Kirchenlied für die lutherischen Hochschulen. Nur an dem „aufrechten Hammerklavier“, dem „Stein der Weisen“ eines viel späteren österreichischen Namensvetters<sup>1</sup>, mit dem man ihn bitte nicht verwechseln sollte, hat er sich nicht versucht.

Pflegers Verhältnis zu seinem Vorgesetzten Danielis während ihres kurzen Zusammenwirkens in Güstrow verdiente an und für sich schon eine ganz eigene Darstellung. Clemens Meyer, in seiner „Geschichte der

---

1 Augustin Pfleger, aus Österreich stammender Klavierbauer (siehe: Auguste L. Blondeau, *Histoire de la musique moderne*, Tantenstein & Cordel, Paris 1847).

Güstrower Hofkapelle“<sup>2</sup>, gestattet jedenfalls eine charakterliche Einschätzung von Pflegers Kollegen aus dem wallonischem Brabant: Dieser sei ein Trinker und „Streithammel“ gewesen, Meyer zufolge bezeichnete Danielis selbst die Kompositionen der anderen Musiker des Hofes als „Kinderposen, aus seinen [Werken] gestohlen“, und er griff gern nach dem Degen, wenn er auf Widerspruch stieß – was laut den zur Verfügung stehenden Quellen regelmäßig geschah.

Danielis bat 1664 um seine Entlassung und überließ Pfleger die Stelle, „weil ihn seine Feinde nicht friedlich leben ließen, wie er sagte“. Die Chronik berichtet weiter: „Obwohl er schon seinen Abschied und Reisegeld erhalten hatte, lenkte er ein und sagte, wenn der Herzog nur einige neue Musiker annehmen wolle, werde er gerne weiter dienen! Im Oktober 1664 ging Danielis aber doch. Er sollte Pfleger, der sein Nachfolger wurde, gewisse Musikstücke abliefern; er weigerte sich aber [kategorisch,

und entgegen der Abmachung] und meinte, solches sei ungebräuchlich und die Musik sei sein Eigentum.“

Was Danielis in einem Kraftakt versucht hatte, erreichte Pfleger mit wesentlich mehr diplomatischem Geschick, indem er eine neue „compendiose“ für die Hofkapelle aufstellte, mit einem voraussichtlichen Jahresunterhalt von 1375 Talern, und dem Herzog vorschlug, das Ganze „könnte [s]einer unmaßgeblichen meinung nach auf ein Jahr versucht, so dan nach gnedigstem belieben geEndert werde“.

Die Liste mit den Profilen der zu rekrutierenden Musiker stimmt einen aufgrund deren Vielseitigkeit und Spezifität nachdenklich. Da wird etwa „ein Bassist, so dabei die Violin streichet und zur Noth einen Dulcian (Fagott) und Flautin blaset“ gesucht oder „einer, so die andere Violin streichet, dabei einen guten Cornetin oder Zinken blaset und in der Viola Gamba perfect u. wohl passieren kann.“

---

2 Clemens Meyer, *Geschichte der Güstrower Hofkapelle : Darstellung der Musikverhältnisse am Güstrower Fürstenhofe im 16. und 17. Jahrhundert*, In: „Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde“, Band 83 (1919), S. 1-46. Sämtliche Zitate in diesem Abschnitt sind Meyers Darstellung ... entnommen.

In einer anderen reizvollen Episode verweigerte sich Pfleger der Bitte seines Gönners, den zum Singen in der Kirche verpflichteten Sängerkorps der Gymnasiasten auch für seine Kapelle zu verwenden, und zwar ziemlich brüsk mit dem Argument, dass es zu spät sei, und „ein schlechtes contento gebe, [und] wegen ihrer schon bereits verderbten gewohnheit fast unmöglich, den ietzigen modum, zu singen, ihnen beizubringen. Solchergestalt soll mir möglichsten Fleißes angelegen sein, zuvorderst die Ehre Gottes in den Kirchen zu befördern.“

Als Pfleger 1665 den Güstrower Hof verließ, um nach Gottorf zu wechseln, nahm Danielis seinen Platz wieder ein.

Vielleicht lässt sich dieses freche Auftreten der Musiker (teilweise) dadurch erklären, dass die Personalaufzeichnungen des Güstrower Hofes viele Beschwerden über nicht gezahlte Besoldungen aufweisen, wie auch über „schlechten Tisch“, nicht zuletzt vom hitzköpfigen Kapellmeister Danielis selbst.



Pieter Lastman, *Christ and the Canaanite woman*, 1617 · Oil on panel, Rijkmuseum Amsterdam · Purchased with the support of the Vereniging Rembrandt



# Wegweiser durch das Programm

## [1]. Die Verkündigung des Herrn, „Jetzt gehet an die neue Zeit“

Die erste Kantate, die der Verkündigung des Herrn gewidmet ist, und einen soliden Beginn für einen Zyklus über das Leben Christi darstellt, ist am repräsentativsten für das Prinzip der Verkettung biblischer Zitate und der damit beabsichtigten Textdichte. Als Leittext fungiert hier das Evangelium nach Lukas 1,26–38, und hier wiederum das Herzstück der Episode (1,28–35), aber jede Figur besitzt ihre eigenen Textquellen und ihren ganz eigenen musikalischen Charakter.

- Die **Erzähler** (zwei Tenorstimmen, die in Terzen parallel geführt werden) schildern die Situation, richten sich mit ihren Ratschlägen an die Gläubigen (Fideles) („Furcht beiseit“), und erklären die Anspielungen („er ist der andere Salomon“), mit einer bei jedem Einsatz wiederkehrenden Melodie und einem recht tänzerisch gestalteten Bass.

• Der Part des **Engels** (Angelus) bietet schöne Stimmrücken in Form melodieumspielender Verzierungen, fast schon Koloraturen, und bezieht im Wesentlichen seinen Text aus dem Lukasevangelium. Die einleitende Begrüßung ist jedoch aus 2 Könige 7,9 entnommen, die „gute Post“ oder Frohbotschaft ist hier die Flucht der aramäischen Armee, die die Stadt Samaria belagert hat, und welche zufällig von einer Gruppe plündernder Aussätziger entdeckt wird.

• **Maria** hingegen antwortet mit kurzen und sehr schlichten Sätzen, in der tiefen Lage ihrer Tessitur, ohne jedwede Ausschmückung – sie formuliert ihre Gedanken in Luthers Übersetzung auf sehr direkte Weise (und hier natürlich laut vernehmbar): „Welch ein Gruß ist das?“ Sie ist eine Frau aus dem Volk, ungekünstelt und ohne jegliche Koketterie. (Jesaja 63,19:

„Ach dass du den Himmel zerrissest und führest herab, dass die Berge vor dir zerflössen.“)

• Schließlich bietet diese Kantate die Besonderheit, dass **Gott** (Deus) gesanglich einbezogen wird, basierend auf Jesaja 45,8 (Gott wendet sich in der 1. Person an Kyrus, den zukünftigen Wiedererbauer des Tempels, und bekräftigt dabei seine Macht) und 7,14 („Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Immanuel“), aber auch Jeremia 23,5 und 33,16, die das Kommen des königlichen Erlösers verheißen, der Israels Exil beenden wird, sowie 2 Samuel 7,14 (Gott verkündigt David die Geburt Salomos, des zukünftigen Erbauers des ersten Tempels), anschließend folgen Erläuterungen durch die beiden Erzähler. Die Vokallinie der Vox Dei ist sehr auffällig, mit rhythmisch bewegten Koloraturen und vor allem einer höchst spektakulären Ausdehnung in der tiefen Basslage (bis D<sub>1</sub>,

was den Einsatz einer profunden Bassstimme erfordert), manchmal findet sich sogar am Satzanfang eine erstaunliche Figuralität (E-F<sub>1</sub> auf dem Wort „Erden“), welche eine sehr ungewöhnliche melodische und prosodische Struktur bewirkt – und buchstäblich *aus dem Rahmen* fällt.

In seiner letzten Passage hier zitiert **Gott** den Lobpsalm 118, bevor er sich dem Engel, Maria und den beiden Erzählern anschließt, eine seltsame Kopplung, die all diese Wesen ganz unterschiedlicher Natur auf eine gleiche Stufe stellt – auch wenn man davon ausgehen kann, dass an diesem Punkt jeder Hörer versteht, dass die Sänger wieder als Sänger agieren und sich in einem Gemeindechoral vereinen, der eher die Gemeinschaft der Gläubigen durch die Jahrhunderte symbolisiert!

Die sehr enge Verflechtung von Altem und Neuem Testament scheint die Erfüllung der Prophezeiungen zu illustrieren, und da der Text kaum wiederholt wird, entfaltet sich die Episode mit einer großen Lebendigkeit, welche die Präsenz der Heiligen Schrift sofort sehr konkret macht.

## [2]. Die kanaanäische Frau, „Ach Herr, du Sohn Davids, erbarme“

Der Text der Kantate zum zweiten Sonntag in der Passionszeit *Reminiszere* besteht ausschließlich aus Bibelziten. Es geht um die Erhörung der Bitte einer kanaanäischen Frau an Jesus, deren Tochter von einem bösen Geist übel geplagt wird. Im Gegensatz zur vorigen Kantate findet man hier keinen Erzähler, sondern nur auf Auszügen aus der Heiligen Schrift basierende Dialoge.

- **Die kanaanäische Frau** (Cantus) verwendet paarweise, auf derselben Silbe gebundene Notenfiguren, die einen klagenden Eindruck vermitteln – während die **Vox Christi**, wie die Gottes zuvor, in der tiefen Basslage notiert ist, was einen ruhig-erhabenen Eindruck bewirkt.
- Die Stimmen der **beiden Jünger (Discipulus 1 und 2)**, die versuchen, Jesus von der Störerin fernzuhalten, werden auch hier parallel geführt, meistens in derselben Rhythmik, und sorgen dabei gelegentlich für

einige schöne kontrapunktische Verschiebungen.

Die Kantate endet mit zwei Anleihen, die nicht aus dem Matthäusevangelium stammen, nämlich mit der Bitte der Frau um Segen (einer Formulierung aus Jakobs Kampf mit dem Engel in Genesis 32,27) und dem abschließenden Choralkonzert zur Verherrlichung des Glaubens – wie von Elisabeth bei Mariä Heimsuchung formuliert (unmittelbar vor Marias Lobgesang bei Lukas 1,45), was wiederum eine enge Verbindung zwischen dem Alten Testament, der Geburtsgeschichte und dem Leben Jesu herstellt.

- Zwei auffällige Merkmale finden sich in dieser Kantate, so etwa, dass die Antworten ausgiebig wiederholt werden (im Gegensatz zur ohne Wiederholungen auskommenden Verkündigungskantate), einschließlich Rückführungen, die sogar eine Art dramatische Blockade erzeugen, als Christus seine Klage wiederholt – während er in den Evangelien sofort von der von der Frau verwendeten Metapher überzeugt wird: „Ach Herr,

dennoch essen die Hündlein von den Brosamen, die von ihrer Herren Tisch fallen“. So entsteht eine Atmosphäre, die sowohl recht beschwörend als auch dramatischer gehalten ist, so, als ob sie im Moment des Wendepunkts der Episode innehielte – nämlich dann, als Jesus selbst innehält und seinen Segen erteilt.

Es finden sich dort auch einige erstaunliche Figuralismen, wie sie etwa Christus bei der Passage über das „Werfen“ des Brotes evoziert: Zweimal singt er einen schnellen, fast vollständigen Skalenlauf abwärts auf „werfe“, dies bewirkt einen unerwarteten Imitationseffekt innerhalb einer Predigtszene.

### **[3]. Heilungswunder, „Der Herr ist groß von Wundertat“**

In diesem geistlichen Konzert zum dritten Sonntag nach Epiphania besteht der „Chor“ aus zwei Sopranstimmen, die zwei „Gläubige“ (Fideles) darstellen und nur liedhaft gereimte Andachtstexte singen (d. h. zur damaligen Zeit recht aktuelle Texte, keine Auszüge aus der Heiligen Schrift), welche die Herrlichkeit

Gottes und seines Erlösers preisen sowie die verheißenen Heilungswunder nach dem Bekenntnis der Sünden. Ihre Einsätze basieren auf der gleichen munter-eingängigen, sich schließlich als „Ohrwurm“ beim Zuhörer festsetzenden Melodie.

**Christus'** erster Beitrag beinhaltet einen Auszug aus Ezechiel 34,15: „Ich will selbst meine Schafe weiden und ich will sie lagern, ich will das Verwundete verbinden und des Schwachen warten.“ Der Herr verheißt seinen Schutz und Schirm nach seinen mahnenden Worten vor den „falschen Hirten“ Israels.

Die gesamte Handlung der Kantate, die dieser Eröffnung folgt, ist im Anfang zu Matthäus 8 enthalten und entspricht der Vorgabe der Gläubigen: Bekenntnis und Heilung. Da finden sich der **Aussätzige**, der Jesus anspricht, als dieser vom Berge herabgeht und der sofort heilt (Matthäus 8,2-4) sowie der **Centurio** (Hauptmann), dessen gelähmter Knecht durch „nur ein Wort“ Jesu wieder gesund wird (Matthäus 8,6-13). Die entsprechenden Partien werden von Tenören übernommen, im Gegensatz zum mit Sopranstimmen besetzten „Chor“, und alle beteiligten

Singstimmen vereinen sich zu einem sehr kurzen abschließenden fünfstimmigen Amen.

#### [4]. Der Weg nach Emmaus, „Merket wie der Herr uns liebet“

Die Kantate für den zweiten Ostertag hält einen großen „Klassiker“ der Dialogkantate bereit, nämlich den Dialog mit der Seele (Anima). Die Gattung des allegorischen Dialogs besitzt eine sehr lange Geschichte, vom großangelegten Oratorium *La rappresentatione di anima e di corpo* von Emilio de' Cavalieri (1600) zu den allegorischen Oratorien aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (z.B. Händels *Il trionfo del tempo e del disinganno*), über die französische Motette vom Ende des 17. Jahrhunderts (Lorenzani's *Dialogue entre Jésus et l'Âme*).

Hier beruht dieses Vorgehen auf einem in Versform gebrachten Text außerhalb des Bibelkanons (einem Andachtsgedicht, das damals wahrscheinlich eher neueren Datums war), dann zwei Zitaten aus dem *Hohelied*, der umfassenden Sammlung von Liebesgedichten, das die Tradition König Salomo zuschreibt, mit auf die **Seele** und **Christus** verteilten Rollen.

