


GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

# Septem verba a Christo

SOPHIE KARTHÄUSER  
CHRISTOPHE DUMAUX  
JULIEN BEHR  
KONSTANTIN WOLFF

AKADEMIE FÜR  
ALTE MUSIK  
BERLIN 

RENÉ JACOBS

Verbum I: Pater, dimitte illis: non enim sciunt qui faciunt (Luke 23:34)

1		<i>Christus (bass)</i>	<b>Recitativo</b> Huc, o dilecti filii	1'57
2			<b>Aria</b> En doceo diligere 4'38	
3		<i>Anima (alto)</i>	<b>Aria</b> Quod iubes, magne Domine	4'02

Verbum II: Amen dico tibi: hodie mecum eris in Paradiso (Luke 25:43)

4		<i>Christus (tenor)</i>	<b>Recitativo</b> Venite, currite	0'55
5			<b>Aria</b> Latronem hunc aspice	4'23
6		<i>Anima (soprano)</i>	<b>Aria</b> Ah! peccatoris supplicis	5'04

Verbum III: Mulier ecce filius tuus (John 19:26)

7		<i>Christus (bass)</i>	<b>Recitativo</b> Quo me, amor?	2'01
8			<b>Aria</b> Dilecta Genitrix 3'35	
9		<i>Anima (soprano)</i>	<b>Recitativo</b> Servator optime	1'18
10			<b>Aria</b> Quod iubes, magne Domine	5'59

Verbum IV: Deus meus, deus meus, ut quid dereliquisti me? (Mark 15:34)

11		<i>Christus (bass)</i>	<b>Aria</b> Huc oculos 5'57	
12		<i>Anima (alto)</i>	<b>Aria</b> Afflicte, derelicta 5'40	

Verbum V: Sitio (John 19:28)

13		<i>Christus (bass)</i>	<b>Aria</b> O vos omnes, qui transitis	5'19
14		<i>Anima (tenor)</i>	<b>Aria</b> Non nectar, non vinum, non undas	4'13

Verbum VI: Consummatum est (John 19:29)

15		<i>Christus (bass)</i>	<b>Aria</b> Huc advolate mortales	6'09
16		<i>Anima (soprano)</i>	<b>Aria</b> Sic consummasti omnia	5'35

Verbum VII: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum (Luke 23:44-46)

17		<i>Christus (bass)</i>	<b>Recitativo</b> Quotquot coram cruce stas	1'36
18			<b>Aria</b> In tuum, Pater, gremium	5'33
19		<i>Anima (tenor)</i>	<b>Aria</b> Quid ultra peto vivere	6'25



*Soprano* Sophie Karthäuser

*Countertenor* Christophe Dumaux

*Tenor* Julien Behr

*Bass* Konstantin Wolff

### Akademie für Alte Musik Berlin

*Violins 1* Bernhard Forck, concertmaster

Erik Dorset, Kerstin Erben, Uta Peters

*Violins 2* Dörte Wetzel, Barbara Halfter, Thomas Graewe

*Violas* Sabine Fehlandt\*, Anja Graewel\*

*Violoncellos* Kathrin Sutor\*, Andreas Voss

*Double basse* Michael Neuhaus

*Organ, harpsichord* Andreas Küppers

*Horns* Erwin Wieringa\*, Miroslav Rovenský

*Trumpet* Ute Hartwich\*

*Harp* Mara Galassi\*

*Lute* Shizuko Noiri

*Conductor* René Jacobs

*\* Soloists*



## Structure et symbolique musicale des *Septem verba*

René Jacobs

“Le problème de l’authenticité de [cette] œuvre et celui de sa valeur doivent être traités séparément. Ou, plus simplement, sa valeur ne dépend pas de la paternité artistique de Pergolèse.” C’est sur ces propos très mesurés que Reinhard Fehling, l’éditeur des *Septem verba*, conclut sa thèse sur l’œuvre. Je suis moi-même disposé à croire, en vertu notamment de ses arguments stylistiques, que cet oratorio a été *correctement* attribué à Pergolèse. Un rapide coup d’œil sur la partition suscita dès l’abord un enthousiasme considérable, et une étude plus poussée acheva de me convaincre de l’originalité de cette œuvre, qui ne doit pas être comparée au célèbre *Stabat Mater*.

Ces *Septem verba* constituent un cycle de sept cantates comprenant chacune deux arias, dont la première est chantée par Jésus sur la croix (basse ; ténor dans la deuxième cantate seulement). Il explique, dans le rôle du “doctor optimus” (le meilleur maître) le sens de chacune de ses dernières paroles prononcées sur la croix, qui apparaissent individuellement – dans leur traduction latine – comme titre de chaque cantate. La deuxième aria est consacrée à l’ “Anima” (l’âme pieuse) qui l’écoute avec ferveur (soprano, alto ou ténor). Elle exprime la réponse de l’ “épouse” à l’ “époux céleste”. Dans le seul cycle de cantates comparable contenant les “Sept paroles”, protestant, chanté en allemand, celui de Christoph Graupner (1743), les cantates individuelles sont plus longues, avec pour chacune trois récitatifs, deux arias et un choral final. Mais elles devaient être interprétées non pas en une fois, mais sept dimanches de suite. En contraste, l’œuvre de Pergolèse, probablement composée entre 1730 et l’année de sa mort précoce (1736), était sans doute destinée à une dévotion extra-liturgique qui avait lieu le vendredi saint entre 12 et 15 heures. Selon Fehling, cette tradition, venue de l’Amérique du Sud en tant que “Devoción de las tres horas de la agonía de Cristo”, s’était imposée, en passant par l’Espagne, à travers toute l’Europe. Joseph Haydn, dans la préface de l’édition imprimée de la version chorale de ses *Sept dernières paroles* (1801), décrit encore l’atmosphère émouvante d’une telle méditation, quinze ans auparavant, lors de la création de la version orchestrale à Cadix :

“Les murs, les fenêtres et les piliers de l’église étaient couverts d’étoffe noire, et seule une lampe [...] éclairait l’obscurité sacrée. [...] Après un prélude, l’évêque montait à la chaire, prononçait l’une des sept paroles et ajoutait là-dessus une réflexion. Quand il avait terminé, il descendait de la chaire et tombait à genoux devant l’autel. Cette pause était remplie de musique.”

À la différence du cycle de cantates de Graupner, on ne trouve chez Pergolèse que de rares récitatifs (cinq). Ce sont des “accompagnati” d’une grande expressivité, mais l’œuvre dépend en premier lieu de ses arias. Le dialogue entre le Christ et “Anima”, essentiellement rhétorique et mené en quatorze “discours musicaux”, ne relève pas de la conversation intime. Ce duo entre Jésus et l’âme pieuse, comme on en trouve souvent dans les cantates de Bach, ne sera possible qu’au paradis. Le succès d’une interprétation dépend grandement du maintien de la forme *da capo* des arias, et de l’imagination, de l’instinct nécessaires pour une exécution créative et dramatique. Je trouve l’avis de Fehling, selon lequel la “vraisemblance dramatique et le mouvement musical” souffriraient d’une trop grande emprise de la forme *da capo*, aujourd’hui dépassé. Je voudrais avancer quatre arguments allant à l’encontre de cette idée.

Premièrement, la reprise en tant que telle est, en termes rhétoriques, la “confirmatio” du discours musical, apposée à la “confutatio” (partie B) dans l’objectif d’amplifier “l’argumentatio” de la partie initiale : il s’agit donc d’une intensification *et* – dans les *Septem verba* – d’une méthode didactique employée par le “meilleur maître” pour familiariser l’âme pieuse avec la valeur théologique de ses dernières paroles. Il est naturel que l’âme imite le style du maître, elle le fait donc aussi dans une aria *da capo*. Les *Septem verba* ne *sont pas* un drame ou une passion, mais un oratorio méditatif et didactique.

Deuxièmement, la symétrie de l’aria *da capo* correspond à celle de la structure générale de l’oratorio (voir ci-dessous).

Troisièmement, Pergolèse adopte la forme *da capo* de façon inattendue dans six arias en utilisant les changements de tempo pour diviser la partie B en plusieurs sections (deux, trois ou même quatre à un moment donné) ; après quoi la reprise fonctionne plutôt comme un épilogue.

Quatrièmement, le manuscrit de Metten prouve (grâce à des indications qui, d’après Fehling lui-même, “signalent probablement une entrée plus tardive du *da capo*”) que dans la pratique les parties *da capo* pouvaient être modifiées si la fastidieuse reprise de la partie A tout entière était jugée trop contraignante. En règle générale, nous nous alignons sur cette pratique. Il est aujourd’hui nécessaire de suivre de telles indications plus souvent qu’alors, avant tout parce que les conditions d’interprétation ne sont plus

les mêmes qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, nous n'avons pas aujourd'hui de "réflexions" (Haydn) ou de courts sermons entre les arias, et il peut ainsi s'avérer nécessaire de supprimer exceptionnellement la ritournelle finale de l'aria de Jésus, pour que la réponse de l'âme pieuse arrive plus rapidement. Nous omettons une seule fois le da capo entier d'une aria de Jésus (dans la troisième cantate) avec un effet dramatique surprenant, la réponse de l'âme ne commençant pas tout de suite par une aria, mais par un *recitativo accompagnato* introductif.

La *structure symétrique* de l'œuvre est remarquable. La musique s'étend comme une grande arche qui relie entre elles les deux cantates extrêmes (la première et la septième), la quatrième cantate formant le centre. Il y a entre ces trois cantates des parallèles qui suggèrent un plan soigneusement réfléchi :

- 1) Du point de vue *harmonique*. Les deux cantates extrêmes sont composées dans des tonalités fortement contrastées : ré majeur (aria du Christ) et ut mineur (aria de l' "anima"). Les deux arias de la quatrième cantate, la clef de voûte de l'ensemble, sont en revanche dans la *même* tonalité, ré majeur. Les tonalités sont à coup sûr des symboles : le ré majeur lumineux pour la divinité de Jésus, et le relatif mineur, si mineur (dans les parties B), "tonalité de la souffrance", pour son humanité ; le sombre do mineur pour le péché des hommes et le relatif majeur, mi bémol (dans les parties B) pour sa rédemption. L'aria la plus bouleversante de tout l'oratorio est celle de l'âme pieuse dans la quatrième cantate. Il s'agit d'une aria pour alto, très proche par le texte et l'émotion du "He was despised" de Haendel (*Le Messie*) : elle reprend le ré majeur de la précédente aria du Christ ; le symbole musical d'une *Imitatio Christi*.
- 2) Du point de vue *thématique*. La même corde de récitation grégorienne sert de base aux trois arias du Christ.
- 3) L'*orchestration* inhabituelle possède la même valeur symbolique dans les trois arias. Dans les cantates extrêmes, le Christ est auréolé d'un cor solo, un instrument qui était associé aux rois (terrestres et célestes), alors que dans la quatrième cantate, une trompette *en sourdine* symbolise un roi céleste *tourmenté*, dont la divinité n'est presque plus perceptible. Seules des voix graves retentissent sous l'envolée du cor dans son registre aigu : deux basses (vocale et instrumentale), et, chose inattendue, deux altos – les cordes aiguës se taisent. Le cor solo aigu est un symbole de la majesté de Dieu, alors que les altos symbolisent la bassesse des hommes pécheurs. On retrouve la même symbolique dans l'aria "Quoniam tu solus sanctus" de la *Messe en si mineur* de Bach (avec les bassons à la place des altos). Dans la quatrième

cantate, le timbre mélancolique de l'alto refait son apparition, unique voix instrumentale obligée – et extrêmement virtuose – de l'aria pour alto "Afflicte, derelicta" ("Anima").