Kombiniert ist das Ganze mit einer überarbeiteten Schilderung, und einem eher zusammengewürfelten Text zur Begegnung in Emmaus, wo **Kleopas** und ein anderer namenloser **Jünger**, beide noch niedergeschlagen vom Tode Jesu, dem auferstandenen Christus begegnen, ohne ihn jedoch zu erkennen, bis dieser den Segen ausspricht und das Brot bricht. Diese Szene ist in der Ikonographie des 17. Jahrhunderts reichlich vertreten und wird nur von dem Evangelisten Lukas in 24,13-35 ausführlich beschrieben.

Der damalige Verfasser entschied sich jedoch, den Dialog vor einigen unvermeidlichen Passagen aus dem Lukasevangelium in verschiedene Bezüge aus dem Neuen und dem Alten Testament zu unterteilen: Zunächst zitiert **Christus** eine der vielen Lehren aus Matthäus 18 hier sehr treffend („Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen“), worauf die **Jünger** mit Jesaja 53,8 (der Beschreibung der Leiden des Gottesknechtes, der die Sünden Israels auf sich nehmen wird, hier aber notiert mit einem Textfragment, das keine Erlösung nahelegt) und vor allem mit Matthäus 27,42 antworten („Andern hat er geholfen und kann sich selber

nicht helfen“). Dies ist der Ausdruck des Spottes während der Kreuzigung, welcher den jüdischen Hohepriestern und Schriftgelehrten zugeschrieben wird, die Jesus verurteilen ließen! Die Jünger werden also in der wenig schmeichelhaften Gestalt von Ungläubigen dargestellt und den Henkern zugeordnet.

Diese letzte Entlehnung ist nicht zufällig, denn von der Fortsetzung in der Schilderung des Evangelisten Lukas behält Pfleger nur den Beginn der Begegnung sowie den Zorn Jesu über den mangelnden Glauben („O ihr Toren und trägen Herzen, zu glauben“). Die Zeugnisse der Zuneigung werden einfach in einem Zitat der Randbemerkung bei der Evangeliumslesung dieses Sonntags zusammengefasst, auf sehr indirekte Weise, und der Moment des Erkennens wird ganz einfach nicht geschildert – man belässt es bei den Vorwürfen Christi und der Ankündigung seiner bevorstehenden Verherrlichung. Sicherlich ist dies eine Kantate, die den Glauben nicht durch das Beispiel des Erfolgs, sondern durch die abstoßende Wirkung des Scheiterns stärken soll.

Musikalisch sind die verschiedenen Episoden leicht identifizierbar, denn da finden sich:

Himmlich-flüssige „Geschmeidigkeiten“ des Parts der **Seele** (Anima), etliche Phrasen sind etwa in aufsteigenden Skalen gestaltet.

Ein höchst verzierter Einsatz **Christi** bei der *Hohelied*-Passage (Beweglichkeit um eine sog. *Note-Pivot* als Dreh- und Angelpunkt, im Stile des „*Possente spirto*“ aus Monteverdis *L'Orfeo*), wiederum mit sehr tiefen Tönen, von großer Erhabenheit.

Im zweiten Teil des Dialogs wird die Geschichte vom Tode Jesu **von den beiden Jüngern**, so, als seien sie völlig fassungslos, versetzt vorgetragen.

Jesu Frage („Welches?“, implizierend „von welchem Ereignis spricht ihr?“) trägt reiche Verzierungen auf zwei Silben, als wolle er seine vorgetäuschte Naivität betonen, vielleicht auch, um diesen Augenblick etwas andauern zu lassen. Er lässt den Jüngern Zeit, um der Identität ihres Gesprächspartners (vergebens) auf den Grund zu kommen. Dies ist ein ernster und zugleich amüsanter Moment, in welchem Christus Rätsel aufgibt, und dies in einem Tonfall, der auf die Ungläubigen vielleicht ein wenig bedrohlich wirken kann.

Wie es sich gehört, finden sich die vier Singstimmen am Ende in einem Choralkonzert zusammen, um die Herrlichkeit des Auferstandenen zu besingen.

### **[5] Eine Leidensgeschichte, „Ach dass ich Wassers genug hätte“**

Das Prinzip der Passion als musikalische Gattung ist besser bekannt. In der Mitte des 17. Jahrhunderts ging es natürlich nicht darum, verzierte Da-capo-Arien zu schreiben, wie man sie von Keiser und Bach kennt, aber die Struktur bleibt bestehen, nämlich ebenfalls als Abfolge von ziemlich deutlich voneinander getrennten Episoden.

In Pflegers Werk ist der **Evangelist** (Evangelista) nicht sehr gesprächig, er trägt hauptsächlich die Bibelworte bei, zudem treten nur wenige Personen in Erscheinung: **Christus** (Bass), **Pilatus** (Tenor) sowie der **Latro bonus**/der „gute“ **Übeltäter** (Tenor). Die Menge äußert sich nur einmal, was den Einsatz aller fünf Singstimmen erfordert. Die Texte der Choräle werden, wie in den anderen Pflieger-Kantaten, von zwei Stimmen (Sopran) vorgetragen, unter der etwas unpräzisen Bezeichnung „Canti“ (von

den Töchtern Jerusalems, da eine der beiden zu ihnen gehört?).

Große Originalität liegt im Dialog zwischen dem **Sopran I** und **Christus**: Der Sopran ändert den Text von Jeremia 8,23 [9,1] „Ach dass ich Wassers genug hätte in meinem Haupte“ ab, um ihn mit der Klage über das Schicksal von „Jesum dem Gekreuzigten“ zu verbinden (ursprünglich ging es um „die Erschlagenen meines Volkes“). **Christus** wiederholt unermüdlich seine Antwort, wie wir sie aus dem Kreuzweg (8. Station) kennen: „Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder“ (Lukas 23,28). Hier erfolgt wieder einmal ein demonstratives Aufeinandertreffen von Altem und Neuem Testament, einer der seltenen Fälle bei den Kantaten in dieser Einspielung mit einem echten Duett, auch wenn die gesanglichen Interventionen hier mehr nacheinander als gleichzeitig erfolgen.

Eine weitere Besonderheit ist, dass der Rest der Passion, dessen Tonsatz in einem viel sparsameren, deklamatorischeren und weniger melodischen Stil gehalten ist als bei den anderen Kantaten (die Passion hier

stammt nicht aus derselben Sammlung und wurde möglicherweise auch in einer anderen Lebensphase Pflegers komponiert, zudem war sie vielleicht auch nicht für denselben Fürstenhof bestimmt), die Texte der vier Evangelisten verwendet, anstatt einem einzigen Muster zu folgen – und zwar so sehr, dass man bei genauem Hinsehen einer doppelten Schilderung des Todes Jesu gewahr wird!

In Pflegers Kantate finden sich folgende Episoden, mit vielen kleinen Textänderungen gegenüber dem Wortlaut der Lutherbibel: Die Kreuzigung auf Golgatha (Markus 15,22-28), „Vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“ (Lukas 23,34), die Inschrift „König der Juden“ (Johannes 19,19-22), Jesus vertraut Johannes Maria an (Johannes 19,26-27), die Reue des „guten“ Übeltäters (Lukas 23,42-43), „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Matthäus 27,46 & Markus 15,34), Jesus ist durstig (Johannes 19,28), Jesu Durst wird mit Essig gestillt (Johannes 19,29), Jesu letzte Worte „Es ist vollbracht!“ (Johannes 19,30), mit der Wiederholung, diesmal mit der entsprechenden Stelle bei Lukas (23,46) „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!“, dann folgt der Schluss der gleichen Episode bei

Johannes (19,30), „und [er] neigte das Haupt und verschied“. Zweimal erscheinen so die sog. letzten Worte Jesu am Kreuz!

Dies ist auch bei den Kantaten der Fall, die sich mit den „Sieben letzten Worten Jesu Christi am Kreuz“ befassen, wobei Anleihen bei mehreren Evangelisten gemacht werden, sodass zwischen „Es ist vollbracht“, worauf bei Johannes unmittelbar der das Verscheiden Jesu bezeichnende Satz folgt („Er verschied“), die lukanische Fassung „Ich befehle meinen Geist in deine Hände!“ steht. Es handelt sich also nicht um eine einmalige und eigenartige Fantasieschilderung, auch wenn die Vorgehensweise ein deutliches Licht auf die Art und Weise wirft, wie der Wortlaut der Heiligen Schrift neu aufgegriffen wird zur Schaffung einer dramatischen Progression, die substantiell genug ist, um in Drama und Musik gefasst zu werden.

Die Passion endet mit dem vierstimmig vorgetragenen lutherischen Passionschoral *O Lamm Gottes unschuldig*, wobei der Solo-Sopran vom Generalbass begleitet die erste Choralzeile vorträgt, wie ein Vorsänger, bevor diese von den anderen drei Stimmen wiederholt wird, sozusagen als Gemeinde



oder Gemeinschaft von Gläubigen. Da es sich um ein bekanntes Kirchenlied handelt (der Verfasser ist Nikolaus Decius, ein bedeutender preußischer Reformator in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts), kann man sich daher fragen, ob die Gläubigen hier vielleicht einstimmen sollten? Die Wiederholungen übernehmen nicht immer die gleiche Tonhöhe wie die des Vorsängers (!), aber die Melodien sind identisch, was eine praktische Möglichkeit dafür darstellt – oder zumindest eine symbolische Absicht.

#### **[6]. Der auferstandene Jesus erscheint den elf Jüngern, „O Freude und dennoch Leid“**

Schließlich folgt dann für den dritten Sonntag nach Ostern eine Auferstehungskantate. Diese mischt hauptsächlich vier Textquellen, und zwar auf ziemlich geschickte Art und Weise:

- Zum einen gereimte lutherische Kirchenlieder in Strophenform, welche wiederum vom aus zwei **Jüngern** (den späteren Aposteln, da Jesus in dieser Szene allen elf Jüngern erscheint) bestehenden „Chor“ gesungen werden, in sehr unterschiedlichen Stilen; da gibt es

entweder eher rezitativische oder melodisch gehaltene Passagen, oder sie bestechen im Gegensatz dazu mit virtuosen Stimmrücken (diese sind zwar schnell wie zu Beginn, aber langsamer als am Schluss), die den Jubel über die Ankündigung der Auferstehung zum Ausdruck bringen. Diese Lieder werden auch im abschließenden Choralkonzert verwendet, welches die vier Singstimmen zusammenführt.

- Dann den Brief des Paulus an die Römer (8,34); mit einer letzten, der **Seele** anvertrauten Textpassage, in der Christi („und welcher ist zur Rechten Gottes“) Fürsprache für die Menschen geschildert wird.

- Weiterhin einen Auszug aus dem Evangelium nach Lukas (24,36–46) bei den die Erscheinung **Jesu** vor den **Jüngern** schildernden Dialogen, mit einer kurzen Anleihe bei Matthäus 14,26, „Es ist ein Gespenst!“ aus der Episode des Wandelns auf dem See; diese Passage ist einem Trio anvertraut,

die Jünger antworten auf diese Weise wiederholt auf das „Friede sei mit euch“ des auferstandenen Jesus (nach dem Lukasevangelium).

- Das *Hohelied* liefert einen erneuten Dialog zwischen der **Seele** (die Partie ist ganz unmittelbar melodisch gestaltet) und **Jesus** (hier mit noch wesentlich tieferer Basslage, bis hinunter zu einem C<sub>1</sub>; diesen Tonsatz findet man höchst selten in solistischen Bass-Partien, die Anforderungen an diese Stimmlage reichen selten tiefer als F<sub>1</sub>, und fast nie tiefer als D<sub>1</sub>), gelegentlich auch beim **Chor der Jünger**.

- Diese letzte Quelle wird mit großem Geschick eingesetzt: Sie gibt jedes Mal die Situation wieder, die in den Kirchenliedern oder den Evangelien beschrieben wird. „Wo ist denn dein Freund hingegangen, du schönste unter den Weibern?“, heißt es etwa bei der Schilderung des Verscheidens. Oder „Ich halte ihn und will ihn nicht lassen“, nachdem Christus den Jüngern erschienen ist, „mein Freund

komme in seinen Garten und esse seiner edlen Früchte!“, als Antwort auf „Habt ihr etwas zu essen hier?“ (bei der Erscheinung vor den elf Jüngern, im Evangelium nach Lukas).

Musikalisch gesehen ist diese Kantate auch die lebendigste und ausdrucksvollste des gesamten Kantatenkorpus in diesem Album, denn hier bricht sich offener Jubel Bahn.

### **Geleit**

Mit dieser Einspielung kann sich der Hörer nun eine Vorstellung von dem faszinierenden „Verbindungselement“ zwischen den A-cappella-Passionen von Heinrich Schütz und den bereits vom Opera-seria-Stil geprägten Kantaten Johann Sebastian Bachs machen.

Zur Abrundung des Tableaus eines großen, auf der Grundlage von Textfragmenten gestalteten biblisch-dramatischen Schauderns kann man vielleicht Charpentiers *Méditations pour le Carême* (Andachten für die Fastenzeit) aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts empfehlen, in welchen der Komponist eine ziemlich große Anzahl von Pflégern „Erfolgsrezepten“

eingesetzt hat. So stößt man auch da etwa auf eine gewisse Vorliebe für die Jesaja-Texte, kleine syntaktische Bearbeitungen bei den Auszügen aus der Heiligen Schrift, oder auch auf den auf mehrere Stimmen verteilten Part des Erzählers (bei Charpentier sind es drei). Noch dazu wurde diese Komposition von großem harmonischen und kontrapunktischen Reichtum sowie tiefer dramatischer Kraft der Nachwelt durch die umfangreiche Sammlung seines Komponistenkollegen Sébastien de Brossard übermittelt, und in dieser befanden sich auch Abschriften von Pflegers Werken!



Pierre Paul Rubens, *The Descent of the Cross*, c1616  
oil on canvas, Palais des Beaux-Arts de Lille, detail

# Augustin Pflieger : la vie de Jésus à travers 6 « Concerts sacrés » luthériens

« Comment cela se fera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? »

par David Le Marrec

Des maîtres de chapelle qui se battent à l'épée, ou qui renvoient le prince commanditaire à sa place – soit très loin après le service de la musique et la gloire de Dieu, sachez-le.

Mais aussi Jésus qui meurt deux fois sur la croix. Dieu qui s'exprime en personne, sur des notes extraordinairement basses, aux limites extrêmes de la possibilité humaine en chant occidental. Des duos de ténors ou de sopranos qui servent à la fois de chœur et de narrateurs. D'étranges patchworks, un mélange permanent de cantiques hébraïques et d'extraits d'Évangiles pour proposer de courtes scènes reconstituées, pas tout à fait fidèles à la littéralité des écritures.

Tout cela au sein d'une Europe morcelée entre cultes chrétiens ennemis, à peine pacifiée depuis la fin de la guerre de Trente Ans, traversée par un maître de chapelle de Bohême septentrionale,

dont les influences italiennes procèdent de sa formation franconienne.

Voici à peu près à quel voyage nous convie la découverte de l'œuvre d'Augustin Pflieger, exerçant – après des études à Nuremberg, ville libre luthérienne – auprès d'une cour catholique en Bohême, puis dans des châteaux luthériens en Mecklembourg et au Schleswig-Holstein...

Dans ce disque, vous pourrez découvrir un cycle de six « concerts sacrés » qui racontent, par touches, une vie de Jésus telle qu'elle pouvait se suivre au fil de l'ordinaire d'une année liturgique dans une paroisse luthérienne du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle : Annonciation, miracles (la fille possédée, le lépreux, le paralytique...), Passion, apparitions après la Résurrection (à Emmaüs, aux Onze).

Le tout dans un style très éloigné de celui que le mélomane connaît le plus inévitablement, chez Bach au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : ici, pas d'airs à *da capo*, pas de longs chorals, mais une suite d'épisodes brefs, tous aux confins d'un style récitatif, pouvant s'orner de lignes plus mélodiques, de volutes agiles, se suspendre le temps d'un court segment en contrepoint ou en choral. L'expression y est très directe, l'action très ramassée, le plus souvent le Verbe ne passe qu'une fois, dans toute sa nudité, non sans coquetteries délicieuses dans les lignes de basse, les courbes mélodiques (souvent ascendantes pour évoquer l'aspiration au Ciel), l'harmonie très mobile (peut-être issue des études franconiennes de Pflieger, auprès d'un maître imprégné de style italien), l'ambitus (les parties du Christ et de Dieu sont véritablement très graves !).

Le texte composite de ces cantates, véritable patchwork, alternant souvent Ancien et Nouveau Testament d'une réplique à l'autre, constitue aussi un objet de curiosité tout à fait notable : non que ce soit un cas unique, loin s'en faut, mais la réalisation en est ici extraordinairement soignée – voyez par exemple la complexité des concaténations dans la cantate

de l'Annonciation [1], ou la justesse des échos dans la cantate finale de Résurrection [6] – de la haute couture.

L'auteur n'hésite pas à mélanger hardiment les Évangélistes (quitte à rapporter deux fois la mort de Jésus dans la même cantate !), plus ou moins adaptés pour épouser la grammaire, et effectue de nombreux allers-retours en y mêlant des prophéties d'Ésaïe, d'Ézéchiël, des Psaumes, ou des promesses de bonheur du *Cantique des Cantiques*. Tout cela tisse très volontairement au plus près la relation (déjà évidente dans leur écriture même) des Évangiles avec les livres prophétiques de l'Ancien Testament. À cela s'ajoutent de nombreux poèmes de dévotion ou hymnes, en vers allemands (et donc assez récents), qui invitent l'assemblée à la méditation ou reformulent les promesses des Écritures.

À l'écoute seule, laissez-vous guider par les duos qui ponctuent les différentes séquences : narrateurs, fidèles, disciples, témoins (selon les pièces) qui offrent le contexte ou tirent des leçons, comme une idée de collectif chrétien, et encadrent les dialogues eux-mêmes – où se déroule l'essentiel de l'action.

Si le personnage est un soprano (l'Âme, une femme), le « chœur » est tenu par deux ténors. Si les personnages sont des ténors (lépreux, centurion, disciples), le chœur est tenu par deux sopranos. La basse est toujours dévolue à Jésus ou Dieu lui-même. À la fin, l'ensemble des voix se joignent pour la courte louange finale.

### **L'Allemagne de Pflieger**

Les compositeurs de musique sacrée d'Europe centrale, au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, sont placés dans une situation singulière. Le traité de Westphalie (1648) apporte un peu de stabilité politique à une Europe en guerre sur de multiples fronts (guerre de Trente Ans dans le Saint-Empire, guerre de Quatre-Vingts Ans aux Provinces-Unies), et permet l'application des principes des Paix de Passau (liberté de culte pour les protestants, 1552) et d'Augsbourg (la religion officielle d'un État est celle de son prince, 1555).

Ainsi les musiciens, qui sont appelés à voyager d'une paroisse, d'une cour à l'autre pour trouver des protecteurs, au gré de l'évolution de leur carrière, traversent-ils une Allemagne confessionnellement morcelée, et peuvent-ils alternativement être appelés à composer un

ordinaire de la messe en latin et des motets en langue vernaculaire pour le culte luthérien ou calviniste.

À cela, il faut ajouter que Luther, qui prônait pourtant la traduction des textes sacrés, manifestait une tolérance à l'endroit de la messe en latin – notamment pour les universités. Ses écrits décrivent explicitement le décorum du culte comme secondaire, si bien que, dans les lieux où les résistances populaires au changement étaient fortes, il existait une souplesse d'application. C'est ainsi que le Sanctus de la *Messe en si* de Johann Sebastian Bach fut exécuté pour le culte luthérien à Leipzig, tandis que la Messe dans sa première version était destinée à convaincre le Roi de Pologne et Électeur de Saxe (catholique, donc) à le prendre à son service – ce qui finit par advenir.

La maîtrise de ces (au moins) deux univers liturgiques était nécessaire à une carrière de compositeur dans une Allemagne divisée entre les cultes, et explique pourquoi notre héros du jour a laissé aussi bien des cantates latines qu'allemandes. Dans ce disque, c'est le second aspect qui est exploré, et plus précisément encore les cantates dialoguées.

## Cantates dialoguées

Le genre de la cantate sacrée, importé d'Italie, permet, soit en complétant la liturgie pendant le culte (c'est le cas ici), soit sous forme d'exécutions autonomes, de mettre en musique des textes de natures assez diverses. Arrivé en Allemagne, il fusionne avec le *Geistliches Konzert* (« concert spirituel ») de la génération de Schütz pour produire des formats assez divers et libres. Ce peuvent être :

- un texte biblique littéral, par exemple un psaume – c'est-à-dire un poème de l'Ancien Testament (louange, supplique, évocation de combats concrets et métaphoriques...);
- un réagencement d'extraits des Écritures (Évangiles principalement, avec des coupures, des emprunts à l'Ancien Testament, des formulations changées, des moralités ajoutées...);
- une méditation écrite à l'intention des fidèles hors des textes du canon, soit en s'appuyant sur un épisode

précis connu de l'assemblée, soit simplement des considérations sur la vie du bon chrétien, sur l'au-delà, une prière... Il existe des recueils entiers de ces « poèmes de dévotion » publiés en Allemagne, dont le vocabulaire et la syntaxe plus simples paraissent adressés en priorité à un public plus populaire.

Les trois peuvent évidemment se combiner, à savoir des épisodes plus ou moins longs d'un livre sacré entourés d'emprunts ou reformulations, et enjolivés (ou comblés, lorsqu'il manque des étapes) par des textes de dévotion plus récents, hors des textes sacrés eux-mêmes.

Le présent programme s'articule tout particulièrement autour d'un sous-genre *dialogué* de ces cantates, où plusieurs personnages des Écritures se répondent, en général présentés par un narrateur (ou un évangéliste, comme dans les Passions). Rien qu'en puisant dans le corpus d'Augustin Pflieger, il a ainsi été possible de composer une vie de Jésus, de l'Annonciation à la Résurrection. À partir de citations bibliques,



plusieurs personnages (tenant parfois des propos empruntés aux prophètes de l'Ancien Testament), incarnés par des chanteurs différents, en reconstituent des épisodes de façon dense et vivante – les moments s'y succèdent très rapidement, sans les répétitions inhérentes aux textes d'origine.

### **Une carrière de maître de chapelle**

Augustin Pflieger, au centre du XVII<sup>e</sup> siècle (vers 1635-1686), a connu un de ces parcours transversaux en Europe germanique : il étudie à Nuremberg, ville libre d'empire luthérienne, auprès de Johann Erasmus Kindermann, influencé par l'école italienne, et qui fut aussi professeur de Schwemmer et Wecker – futurs professeurs de Pachelbel.

Son premier poste est à Schlackenwerth (aujourd'hui Ostrov, à l'extrême Nord-Ouest de la République Tchèque) en Bohême, sa ville natale : vers 1660, on sait qu'il y sert le duc de Saxe-Lauenbourg (ancien compagnon d'armes de Wallenstein), qui s'était converti au catholicisme et avait acquis cette seigneurie en 1623. Cour catholique, d'où procède peut-être l'inspiration des cantates latines qu'il publie peu

d'années après – puisque les autres princes qu'il sert ensuite sont de confession luthérienne.

À partir de 1662, il est vice-maître de chapelle, à Güstrow auprès du duc de Mecklembourg-Güstrow ; les sources laissent entendre qu'il tenait déjà une charge auparavant dans cette cour (la même interrompue ? Un poste plus subalterne ?). Il y assiste l'audacieux (musicalement) et tempétueux Daniel Danielis. C'est alors qu'il publie ses premières œuvres – essentiellement des cantates latines, probablement écrites pour son précédent poste. En 1664, le départ de Danielis entraîne sa nomination comme *Kapellmeister* ; il restructure alors l'orchestre de la cour.

En 1665, Pflieger part pour le château de Gottorf, au service d'un troisième duc, celui de Schleswig-Holstein-Gottorf. De là proviennent sans doute la majorité des compositions qui nous sont parvenues, dont celles issues du cycle de 72 cantates prévues pour l'année liturgique, auquel on a puisé pour constituer ce disque – ledit cycle est en effet dédié au conseil municipal de Flensburg, indice géographique concordant. On trouve par ailleurs, conformément aux tolérances permises par le culte luthérien, aussi

bien des concerts sacrés en allemand qu'en latin dans le fonds qui semble dater de son temps à Gottorf. Notre héros compose également de l'opéra pour la cour (1668).

C'est aussi l'époque où l'Université de Kiel lui commande de la musique pour sa cérémonie d'inauguration (notamment des hymnes latines, licites chez les luthériens, en particulier pour les étudiants en théologie : *Te Deum, Veni sancte spiritus*, ainsi que six odes profanes).

Sa trace est perdue en 1673 : il quitte Gottorf, et nous ne le retrouvons pas avant son retour dans sa ville natale où il meurt. L'hypothèse parfois émise de son retour à Güstrow après le dernier départ de Danielis n'est pas soutenue par la documentation, muette à ce sujet.

## Les mauvais garçons à Güstrow<sup>1</sup>

Dans sa carrière, Pflieger alterne ainsi le cahier des charges du culte catholique avec celui du culte luthérien, y mêlant même de l'opéra, de la musique profane de circonstance et du cantique latin d'Université luthérienne... La seule chose qu'il n'aura pas essayée, c'est inventer le « piano vertical », grand-œuvre d'un homonyme autrichien bien plus tardif avec lequel vous vous garderez, s'il vous plaît, de le confondre<sup>2</sup>.

Pour autant, ses relations avec son supérieur Danielis, pendant leur courte cohabitation à Güstrow, mériteraient tout un récit – les archives de la chapelle du Duc permettent de prendre la mesure de son collègue wallon : buveur, querelleur, il qualifiait les compositions des autres musiciens de la cour de « vols », de « singeries d'enfants », et tirait volontiers son épée lorsqu'il était contredit – ce qui

---

1 Voir Clemens Meyer, *Geschichte der Güstrower Hofkapelle : Darstellung der Musikverhältnisse am Güstrower Fürstenhofe im 16. und 17. Jahrhundert*. In: *Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde*, vol. 83 (1919), pp. 1-46. Les citations de ce paragraphe sont toutes issues de cet ouvrage.

2 Augustin Pflieger, facteur de piano autrichien (Auguste L. Blondeau, *Histoire de la musique moderne*, Paris, Tantenstein et Cordel, 1847).

arrive régulièrement dans les sources à notre disposition...

Lorsqu'il demande son congé en 1664 et cède la place à Pflieger, parce que « [ses] ennemis ne [lui] laiss[ai]ent pas de paix », il parvient encore, quoique « ayant déjà fait ses adieux à la cour et empoché l'argent du voyage, à négocier la poursuite de son contrat si jamais le Duc recrutait quelques musiciens supplémentaires » ! Danielis part tout de même, mais refuse catégoriquement – malgré l'usage, malgré ce qui avait été convenu – de laisser à Pflieger les morceaux ou esquisses qu'il était censé lui remettre, au motif que sa musique était sa propriété.

Pflieger obtient avec beaucoup plus de grâce ce que Danielis avait tenté en coup de force, en établissant une nouvelle nomenclature pour l'orchestre de la cour pour 1375 thalers – proposant au duc de supprimer tout ce qu'il voudrait au bout d'un an d'essai.

La liste des profils à recruter laisse rêveur par sa polyvalence et sa spécificité : « un bassiste qui joue du violon et si nécessaire de la douçaine [ancêtre du basson] et de la flûte piccolo », « un

autre violoniste qui sache le cornet à bouquin et joue de la viole de gambe »...

Autre épisode savoureux, à la demande de son protecteur d'inclure la chorale des lycéens dans la musique de sa chapelle, Pflieger oppose un assez brutal refus, arguant qu'il était trop tard pour leur apprendre à bien chanter, que le résultat serait mauvais, et que son rôle était avant tout de promouvoir la gloire de Dieu. Lorsqu'il quitte la cour de Güstrow pour le château de Gottorf, en 1665, Danielis reprend sa place.

Cette impudence des musiciens trouve peut-être une explication (partielle) dans le fait que le registre du personnel de la cour montre de nombreuses plaintes à propos de salaires non versés – et même à propos de la mauvaise qualité de la nourriture servie (à commencer, on s'en doute, par le bouillant Danielis).