L'interprétation suit en principe l'édition Breitkopf. L'éditeur a été assez aimable pour mettre à ma disposition des fac-similés, non seulement des parties séparées de Kremsmünster (sa source principale), mais aussi de celles de Metten et Zurich. La comparaison entre les trois sources a été en tous points une riche source de renseignements. J'ai ainsi pu constater que la version de Metten démontre parfois une plus grande créativité dans son engagement avec la musique, par exemple dans la riche ornementation de la ligne d'alto obligé de la quatrième cantate. Nous avons adopté cette forme fixée d'improvisation. Cette version m'a aussi semblé proposer certaines améliorations textuelles plus intéressantes. En ce qui concerne la division des arias entre soprano et ténor, j'ai préféré suivre la version de Zurich, plus équilibrée (3+2 dans la version de Zurich pour 1+4 dans la première version). Le fait que l'aria du Christ de la deuxième cantate a été composée pour un ténor (plutôt que pour une basse), demeure un mystère. Ou alors s'agit-il, ici encore, d'un symbole caché ? La stupéfaction d'entendre le Christ dans une voix de ténor – c'est-à-dire, dans une voix de basse *élevée* (dans une aria avec *harpe* obligée) – symbolise-t-elle l'ouverture du ciel, à laquelle la dernière parole fait allusion ? Dans l'*Actus tragicus* de Bach, une voix de basse chante aussi, s'élevant jusqu'à la tessiture de ténor : "Aujourd'hui, tu seras avec moi, au *paradis*."

Traduction : Alexandre Johnston

## L'édition d'un chef-d'œuvre oublié

Une découverte de Reinhard Fehling

L'histoire de l'œuvre est tout aussi entourée de mystère que son probable créateur. Les *Septem verba a Christo in cruce moriente prolata* sont-ils de Pergolèse, ou ont-ils en fait été faussement attribués au compositeur du *Stabat Mater*, mort en 1736 à seulement 26 ans ? La question se posa aux musicologues en 1930, lorsque furent découverts deux manuscrits d'origine monastique du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce que les copistes considéraient encore comme une œuvre du “Sig. Pergolese”, et qui était, pour ceux qui l'avaient interprétée et écoutée, une touchante évocation de la Crucifixion, attisa alors le débat sur l'authenticité. Hermann Scherchen sembla y mettre fin en attirant l'attention sur l'œuvre elle-même, longue de plus d'une heure et brillamment orchestrée pour quatre voix solo, trompette, deux cors, harpe, cordes et basse continue, “une œuvre d'art des plus intimes, pleine d'une douceur profondément ressentie et d'un sentiment esthétique triomphateur.” Son verdict resta pourtant lettre morte. Il fallut attendre que le musicologue Reinhard Fehling retrouvât deux autres manuscrits dans les abbayes de Kremsmünster et d'Aldersbach, pour qu'une édition critique, fondée sur les dernières découvertes de la musicologie, soit publiée par l'éditeur Breitkopf & Härtel.

Le titre de l'œuvre et l'indication de son attribution à Pergolèse circulent parmi les musicologues depuis une centaine d'années ; ils ne sont au départ connus qu'à partir d'un manuscrit incomplet (“Authore Signore Pergolesi”), catalogué depuis 1882 à la Bayerische Staatsbibliothek, où il fut jugé authentique.

La découverte par Bertha Antonia Wallner d'un jeu complet de parties séparées en manuscrit, établi en 1760 dans le monastère de Metten, entraîna une activité nouvelle au sein de la recherche. Wallner réalisa – sans présenter l'œuvre sous forme de partition – une analyse stylistique, publiée en 1936, où elle affirme qu'il doit s'agir ici – comme on peut le lire sur la page de garde du manuscrit – d'une œuvre (de jeunesse) du “Sig. Pergolese”. La découverte et la théorie de Wallner restèrent cependant sans suite quant à l'édition de l'œuvre.

Un nouveau chapitre dans l'histoire de la recherche débuta avec la découverte par le chef d'orchestre Hermann Scherchen d'un jeu de parties séparées en manuscrit à la Zentralbibliothek de Zurich, au début des années cinquante. Sans aucune connaissance des autres manuscrits, il établit une partition à partir de ce document – lui aussi attribué à Pergolèse. Une partition pour chant et piano, recopiée par lui à la main et peu fidèle du point de vue stylistique, fut invoquée par les spécialistes de Pergolèse – auprès desquels s'était entre-temps opéré un changement de principe selon lequel seuls les manuscrits originaux de Pergolèse pouvaient être une garantie d'authenticité – comme seule raison pour exclure les *Septem verba* du catalogue des œuvres authentifiées du compositeur. En revanche, l'appel, en 1954, du spécialiste zurichois Antoine

E. Cherbuliez à une analyse et à une confrontation des sources connues jusqu'alors, resta sans suite.

Un nouveau tournant eut enfin lieu en 2009, lorsque le musicologue Reinhard Fehling découvrit à l'abbaye de Kremsmünster, en Basse-Autriche, un jeu de parties séparées, inconnu et anonyme, identique pour l'essentiel à ceux connus jusque-là. La jaquette et le nom de l'auteur avaient disparu au cours de son histoire mouvementée, et il avait ainsi été laissé de côté. L'abbaye, qui l'avait classé dans son inventaire vers 1760, est reconnue comme ayant été l'un des bastions de la musique italienne au nord des Alpes ; elle possède de surcroît une documentation fiable sur les contacts avec l'Italie de musiciens en résidence à une époque antérieure, parmi lesquels on notera avant tout Franz Spary (1740), qui entretenait des relations avec les représentants de l'École napolitaine (entres autres, Durante, Feo, Leo et Pergolèse) et ramena avec lui certains de leurs manuscrits. Ainsi, on put pour la première fois établir un lien direct avec les origines de l'œuvre.

Il était alors temps de réunir les différents manuscrits. On apprit alors que l'œuvre connut une réception vivante vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle ; il est même attesté qu'elle fut représentée à Zurich, ville protestante (en 1770/1772 encore). Mais, conclusion plus importante encore, tous les manuscrits remontent en principe au même état de l'œuvre ; il fut ainsi possible pour la première fois d'établir (en utilisant le manuscrit de Kremsmünster comme source principale et les autres comme sources comparatives) une partition cohérente et indiscutable. L'œuvre put donc enfin retrouver un visage authentique.

Des comparaisons extensives et détaillées<sup>1</sup> avec d'autres œuvres analogues de Pergolèse (parmi lesquelles la plus convaincante est la comparaison avec l'oratorio *La morte di San Giuseppe* – lié sur le plan thématique, et découvert lui aussi il y a peu) ont enfin pu révéler, bien au-delà des caractéristiques stylistiques facilement imitables, des parallèles évidents et d'une telle portée qu'ils contribuent à prouver l'authenticité de l'œuvre.

© 2013 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden  
Traduction : Alexandre Johnston

<sup>1</sup> Voir à ce sujet: Reinhard Fehling, *Septem Verba – ein Oratorium des ‚Signore Pergolese‘*, Essen 2011, pp. 245-336.

## Structure and musical symbolism in the *Septem verba*

René Jacobs

‘The question of the work’s authenticity must be separated from that of its value. Or, to put it simply, its value does not depend on whether Pergolesi actually wrote it.’ It is with these sensible words that Reinhard Fehling, the editor of the *Septem verba*, concludes his dissertation on the work. On the basis, not least, of the stylistic arguments he puts forward, I myself tend to the view that this oratorio has been *correctly* attributed to Pergolesi. A first rapid glance at the score at once roused great enthusiasm. Closer study has convinced me of the uniqueness of the work, which should not be compared with the celebrated *Stabat Mater*.

The *Septem verba* forms a **cycle** of seven cantatas, each consisting of two arias. The first aria is sung by Jesus on the Cross (bass, except for the second cantata where the part is sung by a tenor). In his role as *doctor optimus*, the best of all teachers, he explains the meaning of the word from the Cross that is placed in Latin translation as the heading of each cantata. The second aria is intended for the ‘Anima’ (Faithful Soul), who listens to him reverently (soprano, alto or tenor). He or she formulates the answer of the ‘Bride’ to the heavenly ‘Bridegroom’. In what is probably the only comparable cantata cycle with the ‘Seven Last Words’ as a subject, the Protestant cycle in German by Christoph Graupner (1743), the individual cantatas are longer (each consisting of three recitatives, two arias, and a concluding chorale), because they were to be performed not as a continuous whole but on seven consecutive Sundays. Pergolesi’s work, on the other hand, probably composed between 1730 and the year of the master’s early death (1736), was probably intended for an extra-liturgical devotion on Good Friday between noon and three o’clock in the afternoon. According to Fehling, this tradition had spread from South America through Spain and all over Europe under the name of the ‘Devoción de las tres horas de la agonía de Cristo’. In the Preface to the printed edition of the vocal version of *his* setting of the *Seven Last Words* (1801), Joseph Haydn describes the poignant atmosphere that had reigned during such a meditation fifteen years earlier, at the first performance of the orchestral version of the work in Cádiz:

The walls, windows, and pillars of the church were hung with black cloth, and only one lamp . . . illuminated the sacred darkness. . . . After a prelude, the bishop mounted the pulpit, pronounced one of the Seven Words, and delivered a meditation on it. As soon as it was over, he descended from the pulpit and fell to his knees before the altar. This pause was filled with music.

In Pergolesi, unlike Graupner’s cantata cycle, there are only occasional recitatives (five in all). These are highly expressive *accompagnati*, but the work as a whole depends first and foremost on its arias. The dialogue between Christ and Anima is an essentially rhetorical one, predominantly conducted in fourteen ‘discourses in music’, but not an intimate conversation. A duet between Jesus and the Faithful Soul, of the kind customary in Bach’s dialogue cantatas, will be possible only in heaven. The decisive factors in the success of an interpretation are the ability to sustain the **da capo form** of the arias and the necessary imagination to perform these *da capo* sections in a creative manner and with musical and dramatic flair. In my view, Fehling’s statement that ‘dramatic credibility and musical flow’ suffer from the dictates of the *da capo* form is today outmoded. I would like to present four arguments to the contrary.

– First of all, the reprise section as such is, in rhetorical terms, the *confirmatio* of the musical discourse, which follows the *confutatio* (*B* section) in order to reinforce the *argumentatio* of the opening section: it is therefore an intensification *and* – in the *Septem verba* – a didactic method used by the ‘best of all teachers’ to convey the theological meaning of the Last Words to the Faithful Soul more forcefully. It is appropriate for the soul to imitate the ‘style’ of its teacher, and so it too employs a *da capo* aria. The *Septem verba* is *not* a drama or a Passion, but a meditative, didactic oratorio.

– Second, the symmetry of the *da capo* aria corresponds to that of the overall architecture of the oratorio (see below).

– Third, Pergolesi treats the *da capo* form in unexpected fashion in six of the arias, dividing the *B* section into several (two, three, or once even four) parts through changes of tempo, after which the reprise functions more like an epilogue.

– Fourth, the Metten manuscript demonstrates (in indications that, according to Fehling himself ‘probably signify a later entry of the *da capo*’) that in practice *da capo* sections were modified if the long-winded recapitulation of the whole *A* section was felt to be a hindrance. If necessary, we align ourselves with this practice. It is doubtless advisable to carry out such interventions more frequently than at the time of composition, above all because performance conditions are no longer the same as in the eighteenth century: when we no longer have ‘meditations’ (as Haydn calls them) or

short sermons between the arias, it may become necessary exceptionally to cut the closing ritornello of Jesus' aria so as to allow the Faithful Soul's response to follow more swiftly. Only once have we omitted a whole *da capo* from one of Jesus' arias (in the third cantata), to surprising dramatic effect, since the Soul's answer does not start with an aria straight away but with an introductory *accompagnato* recitative.

The work's **symmetrical architecture** is worthy of note. The music spans a broad arch that binds together the two outer cantatas (first and seventh), with the fourth cantata as its centre. There are correlations between the three cantatas that point to a carefully conceived **plan**:

- 1) **Harmonic**: The two framing cantatas are composed in strongly contrasting keys: D major (the arias for Christ) and C minor (those of Anima). The two arias of the fourth cantata, the pivot of the whole work, are both in the *same* key, D major. These tonalities are undoubtedly symbols: the radiance of D major for the divinity of Jesus, its relative minor B minor (in the *B* sections) as the 'key of suffering' for his humanity; the dark key of C minor for the sinfulness of humankind and its relative major E flat (in the *B* sections) for its redemption. The most harrowing number in the whole oratorio is sung in the fourth cantata by the Faithful Soul: it is an alto aria, very close in text and affect to 'He was despised' from Handel's *Messiah*. The piece takes up the D major of the preceding aria for Christ, in a musical symbol of the *Imitatio Christi*.
- 2) **Thematic**: The principal theme of all the three of Christ's arias in these three cantatas uses the same Gregorian reciting tone.
- 3) The unusual **instrumentation** has the same symbolic significance in the three arias. In the framing cantatas Christ is given the 'halo' of a solo horn, an instrument then associated with kings (both temporal and heavenly), while in the fourth cantata a *muted* trumpet symbolises the *sufferings* of the Heavenly King, whose divinity is only faintly perceptible. Beneath the soaring horn part, only low voices are heard: two bass lines (vocal and instrumental) and, surprisingly, two violas (the upper strings are silent). The high horn solo is a figure of the exalted majesty of God, whereas the violas represent the baseness of sinful humanity. We find the same symbolism in the bass aria 'Quoniam tu solus sanctus' from Bach's B minor Mass (with bassoons instead of violas). In the fourth cantata the melancholy viola timbre recurs, here as the single, extremely virtuosic obbligato part in the alto aria 'Afflicte, derelicta' (Anima).