# Guide d'écoute

## [1]. L'Annonciation, « Jetzt gehet an die neue Zeit »

La première cantate, consacrée à l'Annonciation, solide début pour un cycle christique, est la plus représentative du principe de concaténation des citations bibliques et de son but de densité. La trame est celle tissée par Luc en 1:26-38, et ici seulement le cœur de l'épisode (1:28-35), mais chaque personnage possède ses propres sources textuelles et sa propre typicité musicale.

- **Les narrateurs** (deux voix de ténor qui chantent simultanément à la tierce) présentent la situation, prodiguent des conseils (« Éloignons les peurs, écartons les craintes ») aux fidèles, glosent les sous-entendus (« C'est l'autre Salomon »), sur une mélodie récurrente à chaque intervention et une basse assez dansante.

- **L'Ange** offre de belles volutes, quasiment des coloratures, et tient essentiellement son rôle de Luc. Cependant sa salutation liminaire est tirée de 2 Rois 7:9 – la « bonne nouvelle » est celle de la fuite de l'armée araméenne qui assiège Samarie, découverte par hasard par un groupe de lépreux pillards.

- **Marie** répond au contraire avec des phrases brèves, très sobres, dans le bas de la tessiture, sans aucun ornement – Luc dans la traduction de Luther la fait penser à la forme directe (et ici tout haut, évidemment) : « que signifie une telle salutation ? », et ajoute à son caractère de femme du peuple, sans apprêts ni coquetterie. Elle ose toutefois un brin de louange à Dieu, emprunté à Ésaïe (64:1 : « si tu descendais, les montagnes s'ébranleraient devant toi »).

• Enfin cette cantate a la particularité de faire chanter **Dieu**, à base d'Ésaïe 45:8 (où il s'adresse à Cyrus, futur reconstruteur du Temple, et parle à la première personne, affirmant sa puissance) et 7:14 (annonce de la Vierge qui conçoit l'Emmanuel), mais aussi Jérémie (23:5 et 33:16, qui promettent la venue du roi sauveur propre à terminer l'exil d'Israël) et 2 Samuel 7:14 (où Dieu annonce à David la naissance de Salomon, futur bâtisseur du premier Temple), ensuite explicité par les deux narrateurs. La ligne vocale de Dieu est très particulière : des coloratures animées rythmiquement, et surtout une extension grave très spectaculaire (jusqu'au *ré*<sub>1</sub>, ce qui réclame une voix de basse profonde), parfois même en début de phrase pour des figuralismes étonnants (*mi-fa*<sub>1</sub> sur le mot « terre »), ce qui produit une structure mélodique et prosodique tout à fait inhabituelle – à proprement parler *hors du commun*.

• Pour son chant final, **Dieu** cite le Psaume de louange n° 118, avant d'être rejoint par l'**Ange, Marie** et les **deux narrateurs**, étrange attelage qui met sur le même plan tous ces êtres de natures tout à fait différentes – même si l'on peut supposer qu'à ce moment-là, par convention, tout le monde comprend que les chanteurs redeviennent chanteurs et se mêlent dans une hymne qui symbolise plutôt la communauté des fidèles par-delà les siècles !

L'entrelacement très serré de l'Ancien et du Nouveau Testament semble incarner l'accomplissement des prophéties, et, le texte n'étant quasiment pas répété, l'épisode se déroule avec une grande vivacité, qui rend tout de suite très concrète la présence des Écritures.

## **[2]. La fille possédée : « Ach Herr, du Sohn Davids, erbarme »**

Jouée pour le deuxième dimanche de Carême (*Reminiscere*), cette cantate-ci est entièrement constituée de citations bibliques. Elle est principalement tirée de Matthieu 15:22-28, où

une Cananéenne apostrophe Jésus (*Christus*) avec insistance pour le supplier de venir en aide à sa fille possédée par un démon. Contrairement à la précédente, elle ne comporte pas de narrateur, mais uniquement des dialogues, tirés de fragments de l'Écriture.

- **La Cananéenne** utilise des figures de notes par deux, liées sur une même syllabe, qui procurent une impression de plainte – tandis que **Jésus**, comme Dieu précédemment, est écrit dans le bas de la tessiture de basse, procurant une impression de calme majesté.
- **Les deux disciples**, qui tentent d'écarter le Christ de l'importune, chantent ici aussi simultanément, globalement sur les mêmes rythmes – tout en ménageant ponctuellement quelques beaux décalages en contrepoint.

La cantate s'achève sur deux emprunts extérieurs à Matthieu : la demande de bénédiction de la femme (formulation tirée de la lutte de Jacob avec l'Ange, en Genèse 32:26) et le quatuor final en choral, où les quatre

personnages se rejoignent sur la glorification de la Foi – telle que formulée par Élisabeth lors de la Visitation (juste avant le Magnificat de Marie, en Luc 1:45), tissant à nouveau un lien étroit entre l'Ancien Testament, la Nativité et la vie de Jésus.

Deux caractéristiques notables de cette cantate : les répliques y sont abondamment répétées (contrairement à l'Annonciation qui se déroule d'une traite), incluant aussi des retours en arrière, ce qui crée même une sorte de blocage dramatique lorsque Jésus répète son grief – alors que dans les Évangiles, il est immédiatement convaincu par la métaphore de la femme, « les petits chiens mangent les miettes qui tombent de la table de leurs maîtres ». Émerge ainsi une atmosphère à la fois assez incantatoire et plus dramatique, comme suspendue autour du moment de bascule de l'épisode – lorsque Jésus s'arrête et accorde sa bénédiction.

On y rencontre aussi quelques figuralismes étonnants, comme ceux de Jésus évoquant le jet de pain : par deux fois il effectue une rapide gamme descendante presque complète sur le mot « jeter » (*werfen*), effet d'imitation inattendu au sein d'une scène de prédication.

### [3]. Les guérisons miraculeuses : « **Der Herr ist groß von Wundertat** »

Dans ce concert sacré consacré au troisième dimanche d'après l'Épiphanie, le « chœur » de deux personnes est tenu par deux sopranos, qui incarnent deux « **fidèles** » et chantent uniquement des poèmes de dévotion rimés (donc des textes assez récents et non des extraits de l'Écriture), lesquels célèbrent la gloire de Dieu et de son Sauveur, les miracles qu'ils autorisent lorsqu'on confesse ses péchés. Leurs interventions se font sur la même mélodie primesautière, qui finit par s'instiller dans l'oreille de l'auditeur.

La première parole de **Jésus** est tirée d'Ézéchiel (« C'est moi qui ferai paître mes brebis, [...] je fortifierai celle qui est malade »), promesse de protection qui apparaît après une imprécation contre les mauvais dirigeants (« bergers ») d'Israël.

Toute l'action de la cantate qui suit cette ouverture est contenue dans le début de Matthieu 8 et se conforme au programme donné par les Fidèles : confession et guérison. **Le lépreux** qui s'adresse au Christ descendant de la montagne et qui guérit à l'instant (8:2-4),

**le centurion** dont le serviteur est paralysé, rendu à la santé par la seule parole de Jésus (8:6-13). Chacun de ces personnages est tenu par ténor, en contraste avec le « chœur » féminin, et les cinq chanteurs se réunissent dans un très court amen conclusif à cinq voix.

### [4]. Le chemin d'Emmaüs : « **Merket wie der Herr uns liebet** »

Pour le deuxième jour de Pâques, un grand classique de la cantate dialoguée, le dialogue avec l'Âme. Le genre du dialogue allégorique dure vraiment longtemps, du vaste oratorio *La Rappresentatione di Anima e di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri (1600) jusqu'aux oratorios allégoriques de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel, par exemple), en passant par le motet français de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (*Dialogue entre Jésus et l'Âme* de Lorenzani)...

Ici, ce dispositif s'appuie sur un texte versifié hors canon (poème de dévotion sans doute assez récent), puis deux citations du *Cantique des Cantiques*, ce long poème nuptial que la tradition attribue à Salomon, réparti entre l'Âme et Jésus.

Il se combine avec une version revisitée, au texte très composite, de la rencontre d'Emmaüs, où **Cléopas** et **un autre disciple** non nommé, abattus par la mort de Jésus, croisent **Jésus** ressuscité sans le reconnaître, jusqu'à ce qu'il prononce la bénédiction et rompe le pain. Scène abondamment présente dans l'iconographie du XVII<sup>e</sup> siècle, décrite en détail par (le seul) Luc (24:13-35).

Pourtant, le choix de l'auteur est de découper le dialogue, avant plusieurs inévitables occurrences de Luc, en diverses références tirées du Nouveau et de l'Ancien Testament : **Jésus** cite d'abord l'une des nombreuses leçons de Matthieu 18, ici très à propos (« Car, là où deux ou trois sont assemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux »), ce à quoi **les disciples** répondent par Ésaïe 53 (la description des souffrances d'un sauveur qui prendra sur lui les péchés d'Israël, mais ici avec un fragment qui ne suggère pas de rédemption) et surtout Matthieu 27:42 (« Il a sauvé les autres et il ne peut se sauver lui-même ! »), qui est une parole de moquerie pendant la Crucifixion, attribuée aux grands prêtres juifs et docteurs de la Loi mosaïque qui font condamner Jésus ! Les disciples sont donc présentés sous les traits peu flatteurs d'incroyants, mis du côté des bourreaux.

Ce dernier emprunt n'est pas fortuit, puisque de la suite, racontée par Luc, Pflieger ne conserve que les débuts de la rencontre... et la colère du Christ devant leur manque de foi (« Ô Hommes sans intelligence, au cœur indolent de croire »). Les témoignages d'affection sont simplement résumés dans une citation de l'apostille à la lecture d'Évangile de ce dimanche-là, de façon très indirecte, et le moment de la reconnaissance n'est tout simplement pas raconté – on s'arrête aux reproches de Jésus et à l'annonce de sa glorification prochaine. Assurément une cantate conçue pour fortifier la foi non par l'exemple de la réussite, mais par le repoussoir de l'échec.

Musicalement, les différents épisodes sont très identifiables :

- Liquidités célestes des parties de **l'Âme**, un grand nombre de ses phrases sont égrenées en gammes ascendantes.
- Entrée de **Jésus** sur le *Cantique des Cantiques* très ornée (agilité autour d'une note-pivot, dans le style de « Possente spirto » de *L'Orfeo* de Monteverdi), à nouveau avec



des notes très graves, d'une grande majesté.

- Dans la seconde partie du dialogue, le récit de la mort de Jésus est chanté de façon décalée par **les deux disciples**, comme saisis de stupeur.
- La demande de Jésus (« welches » – « quel », sous-entendu « de quel événement parlez-vous ») est très ornée pour deux syllabes, comme pour mettre en valeur sa fausse ingénuité, peut-être aussi pour suspendre ce temps qu'il laisse aux disciples pour se rendre compte – en vain – de l'identité de leur interlocuteur. Moment grave et amusant où le Christ joue aux devinettes, d'un ton peut-être un peu menaçant envers les incrédules.
- Comme il se doit, fin en choral réunissant les quatre chanteurs, pour chanter la gloire du Ressuscité.

### [5]. Une Passion : « Ach dass ich Wassers genug hätte »

Le principe de la Passion comme genre musical est mieux connu. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, il ne s'agissait évidemment pas d'écrire des airs à *da capo* ornés comme on les connaît chez Keiser et Bach, mais la structure demeure, de même, conçue comme une suite d'épisodes assez nettement séparés.

Chez Pflieger, **l'Évangéliste** est peu bavard, fournissant surtout les verbes de parole, et peu de personnages apparaissent : **Jésus** (basse), **Pilate** (ténor), le **Bon Larron** (ténor). La foule s'exprime une seule fois, mobilisant les cinq chanteurs. Les textes des chorals sont chantés, comme dans les autres cantates de Pflieger, à deux voix (de soprano), sous la dénomination assez peu précise de « **canti** » (des Filles de Jérusalem, puisque l'une des deux l'est ?).

Le grand moment d'originalité réside dans le duo entre la partie du **premier soprano** et **Jésus** : le soprano détourne Jérémie (8:23 chez Luther ou 9:1 chez Louis Segond : « qui changera ma tête en fontaine ? ») pour le concaténer à la déploration du sort de « Jésus le Crucifié » (il

était question initialement des « victimes de mon peuple ». **Jésus** lui répète inlassablement sa réponse, telle que nous la connaissons figurée sur les chemins de Croix (station VIII) : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi ; mais pleurez sur vous et sur vos enfants » (Luc 23:28). À nouveau une rencontre démonstrative entre Ancien et Nouveau Testament, l'un des rares cas dans les cantates de ce disque où l'on s'arrête pour un véritable duo, même si les interventions y sont plutôt successives que simultanées.

Autre particularité, le reste de la Passion, écrit dans un style beaucoup plus dépouillé, plus déclamatoire et moins mélodique que les autres cantates (elle n'est pas issue du même fonds et n'a potentiellement pas été composée à la même période de la vie de Pflieger, ni peut-être pour la même cour), utilise les quatre Évangélistes au lieu de suivre un unique patron – à telle enseigne que, si l'on y prête attention, la mort de Jésus est racontée deux fois !

On y rencontre les épisodes suivants (avec beaucoup de modifications mineures par rapport à la littéralité de la Bible de Luther) : Crucifixion sur le Golgotha (Marc 15:22-28), « pardonne-leur, car il ne savent pas ce qu'ils

font » (Luc 23:34), inscription « Roi des Juifs » (Jean 19:19-22), Jésus confie Jean à Marie (Jean 19:26-27), repentir du Bon Larron (Luc 23:42-43), « mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Matthieu 27:46 et Marc 15:34), Jésus a soif (Jean 19:28), Jésus est désaltéré avec du vinaigre (Jean 19:29), dernières paroles « tout est accompli » (Jean 19:30) redites en version Luc (23:46) « Père, je remets mon esprit entre tes mains » puis vient la conclusion du même épisode par Jean (19:30) : « Il baissa la tête et rendit l'esprit ». Deux fois des ultimes paroles !

C'est cela dit, tout sensationnalisme mis à part, aussi le cas dans les cantates traitant des Sept Dernières Paroles du Christ en Croix, empruntant à plusieurs évangélistes, si bien qu'entre « tout est consommé », qui est immédiatement suivie chez Jean de la phrase signifiant sa mort (« il rendit l'esprit »), on place la version de Luc « je remets mon esprit ». Ce n'est donc pas une fantaisie ponctuelle et étrange, même si le procédé éclaire bien la façon dont la littéralité des Écritures est revisitée pour créer une progression dramatique suffisamment substantielle pour être donnée en drame et en musique.

La Passion s'achève sur l'hymne luthérienne *O Lamm Gottes unschuldig* (« Ô innocent Agneau de Dieu »), à quatre voix, la première étant seule et soutenue par la basse continue, comme un chantre, avant d'être reprise par les trois autres, comme une assemblée de fidèles. S'agissant d'une hymne très connue (due à Nikolaus Decius, réformateur important de la Prusse dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle), les fidèles étaient-ils censés reprendre le chant ? Les reprises ne sont pas toujours à la même hauteur que le chantre (!), mais les mélodies sont identiques, c'est une possibilité pratique – ou au minimum une volonté symbolique.

**[6]. Apparition aux Onze du Corps ressuscité :  
« O Freude und dennoch Leid »**

Enfin, pour le troisième dimanche de Pâques, une cantate consacrée à la Résurrection. Elle mêle principalement quatre sources, de façon assez fine.

- Hymnes luthériennes en vers chantées, à nouveau, par le « chœur » de **deux disciples** (des apôtres, même, puisqu'il s'agit d'une scène d'apparition aux Onze), dans des styles

très variés, ou bien plutôt récitatif, ou bien plutôt mélodique, ou au contraire des volutes virtuoses (rapides comme au début, plus lentes comme à la fin) qui expriment la joie de l'annonce de la Résurrection. Ces hymnes sont aussi utilisées pour le choral conclusif réunissant les quatre parties vocales.

- L'Épître aux Romains (8:34) de Paul, comme dernier texte confié à **l'Âme**, évoquant l'intercession du Christ, « à la droite de Dieu », pour les hommes.
- Luc (24:36-47) pour les dialogues qui restituent l'apparition de **Jésus** aux Apôtres/disciples, avec un petit emprunt à Matthieu 14:26 : « c'est un fantôme » tiré de l'épisode de la marche sur les eaux, au sein d'un trio où les disciples répondent ainsi de façon répétée à « la paix soit avec vous » de Jésus ressuscité (tiré de Luc).
- Le *Cantique des Cantiques* pour des échanges, à nouveau, entre **l'Âme** (dans une veine très immédiatement mélodique) et **Jésus** (aux graves

encore plus abyssaux, jusqu'à un *ut*, exceptionnellement écrit pour des solistes basses dont on exige rarement plus que le *fa*, et presque jamais plus le *ré*), occasionnellement pour le **chœur des disciples**.

- Cette dernière source est utilisée avec beaucoup de finesse : elle fait à chaque fois écho à la situation décrite dans les hymnes ou les Évangiles. « Où donc ton bien-aimé est-il allé, ô la plus belle d'entre les femmes ? » à l'évocation de la mort, « je le saisis, et je ne l'ai point lâché » une fois apparu aux disciples, « que mon bien-aimé entre dans son jardin, et qu'il mange de ses fruits excellents » en réponse à « N'avez-vous rien à manger ? » (lors de l'apparition aux Onze chez Luc).

C'est aussi, musicalement, la plus vive et expansive de l'ensemble du corpus de ce disque, osant des traits de jubilation très francs.

## Envoi

Vous aurez ainsi l'occasion, grâce à ce disque, de découvrir ce maillon fascinant entre les Passions *a cappella* de Schütz et les cantates déjà marquées par le style de l'*opera seria* chez Johann Sebastian Bach.

Pour compléter un tableau du grand frisson dramatique biblique à base de fragments, peut-être peut-on recommander les *Méditations pour le Carême* de Charpentier, de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, où l'on retrouve un assez grand nombre de recettes victorieuses utilisées par Pflieger : goût pour Esaïe, petits arrangements syntaxiques avec l'Écriture, narrateurs confiés à plusieurs voix (trois chez Charpentier...). Pour couronner le tout, cette composition d'une grande richesse harmonique et contrapuntique, ainsi que d'une grande force dramatique, nous est parvenue par la vaste collection de son collègue Sébastien de Brossard... dans laquelle l'on a aussi trouvé des copies d'œuvres de Pflieger !



**[1] Die Verkündigung des Herrn:** Jetzt gehet an die neue Zeit

*Dramatis personæ*

Gläubige: Tenor 1 und 2

Engel: Sopran 1

Maria: Sopran 2

Gott: Bass

GLÄUBIGE

Jetzt gehet an die neue Zeit,  
Die Zeit, die voller Fröhlichkeit,  
Weil Gottes Zusag' ist vollend't.  
Das alte knechtisch' Testament  
Hat nun ein End.

Ein Engel bringt heut gute Post  
Und meldet uns den süßen Trost,  
Wie Gott vom hohen Himmelsthron  
Will senden seinen liebsten Sohn  
Der Welt zu Lohn.

ENGEL

Dieser Tag ist ein Tag guter Botschaft.

GOTT

Träufet ihr Himmel von oben, und die Wolken regnen die Gerechtigkeit!  
Die Erden tun sich auf und bringe[n] Heil, und Gerechtigkeit wachse mit zu!  
Ich, der Herr, schaffe es.

**The Annunciation:** Now begins the new time

Faithful: tenor 1 and 2  
Angel: soprano 1  
Mary: soprano 2  
God: bass

FAITHFUL

Now begins the new time,  
the time that is full of joy  
since God's promise has been fulfilled.  
The servile Old Testament  
had now come to an end.

An angel brings us good news today  
and announces the sweet consolation to us:  
God will send from his high heavenly throne  
his dearest Son  
in reward to the world.

ANGEL

This day is a day of good news.

GOD

Shower, O heavens, from above, and let the clouds  
rain down righteousness; let the earth open, that  
salvation and righteousness may bear fruit; let the  
earth cause them both to sprout;  
I the Lord have created it.

**L'Annonciation :** À l'aube d'une ère nouvelle

Fidèles : ténor 1 et 2  
Ange : soprano 1  
Marie : soprano 2  
Dieu : basse

FIDÈLES

Nous sommes à l'aube d'une ère nouvelle,  
une ère emplie de joie,  
où s'accomplit la promesse de Dieu.  
S'achève maintenant  
le dévot Ancien Testament.

Un ange apporte en ce jour la bonne parole,  
nous annonce le doux réconfort :  
Dieu du haut de son trône céleste  
enverra au monde en récompense  
son Fils adoré.

ANGE

Cette journée est une journée de bonne nouvelle.

DIEU

Que les cieux répandent d'en haut et que les nuées  
laissent couler la justice ! Que la terre s'ouvre, que le  
salut y fructifie, et qu'il en sorte à la fois la délivrance !  
Moi, l'Éternel, je crée ces choses.

MARIA

Ach, dass Du den Himmel zerrissest und fuhrest  
herab,  
und die Berge für dir zerflössen.

ENGEL

Gegrüßet seist du, Holdselige! Der Herr ist mit dir,  
Du Gebenedeite unter den Weiber[n].

MARIA

Welch ein Gruß ist das?

ENGEL

Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott [ge]funden.

GLÄUBIGE

Hinweg mit Schrecken,  
Furcht beiseit',  
Den frommen Christen ist bereit  
Gewünschte Hilf in Seelennot,  
Gewisses Leben in dem Tod,  
Und Gnad bei Gott.

GOTT

Siehe, ein' Jungfrau ist schwanger, und wird einen Sohn gebären,  
den wird sie heißen Immanuel.



MARY

Oh that you would rend the heavens and come  
down, that the mountains might quake at your  
presence.

ANGEL

Greetings, O favoured one, the Lord is with you!  
You are blessed among women.

MARY

What sort of greeting might this be?

ANGEL

Do not be afraid, Mary, for you have found favour  
with God.

FAITHFUL

Away with terror,  
cast fear aside,  
for pious Christians ready is the aid  
desired in the torment of the soul,  
the certainty of life in death,  
and grace with God.

GOD

Behold, the virgin shall conceive and bear a son, and  
shall call his name Immanuel.

MARIE

Oh ! Si tu déchirais les cieux, et si tu descendais,  
les montagnes s'ébranleraient devant toi.

ANGE

Je te salue, toi à qui une grâce a été faite ;  
le Seigneur est avec toi.

MARIE

Que signifie une telle salutation ?

ANGE

Ne crains point, Marie ; car tu as trouvé grâce  
devant Dieu.

FIDÈLES

Éloignons les peurs,  
écartons les craintes,  
aux chrétiens pieux est apporté  
le secours attendu des âmes en peine,  
une vie certaine dans la mort,  
et la Grâce auprès de Dieu.

DIEU

Voici, la jeune fille deviendra enceinte, elle enfantera  
un fils, et elle lui donnera le nom d'Emmanuel.

ENGEL

Siehe, du wirst schwanger werden im Leibe, und einen Sohn gebären, des Namen sollst du Jesus heißen.

GOTT

Ich will sein Vater sein und er soll mein Sohn sein.

ENGEL

Der wird groß und ein Sohn des Höchsten genennet werden.

GOTT

Und soll ein König sein, der wohl regieren wird, und Recht von Gerechtigkeit auf Erden anrichten.

ENGEL

Und Gott, der Herr, wird ihm den Stuhl seines Vaters David geben.

GOTT

Zu derselben Zeit soll Juda geholfen werden und Israel sicher wohnen.

ENGEL

Und er wird ein König sein über das Haus Jacobs ewiglich,  
und seines Königreichs wird kein Ende sein.

ANGEL

And behold, you will conceive in your womb and bear a son, and you shall call his name Jesus.

GOD

I will be to him a father, and he shall be to me a son.

ANGEL

He will be great and will be called the Son of the Most High.

GOD

He shall reign as king and deal wisely, and shall execute justice and righteousness in the land.

ANGEL

And the Lord God will give him the throne of his father David.

GOD

In his days Judah will be saved, and Israel will dwell securely.

ANGEL

And he will reign over the house of Jacob for ever, and of his kingdom there will be no end.

ANGE

Et voici, tu deviendras enceinte, et tu enfanteras un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus.

DIEU

Je serai pour lui un père, et il sera pour moi un fils.

ANGE

Il sera grand et sera appelé Fils du Très-Haut.

DIEU

Il régnera en roi et prospérera, Il pratiquera la justice et l'équité dans le pays.

ANGE

Et le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David, son père.

DIEU

En son temps, Juda sera sauvé, Israël aura la sécurité dans sa demeure.

ANGE

Il régnera sur la maison de Jacob éternellement, et son règne n'aura point de fin.

## GLÄUBIGE

Er ist der ander' Salomon  
In seiner königlichen Kron'.  
Und wird gezeugt aus Jesse Zweig,  
Damit er uns viel Gut's erzeigt  
in seinem Reich.

## MARIA

Wie, wie mag das zugehn, sintemal ich  
von keinem Manne weiß?

## ENGEL

Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich  
überschatten. Darum auch das  
Heilige, das von dir geboren wird, wird Gottes Sohn genennet  
werden.

## MARIA

Siehe, ich bin des Herren Magd, mir geschehe, wie du gesaget hast.

## GOTT

Dies ist der Tag, den der Herr gemacht.

## ALLE

Lasset uns freuen und fröhlich drinnen sein.  
Alleluja.

FAITHFUL

He is the other Solomon  
in his kingly crown,  
and will be begotten from the branch of Jesse  
so that he can do much good for us  
in his kingdom.

MARY

How will this be, since I know of no man?

ANGEL

The Holy Spirit will come upon you, and the power  
of the Most High will overshadow you; therefore the  
child to be born will be called holy – the Son of God.

MARY

Behold, I am the servant of the Lord; let it be to me  
according to your word.

GOD

This is the day that the Lord has made.

ALL

Let us rejoice and be glad in it.  
Hallelujah.

FIDÈLES

C'est l'autre Salomon,  
en sa royale couronne.  
Il est engendré par le rameau de Jessé  
pour nous prodiguer de nombreux biens  
en son Royaume.

MARIE

Comment cela se ferait-il puisque je ne connais  
point d'homme ?

ANGE

Le Saint-Esprit viendra sur toi, et la puissance du  
Très-Haut te couvrira de son ombre :  
C'est pourquoi le saint enfant qui naîtra de toi sera  
appelé Fils de Dieu.

MARIE

Vois, je suis la servante du Seigneur ; qu'il me soit  
fait selon ta parole !

DIEU

C'est ici la journée que le Seigneur a faite.

TOUS

Réjouissons-nous et soyons dans l'allégresse.  
Alléluia.

**[2] Die kanaanäische Frau:** Ach Herr, du Sohn Davids, erbarme

*Dramatis personæ*

Die kanaanäische Frau: Sopran

Jünger: Tenor 1 und 2

Christus: Bass

DIE KANAANÄISCHE FRAU

Ach Herr, du Sohn David[s], erbarm dich mein'. Ach Herr, meine Tochter wird von dem Teufel übel geplaget.

JÜNGER

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, dass er die Werke des Teufels zerstöre.

DIE KANAANÄISCHE FRAU

Erbarme dich, ach, du Sohn David[s], meine Tochter wird von dem Teufel übel geplaget.

JÜNGER

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, dass er die Werke des Teufels zerstöre.  
Herr, lass sie doch von dir, denn sie schreiet uns nach, Herr, lass sie doch von dir.

DIE KANAANÄISCHE FRAU

Erbarme dich, meine Tochter wird von dem Teufel übel geplaget.

**The Canaanite woman:** Have mercy on me, O Lord

Canaanite woman: soprano  
Disciples: tenor 1 and 2  
Christ: bass

CANAANITE WOMAN

Have mercy on me, O Lord, Son of David; my daughter is severely oppressed by a demon.

DISCIPLES

The reason the Son of God appeared was to destroy the works of the devil.

CANAANITE WOMAN

Have mercy on me, O Lord, Son of David; my daughter is severely oppressed by a demon.

DISCIPLES

The reason the Son of God appeared was to destroy the works of the devil. Lord, send her away, for she is crying out after us, Lord, send her away.

CANAANITE WOMAN

Have mercy on me, my daughter is severely oppressed by a demon.

**La femme cananéenne:** Aie pitié de moi, Seigneur

La femme cananéenne : soprano  
Disciples : ténors 1 et 2  
Christ : basse

LA FEMME CANANÉENNE

Aie pitié de moi, Seigneur, Fils de David ! Ma fille est cruellement tourmentée par le démon.

DISCIPLES

Le Fils de Dieu a paru afin de détruire les œuvres du diable.

LA FEMME CANANÉENNE

Aie pitié de moi, Seigneur, Fils de David ! Ma fille est cruellement tourmentée par le démon.