In principle this recording follows the Breitkopf edition. Its editor very kindly made available to me facsimiles not only of the individual parts from Kremsmünster (his principal source), but also of those from Metten and Zurich. Comparison between the three sources was extremely instructive, showing me that the Metten version sometimes treats the music more creatively, for example in the richly ornamented viola solo of the fourth cantata. We adopted this fixed form of an improvisation. There were also a number of textual improvements in this version that seemed more interesting to me. In the case of the distribution of soprano and tenor arias, I preferred to follow the more balanced Zurich version (three and two respectively in Zurich as against one and four in the early version). The fact that Christ's aria in the second cantata was set for tenor rather than bass remains a puzzle. Or is there a symbol concealed here too? Does the surprise of hearing Christ unexpectedly represented by a tenor, that is, by an elevated bass voice (in an aria with *harp obbligato*) symbolise the opening of heaven, to which the Last Word of this cantata refers? In Bach's *Actus tragicus*, too, it is a bass voice, rising into the tenor range, that sings: 'Heute wirst du mit mir im Paradies sein' (Today thou shalt be with me in Paradise).

*Translation: Charles Johnston*



# The edition of a forgotten masterpiece

Reinhard Fehling's discovery

The history of the work is as shrouded in mystery as its probable creator. Is the *Septem verba a Christo in cruce moriente prolata* by Pergolesi, or has it merely been misattributed to the composer of the *Stabat Mater* who died in 1736 aged only twenty-six? Musicologists were faced with this question in 1930, when two manuscripts of monastic origin, drawn up in the middle of the eighteenth century, came to light. What the copyists had considered as a work by 'Sig. Pergolese', and those who had played or heard it had thought of as a poignant evocation of the Crucifixion, now sparked off a debate as to its authenticity. Hermann Scherchen settled this by shifting attention to the work itself, more than an hour long and colourfully scored for four vocal soloists, trumpet, two horns, harp, strings, and basso continuo, calling it 'one of the most heartfelt works of art, full of profound tenderness and an all-conquering sense of beauty'. But his judgment remained unheeded. Only the discovery of two more manuscripts in the abbeys of Kremsmünster and Aldersbach by the musicologist Reinhard Fehling prompted the firm of Breitkopf & Härtel to publish a critical edition based on the latest scholarly findings.

The title of the work and the assertion of Pergolesi's authorship have haunted musicological circles for a century or so, initially on the sole basis of an incomplete manuscript ('Autore Signore Pergolese'), catalogued in the Bayerische Staatsbibliothek since 1882 and regarded there as genuine.

New developments in the research situation came with Bertha Antonia Wallner's discovery of a complete set of manuscript parts made in the monastery of Metten in 1760. Without presenting the work in score, she carried out a stylistic analysis, published in 1936, in which she confirmed that it must be – as indicated on the flyleaf of the manuscript – an (early) work by 'Sig. Pergolese'. However, Wallner's discovery and her assessment of the work did not lead to an edition of it.

A further strand of research opened up when the conductor Hermann Scherchen found a set of manuscript parts in the Zurich Zentralbibliothek in the early 1950s. Without any knowledge of the other manuscript, he drew up a score from the Swiss one (also attributed to Pergolesi). A stylistically unreliable handwritten vocal score by him was then utilised by Pergolesi scholars – who had in the meantime undergone a paradigm shift whereby only original manuscripts by Pergolesi were an acceptable guarantee of authenticity – as their sole basis for rejecting it from the catalogue of bona fide works. The evaluation and comparison of the sources known at that time, which the Zurich Pergolesi scholar Antoine E. Cherbuliez called for in 1954, never took place.

Events took a new turn only in 2009, when the musicologist Reinhard Fehling discovered at Kremsmünster Abbey in Lower Austria an anonymous and hitherto unknown set of performing materials that were largely identical with those already known. In the course of its eventful history its covers and attribution of authorship had gone missing, with the result that it had remained unnoticed. The abbey, where it was added to the inventory around 1760, is regarded as one of the chief bastions of Italian music north of the Alps; moreover, it possesses reliable documentation concerning the relations with Italy of earlier musicians based there. Of these, Franz Spary (1740), above all, had particularly extensive contacts with members of the Neapolitan School (including Durante, Feo, Leo, and Pergolesi) and brought back some of their manuscripts to the abbey. Thus it became possible to establish a direct connection with the origins of the work for the first time.

The time had now come to assemble the various manuscripts. In the process it emerged that the work had enjoyed a lively performing tradition in the mid-eighteenth century; there was even a documented performance in the Protestant city of Zurich (as late as 1770/72). But even more important was the recognition that all the manuscripts stem in principle from the same state of the work, which made it possible for the first time to prepare a coherent, clear-cut score (using the Kremsmünster manuscript as principal source and the other MSS as comparative sources). At last the work could take on its authentic appearance.

Extensive and detailed comparisons<sup>2</sup> with similar works by Pergolesi (most significantly with the thematically related oratorio *La morte di San Giuseppe*, also recently discovered) have also revealed, well below the surface level of easily imitated stylistic traits, deep-rooted and far-reaching parallels that tend to corroborate the work's authenticity.

© 2013 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden  
Translation: Charles Johnston

<sup>2</sup> On this subject, see Reinhard Fehling, *Septem Verba – ein Oratorium des 'Signore Pergolese'*, (Essen: 2011), pp.245–336.

# Aufbau und musikalische Symbolik der „Septem Verba“

René Jacobs

„Die Echtheitsfrage des Werkes sollte von der Wertfrage getrennt werden. Oder einfach gesprochen, der Wert hängt nicht von der tatsächlichen Autorschaft Pergolesis ab.“ Mit diesen vernünftigen Worten schließt Reinhard Fehling, der Herausgeber der „Septem Verba“ seine Dissertation über das Werk ab. Nicht zuletzt auf Grund seiner stilkritischen Argumente neige ich selbst zu der Überzeugung, dass dieses Oratorium ZURECHT Pergolesi zugeschrieben wird. Bei einem ersten flüchtigen Blick in die Partitur kam schon große Begeisterung auf. Ein genaueres Studium überzeugte mich von der Einzigartigkeit des Werkes, das mit dem berühmten „Stabat Mater“ nicht verglichen werden darf.

Diese „Septem Verba“ bilden einen ZYKLUS von sieben Kantaten, die jeweils aus zwei Arien bestehen. Die jeweils erste Arie wird durch Jesus am Kreuz gesungen (Bass, nur in der zweiten Kantate Tenor). Als „doctor optimus“, der Beste aller Lehrer, erklärt er die Bedeutung der einzelnen Kreuzesworte, die – in lateinischer Übersetzung – als Überschrift jeder Kantate vorangestellt werden. Die zweite Arie ist für die ihm ehrfürchtig zuhörende *Anima* (Gläubige Seele) bestimmt (Sopran, Alt oder Tenor). Sie formuliert die Antwort der „Braut“ an den himmlischen „Bräutigam“. In dem wohl einzigen vergleichbaren Kantatenzyklus, der die „Sieben Worte“ zum Inhalt hat, (der protestantische, auf deutsch gesungene Zyklus von Christoph Graupner, 1743), sind die einzelnen Kantaten länger (jeweils mit drei Rezitativen, zwei Arien und einem Schlußchoral), weil sie nicht zusammenhängend sondern an sieben aufeinander folgenden Sonntagen auszuführen sind. Pergolesis Werk dagegen, vermutlich zwischen 1730 und dem frühen Todesjahr des Meisters (1736) komponiert, ist wohl für eine außerliturgische Andacht am Karfreitag zwischen 12 und 15 Uhr bestimmt. Diese Tradition hatte sich, laut Fehling, von Südamerika aus als „Devoción de las tres horas de la agonía de Cristo“ über Spanien in ganz Europa durchgesetzt. Noch im Vorwort der gedruckten Ausgabe SEINER *Sieben letzten Worte* in der Vokalfassung (1801), beschreibt Joseph Haydn die ergreifende Atmosphäre während einer solchen Meditation, die fünfzehn Jahre vorher bei der Aufführung der Orchesterfassung des Werkes in Cádiz geherrscht hatte:

„Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren mit schwarzem Tuch überzogen, und nur EINE Lampe [...] erleuchtete das heilige Dunkel. [...] Nach einem Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von Musik ausgefüllt.“ Bei Pergolesi gibt es im Gegensatz zum Kantatenzyklus Graupners nur gelegentlich Rezitative (fünf). Es sind höchst expressive „Accompagnati“, aber das Werk als Ganzes lebt an erster Stelle von seinen Arien. Der Dialog zwischen Christus und Anima ist vor allem ein in vierzehn „Klang-Reden“ geführter, rhetorischer Dialog, aber kein vertrauliches Gespräch. Ein Duett zwischen Jesus und der gläubigen Seele, wie es in Bachs Dialogkantaten üblich ist, wird nur im Himmel möglich sein. Entscheidend für eine gelungene Aufführung ist die Beibehaltung der DA CAPO-Form der Arien, und die notwendige Fantasie, um auf kreative Weise und mit musikdramatischem Gespür diesen Da capo-Teil auszuführen. Fehlings Behauptung, dass die „dramatische Glaubwürdigkeit und der musikalische Fluss“ unter dem Diktat der Da capo-Form leiden würden, finde ich heute überholt. Ihr möchte ich vier Argumente gegenüber stellen.

– Erstens ist der Wiederholungsteil als solcher, in rhetorischen Termen ausgedrückt, die *Confirmatio* der Klangrede, die an die *Confutatio* (B-Teil) anschließt um die *Argumentatio* des Anfangsteils zu bekräftigen: eine Steigerung UND – in den „Septem Verba“ – ein didaktisches Mittel, das der „Beste aller Lehrer“ anwendet um der gläubigen Seele die theologische Bedeutung der Kreuzesworte nahezubringen. Es gehört sich, dass die Seele den „Stil“ des Lehrers nachahmt, also auch in einer Da capo-Arie. Die „Septem Verba“ SIND kein Drama, keine Passion, sondern ein meditatives und lehrhaftes Oratorium.

– Zweitens entspricht die Symmetrie der Da capo-Arie der symmetrischen Großarchitektur des Oratoriums (siehe unten).

– Drittens behandelt Pergolesi die Da capo-Form in sechs Arien, indem er den B-Teil durch Tempowechsel überraschenderweise in mehrere (2, 3 oder sogar einmal 4) Abschnitte aufspaltet, wonach der Wiederholungsteil eher wie ein Epilog wirkt.

– Viertens beweist das Mettener Manuskript (durch Andeutungen, die laut Fehling selbst „wahrscheinlich einen späteren Eintritt des Da Capo signalisieren“) dass in der Praxis Da capo-Teile modifiziert wurden, wenn die langatmige Wiederkehr des gesamten A-Teils als hemmend empfunden wurde. Wir schließen uns des Öfteren dieser Praxis an. Heute sind solche Eingriffe wohl häufiger durchzuführen als damals, vor allem weil die Aufführungsumstände nicht mehr die gleichen sind als im 18. Jahrhundert: wenn die „Betrachtungen“ (Haydn) oder kurze Predigten zwischen den Arien fehlen, kann es notwendig werden, ausnahmsweise das Schlußritornell der Jesus-Arie zu streichen damit die Antwort der gläubigen Seele schneller anschließt. Ein einziges Mal lassen wir ein ganzes Da Capo einer Jesus-Arie aus (in der dritten Kantate) mit überraschend dramatischer Wirkung, weil die Antwort der Seele nicht gleich mit einer Arie sondern mit einem einleitenden Accompagnato-Rezitativ beginnt.

Bemerkenswert ist die symmetrische Architektur des Werkes. Die Musik spannt einen weiten Bogen, der, mit der vierten Kantate als Zentrum, die beiden Eck-Kantaten (erste und siebente) miteinander verbindet. Zwischen den drei Kantaten gibt es Übereinstimmungen die auf einen sorgfältig durchdachten Plan hinweisen:

- 1) Harmonisch. Beide Eck-Kantaten sind in stark kontrastierenden Tonarten komponiert: D-Dur (Christus-Arien) und c-Moll (Anima-Arien). Die beiden Arien der vierten Kantate, der Achse des Ganzen, dagegen stehen in der gleichen Tonart, D-Dur. Die Tonarten sind mit Sicherheit Symbole: das strahlende D-Dur für die Göttlichkeit Jesu, seine Paralleltonart h-Moll (in den B-Teilen) als „Leidenstonart“ für seine Menschlichkeit; das dunkle c-Moll für die Sündhaftigkeit des Menschen und seine Paralleltonart Es-Dur (in den B-Teilen) für seine Erlösung. Die erschütterndste Arie des ganzen Oratoriums wird in der vierten Kantate von der gläubigen Seele gesungen: es ist eine Altarie, vom Text und Affekt her Händels „He was despised“ (Messias) sehr nahe: sie übernimmt das D-Dur der vorausgehenden Christus-Arie: das musikalische Symbol einer „Imitatio Christi“.
- 2) Thematisch. Als Basis der Hauptthemen der drei Christusarien dient der gleiche gregorianische Rezitationston.
- 3) Die ausgefallene Instrumentierung hat in den drei Arien die gleiche symbolische Bedeutung. In den Eckkantaten bekommt Christus den „Heiligenschein“ eines Solohorns, ein Instrument, das mit Königen (weltlichen und himmlischen) assoziiert wurde, während eine gedämpfte Trompete in der vierten Kantate den leidenden Himmelskönig symbolisiert, dessen Göttlichkeit kaum noch wahrnehmbar ist. Unter der hoch aufsteigenden Hornstimme erklingen nur tiefe Stimmen: zwei Bassstimmen (vokal und instrumental) und überraschenderweise zwei Bratschen (die hohen Streicher schweigen). Das hohe Hornsolo ist ein Sinnbild der Hoheit Gottes, während die Bratschen die Niedrigkeit der sündigen Menschen symbolisieren. Die gleiche Symbolik finden wir in der Bass-Arie „Quoniam tu solus sanctus“ der Bach'schen h-Moll Messe wieder (Fagotte statt Bratschen). In der vierten Kantate kehrt die melancholische Bratschenfarbe zurück, hier als einzelne höchst virtuose Obligatstimme der oben erwähnten Altarie „Afflicte, derelicta“ (Anima).

Die Einspielung folgt im Prinzip der Breitkopf-Edition. Freundlicherweise stellte der Herausgeber mir Facsimiles zur Verfügung, nicht nur von den Einzelstimmen von Kremsmünster (seiner Leitquelle), aber auch von denen aus Metten und Zürich. Der Vergleich zwischen den drei Quellen war überaus lehrreich. So konnte ich feststellen, dass die Mettener Fassung manchmal kreativer mit der Musik umgeht, z.B. in dem reich verzierten Bratschensolo der vierten Kantate. Diese fixierte Form einer Improvisation wurde übernommen. Auch einige Textverbesserungen in dieser Fassung schienen mir interessanter. Was die Verteilung zwischen Sopran- und Tenorarien betrifft, bin ich lieber der ausgewogeneren Züricher Version gefolgt (3+2 in Zürich gegenüber 1+4 in der Frühfassung). Dass die Christus-Arie der zweiten Kantate für Tenor (statt Bass) komponiert wurde, bleibt rätselhaft. Oder ist auch hier ein Symbol versteckt? Bedeutet die Überraschung, Christus unerwarteterweise als Tenor-, das heißt als erhöhte Bass-Stimme zu hören (in einer Arie mit obligater Harfe) das Öffnen des Himmels, worauf das Kreuzeswort anspielt? Auch in Bachs *Actus tragicus* singt eine bis in die Tenorlage aufsteigende Bassstimme: „Heute wirst du mit mir im Paradies sein.“

## Die Edition eines vergessenen Ausnahme-Werkes

Eine Entdeckung von Reinhard Fehling

Die Geschichte des Werks ist ebenso geheimnisumwittert wie ihr vermutlicher Schöpfer. Stammen die *Septem verba a Christo in cruce moriente prolata* von Pergolesi oder handelt es sich um eine Zuschreibung an den 1736 im Alter von nur 26 Jahren verstorbenen Komponisten des *Stabat mater*? Diese Frage stellte sich die Musikwissenschaft 1930, als zwei in der Mitte des 18. Jahrhunderts angefertigte Handschriften klösterlicher Herkunft auftauchten. Was die Kopisten noch für ein Werk des „Sig. Pergolese“ hielten und was für diejenigen, die daraus musizierten und ihre Zuhörer eine ergreifende Vergegenwärtigung des Kreuzigungsgeschehens war, ließ nun die „Echtheitsfrage“ entflammen. Hermann Scherchen beantwortete sie, indem er die Aufmerksamkeit auf das über einstündige, mit vier Vokalsolisten, Trompete, zwei Hörnern, Harfe, Streichern und Basso continuo farbig besetzte Werk selbst lenkte, „eines der innigsten Kunstwerke, voll von Sanftmut tiefstem Empfinden und alles überstrahlendem Schönheitsgefühl.“ Sein Urteil blieb jedoch ungehört. Erst die Entdeckung von zwei weiteren Handschriften in den Abteien Kremsmünster und Aldersbach durch den Musikforscher Reinhard Fehling veranlassten den Musikverlag Breitkopf & Härtel, eine textkritische Ausgabe auf der Grundlage neuester musikwissenschaftlicher Erkenntnisse zu veröffentlichen.

Der Titel des Werks und die Angabe der Urheberschaft Pergolesis geistert seit rund hundert Jahren durch die Musikforschung, anfangs allein basierend auf einer unvollständigen Handschrift („Autore Signore Pergolese“), die in der Bayrischen Staatsbibliothek seit 1882 katalogisiert ist und dort für echt befunden wurde.

Neue Bewegung in die Forschungslage brachte der Fund eines vollständigen, 1760 im Kloster Metten angefertigten Stimmenmanuskriptes durch Bertha Antonia Wallner. Sie führte – ohne das Werk als Partitur darzustellen – eine 1936 veröffentlichte Stilanalyse durch und bestätigte, dass es sich – wie auf dem Deckblatt der Handschrift angegeben – um ein (frühes) Werk des ‚Sig. Pergolese‘ handeln muss. Wallners Entdeckung und Einschätzung blieb allerdings editorisch folgenlos.

Ein weiterer Forschungsstrang beginnt mit der Auffindung eines Stimmenmanuskriptes in der Zürcher Zentralbibliothek durch den Dirigenten Hermann Scherchen Anfang der fünfziger Jahre. Ohne Kenntnis der anderen Manuskripte stellte er das dortige (gleichfalls Pergolesi zugeordnete) zu einer Partitur zusammen. Ein vom ihm handschriftlich wiedergegebener stilfremder Klavierauszug diente dann der Pergolesi-Forschung, in der inzwischen ein Paradigmenwechsel derart stattgefunden hatte, nur noch Originalmanuskripte Pergolesis als Echtheitsgarantie gelten zu lassen, als alleinige Basis für die Aussonderung aus dem gesicherten Werkkatalog. Die vom Züricher Pergolesi-Forscher Antoine E. Cherbuliez 1954 angemahnte Auswertung und Gegenüberstellung der bis dahin bekannten Quellen unterblieb hingegen.

Eine neue Wendung trat erst ein, als der Musikwissenschaftler Reinhard Fehling 2009 ein unbekanntes, anonymes Stimmenkonvolut im niederösterreichischen Stift Kremsmünster entdeckte, das mit den bis dahin bekannten im Wesentlichen identisch war. In seiner bewegten Geschichte hatte es Umschläge und Urheberschaft verloren und war daher unbeachtet geblieben. Das Stift, wo es um 1760 inventarisiert wurde, gilt als eine der zentralen Bastionen italienischer Musik nördlich der Alpen und besitzt zudem eine fundierte Dokumentation der Beziehung früherer Stiftsmusiker zu Italien, unter denen vor allem Franz Sparry (1740) speziell zu Vertretern der neapolitanischen Schule (u. a. Durante, Feo, Leo, Pergolesi) Kontakt hatte und von ihnen Manuskripte mitbrachte. So konnte erstmals eine direkte Verbindungslinie zu den Ursprüngen des Werkes hergestellt werden.

Nun war der Zeitpunkt gekommen, die verschiedenen Manuskripte zusammenzuführen. Daraus ergab sich, dass es um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine lebendige Rezeption des Werkes gegeben hat; selbst eine Aufführung im protestantisch reformierten Zürich (noch 1770/72) ist belegt. Noch wichtiger ist aber die Erkenntnis, dass alle Handschriften auf die im Prinzip gleiche Werkgestalt verweisen, und es damit erstmals möglich wurde (auf der Basis des Kremsmünster-Manuskripts als Leitquelle und der anderen Quellen als Vergleichsquellen), eine kohärente, eindeutige Partitur zu erstellen. So konnte dem Werk endlich sein authentisches Gesicht gegeben werden.

Auch ausführliche und detaillierte Vergleiche<sup>3</sup> mit vergleichbaren Werken Pergolesis (am aussagekräftigsten davon der Vergleich mit dem thematisch verwandten und gleichfalls erst vor kurzem entdeckten Pergolesi-Oratorium *La morte di San Giuseppe*) haben, gerade unterhalb der Ebene der leicht zu imitierenden Stilmerkmale, tief- und weitgehende Parallelen ergeben, die geeignet sind, die Echtheit des Werkes zu bestätigen.

© 2013 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

<sup>3</sup> Siehe hierzu: Reinhard Fehling, *Septem Verba – ein Oratorium des ‚Signore Pergolese‘*, Essen 2011, S. 245-336.



## Les sept paroles du Christ expirant sur la croix

**Parole 1 : Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font (Luc 23, 34)<sup>1</sup>**

**Christ** (*basse*)

Venez ici, ô mes chers fils,  
Venez ici, ô mes disciples,  
Accourez vers votre maître,  
Et les enseignements que je prodigue  
Du haut de cette croix,  
Écoutez-les avec attention.

Voici, je vous apprend à aimer  
Ceux qui ne vous aiment pas,  
Et à faire le bien envers ceux  
Qui vous ont fait du mal.  
Pardonnez.

Et je ne vous le dis pas seulement  
Avec des mots qui sonnent bien,  
Car moi-même j'offre un exemple tel  
Qu'il ne saurait y en avoir de plus fort.  
Pardonnez.

**L'Âme** (*alto*)

Ce que tu ordonnes, Seigneur tout-puissant,  
Ce que tu enseignes, ô Savant entre les savants,  
Vois, je le fais avec joie.  
Tandis que là-haut tu appelles,  
Priant pour tes ennemis,  
Je ne me tairai pas plus longtemps.

À tes pieds, me prosternant,  
Je dépose les anciennes haines.  
Par amour pour toi,  
Par le cœur et par les paroles,  
À mes ennemis j'accorde miséricorde  
Et leur tends une main amie.  
Je pardonne.  
Mais je te demande une grâce :  
À moi aussi, accorde ta miséricorde.  
Pardonne.

<sup>1</sup> Le texte évangélique des Sept dernières paroles (traduction de la Vulgate) est chanté sur le ton de récitation grégorienne, à l'exemple de la récitation chorale (*recto tono*) dans la version pour chœur des *Sept dernières paroles du Christ* de Joseph Haydn, établie par Krystian Skoczowski à partir des sources rassemblées dans "Cantus Passionis, Editio Vaticana" (1929).

## Septem verba a Christo in cruce moriente prolata

**1 | Verbum I: Pater, dimitte illis: non enim sciunt quid faciunt (Luc 23, 34)**

**Christus** (*basse*)

R.<sup>1</sup> Huc, o dilecti filii,  
Ad vostrum, o discipuli,  
Magistrum properate,  
Et quae propono dogmata  
Ex alta crucis cathedra  
Attenti auscultate!