DISCIPLES

Le Fils de Dieu a paru afin de détruire les œuvres du diable.

Seigneur, renvoie-la, car elle crie derrière nous, Seigneur, renvoie-la.

LA FEMME CANANÉENNE

Aie pitié, ma fille est cruellement tourmentée par le démon.

CHRISTUS

Ich bin nicht gesandt, denn nur zu den verlor'nen Schafen vom Hause Israel.

DIE KANAANÄISCHE FRAU

Ach Herr, du Sohn David[s], erbarme dich, meine Tochter wird von dem Teufel übel geplaget.

CHRISTUS

Ich bin nicht gesandt, denn nur zu den verlor'nen Schafen.

JÜNGER

Herr, lass sie doch von dir, denn sie schreiet uns nach.

CHRISTUS

Es ist nicht fein, dass man den Kindern ihr Brot nehme und werf' es für die Hunde.

DIE KANAANÄISCHE FRAU

Ach, Herr, dennoch essen die Hündlein von den Brosamen, die von ihrer Herren Tisch fallen. Ach Herr, erbarme dich.

CHRISTUS

Es ist nicht fein, dass man den Kindern ihr Brot nehme und werf' es für die Hunde.



CHRIST

I was sent only to the lost sheep of the house of  
Israel.

CANAANITE WOMAN

Have mercy on me, O Lord, Son of David; my  
daughter is severely oppressed by a demon.

CHRIST

I was sent only to the lost sheep.

DISCIPLES

Lord, send her away, for she is crying out after us.

CHRIST

It is not right to take the children's bread and throw  
it to the dogs.

CANAANITE WOMAN

Yes, Lord, yet even the dogs eat the crumbs that  
fall from their masters' table. Have mercy on me,  
O Lord.

CHRIST

It is not right to take the children's bread and throw  
it to the dogs.

CHRIST

Je n'ai été envoyé qu'aux brebis perdues de la  
maison d'Israël.

LA FEMME CANANÉENNE

Aie pitié, Seigneur, Fils de David ! Ma fille est  
cruellement tourmentée par le démon.

CHRIST

Je n'ai été envoyé qu'aux brebis perdues.

DISCIPLES

Seigneur, renvoie-la, car elle crie derrière nous.

CHRIST

Il n'est pas bien de prendre le pain des enfants, et de  
le jeter aux petits chiens.

LA FEMME CANANÉENNE

Oui, Seigneur, mais les petits chiens mangent les  
miettes qui tombent de la table de leurs maîtres.  
Aie pitié, Seigneur.

CHRIST

Il n'est pas bien de prendre le pain des enfants, et de  
le jeter aux petits chiens.

## JÜNGER

Herr, lass sie doch von dir, denn sie schreiet uns nach.

## DIE KANAANÄISCHE FRAU

Ach Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.

## CHRISTUS

O Weib, dein Glaube ist groß, dir geschehe, wie du will't.

## ALLE

O selig bist du, die du gegläubet hast.

**[3] Heilungswunder:** Der Herr ist groß von Wundertat

### *Dramatis personæ*

Gläubige: Sopran 1 und 2

Hauptmann: Tenor 1

Aussätziger: Tenor 2

Christus: Bass

## GLÄUBIGE

Der Herr ist groß von Wundertat,  
Und mächtig uns zu schaffen Rat.  
Er kann aus Wasser machen Wein,  
Die Kranken frisch, den Aussatz rein,  
Zwar trifft an Seel' und Leib uns all  
Als schwache Schäflein groß und fahl.  
Doch ist bemühet Christi Güt',  
Auf dass sie Gottes Herd' behüt'.

DISCIPLES

Lord, send her away, for she is crying out after us.

CANAANITE WOMAN

O Lord, I will not let you go unless you bless me.

CHRIST

O woman, great is your faith! Be it done for you as  
you desire

ALL

And blessed are you who believed.

**Miraculous healings:** The Lord is great in his  
wonders

Faithful: soprano 1 and 2

Centurion: tenor 1

Leper: tenor 2

Christ: bass

FAITHFUL

The Lord is great in his wonders  
and has the power to give us counsel.  
He can make water out of wine,  
heal the sick, deliver them from leprosy  
that indeed affects us all in body and soul,  
we who are very weak fallow sheep.  
Yet Christ's goodness strives to protect God's flock.

DISCIPLES

Seigneur, renvoie-la, car elle crie derrière nous.

LA FEMME CANANÉENNE

Je ne te laisserai point aller, Seigneur, que tu ne  
m'aies béni.

CHRIST

Femme, ta foi est grande ; qu'il te soit fait comme  
tu veux.

TOUS

Heureuse sois-tu qui as cru.

**Guérisons miraculeuses :** Jésus est grand par  
ses miracles

Fidèles : sopranos 1 et 2

Centurion : ténor 1

Lépreux : ténor 2

Christ : basse

FIDÈLES

Le Seigneur est grand par ses miracles,  
et puissant à nous sortir d'embarras.  
L'eau en vin il peut changer,  
guérir les malades, purifier la lèpre qui nous touche  
de toute manière tous en corps et en âme.  
Aussi grande soit la faiblesse des pâles brebis,  
la bonté du Christ a pour souci  
d'octroyer au troupeau de Dieu son bénéfice.

## CHRISTUS

Ich will selbst meine Schaf' weiden und ich will sie lagern,  
ich will das Verwundete verbinden und des Schwachen warten.

## AUSSÄTZIGER

Herr, so du will't, kannst du mich wohl reinigen.

## CHRISTUS

Ich will's tun, ich will's tun, sei gereinigt.

## AUSSÄTZIGER

Der Herr nicht lassen will, noch kann: Denn der in Nöten, ihn richt's an. Er spricht: Ich soll gereinigt sein,  
und bald geschieht's, ich bin nun rein.

## CHRISTUS

Siehe zu, sag's niemand[em], sondern gehe hin und zeige dich, den Priestern, und opfere die Gabe,  
die Moses befohlen hat, zu mein[em] Zeugnis über sie.

## GLÄUBIGE

Der Heiland, das nach Sagen wert,  
Dieweil er niemands Ehr' begehrt,  
Mensch geh, und beicht' die Sünden frei,  
Dass Leib und Seel' gereinigt sei.

CHRIST

I myself will be the shepherd of my sheep, and I myself will make them lie down. I will bind up the injured, and I will strengthen the weak.

LEPER

Lord, if you will, you can make me clean.

CHRIST

I will; be clean.

LEPER

The Lord will not and cannot leave those who appeal to him in need. He speaks and I shall be made clean, and soon it happens, I am now clean.

CHRIST

See that you say nothing to anyone, but go, show yourself to the priests and offer the gift that Moses commanded, for a proof to them.

FAITHFUL

The saviour is worthy according to the saying, since he claims no one's honour; man, go and freely confess your sins, so that your body and soul are cleansed.

CHRIST

C'est moi qui ferai paître mes brebis, c'est moi qui les ferai reposer.  
Je panserai celle qui est blessée, et je fortifierai celle qui est malade.

LÉPREUX

Seigneur, si tu le veux, tu peux me rendre pur.

CHRIST

Je le veux, sois pur.

LÉPREUX

Le Seigneur ne m'abandonnera pas, ni ne le peut ; car celui qui se trouve dans la détresse, cela s'adresse à lui. Il dit : je dois être purifié, et cela se produira bientôt, me voici pur, maintenant.

CHRIST

Garde-toi d'en parler à quiconque ; mais va te montrer au sacrificateur, et présente l'offrande que Moïse a prescrite, afin que cela leur serve de témoignage.

FIDÈLES

En témoignent les dires :  
le Seigneur est digne car de quiconque il ne convoite l'honneur.  
Va homme et confesse tes péchés franchement, que tes corps et âme soient purifiés.

## AUSSÄTZIGER

Darum bekenne ich dir meine Sünde und verhehle meine Missetat nicht. Ich sprach: Ich will dem Herren meine Übertretung [bekennen], da vergebst du mir die Missetat meiner Sünde.

ALLE

Sela.

HAUPTMANN

Herr, mein Knecht liegt zu Hause, und ist gichtbrüchig  
und hat große Qual.

CHRISTUS

Ich will kommen und ihn gesund machen.

HAUPTMANN

Herr, ich bin nicht wert, dass du unter mein Dach gehest, sondern sprich nur ein Wort, so wird  
mein Knecht gesund.

CHRISTUS

Ich will kommen und ihn gesund machen.

GLÄUBIGE

O demutvolle Zuversicht,  
O Wunder, großes Glaubenslicht,  
dein Herz, o Hauptmann, glänzet klar,  
Von Glaub und Liebe ganz und gar.

LEPER

I acknowledge my sin to you, and I cover not  
my iniquity;  
I said, I will confess my transgression to the Lord,  
and you forgive the iniquity of my sin.

ALL

Sela.

CENTURION

Lord, my servant is lying paralysed at home,  
suffering terribly.

CHRIST

I will come and heal him.

CENTURION

Lord, I am not worthy to have you come under my  
roof, but only say the word, and my servant will be  
healed.

CHRIST

I will come and heal him.

FAITHFUL

○ trust full of humility,  
○ wonder, the great light of faith.  
Your heart, O centurion, shines brightly  
with faith and love throughout.

LÉPREUX

Je te fais connaître mon péché, je ne cache pas  
mon iniquité ; j'ai dit : j'avouerai ma transgression au  
Seigneur ! Et tu effaces la peine de mon péché.

TOUS

Sélah.

CENTURION

Seigneur, mon serviteur est couché à la maison,  
atteint de paralysie et souffrant beaucoup.

CHRIST

J'irai, et je le guérirai.

CENTURION

Seigneur, je ne suis pas digne que tu entres sous  
mon toit ; mais dis seulement un mot,  
et mon serviteur sera guéri.

CHRIST

J'irai, et je le guérirai.

FIDÈLES

Ô espérance pleine d'humilité,  
ô miracle, grande lumière de la foi,  
ton cœur, ô centurion, brille avec clarté,  
de foi et d'amour tout à fait.

CHRISTUS

Wahrlich ich sage euch: Solchen Glauben habe ich in Israel nicht [ge]funden.

GLÄUBIGE

Nun ist der Christenglaube schwach  
Ach Herr, dass schwacher stärker mach,  
Verschmäh ein glimmend' Tächtlein nicht.  
Vermehr die Lieb' und [das] Glaubenslicht.

CHRISTUS

Aber ich sage euch: Viele werden kommen von Morgen und von Abend und mit Abraham und Isaak und Jakob im Himmelreich sitzen, und mit Abraham und Isaak und Jakob im Himmelreich wohnen.

GLÄUBIGE

Auch sind die Leute gleichgeacht'  
Von Mittag und von Mitternacht.  
Wer glaubt und liebt, bekommt die Kron',  
Für Glaub' und Liebe großen Lohn.

CHRISTUS

Aber die Kind[er] des Reichs werden ausgestoßen in die Finsternis hinaus, da wird sein Heulen und Zähneklappern.



CHRIST

Truly, I tell you, with no one in Israel have I found  
such faith.

FAITHFUL

Now as the Christian faith is weak,  
O Lord, make the weak stronger,  
do not disdain a smouldering flame,  
let love and the light of faith grow.

CHRIST

I tell you, many will come from east and west and  
recline at table with Abraham, Isaac, and Jacob in  
the kingdom of heaven.

FAITHFUL

All people are considered equal.  
From south and from north,  
whoever believes and loves receives the crown  
as a reward for faith and love.

CHRIST

While the sons of the kingdom will be thrown  
into the outer darkness. In that place there will be  
weeping and gnashing of teeth.

CHRIST

Je vous le dis en vérité, même en Israël je n'ai pas  
trouvé une aussi grande foi.

FIDÈLES

Étant donné que la foi chrétienne est faible à présent,  
ô Seigneur, rends le faible plus fort,  
ne dédaigne pas la petite flamme ardente.  
Amplifie l'amour et la lumière de la foi.

CHRIST

Or, je vous déclare que plusieurs viendront de l'orient  
et de l'occident et seront à table avec Abraham, Isaac  
et Jacob, et demeureront avec Abraham, Isaac et  
Jacob, dans le royaume des cieux.

FIDÈLES

De même, les hommes sont considérés de façon égale,  
qu'ils viennent du midi ou du septentrion.  
Celui qui croit et aime obtient la couronne  
pour sa foi et son amour en grande récompense.

CHRIST

Mais les fils du royaume seront jetés dans les ténèbres  
du dehors, où il y aura des pleurs et des grincements  
de dents.

GLÄUBIGE

Wenn große Gnade wird veracht',  
So wird der Herr zum Zorn gebracht.  
Der stößt die Welt zur Höll' hinein  
Und lässt sie leiden große Pein.

HAUPTMANN

Herr, mein Knecht liegt zu Hause und hat große Qual.

CHRISTUS

Gehe hin, dir geschehe wie du geglaubet hast.

HAUPTMANN

Hab Dank, ich glaub', Herr, dass zur Stund' mein Kranker worden sei gesund. Ja, weil ich traue deinem Wort,  
so bin ich selig hier und dort.

GLÄUBIGE

O wohl belohntes Demutswerk.  
O unerhörte Glaubensstärk'.  
Herr, lass uns glauben diese Zeit  
Und dort anschauen Herrlichkeit.

ALLE

Amen.

FAITHFUL

If his great mercy is scorned,  
the Lord is brought to wrath.  
He casts the world into Hell  
and has it endure great torment.

CENTURION

Lord, my servant is lying at home, suffering terribly.

CHRIST

Go; let it be done for you as you have believed.

CENTURION

Thanks be to you, I believe, Lord, that at this very  
hour my sick man has been healed. Yes, because  
I trust your word, I am blessed here below and  
hereafter.

FAITHFUL

O work of humility that brings great reward.  
O unheard strength of faith.  
Lord, let us believe at this time  
and let us behold glory hereafter.

ALL

Amen.

FIDÈLES

Quand [sa] grande miséricorde est méprisée,  
alors, le Seigneur entre en colère.  
Il plonge le monde en enfer  
et lui fait endurer de grandes souffrances.

CENTURION

Seigneur, mon serviteur est couché à la maison et  
souffre beaucoup.

CHRIST

Va, qu'il te soit fait selon ta foi.

CENTURION

Je te rends grâce, Seigneur, qu'à cette heure je  
puisse croire à la guérison de mon malade. Oui,  
parce que je me fie à ta parole, me voici comblé ici-  
bas et au-delà.