**2 | A.** En doceo diligere  
Qui vos non diligunt,  
Et bene illis facere  
Qui mala inferunt.  
Ignoscite!

Nec tantum verbis doceo  
Suave sonantibus,  
Exemplum ipse praebeo  
Quo nihil fortius.  
Ignoscite!

**Anima** (*alto*)

**3 | A.** Quod iubes, magne Domine,  
Quod doces, Doctor optime,  
En lubens faciam.  
Te altum inclamante  
Pro hostibus orante  
Non ultra taceam.

Ad pedes tuos vetera  
Depono supplex odia.  
Tui amore  
Corde ac ore  
Do inimicis veniam,  
Amicam jungo dexteram:  
Ignosco.  
Sed rogo a te gratiam:  
Da mihi quoque veniam.  
Ignosce!

<sup>1</sup> R. = Recitativo  
A. = Aria

## The Seven Words Uttered by the Dying Christ on the Cross

**First Word: Father, forgive them: for they know not what they do (Luke 23:34)<sup>1</sup>**

**Christ** (*bass*)

Come hither, my dear sons,  
My disciples,  
Hasten to your master,  
And listen attentively  
To the teachings I set forth  
From atop this high cross.

Behold, I teach you to love  
Those who do not love you,  
And to do good to them  
Who do evil to you.  
Forgive.

And I do not teach you this only  
In fine-sounding words;  
I myself set you an example  
Stronger than any other.  
Forgive.

**The Soul** (*alto*)

What you command, almighty Lord,  
What you teach, most learned Master,  
See, I do it joyfully.

While you cry out from above,  
Praying for your enemies,  
I will be silent no longer.

Kneeling at your feet,  
I renounce my old hatreds.  
For your love's sake,  
In my heart and on my lips,  
I grant pardon to my enemies  
And stretch out a friendly hand to them.  
I forgive.  
But I ask a favour of you:  
Grant me too your pardon.  
Forgive.

<sup>1</sup> The Gospel text of the Seven Last Words from the Cross (in the Vulgate translation) is sung on the Gregorian reciting note, following the precedent of the choral declamation (*recto tono*) in the oratorio version of Joseph Haydn's *Die sieben letzten Worte*. From "Cantus Passionis, Editio Vaticana" (1929) compiled by Krystian Skoczowski.

## Die sieben Worte des sterbenden Christus am Kreuz

**Wort I: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun (Lk 23, 34)<sup>1</sup>**

**Christus** (*Bass*)

Kommt herbei, meine geliebten Kinder,  
kommt herbei, o Jünger,  
eilt zu eurem Herrn und Meister,  
merkt auf und hört,  
was von der Höhe des Kreuzes  
herab ich euch lehre.

Siehe, ich lehre euch, die zu lieben,  
die euch nicht lieben,  
und denen Gutes zu tun,  
die euch Böses getan haben.  
Vergebt.

Doch lehre ich es euch nicht  
mit wohlklingenden Worten,  
vielmehr bin ich euch ein Beispiel,  
wie es größer nicht sein kann.  
Vergebt.

**Anima** (*Alt*)

Was du gebietest, Herr und Meister,  
was du lehrst, gelehrtester aller Lehrer,  
wohlan, das will ich freudig tun.

Während du den Himmel anrufst,  
während du für deine Feinde betest,  
will ich nicht länger schweigen.

Dir werfe ich mich zu Füßen  
und lege ab den alten Hass.  
Um deiner Liebe willen,  
Herz und Mund,  
vergebe ich meinen Feinden  
und reiche ihnen als Freund die Hand.  
Ich vergebe.  
Doch erlehe ich von dir die Gnade:  
sei auch du mir gnädig.  
Vergib mir.

<sup>1</sup> Der Evangelientext der sieben Kreuzesworte (Übersetzung der Vulgata) wird im gregorianischen Rezitationston gesungen in Anlehnung an der chorischen Rezitation (*recto tono*) in der Chorfassung der *Sieben letzten Worte* Joseph Haydns. Aus „Cantus Passionis, Editio Vaticana“ (1929) zusammengestellt von Krystian Skoczowski.

**Parole II : En vérité, je te le dis : aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis (Luc, 23, 43)**

**Christ (ténor)**

Venez, accourez,  
Et ne tardez pas davantage,  
Si vous voulez avec moi  
Entrer dans le Paradis.

Voyez ce larron  
Qui a pillé le Ciel,  
Attaché, au terme de sa vie,  
Sur la croix, à mes côtés.

Espérant et croyant,  
Pleurant ses fautes,  
Aux portes de l'Orkus,  
Voici qu'en un instant  
Il est monté aux cieux,  
Et par les armes du repentir  
Il a conquis l'Olympe.

**L'Âme (soprano)**

Ah ! du pécheur gémissant,  
Au moment suprême,  
Quand tu entreras en ton royaume,  
Ô Seigneur, daigne te souvenir.

Des innombrables blessures  
Et du sang largement versé,  
Que le prix ne me soit pas refusé ;  
Et que de l'inférieur abîme,  
Pauvre de moi ! je ne sois point captif !  
Ô Seigneur, daigne te souvenir.

Dis aujourd'hui cette parole douce  
De ta bouche, Seigneur,  
Pour que moi aussi je l'entende,  
Et pour qu'à mon heure dernière  
Je ne périsse pas, daigne te souvenir.

**Parole III : Femme, voici ton fils ; voilà ta mère (Jean 19, 26)**

**Christ (basse)**

Où donc, Amour,  
Où donc, Douleur, me menez-vous ?  
Faut-il donc que je quitte  
Ma mère bien-aimée,  
Par-dessus tout chérie,  
Et pour un si long temps ?  
(à Jean)  
Faut-il, mon fils, en vérité,  
Toi qui es en mon cœur inscrit,  
Faut-il que je te laisse ?  
Ô Amour ! Ô Douleur !  
(à Marie)

**4 | Verbum II: Amen dico tibi: hodie mecum eris in Paradiso (Luc 25, 43)**

**Christus (ténor)**

R. Venite, currite,  
Nec ultra moras nectite,  
Si mecum Paradisum  
Intrare cupitis!

5 | A. Latronem hunc aspici-  
te,  
Qui Coelum est praedatus,  
Extremo vitae tempore  
Pendens ad meum latus!

Sperando et credendo,  
Ac crimina deflendo,  
Iam orco proximus,  
Memento citius,  
Ad Coelum evolavit  
Et armis penitentiae  
Olympum expugnavit.

**Anima (soprano)**

6 | A. Ah! peccatoris supplicis  
Extremo in momento  
In regnum quando veneris,  
O Domine, memento!

Ne vulneris multiplicis  
Et copiosi sanguinis  
Frustretur in me pretium  
Et orci claudat barathrum  
Me miserum,  
O Domine, memento!

Da suave illud hodie  
Ex ore tuo, Domine,  
Ut ego quoque audiam  
Sub horam vitae ultimam,  
Ne peream, memento!

**7 | Verbum III: Mulier ecce filius tuus; ecce mater tua (Jean 19, 26)**

**Christus (basse)**

R. Quo me, amor?  
Quo vertis, dolor?  
Ergo ne Matrem,  
Amatam unice  
Tam longo tempore  
Nunc deseram?  
(Ad Johannem)  
Te, vero, fili mi,  
Inscriptum pectori,  
Destituam?  
O amor! O dolor!  
(Ad Mariam)

**Second Word: Verily I say unto thee, To day shalt thou be with me in paradise (Luke 23:43)**

**Christ (tenor)**

Come, hurry,  
Delay no longer,  
If you wish to enter Paradise  
With me.

Behold this thief  
Who plundered Heaven,  
In the final moments of his life,  
Hanging at my side.

By hoping and believing  
And weeping for his sins,  
When he was already nearing Hell,  
In a single instant  
He rose to Heaven,  
And with the arms of penitence  
He conquered Olympus.

**The Soul (soprano)**

Ah, Lord, remember  
The sinner who entreats you  
At the last hour,  
When you enter into your kingdom.

Let me not be cheated of the prize  
Of my countless wounds  
And the copious blood I have shed,  
And let the abyss of Hell  
Not imprison me, wretch that I am!  
O Lord, remember me.

Utter today that sweet word  
From your lips, Lord,  
That I too may hear it,  
And that at my last hour  
I may not perish, remember me.

**Third Word: Woman, behold thy son! Behold thy mother! (John 19:26-27)**

**Christ (bass)**

Where, Love,  
Where, Grief, are you leading me?  
Must I then leave  
My Mother,  
Whom I love so much,  
And for such a long time?  
(to John)  
And you, my son, in truth,  
Who are carved on my heart,  
Must I abandon you?  
O Love! O Grief!  
(to Mary)

**Wort II: Amen, ich sage dir: heute noch wirst du mit mir im Paradies sein (Lk 23, 43)**

**Christus (Tenor)**

Kommt eilends,  
säumt nicht länger,  
wenn ihr ins Paradies  
mit mir eingehen wollt.

Seht hier den Mörder,  
der neben mir am Kreuze hängt,  
am letzten Ende seines Lebens  
ist der Himmel sein Lohn.

Weil er hoffte und glaubte  
und seine Verbrechen bereute,  
hat er, schon dem Orkus nah,  
sich in einem Augenblick  
emporgeschwungen in den Himmel,  
und hat mit den Waffen der Reue  
das Himmelreich gewonnen.

**Anima (Sopran)**

Ach, gedenke des reuigen Sünders  
in dem großen Augenblick,  
da du in dein Reich kommst,  
o Herr, gedenke an mich.

Dass mir nicht der Lohn  
für alle deine Wunden und das Blut,  
das du vergossen hast, versagt bleibt  
und der Abgrund der Hölle  
mich Elenden verschlingt.  
O Herr, gedenke an mich.

Lass heute diese liebliche Rede  
von deinem Mund ausgehen, Herr,  
dass auch ich sie höre  
und in meiner letzten Stunde  
nicht verderbe; gedenke an mich.

**Wort III: Frau, siehe, dein Sohn; siehe, deine Mutter (Joh 19, 26)**

**Christus (Bass)**

Wohin führst du mich, Liebe,  
wohin führst du mich, Schmerz?  
Muss ich die Mutter,  
die ich so liebte  
und für so lange Zeit,  
nun also verlassen?  
(zu Johannes)  
Muss ich dich, den ich  
wie einen Sohn in mein Herz schloss,  
nun also verlassen?  
O Liebe! O Schmerz!  
(zu Maria)

Mère chérie,  
Ainsi il a plu au Père,  
Ainsi l'Amour a voulu  
Que je te quitte.  
Mais cependant, Mère, que je te laisse,  
Vois ce fils désormais tien,  
Entre tous aimé.  
Reçois-le !  
(à Jean)  
Et toi, mon fils, en vérité,  
Tandis que je m'en vais aux demeures du Père,  
Voici ta Mère désormais.  
Chéris-la !

**L'Âme (soprano)**  
Ô Sauveur sans pareil,  
Jésus très doux,  
La douleur à ce point peut-elle te conduire,  
L'amour peut-il à ce point t'entraîner,  
Que tu m'offres le secours de ta Mère  
Et que tu daignes me reconnaître,  
Moi, pêcheur, en ton fils  
Et ton disciple ?

Ce que tu ordonnes, Seigneur,  
Jésus très doux,  
Je le ferai :  
Aimer Marie,  
Et l'honorer comme ma propre mère,  
J'en ai la ferme résolution.

Marie,  
Tu es désormais mon espérance,  
Tu es ma vie,  
Jusqu'à mon dernier souffle.  
Toi seule,  
Sois l'unique refuge  
Au terme de ma vie,  
Pour le malheureux que je suis.

**Parole IV : Mon Dieu, mon Dieu,  
pourquoi m'as-tu abandonné ? (Marc 15, 34)**

**Christ (basse)**  
Tournez vers moi vos yeux,  
Tournez vos âmes,  
Vous qui êtes affligés  
Et accablés de maux,  
Tournez-vous vers moi.  
Celui que le Père a délaissé,  
Abandonné et affligé,  
Regardez-le.

Contemplez celui qui souffre,  
Et demeure constant  
Parmi les douleurs,  
Les angoisses,  
Parmi les outrages  
Et mille blessures.  
Cette héroïque patience,  
Au milieu de tant de maux,  
Apprenez-la de moi.