FIDÈLES

Ô, œuvre d'humilité portant bonne récompense.  
Ô force de la foi inouïe,  
Seigneur, fais-nous croire en ce jour  
et contempler ta gloire dans l'au-delà.

TOUS

Amen.

**[4] Der Weg nach Emmaus:** Merket wie der Herr uns liebet

*Dramatis personæ*

Seele: Sopran

Kleopas: Tenor 1

Jünger: Tenor 2

Christus: Bass

SEELE

Merket, wie der Herr uns liebet, der erstanden ist vom Tod, der sich oft zu sehen giebet seinen Jüngern in der Not, will auch täglich nach Erscheinen uns als Pilgern dieser Welt, da er sich zu uns gesellt, und beweiset, dass die Seinen seine Gegenwart und Rat bei sich haben in der Tat.

CHRISTUS

Stehe auf, meine Freundin, meine schöne, und komm her, denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin. Die Blumen sind hervorkommen im Lande, der Lenz ist herbeikommen. Und die Turteltaube lässt sich hören in unserem Lande.

SEELE

Komm mein Freu[n]d, lass uns aufs Feld hinausgehn und auf den Dörfern bleiben, dass wir früh aufstehn zu den Weinbergen, dass wir sehen, ob der Weinstock blühet und Augen gewonnen habe.

**The Road to Emmaus:** See how the Lord loves us

Soul: soprano  
Cleopas: tenor 1  
Disciple: tenor 2  
Christ: bass

SOUL

See how the Lord loves us, he who rose from the dead, who often lets himself be seen by his disciples in affliction, and will appear daily to us as pilgrims of this world, since he accompanies us and proves that his people indeed have his presence and counsel by them.

CHRIST

Arise, my love, my beautiful one, and come away, for behold, the winter is past; the rain is over and gone. The flowers appear on the earth, the time of singing has come, and the voice of the turtle-dove is heard in our land.

SOUL

Come, my beloved, let us go out into the fields and lodge in the villages; let us go out early to the vineyards and see whether the vines have budded.

**Le chemin d'Emmaüs :** Voyez comme le Seigneur nous aime

Âme : soprano  
Cléophas : ténor 1  
Disciple : ténor 2  
Christ : basse

ÂME

Voyez comme le Seigneur nous aime ; il a ressuscité de la mort, celui qui souvent se révèle à ses disciples dans la détresse ; chaque jour, il nous apparaîtra à nous autres pèlerins en ce monde, car il nous accompagne pour rendre témoignage que les siens profitent en effet de sa présence et de son conseil.

CHRIST

Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens !  
Car voici, l'hiver est passé, la pluie a cessé, elle s'en est allée.

Les fleurs ont paru sur la terre, voici venu le printemps. Et la voix de la tourterelle se fait entendre dans nos campagnes.

ÂME

Viens, mon bien-aimé, sortons dans les champs, demeurons dans les villages !  
Dès le matin nous irons aux vignes, nous verrons si la vigne pousse et si la fleur s'ouvre.

CHRISTUS

Wo zween oder drei versammelt seind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.  
[Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.]

KLEOPAS

Er ist aus dem Lande der Lebendigen weggerissen, da er um die Missetat seines Volks geplaget war.

JÜNGER

Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen.

CHRISTUS

Was sind das für Rede[n], die ihr zwischen euch [ver]handelt unterwegs und seid so traurig?

KLEOPAS

Bist du allein unter den Fremdlingen zu Jerusalem, der nicht wisse, was in diesen Tagen deinen geschehen ist?

CHRISTUS

Welches?

CHRIST

For where two or three are gathered in my name,  
there am I among them.

CLEOPAS

He was cut off out of the land of the living, stricken  
for the transgression of his people.

DISCIPLE

He saved others; he cannot save himself.

CHRIST

What is this conversation that you are holding with  
each other as you walk, looking sad?

CLEOPAS

Are you the only visitor to Jerusalem who does not  
know the things that have happened there in these  
days?

CHRIST

What things?

CHRIST

Car là où deux ou trois sont rassemblés en mon nom,  
je suis au milieu d'eux.

CLÉOPHAS

Il s'était retranché de la terre des vivants, car il était  
accablé par les péchés de son peuple.

DISCIPLE

Il a sauvé les autres, et il ne peut se sauver lui-même !

CHRIST

De quoi vous entretenez-vous en marchant, pour  
que vous soyez si tristes ?

CLÉOPHAS

Es-tu le seul qui, séjournant à Jérusalem, ne sache  
pas ce qui y est arrivé ces jours-ci ?

CHRIST

Quoi ?

## KLEOPAS & JÜNGER

Das von Jesu von Nazareth, welcher ein Prophet mächtig von Taten und Worten [vor] Gott und allem Volk;  
wie ihn unser[e] Hohepriester überantwortet haben zum Verdammnis des Tods und gekreuziget.  
Wir aber hoffeten, er sollte Israel erlösen.

## CHRISTUS

O, ihr Toren und träges Herzen, zu glauben alle dem, das die Propheten geredet haben! Musste nicht  
Christus solches leiden ...

## ALLE

... und zu seiner Herrlichkeit eingehen?

**[5] Eine Leidensgeschichte:** Ach dass ich Wassers genug hätte

### *Dramatis personæ*

Töchter von Jerusalem: Sopran 1 und 2

Evangelist: Tenor 1

Pilatus / „guter“ Übeltäter: Tenor 2

Christus: Bass

## TOCHTER VON JERUSALEM

Ach, dass ich Wassers genug hätte in meinem Haupt und meine Augen Tränenquellen wären, dass ich Tag  
und Nacht beweinen möchte Jesum den Gekreuzigten.



CLEOPAS & DISCIPLE

Concerning Jesus of Nazareth, a man who was a prophet mighty in deed and word before God and all the people, and how our chief priests and rulers delivered him up to be condemned to death, and crucified him. But we had hoped that he was the one to redeem Israel.

CHRIST

O foolish ones, and slow of heart to believe all that the prophets have spoken! Was it not necessary that the Christ should suffer these things...

ALL

and enter into his glory

**The Passion:** Oh, that I had water enough  
in my head

Daughters of Jerusalem: soprano 1 and 2  
Evangelist: tenor 1  
Pilate: tenor 2  
Christ: bass

DAUGHTER OF JERUSALEM

Oh, that I had water enough in my head and that my eyes were springs of tears, so that I could bewail Jesus the crucified night and day.

CLÉOPHAS & DISCIPLE

Ce qui est arrivé au sujet de Jésus de Nazareth, qui était un prophète puissant en œuvres et en paroles devant Dieu et devant tout le peuple, et comment les principaux sacrificateurs et nos magistrats l'ont livré pour le faire condamner à mort et l'ont crucifié. Nous espérions que ce serait lui qui délivrerait Israël.

CHRIST

Ô hommes sans intelligence,  
au cœur indolent de croire  
tout ce qu'ont dit les prophètes !  
Ne fallait-il pas que le Christ souffrît ces choses...

TOUS

... et qu'il entrât dans sa gloire ?

**Passion :** Oh, s'il y avait dans ma tête  
suffisamment d'eau

Filles de Jérusalem : sopranos 1 et 2  
L'Évangéliste : ténor 1  
Pilate : ténor 2  
Christ : basse

FILLE DE JÉRUSALEM

Oh, s'il y avait dans ma tête suffisamment d'eau et si mes yeux étaient sources de larmes, afin que je puisse jour et nuit pleurer Jésus le crucifié.

CHRISTUS

Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder.

EVANGELIST

Und sie kreuzigten ihn an der Stätte Golgatha und zween Übeltäter mit ihm, einen zur rechten, den andern zur linken Hand, Jesum aber mitten inne, und die Schrift ist erfüllet, die da saget: Er ist unter die Übeltäter gerechnet. Und es war die dritte Stunde, da sie ihn kreuzigten. Jesus aber sprach:

CHRISTUS

Vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.

TÖCHTER VON JERUSALEM

Bös' ist der Sünder Schuld,  
Groß ist das toll' Verbrechen,  
Doch größer Gottes Huld,  
Die Böses nicht will rächen,  
denn Jesus, Gottes Sohn,  
Am Kreuze Bitt' legt ein,  
Drum muss das böse Tun  
Aus Lieb' vergeben sein.

EVANGELIST

Pilatus aber schrieb eine Überschrift: Jesu von Nazareth, der Juden König. Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

CHRIST

Daughters of Jerusalem, weep not for me. But weep  
for yourselves and for your children.

EVANGELIST

And they crucified him at the place called Golgotha,  
and with him two criminals, one on his right and  
the other on his left, Jesus between them. And the  
scripture is fulfilled that said: "He is counted among  
the criminals." It was the third hour when they  
crucified him. And Jesus said:

CHRIST

Forgive them, for they know not what they do.

DAUGHTERS OF JERUSALEM

Evil is the sinners' fault,  
and great is the senseless crime,  
but greater yet is God's clemency,  
which will not avenge this evil.  
For Jesus, God's son,  
interceded for us on the cross,  
so the evil deeds must  
be forgiven out of love.

EVANGELIST

Pilate wrote an inscription: Jesus of Nazareth, the  
King of the Jews. The high priests of the Jews then  
said to Pilate:

CHRIST

Vous, Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi ;  
mais pleurez sur vous et sur vos enfants.

L'ÉVANGÉLISTE

Et ils le crucifièrent au lieu nommé Golgotha, ainsi  
que deux brigands avec lui, l'un à sa droite, l'autre  
à sa gauche, Jésus au milieu. Ainsi fut accompli ce  
que dit l'Écriture :  
il a été mis au nombre des malfaiteurs.  
C'était la troisième heure, quand ils le crucifièrent.  
Jésus dit :

CHRIST

Pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font.

FILLES DE JÉRUSALEM

Le mal est la faute des pécheurs,  
grand est le crime insensé,  
plus grande encore la clémence divine  
qui le mal ne veut venger,  
car Jésus, Fils de Dieu,  
sur la croix intercède [pour nous],  
pour cette raison, la mauvaise action  
au nom de l'amour doit être pardonnée.

L'ÉVANGÉLISTE

Pilate fit une inscription : Jésus de Nazareth, roi  
des Juifs.  
Les principaux sacrificateurs des Juifs dirent à  
Pilate :

TURBA

Schreibe nicht: Der Juden König, sondern, dass er gesagt habe:  
Ich bin der Juden König.

EVANGELIST

Pilatus antwortet:

PILATUS

Was ich geschrieben hab', das hab' ich geschrieben.

TÖCHTER VON JERUSALEM

Schaut, Jesus ist König am Kreuze geschrieben,  
Ist König auch mitten im Kreuze geblieben,  
Drum wird er auch heute noch Königsamt führen,  
Uns lieben, in Frieden und Freuden regieren.

EVANGELIST

Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger, den er liebhatte,  
spricht er zu seiner Mutter:

CHRISTUS

Weib, siehe, das ist dein Sohn.

PILATUS

Darnach spricht er zu dem Jünger:

CHRISTUS

Siehe, das ist dein' Mutter.

CROWD

Write not, the King of the Jews, but that he said, I  
am the King of the Jews.

EVANGELIST

Pilate answered:

PILATE

What I have written, I have written.

DAUGHTERS OF JERUSALEM

See, Jesus is called king on the cross,  
and has remained king upon the cross.  
So yet today he would lead a kingdom,  
and love us, reigning in peace and joy.

EVANGELIST

When Jesus saw his mother and the disciple whom  
he loved, he said to his mother:

CHRIST

Woman, behold, this is your son.

PILATE

Then he spoke to his disciple:

CHRIST

Behold, this is your mother.

FOULE

N'écris pas : Roi des Juifs. Mais écris qu'il a dit : « Je  
suis roi des Juifs. »

L'ÉVANGÉLISTE

Pilate répondit :

PILATE

Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit.

FILLES DE JÉRUSALEM

Voyez, il est écrit sur la croix que Jésus est notre roi,  
il est resté roi au milieu de la croix,  
c'est pourquoi aujourd'hui encore il sera roi,  
qu'il nous aimera et régnera dans la paix et la joie.

L'ÉVANGÉLISTE

Jésus, voyant sa mère, et auprès d'elle le disciple  
qu'il aimait, dit à sa mère :

CHRIST

Femme, voilà ton fils.

PILATE

Puis il dit au disciple :

CHRIST

Voilà ta mère.

## TÖCHTER VON JERUSALEM

Dies ist des Jesus Tun,  
Die Waisen zu verpflegen,  
Dem Weib den Sohn,  
Dem Sohn die Mutter zuzulegen.

Und wenngleich dieser ein  
Den andern lassen sollt,  
So will er uns doch sein,  
Selbst treu und ewig hold.

## EVANGELIST

Aber der Übeltäter einer, der mit ihm gehenkt war, sprach zu Jesu:

„GUTER“ ÜBELTÄTER

Herr, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommest.

## CHRISTUS

Wahrlich ich sage dir, heut wirst du mit mir im Paradeis sein.

## TÖCHTER VON JERUSALEM

Den Christen wahrlich Leid ist Freud',  
Heut' sterben wahrlich leben heut',  
Denn Jesus leitet uns mit Fleiß,  
Auf der schweren Todesreis',  
Ins Paradeis.

DAUGHTERS OF JERUSALEM

This is what Jesus does,  
taking care of the orphans,  
entrusting a son to a woman,  
a mother to a son.

And even if one  
should leave the other,  
he himself will be  
faithful to us and forever kind.

EVANGELIST

One of the criminals who were hanged with him  
spoke to Jesus:

THE GOOD THIEF

Lord, remember me when you enter into your  
kingdom.

CHRIST

Truly, I say to you, today you will be with me  
in Paradise.

DAUGHTERS OF JERUSALEM

To Christians grief is joy,  
to die today is truly to live,  
for Jesus leads us diligently  
on the difficult death journey  
into Paradise.

FILLES DE JÉRUSALEM

C'est l'action de Jésus,  
que de prendre soin des orphelins,  
confier le fils à la femme,  
et la mère au fils.

Quand bien même l'un  
devrait l'autre quitter,  
à nous il sera  
fidèle et éternellement bienveillant

L'ÉVANGÉLISTE

Mais l'un des brigands qui avait été avec lui crucifié,  
dit à Jésus :

LE BON LARRON

Seigneur, souviens-toi de moi, quand tu viendras  
dans ton règne.

CHRIST

Je te le dis en vérité, aujourd'hui tu seras avec moi  
dans le paradis.