**8 | A. Dilecta Genitrix**  
Sic Patri placuit,  
Sic amor voluit,  
Ut te deseram.  
Sed dum te, Matrem, desero  
En tuum posthac natum,  
Prae caeteris amatum.  
Hunc accipe!  
(Ad Johannem)  
Tu, vero fili mi,  
Dum vado iam ad Patrem  
En tuam posthac Matrem:  
Hanc dilige!

**Anima (soprano)**  
**9 | R. Servator optime**  
Jesu dulcissime,  
Huccine te dolor adigit?  
Huc amor abstrahit,  
Ut Matrem deferas  
Et peccatorem me  
Respicias in filio,  
Tuo discipulo?

**10 | A. Quod iubes, Domine,**  
Jesu dulcissime,  
En fatio.  
Mariam diligere  
Ut matrem colere  
Stat animo.

Maria,  
Tu posthac mea spes,  
Tu mea vita es,  
Dum vixero.  
Tu sola  
Asylum unicum  
Sub vitae terminum  
Sis misero.

**11 | Verbum IV: Deus meus, Deus meus,  
ut quid dereliquisti me? (Marc 15, 34)**

**Christus (basse)**  
A. Huc oculos,  
Huc animos convertite!  
Qui estis tribulati  
Et malis operati,  
Ad me convertite!  
A Patre derelictum  
Desertum et afflictum  
Aspicite!

Dolentem contemplamini,  
Constantem admiramini  
Inter dolores,  
Cordis angores,  
Inter opprobria,  
Et mille vulnera!  
A me heroicam  
In malis patientiam  
addiscite!

Beloved Mother,  
As it has pleased my Father,  
As Love has wished it,  
I must leave you.  
Yet, Mother, as I leave you,  
Behold this son who is yours henceforth,  
Loved beyond all others.  
Receive him!  
(to John)  
And you, my son, in truth,  
As I go to join my Father,  
Behold this Mother who is yours henceforth.  
Cherish her!

**The Soul (soprano)**  
O matchless Saviour,  
Most sweet Jesus,  
Has grief driven you to this point,  
Has love dragged you so far,  
That you entrust me with your Mother  
And consider me,  
A sinner, as your son  
And your disciple?

What you command, Lord,  
Most sweet Jesus,  
I will accomplish:  
To love Mary  
And take care of her like my mother  
Is my resolve.

Mary,  
You are henceforth my hope,  
You are my life,  
As long as I exist.  
You alone,  
Deign to be the sole refuge  
At the end of my life  
For my miserable soul.

**Fourth Word: My God, my God, why hast thou forsaken  
me? (Mark 15:34)**

**Christ (bass)**  
Turn hither your eyes,  
Your souls,  
You who are oppressed  
And full of troubles,  
Turn them to me.  
Him whom the Father has forsaken,  
Abandoned and afflicted,  
Behold him!

Look upon one who suffers  
Wonder at one who remains constant  
Amid sorrows  
And torments of the mind,  
Amid outrages  
And a thousand wounds.  
Such heroic patience,  
In the midst of evils,  
Learn it of me!

Geliebte Mutter,  
so hat es nun dem Vater gefallen,  
so wollte es nun die Liebe,  
dass ich dich verlasse.  
Wenn ich dich, Mutter, aber verlasse,  
wohlan, so nimm nun diesen  
mehr als alle geliebten Jünger  
als deinen Sohn an.  
(zu Johannes)  
Du, der du für mich wie ein Sohn bist,  
da ich nun zum Vater gehe,  
wohlan, so ehre nun, die du hier siehst,  
als deine Mutter.

**Anima (Sopran)**  
Heiland ohnegleichen,  
süßer Jesus,  
dahin bringst dich also der Schmerz,  
dahin bringst dich also die Liebe,  
dass du die Mutter hingibst  
und mich Sünder  
als deinen Sohn  
und deinen Jünger annimmst.

Was du gebietest, Herr,  
süßer Jesus,  
wohlan, das will ich tun.  
Maria zu lieben,  
sie als Mutter zu ehren,  
das ist mein Begehren.

Maria,  
du bist nun meine Hoffnung,  
du bist mein Leben,  
bis zu meinem letzten Atemzug.  
Du allein  
sollst die einzige Zuflucht  
am Ende meines Lebens  
für mich Elenden sein.

**Wort IV: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich  
verlassen? (Mk 15, 34)**

**Christus (Bass)**  
Wendet die Augen zu mir,  
zu mir eure Herzen,  
die ihr gequält seid  
und von Übeln gepeinigt,  
wendet euch zu mir.  
Schaut den an,  
den der Vater verlassen hat,  
der einsam ist und betrübt.

Seht mich an, wie ich leide,  
erstaunt euch, wie ich es ertrage,  
gequält von Schmerzen,  
der Angst im Herzen,  
gepeinigt von Schmähen  
und zahllosen Wunden.  
Lasst euch lehren,  
wie man mit Tapferkeit  
das Ungemach geduldig erträgt.

**L'Âme** (*alto*)

Ô affligé, ô délaissé,  
Tandis, Jésus, que je te regarde,  
La honte me saisit,  
Et, devant toi,  
La rougeur couvre mon visage.

Si le corps  
Par la douleur est tenaillé,  
Si le cœur  
Par l'affliction est occupé,  
De leurs plaintes ils assaillent le ciel  
Et partout  
L'impatience  
Gouverne.  
C'est pourquoi, ô Jésus, je t'implore :  
Que ce délaissement dans lequel je te vois  
Donne force à l'âme affligée,  
Afin qu'à tout jamais  
Et en toi seulement  
Je mette  
Ma foi.

**Parole V : J'ai soif** (Jean 19, 28)**Christ** (*basse*)

Ô vous tous qui passez,  
Je vous implore, apportez-moi à boire.  
Une soif atroce brûle ma gorge.  
Un peu d'eau pour qui se meurt !

Du fond de ma poitrine  
Le sang s'en est allé,  
Et déjà je défaille.  
Faites couler vos larmes,  
Et de tout votre cœur  
Livrez à moi vos âmes :  
C'est d'elles que j'ai soif.

**L'Âme** (*ténor*)

Ce n'est point de nectar, de vin ni d'eau  
– breuvages impurs de ce monde –  
Que je te vois altéré,  
Tandis que, sur ta croix, tu t'écries :  
"J'ai soif !"  
C'est d'âmes seulement,  
Et tu rends les larmes plus douces.

Allons, mes yeux,  
Coulez à flots,  
Et, gage de mon repentir,  
Que les larmes sur mes joues  
Roulent en abondance.  
Car, comme un nectar  
De la poitrine divine,  
Elles rendent le goût,  
Et peuvent apaiser  
La soif la plus ardente  
En un instant.

**Anima** (*alto*)

12 | A. Afflicte, derelicta,  
Dum, Jesu, te intueor,  
Pudet me  
Ac coram te  
Rubore totus impleor.

Si corpus  
Dolor cruciat,  
Si pectus moeror occupat,  
Quaerelis coelum vapulat,  
Ubique  
Prodit se  
Impatientia  
Sed.  
Te, o Jesu, obsecro  
Ut tua derelictio  
Det moestis robur animo.  
Deinceps  
Unice  
Sit in te  
Mea fiducia.

**13 | Verbum V: Sitio** (Jean 19, 28)**Christus** (*basse*)

A. O vos omnes, qui transitis,  
Ferte potum, obsecro.  
Dira fauces urit sitis.  
Date haustum languido!

Imo e pectore  
Exhausto sanguine,  
Iam deficio.  
Fundite lachrymas,  
Tradite animas:  
Totis visceribus  
Has sitio!

**Anima** (*ténor*)

14 | Non nectar, non vinum, non undas,  
Quas mundus propinat immundas –  
Sitire te conspicio,  
Dum altum clamas:  
"Sitio,  
Sed solum animas!"  
Et condis lachrymas.

Eia, o lumina,  
Fundite flumina;  
Et testes poenitentiae  
Ex oculis decurrant  
Lachrymae uberrime.  
Hae, instar nectaris,  
Divini pectoris  
Gustum reficere  
Et sitim aridam  
Valent extinguere  
Celerrime.

**The Soul** (*alto*)

O afflicted, O forsaken Jesus,  
As I gaze upon you,  
I am ashamed,  
And in your presence  
I am consumed with blushes.

If the body  
Is tortured by pain,  
If the breast  
Is seized by grief,  
The heavens are rent by complaints,  
And everywhere  
Mankind refuses to bear  
Such suffering.  
Yet, O Jesus, I beseech you,  
Let your forsaken state  
Give strength to the afflicted soul.  
Hereafter  
Let my trust  
Be placed  
In you alone.

**Fifth Word: I thirst** (John 19:28)**Christ** (*bass*)

All you that pass by,  
Bring me drink, I implore you.  
A fearful thirst burns my throat.  
Give drink to one who is dying!

From the innermost depths of my breast  
The blood has drained away,  
And already I faint.  
Pour forth your tears,  
And with all your hearts  
Give me your souls:  
It is for them that I thirst.

**The Soul** (*ténor*)

It is not for nectar, wine, or water,  
Those impure beverages wherein the world pledges,  
That I see you thirst,  
As from your cross you cry,  
'I thirst!',  
But only for souls,  
And you cultivate tears.

Come then, my eyes,  
Pour forth in floods!  
To bear witness to my repentance,  
Let the tears flow in abundance  
From my eyes.  
For, like nectar  
They restore taste  
To the divine breast,  
And can slake  
A parching thirst  
Most swiftly.

**Anima** (*Alt*)

Wenn ich dich, Jesus,  
so betrübt und verlassen sehe,  
ergreift mich Scham,  
und dein Anblick treibt mir  
die Schamröte ins Gesicht.

Wenn der Schmerz  
den Körper peinigt,  
wenn das Herz  
von Trübsal erfüllt ist,  
bestürmen Klagen den Himmel,  
und allenthalben  
herrscht das Unvermögen,  
sie zu ertragen.  
Darum, o Jesus, bitte ich dich,  
gib, dass deine Verlassenheit  
der betrübten Seele Kraft gib.  
Jetzt und immerdar  
setze ich  
auf dich allein  
meine Zuversicht.

**Wort V: Mich dürstet** (Jh 19, 28)**Christus** (*Bass*)

O ihr alle, die ihr vorübergeht,  
ich flehe euch an, gebt mir zu trinken.  
Quälender Durst dörrt meine Kehle aus.  
Gebt dem Sterbenden zu trinken.

Da nun aus dem Busen  
alles Blut gewichen ist,  
bin ich zu Tode ermattet.  
Lasst eure Tränen fließen,  
gebt eure Seelen hin  
von ganzem Herzen:  
das ist es, wonach mich dürstet.

**Anima** (*Tenor*)

Nicht Nektar, nicht Wein, nicht Wasser,  
die unreinen Trunke der Welt,  
sind es, nach denen es dich verlangt,  
wenn du, der Gekreuzigte, rufst:  
„Mich dürstet!“  
Es verlangt dich nach Seelen,  
und treu bewahrst du die Tränen.

Wohlan, ihr Augen,  
vergießt Fluten von Tränen;  
als Unterpfand meiner Reue  
sollen aus meinen Augen  
Tränen im Übermaß fließen.  
Diese vermögen wie Nektar  
die göttliche Brust  
mit neuer Kraft zu erfüllen  
und den brennenden Durst  
sogleich  
zu stillen.



**Parole VI : Tout est accompli (Jean 19, 29)**

**Christ (basse)**

Accourez, mortels,  
Et voyez :  
La scène est achevée  
Et l'œuvre est accomplie  
Qui plaît au ciel et à la terre.  
Que pouvais-je faire de plus ?  
Regardez et jugez vous-mêmes !

C'est une œuvre de justice,  
Tandis que je souffre pour le crime ;  
C'est une œuvre de miséricorde,  
Tandis que je meurs pour les hommes ;  
C'est une œuvre d'amour,  
Tandis que, par la force de la douleur,  
Pour mes brebis, en offrande,  
Sur l'autel de la croix,  
C'est mon âme que j'immole.

**L'Âme (soprano)**

Ainsi, tu as accompli  
Tout ce que l'amour exigeait :  
La croix, la mort et les outrages  
Que la fureur a déchaînés.  
Cesse à présent de souffrir  
Pour l'homme que tu as tant aimé,  
Car c'est assez,  
Ô Seigneur !  
Mais hélas !  
Si l'heure dernière  
De ma vie est devant moi,  
Quand de péchés je suis chargé  
Et conscient du mal que j'ai fait,  
Ah ! fais que la mort ne vienne m'enlever  
Sans que je m'y sois préparé,  
Sans que j'aie accompli ma tâche !

Ô quelle est ma douleur !  
Considère, ô Seigneur,  
Que je souffre d'avoir péché.

Ainsi, tu as accompli  
Tout ce que l'amour exigeait :  
La croix, la mort et les outrages  
Que la fureur a déchaînés.  
Ô comme je me réjouis  
De ce réconfort,  
Ô Seigneur !

**15 | Verbum VI: Consummatum est (Jean 19,29)**

**Christus (basse)**

A. Huc advolate, mortales,  
Et spectate:  
Scena peracta est  
Et opus consummatum,  
Coelo ac terrae gratum.  
Qui potui ultra facere?  
Spectate, judicate!

Est opus hoc justitiae,  
Dum patior pro scelere;  
Est opus misericordiae,  
Dum morior pro homine;  
Est opus amoris  
Dum, vi doloris,  
Pro meis ovibus propriam  
In ara crucis animam  
Do victimam.

**Anima (soprano)**

16 | A. Sic consummasti omnia  
Quae amor voluit:  
Sic crucem, mortem, opprobria  
Quae furor intulit.  
Iam pati desine  
Pro caro homine  
Nam sufficit,  
O Domine!  
Sed heu!  
Si mihi ultima,  
Si instat vitae linea,  
Peccatis gravidum  
Et mali conscium,  
Ah! da ne imparatum  
Et male consummatum  
Mors subito abripiat!

O quantum doleo,  
Peccasse me, o Domine,  
Dolentem respice!

Sic consummasti omnia  
Quae amor voluit:  
Sic crucem, mortem, opprobria  
Quae furor intulit.  
O quantum gaudeo  
De hoc solatio,  
O Domine!

**Sixth Word: It is finished (John 19:30)**

**Christ (bass)**

Hasten hither, mortals,  
And behold:  
The scene is finished  
And the work is accomplished  
That is pleasing to heaven and earth.  
What more could I do?  
Behold, and judge!

It is a work of justice,  
Whilst I suffer for the sake of wickedness;  
It is a work of mercy,  
Whilst I die for mankind;  
It is a work of love,  
Whilst, through the force of pain,  
For my sheep,  
On the altar of the cross,  
I give my own soul as sacrificial victim.

**The Soul (soprano)**

Thus you have accomplished  
All that love required:  
The cross, death, and the outrages  
That mad frenzy inflicted on you.  
Cease now to suffer  
For your beloved mankind,  
For it is enough,  
O Lord!  
But alas!  
If the last hour  
Of my life is upon me,  
When I am weighed down with sins  
And conscious of the evil I have done,  
Ah, let not death seize me suddenly  
When I am unprepared  
And have accomplished my task badly!

Oh, how I grieve!  
Consider, O Lord,  
How I suffer to have sinned.

Thus you have accomplished  
All that love required:  
The cross, death, and the outrages  
That mad frenzy inflicted on you.  
Ah, how I rejoice  
In that solace,  
O Lord!

**Wort IV: Es ist vollbracht (Jh 19, 29)**

**Christus (Bass)**

Eilt herbei, ihr Sterblichen,  
und schaut:  
das Schauspiel ist zu Ende,  
das Werk ist vollbracht,  
Himmel und Erde zu Gefallen.  
Was konnte ich mehr tun?  
Schaut und urteilt selbst.

Es ist das Werk der Gerechtigkeit,  
da ich für den Frevel leide;  
es ist das Werk der Barmherzigkeit,  
da ich für den Menschen sterbe;  
es ist das Werk der Liebe,  
da ich kraft der Schmerzen  
für meine Schafe  
auf dem Altar des Kreuzes  
mein Leben als Opfer darbringe.

**Anima (Sopran)**

So hast du nun alles vollbracht,  
was die Liebe verlangte:  
das Kreuz, den Tod, den Schimpf,  
den die Wut dir zugefügt hat.  
Leide nun nicht mehr länger  
für den Menschen, den du geliebt hast,  
fürwahr, es ist genug,  
o Herr.  
Aber, ach!  
Wenn sich das Ende  
meines Lebens naht,  
gib, dass der Tod mich,  
der ich schuldbeladen bin  
und meiner Sünden eingedenk,  
nicht unvorbereitet, ach,  
und plötzlich ereilt.

Oh, es schmerzt mich so sehr,  
gesündigt zu haben, o Herr,  
bedenke, dass es mich schmerzt.

So hast du nun alles vollbracht,  
was die Liebe verlangte:  
das Kreuz, den Tod, den Schimpf,  
den die Welt dir zugefügt hat.  
Oh, wie bin ich froh  
über solchen Trost,  
o Herr.

**Parole VII : Père, je remets mon esprit entre tes mains  
(Luc 23, 44-46)**

**Christ (basse)**

Vous tous qui vous tenez au pied de la croix,  
Les yeux levés vers moi,  
Écoutez bien !  
Les dernières paroles  
De celui qui se meurt  
Et qui, de la croix, vous enseigne,  
Recueillez-les,  
Écoutez bien !

En ton sein, ô Père,  
À cet instant suprême de ma vie,  
Je remets mon esprit.

Entre tes mains, Seigneur,  
En offrande pieuse,  
En victime pour le rachat du péché,  
Daigne me recevoir.

**L'Âme (ténor)**

Comment désirer vivre encore,  
Quand, ma lumière, tu t'éteins,  
Quand, ma vie, tu disparaîs ?  
Je ne le veux ni ne le puis,  
Non, sans toi je ne puis plus vivre.  
Mais je veux aussi me dissoudre,  
Et mourir sur l'heure avec toi.

Voici mon unique requête :  
À l'heure extrême de ma vie,  
Daigne aussi entre tes mains  
Recevoir mon esprit !  
Par ton supplice,  
Accorde-moi de vivre avec toi,  
De jouir de toi dans la gloire, de t'aimer,  
De te chérir et de te voir, dans la lumière,  
Là-haut, où est ma vraie Patrie !

*Traduction : Michel Chasteau*

**17 | Verbum VII: Pater, in manus tuas commendo  
spiritum meum (Luc 23, 44-46)**

**Christus (basse)**

R. Quotquot coram cruce statis,  
Oculis in me sublati,  
Attendite!  
Extrema morientis  
E cruce vos decentis  
Verba percipite,  
Attendite!

**18 |** A. In tuum, Pater, gremium  
Sub vitae huius exitum  
Emitto meum spiritum.

In manus tuas, Domine,  
Devotam tibi hostiam  
Et pro peccato victimam,  
Me accipe!

**Anima (ténor)**

**19 |** A. Quid ultra peto vivere  
Dum, lux mea, extingueris  
Dum, vita mea, moreris?  
Nec volo, nec possum  
Sine te posthac vivere, non possum!  
Sed cupio dissolvi  
Et statim tecum mori.

Hoc unum est quod supplico:  
Tu meum quoque spiritum  
Sub vitae meae terminum  
In manus tuas suscipe,  
Hoc supplicio!  
Da mihi tecum vivere  
In gloria te frui, te amare,  
Diligere ac intueri clare  
In Patria.

**Seventh Word: Father, into thy hands I commend my  
spirit (Luke 23:46)**

**Christ (bass)**

All of you who stand at the foot of the cross  
With your eyes raised towards me,  
Hearken!  
The last words  
Of one who is dying  
And gives you his teachings from the cross,  
Receive them,  
Hearken to them!

Into your bosom, O Father,  
At the moment of leaving this life,  
I give up my spirit.

Into your hands, O Lord,  
As an offering consecrated to you,  
And as a victim sacrificed for the sake of sin,  
Receive me.

**The Soul (tenor)**

Why should I seek to live any longer,  
When, my Light, you are extinguished,  
When, my Life, you expire?  
I neither wish nor am able  
To live on without you, no, I cannot!  
But I desire to be released  
And die at once with you.

This alone I beseech:  
At the last hour of my life,  
Into your hands  
Receive my spirit also!  
Through your torment  
Grant me to live with you,  
To enjoy you in glory, to love you,  
To cherish you and gaze on you amid splendour,  
In my homeland!

*Translation: Charles Johnston*

**Wort VII: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist  
(Lk 23, 44-46)**

**Christus (Bass)**

Ihr alle, die ihr hier beim Kreuze steht,  
die Augen zu mir erhoben,  
merkt auf und hört!  
Vernehmt die letzten Worte  
des Sterbenden, die er  
vom Kreuz herab euch lehrt,  
merkt auf die Worte  
und hört!

In deinen Schoß, o Vater,  
befehle ich am letzten Ende  
dieses Lebens meinen Geist.

In deine Hände, Herr,  
gebe ich mich als Opfertier,  
nimm mich für die Sünde  
an als Opferlamm.

**Anima (Tenor)**

Wie sollte ich noch länger zu leben begehren,  
da du, mein Licht, verlöschst,  
da du, mein Leben, verschindest?  
Ich will und kann es nicht,  
ohne dich kann ich nicht weiterleben,  
vielmehr will auch ich vergehen  
und auf der Stelle mit dir sterben.

Nur um eines bitte ich dich:  
nimm auch du meinen Geist  
am Ende meines Lebens  
auf in deine Hände!  
Darum bitte ich dich,  
lass mich mit dir leben,  
in Herrlichkeit bei dir sein, dich lieben,  
dich ehren, dich im hellen Licht  
droben im Himmelreich schauen.

*Übersetzung: Heidi Fritz*



Akademie  
für  
Alte Musik  
Berlin



René Jacobs



Sophie Karthäuser



Julien Behr



Christophe Dumaux



Konstantin Wolff

Avec plus de 200 enregistrements à son actif et une intense activité comme chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, **René Jacobs** s'est imposé comme une personnalité éminente de la musique vocale baroque et classique.

Il a reçu sa première formation musicale comme petit chanteur à la cathédrale de sa ville natale, Gand. Parallèlement à des études approfondies de philologie classique à l'Université, il a étudié le chant. Ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor où il s'impose rapidement. Dès 1977, il fonde le Concerto Vocale avec lequel il explorera ce répertoire sur les scènes européennes et au Japon. C'est alors qu'il réalise pour harmonia mundi une série d'enregistrements novateurs tous primés par la critique internationale.

1983 marque les débuts de son activité de chef lyrique dans la production de l'*Oronthea* de Cesti au festival d'Innsbruck, qu'il dirigera jusqu'en 2009. Sa passion pour l'opéra vénitien, auquel il ne cesse de revenir, a donné lieu aux triomphes de deux ouvrages de Cavalli : la *Calisto* (dans la mise en scène de Herbert Wernicke) et *Eliogabalo*. Ses engagements au Staatsoper de Berlin et au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles l'ont conduit à diriger *Orpheus* et *La Patience de Socrate* de Telemann, *Cleopatra e Cesare* de Graun, *Opera seria* de Gassmann, *Croesus* de Keiser, *Così fan tutte* de Mozart et *Orlando Paladino* de Haydn. Il dirige régulièrement au festival d'Aix-en-Provence (depuis 1998), au Théâtre des Champs-Élysées et Salle Pleyel, ainsi qu'à Vienne (Theater an der Wien). René Jacobs a été distingué de nombreuses fois par la critique musicale en Europe et aussi aux U.S.A, où son enregistrement des *Nozze di Figaro* de Mozart a reçu un Grammy Award (Best Opera 2005). La revue *Classica* l'élisait "Artiste de l'année 2009" pour ses enregistrements de la *Brockes-Passion* de Telemann, d'*Idomeneo* de Mozart et de *La Création* de Haydn. En 2010, son étonnante *Flûte enchantée* recevait un accueil des plus enthousiastes (CD des Jahres (*Opernwelt*), Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010, *BBC Music Magazine Award*).

Longtemps professeur à la Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs a gardé une relation privilégiée avec cette institution où il a formé de nombreux chanteurs qui se produisent aujourd'hui sur les plus grandes scènes internationales.