FILLES DE JÉRUSALEM

Pour le chrétien, la souffrance véritable est joie,  
la mort en ce jour est la vie véritable en ce jour,  
car Jésus nous guide avec diligence  
sur le dur chemin de la mort,  
en direction du Paradis.

EVANGELIST

Und um die neunte Stunde rief Jesus laut und sprach:

CHRISTUS

Eli, eli, lama asabathani, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

TÖCHTER VON JERUSALEM

O Hölle, Not, o Tod,  
Von Gott Gottes Sohn ist gar verlassen.  
Um deine Sünd' du Menschenkind,  
Ach, tu die Sünden hassen.

EVANGELIST

Darnach, als Jesus wusste, dass schon alles vollbracht war, dass die Schrift erfüllet würde, sprach er:

CHRISTUS

Mich dürstet.

TÖCHTER VON JERUSALEM

Hirsche, die ein' Schlang' gebissen,  
Schrein nach frischen Wasserflüssen,  
Jesus auch leid't Durst und schreit,  
Ihn, von Herzenslieb erhitzt,  
Der vom Schlangengebisse schwitzet,  
Dürst' nach uns[r]er Seligkeit,  
Dürst' nach unsrer Seligkeit.



EVANGELIST

And at the ninth hour Jesus cried out and said:

CHRIST

Eloi, Eloi, lema sabachthani, my God, my God, why  
have you forsaken me?

DAUGHTERS OF JERUSALEM

O hell, trouble, O death,  
God's son is forsaken by God.  
Because of your sins, you child of man;  
ah, hate your sins.

EVANGELIST

After this, Jesus, knowing that all was now finished,  
that the Scripture was fulfilled, said:

CHRIST

I thirst.

DAUGHTERS OF JERUSALEM

A deer bitten by a snake  
cries for fresh streams,  
Jesus also suffers from thirst and cries out;  
warmed by love at heart,  
he sweats from the snake bite,  
he thirsts for our salvation,  
thirsts for our salvation.

L'ÉVANGELISTE

Et vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix  
forte :

CHRIST

Eli, Eli, lama sabachthani ? Mon Dieu, mon Dieu,  
pourquoi m'as-tu abandonné ?

FILLES DE JÉRUSALEM

Ô Enfer, ô Détresse, ô Mort,  
par Dieu le Fils de Dieu est abandonné.  
À cause de tes péchés, ô race humaine,  
sache haïr tes péchés.

L'ÉVANGÉLISTE

Après cela, Jésus, qui savait que tout était déjà  
consommé, dit, afin que l'Écriture fût accomplie :

CHRIST

J'ai soif.

FILLES DE JÉRUSALEM

Comme les cerfs mordus par un serpent  
brament à la recherche de courants d'eau fraîche,  
Jésus endure la soif et la crie,  
par l'amour le cœur échauffé,  
lui, qui de la morsure du serpent sue,  
aspire à notre salut,  
aspire à notre salut.

EVANGELIST

Und bald lief einer unter ihnen hin, nahm einen Schwamm und füllte ihn mit Essig und Ysopen<sup>1</sup> und hielt ihm's dar zum Munde und tränket' ihn. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

CHRISTUS

Es ist vollbracht.

TÖCHTER VON JERUSALEM

Wohl die Erlösung ist erfüllt,  
Wohl Gottes heißer Zorn gestillt.  
Wie er das Heil bedacht gesagt,  
So hat es Jesus wahr gemacht.  
Es ist vollbracht.

EVANGELIST

Und abermal[s] rief er laut:

CHRISTUS

Vater, ich befehl' meinen Geist in deine Hand.

---

1 Pfleger, wie übrigens auch Heinrich Schütz, vertont hier ein fehlerhaftes Evangelienzitat. Wortlaut in der Lutherbibel: „Sie aber füllten einen Schwamm mit Essig und steckten ihn auf ein Ysoprohr und hielten es ihm an den Mund.“ (Johannes 19,29).

EVANGELIST

And soon one of them ran, took a sponge, filled it with vinegar and hyssop,<sup>1</sup> held it to his mouth and gave it to him to drink. When Jesus had received the vinegar, he said:

CHRIST

It is finished.

DAUGHTERS OF JERUSALEM

Redeeming is well fulfilled,  
God's burning wrath is appeased.  
The salvation he thoughtfully promised,  
Jesus made it come true.  
It is finished.

EVANGELIST

And again he cried out and said:

CHRIST

Father, into your hands I commit my spirit!

L'ÉVANGÉLISTE

Et aussitôt l'un d'eux courut prendre une éponge, qu'il remplit de vinaigre et d'hysope<sup>2</sup>, qu'il porta à sa bouche, lui donnant à boire. Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit :

CHRIST

Tout est accompli.

FILLES DE JÉRUSALEM

La Rédemption est accomplie,  
le violent courroux de Dieu est apaisé.  
Comme il a annoncé le salut,  
faisant preuve de prévenance,  
Jésus l'a réalisé.  
Tout est accompli.

L'ÉVANGÉLISTE

Et il s'écria à nouveau d'une voix forte :

CHRIST

Père, je remets mon esprit entre tes mains.

---

1 Misreading of the Bible, which says, in the English Standard Version (John 19:29): "A jar full of sour wine stood there, so they put a sponge full of the sour wine on a hyssop branch and held it to his mouth."

2 Lecture erronée de la Bible, qui indique, dans la version officielle de la Bible (Jean 19:29) : "Il y avait là un récipient plein d'une boisson vinaigrée. On fixa donc une éponge remplie de ce vinaigre à une branche d'hysope, et on l'approcha de sa bouche."

## TÖCHTER VON JERUSALEM

Jesus sterbend hat gegeben,  
Geist und Leben seinem Vater in die Hand.  
Lasset uns auch unser[e] Seelen ihm befehlen,  
Den´ er hilft am letzten End´,  
Den´ er hilft am letzten End´.

## EVANGELIST

Und als er das gesaget, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf.

## ALLE

O Lamm Gottes unschuldig,  
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet.  
Allzeit gefunden geduldig,  
Wiewohl du wurdest verachtet.

All Sünd hast du getragen,  
Sonst müssten wir verzagen.  
Erbarme dich unser, o Jesu.  
Gib uns deinen Frieden, o Jesu.

DAUGHTERS OF JERUSALEM

Dying, Jesus has committed  
his spirit and life into his Father's hands.  
To him let us also commend our souls,  
which he helps at the very end,  
which he helps at the very end.

EVANGELIST

And having said that he bowed his head  
and gave up his spirit.

ALL

O innocent lamb of God,  
slaughtered on the stock of the cross.  
Found patient always,  
though you were scorned.

All sin you have borne,  
else we would have to despair.  
Have mercy on us, O Jesus.  
Give us your peace, O Jesus.

FILLES DE JÉRUSALEM

Par sa mort, Jésus a mis  
son esprit et sa vie dans la main de son Père.  
Que nos âmes aussi se recommandent à lui,  
qu'il secourt aux temps ultimes,  
qu'il secourt aux temps ultimes.

L'ÉVANGÉLISTE

Quand il eut dit cela, il baissa la tête  
et rendit l'esprit.

TOUS

Ô, innocent agneau de Dieu,  
massacré sur le bois de la croix.  
En tout temps demeuré patient,  
même quand on t'a méprisé.

Tu as porté tous les péchés,  
nous aurions dû sinon désespérer.  
Aie pitié de nous, Jésus.  
Apporte-nous ta paix, Jésus.

**[6] Der auferstandene Jesus erscheint den elf Jüngern:** O Freude und dennoch Leid

*Dramatis personæ*

Seele: Sopran

Jünger 1: Tenor 1

Jünger 2: Tenor 2

Christus: Bass

JÜNGER

O Freude, und dennoch Leid,

O Furcht und Hoffnungszeit.

Gar viele Reden gehn,

Der Meister sei gesehn,

Wie kann's geschehn.

O Freude, und dennoch Leid.

SEELE

Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebet?

JÜNGER

Wo ist denn dein Freund hingangen? O du schönste unter den Weibern, wo hat sich dein Freund hingewandt? So wollen wir ihn mit dir suchen.

SEELE

Mein Freund ist hinabgangen in seinen Garten. Zu den Würzgärtlein, dass er sich weide unter den Gärten und Rosen breche.

**Jesus appears to the Eleven:** O joy and yet grief

Soul: soprano  
Disciple: tenor 1  
Disciple: tenor 2  
Christ: bass

DISCIPLES

O joy and yet grief,  
O time of fear and hope,  
many go saying  
that the master has been seen.  
How can this happen?  
O joy and yet grief.

SOUL

Have you seen him whom my soul loves?

DISCIPLES

Where has your beloved gone, O most beautiful  
among women? Where has your beloved turned,  
that we may seek him with you?

SOUL

My beloved has gone down to his garden to the  
beds of spices, to graze in the gardens and to gather  
roses.

**Apparition aux Onze :** Ô joie, de souffrance mêlée

Âme : soprano  
Disciple : ténor 1  
Disciple : ténor 2  
Christ : basse

DISCIPLES

Ô joie, de souffrance mêlée,  
Ô temps de crainte et d'espoir,  
Moult dires qui circulent  
qu'on a vu le maître,  
Comment cela peut-il arriver ?  
Ô joie, de souffrance mêlée.

ÂME

N'avez-vous point vu celui que mon âme aime ?

DISCIPLES

Où donc ton bien-aimé est-il allé ? Ô, plus belle  
d'entre les femmes, de quel côté ton bien-aimé  
s'est-il dirigé ? Nous le chercherons avec toi.

ÂME

Mon bien-aimé est descendu dans son jardin. Au  
jardinet des épices,  
pour faire paître son troupeau dans les jardins et  
pour cueillir des roses.

CHRISTUS

Friede sei mit euch.

SEELE

Da ich ein wenig vorüberkam, da fand ich, den meine Seele liebet.

CHRISTUS

Friede sei mit euch.

JÜNGER

Es ist ein Gespenst.

CHRISTUS

Was seid ihr erschrocken und warum kommen solche Gedanken in euer' Herzen? Sehet meine Hände und Füße, ich bin's selber, fühlet mich und sehet, denn ein Geist hat nicht Fleisch und Bein wie ihr sehet, das ich habe.

SEELE

Ich halte ihn und will ihn nicht lassen.

JÜNGER

Die Hoffnung ist nun wahr,  
Denn Christus stehet dar.  
Er weiset Fleisch und Bein,  
Seine Hand und Füß' es sein,  
O Freudenschein.



CHRIST

Peace be with you.

SOUL

Then scarcely had I left when I found my love.

CHRIST

Peace be with you.

DISCIPLES

It is a ghost.

CHRIST

Why are you troubled, and why do doubts arise in your hearts? See my hands and my feet, that it is I myself. Touch me, and see. For a spirit does not have flesh and bones as you see that I have.

SOUL

I held him, and would not let him go.

DISCIPLES

Hope has now come true,  
for Christ stands here,  
he shows flesh and bone,  
his hands and feet  
O light of joy.

CHRIST

Que la paix soit avec vous.

ÂME

À peine les avais-je passés, que j'ai trouvé celui que mon âme aime.

CHRIST

Que la paix soit avec vous.

DISCIPLES

C'est un fantôme !

CHRIST

Pourquoi êtes-vous troublés, et pourquoi pareilles pensées s'élevèrent-elles dans vos cœurs ? Voyez mes mains et mes pieds, c'est bien moi ; touchez-moi et voyez : un esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'ai.

ÂME

Je l'ai saisi, et je ne l'ai point lâché.

DISCIPLES

L'espérance advient,  
car Christ se présente,  
il montre chair et os,  
ce sont ses mains et ses pieds,  
ô lueur de la joie.

CHRISTUS

Habt ihr hie[r] etwas zu essen?

SEELE

Mein Freund komme in seinen Garten und esse seiner edlen Früchte.

CHRISTUS

Ich komme, meine Schwester, liebe Braut, in meinen Garten.

CHRISTUS

Also ist's geschrieben und also musste Christus leiden und auferstehn von den Toten am dritten Tag, und predigen lassen in seinem Namen Buße und Vergebung der Sünden.

SEELE

Wer will verdammen? Christus ist hier gestorben, ist ja vielmehr, der auferweckt ist, welcher ist zur Rechten Gottes und vertritt uns.

JÜNGER

Die Osterzeit ist groß,  
Wir sind der Sünden los.  
Sei froh, du Christenheit,  
Hie[r] ist die Gnadenzeit, dort Seligkeit.

CHRIST

Have you anything to eat?

SOUL

Let my beloved come to his garden, and eat its choicest fruits.

CHRIST

I came to my garden, my sister, my bride!

CHRIST

Thus it is written, that the Christ should suffer and on the third day rise from the dead.

SOUL

Who is to condemn? Christ is the one who died – more than that, who was raised – who is at the right hand of God, who indeed is interceding for us.

DISCIPLES

Great is Eastertide,  
we are free of sin.  
Rejoice, Christendom.  
Here below is the time of grace,  
and yonder eternal bliss.

CHRIST

N'avez-vous rien à manger ?

ÂME

Que mon bien-aimé entre dans son jardin, et qu'il mange de ses fruits excellents !

CHRIST

J'entre dans mon jardin, ma sœur, ma fiancée.

CHRIST

Car il est écrit que Christ devait souffrir et ressusciter d'entre les morts au troisième jour et qu'en son nom seraient prêchés la repentance et le pardon des péchés.

ÂME

Qui les condamnera ? Christ est mort ici, bien plus il est ressuscité, il est à la droite de Dieu et intercède pour nous.

DISCIPLES

Le temps de Pâques est grand,  
nous sommes délivrés des péchés.  
Réjouis-toi, chrétienté,  
le temps de la grâce est ici-bas, le salut au-delà.

ALLE

Sei froh, du Christenheit,  
Hie[r] ist die Gnadenzeit, dort Seligkeit

ALL

Here below is the time of grace,  
and yonder eternal bliss.

*Bible Translation: English Standard Version*

TOUS

Réjouis-toi, chrétienté,  
le temps de la grâce est ici-bas, le salut au-delà.

*Bible Louis Segond*

VOX NIDROSIENSIS  
SOLOISTS



Gunhild Alsvik



Samuel Boden © Marco Borggreve





Natalie Perez



Victor Sordo Vicente







Martin Wählberg

[orkeesternord.com](http://orkeesternord.com)

Also available



AD AD  
TE