**Sophie Karthäuser** se perfectionne avec Noelle Barker à la Guildhall School of Music and Drama de Londres.

Elle se produit avec l'Academy of Ancient Music, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Les Talens Lyriques, l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Freiburger Barockorchester, l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig et le Monteverdi Choir, sous la direction de chefs tels que Louis Langrée, Kent Nagano, William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Christian Zacharias, Thomas Hengelbrock, Nikolaus Harnoncourt, Jérémie Rhorer, Kurt Masur, John Eliot Gardiner et Riccardo Chailly.

Depuis qu'elle a remporté le Prix du Public au concours de lieder du Wigmore Hall en 2003, elle a donné des récitals au Palais des Beaux-Arts et à la Monnaie de Bruxelles ainsi qu'à Carnegie Hall, au Wigmore Hall, à la Philharmonie de Berlin et aux opéras de Paris, de Lille, de Nantes, de Bordeaux, de Strasbourg et de Francfort.

Parmi ses nombreux rôles mozartiens, citons Pamina, Despina et Zerlina à la Monnaie, Susanna à l'Opéra de Lyon, Tamiri au Théâtre des Champs-Élysées, Sandrina au Theater an der Wien, ainsi qu'Ilia au festival d'Aix-en-Provence, à la Monnaie et au Théâtre des Champs-Élysées.

Sa discographie comprend notamment le rôle de Sandrina dans *La finta giardiniera* (René Jacobs), l'intégrale des lieder et un récital d'airs de Mozart, un album d'airs de Grétry, des mélodies sur des poèmes de Verlaine, ainsi que les rôles de *Faramondo* et *Susanna* (Haendel) avec William Christie.

Reconnu comme un des meilleurs contre-ténors actuels, **Christophe Dumaux** a fait ses débuts à 22 ans dans le rôle d'Eustazio (*Rinaldo*) dirigé par René Jacobs pour harmonia mundi. Depuis, il est invité dans les plus grandes salles pour les productions de *Tamerlano* (Spoleto Festival USA), *La Calisto* (Luxembourg), *Eliogabalo* (La Monnaie), *Orlando* (Théâtre des Champs-Élysées), *L'incoronazione di Poppea* (Glyndebourne, Paris, Genève), *Agrippina* (Santa Fé), *Rodelinda* (Metropolitan Opera), *Jules César* (Paris, Glyndebourne, Barbican, Vienne)... Il a chanté sous la direction d'Ivor Bolton dans *Jephtha* et au Theater an der Wien dans *Death in Venice* de Britten. Il fait également ses débuts dans le rôle-titre de *Giulio Cesare* à l'Opéra de Versailles et chante le rôle de Rinaldo à Glyndebourne. Sont parus en DVD *Partenope*, *Giasone*, *Giulio Cesare* de Glyndebourne, et en CD *Orlando*, *Rinaldo* et des duos avec Andreas Scholl pour Decca. En 2012, il est au Festival de Salzbourg dans *Giulio Cesare* avec Cecilia Bartoli, Andreas Scholl et Philippe Jaroussky. En 2013, on le retrouve au Metropolitan et à l'Opéra de Paris pour une reprise de *Giulio Cesare*.

Révélation de l'ADAMI en 2009, **Julien Behr** obtient en 2010 un Premier Prix en classe d'art lyrique au CNSM de Lyon. 2009 marque ses débuts au Festival international d'Aix-en-Provence dans le rôle-titre d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Il aborde par la suite Ferrando (*Così fan tutte*) en tournée en France, le rôle-titre d'*Abu Hassan* de Weber à l'Opéra de Besançon, Arbace (*Idomeneo*) à la Mozartwoche de Salzbourg avec Les Musiciens du Louvre-Grenoble, sous la direction de Marc Minkowski, Tamino (*La Flûte enchantée*) à l'Opéra de Rouen, Acis (*Acis et Galatée*) au Festival d'Aix-en-Provence et à La Fenice. En 2011/12, il se produit à l'opéra de Saint-Gall (*La Flûte enchantée*) et fait ses débuts au Theater an der Wien (dans *Les Contes d'Hoffmann* et *Hamlet*). En concert, il a notamment collaboré avec Les Arts Florissants, l'Orchestre des Pays de Savoie, les Solistes de Lyon Bernard Tétu, Les Musiciens du Louvre-Grenoble, le BBC Symphony Orchestra à Londres, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg.

**Konstantin Wolff** a étudié le chant à Karlsruhe auprès de Donald Litaker et remporté en 2004 le Concours Mendelssohn de Berlin. En 2005 il faisait ses débuts à l'Opéra de Lyon en Mercurio (*Le Couronnement de Poppée*) avec William Christie. Depuis, il s'est produit au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, à l'Opéra du Rhin à Strasbourg, aux Philharmonies de Berlin et de Munich, au Théâtre des Champs-Élysées et à la Cité de la Musique à Paris, au Konzerthaus de Vienne et à Salzbourg. Il a incarné Caronte (*L'Orfeo*, Monteverdi) à Aix-en-Provence, Achilla (*Giulio Cesare*) au Festival Haendel de Göttingen, Zoroastro (*Orlando*) à Zurich, Grimoaldo (*Rodelinda*) à Bilbao, Abbot (*Curlew River*, Britten) et Snug (*A Midsummer Night's Dream*, Britten) à Lyon. En 2009, il faisait ses débuts au Theater an der Wien dans *Tancredi* (Obrazzano). Il a travaillé avec Claudio Abbado, Gerd Albrecht, Andrey Boreyko, René Jacobs, Ton Koopman, Nicholas McGegan, Marc Minkowski, Hans-Christoph Rademann, Sir Simon Rattle et Helmuth Rilling.



En concert, Konstantin Wolff chante les oratorios de Haendel et Bach, *La Création* de Haydn, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, *Paulus* de Mendelssohn, les Requiem de Mozart, Fauré et Dvořák, le *Knaben Wunderhorn* de Mahler et *Golgotha* de Frank Martin. Chez harmonia mundi, il a publié un récital de mélodies (“Victor Hugo en musique”) en 2008 et tenait les rôles de l’Orateur, d’un prêtre et d’un homme d’armes dans *La Flûte enchantée* de René Jacobs (2010).

L’**Akademie für Alte Musik Berlin** fête ses 30 ans en 2012.

Créée à Berlin-Est en 1982, l’Akademie für Alte Musik Berlin peut se prévaloir d’un parcours et d’une notoriété exceptionnels : toutes les grandes institutions musicales d’Europe, d’Asie, d’Amérique du Nord et du Sud l’ont accueillie.

Dès 1984, l’Akademie avait sa propre série de concerts au Konzerthaus de Berlin. Dix ans plus tard, c’est le Staatsoper Unter den Linden qui allait l’inviter à participer régulièrement à des productions d’opéra. L’ensemble donne une centaine de concerts par an, dans des effectifs très variés allant du concert de chambre à la formation symphonique, sous la direction de ses différents Konzertmeister – Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck et Georg Kallweit – ou de chefs invités : Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra ou Hans-Christoph Rademann, par exemple.

Entamée il y a près de 25 ans, la rencontre avec René Jacobs s’est transformée en un véritable partenariat artistique. Les productions issues de cette collaboration ont été plébiscitées aussi bien à la scène qu’au disque, avec récemment une *Flûte enchantée* distinguée par un *Gramophone Editor’s Choice*, *BBC Music Choice Award*, un *Choc de l’année 2010*, *ffff de Télérama*, *ICMA 2010* (International Classical Music Award) et le *Prix de la critique allemande* ou encore *e* de la revue espagnole *Scherzo*.

La complicité avec le RIAS Kammerchor a aussi donné lieu à de nombreux enregistrements primés. Le *Requiem* de Johann Christian Bach, distingué par un *Choc de l’année 2011*, en est l’exemple le plus récent.

“Akamus” collabore enfin avec de nombreux solistes comme Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau et Bejun Mehta, aussi bien qu’avec avec la compagnie de Sasha Waltz. Le spectacle et le DVD *4 Éléments – 4 Saisons* – réunissant des œuvres de Jean-Fery Rebel et Antonio Vivaldi – ont montré que l’Akademie savait aussi être créative et innovante sur scène.

Depuis 1994, l’Akademie für Alte Musik Berlin enregistre en exclusivité pour harmonia mundi et la plupart de ses disques ont été distingués par la presse internationale (*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*, *Gramophone Award*, *Edison Award*, *Diapason d’or*, *Choc de Classica* ou encore *Cannes Classical Award 2010*).

With more than two hundred recordings to his credit and an intensive schedule as singer, conductor, scholar and teacher, **René Jacobs** has achieved an eminent position in the field of Baroque and Classical vocal music.

He received his early musical training as a choirboy at the cathedral of his native city of Ghent. Alongside his advanced studies of Classics at the University of Ghent, he continued to study singing. His encounters with Alfred Deller, the Kuijken brothers and Gustav Leonhardt were to determine his orientation towards Baroque music and the countertenor repertory, in which he soon established his reputation. In 1977 he founded the ensemble Concerto Vocale with which he explored this repertory throughout Europe and in Japan. He then began to make a series of innovative recordings for harmonia mundi, all of which won awards from the international press. His career as an operatic conductor began in 1983 with the production of Cesti’s *L’Oroneta* at the Innsbruck Festival, of which he was director until 2009. His passion for Venetian opera, to which he constantly returns, has resulted in triumphs in two works by Cavalli, *La Calisto* (in a production by Herbert Wernicke) and *Eliogabalo*. His collaboration with the Berlin Staatsoper and the Théâtre de la Monnaie in Brussels has led him to conduct Telemann’s *Orpheus* and *Der geduldige Socrates*, Graun’s *Cleopatra e Cesare*, Gassmann’s *Opera seria*, Keiser’s *Croesus*, Mozart’s *Così fan tutte*, and Haydn’s *Orlando Paladino*. He has also conducted regularly at the Aix-en-Provence Festival (since 1998), and in Paris (initially at the Théâtre des Champs-Élysées and today at the Salle Pleyel) and Vienna (Theater an der Wien).

Rene Jacobs has received many distinctions from music critics in Europe and the USA, where his recording of Mozart’s *Le nozze di Figaro* won a Grammy Award (Best Opera 2005). *Classica* magazine voted him ‘Artist of the year 2009’ for his recordings of Telemann’s *Brockes-Passion*, Mozart’s *Idomeneo*, and Haydn’s *Die Schöpfung*. More recently, his astonishing version of Mozart’s *Die Zauberflöte* has been released to enthusiastic acclaim (CD des Jahres in *Opernwelt*, *Preis der Deutschen Schallplattenkritik*, *Choc de l’année 2010* in *Classica*, *BBC Music Magazine Award*).

Long a professor at the Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs has maintained a privileged relationship with this institution where he trained many singers who now appear in the leading international venues.

**Sophie Karthäuser** completed her studies with Noelle Barker at the Guildhall School of Music and Drama.

She has appeared with The Academy of Ancient Music, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Les Talens Lyriques, Akademie für alte Musik Berlin, the Freiburger Barockorchester, the Gewandhausorchester Leipzig, and the Monteverdi Choir, under such conductors as Louis Langrée, Kent Nagano, William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Christian Zacharias, Thomas Hengelbrock, Nikolaus Harnoncourt, Jérémie Rhorer, Kurt Masur, John Eliot Gardiner, and Riccardo Chailly. Since winning the Audience Prize at the Wigmore Hall song contest in 2003, she has appeared in recital at the Palais des Beaux-Arts and La Monnaie in Brussels, Carnegie Hall, Wigmore Hall, the Berlin Philharmonie, and the opera houses of Paris, Lille, Nantes, Bordeaux, Strasbourg, and Frankfurt.

Sophie Karthäuser’s many Mozart roles include Pamina, Despina and Zerlina at La Monnaie, Susanna at the Opéra de Lyon, Tamiri at the Théâtre des Champs-Élysées, Sandrina at the Theater an der Wien, and Ilia at the Aix-en-Provence Festival, La Monnaie, and the Théâtre des Champs-Élysées. Future projects include Polissena

(*Radamisto*) at the Theater an der Wien under René Jacobs, Angelica (*Orlando*) at La Monnaie, and Créuse in Charpentier's *Médée* at the Théâtre des Champs-Élysées and Opéra de Lille. Among her recordings are the role of Sandrina in *La finta giardiniera* (René Jacobs), Mozart's complete songs and a recital of Mozart arias, a solo album of Grétry arias, a CD of French Verlaine settings, and Handel's *Faramondo* and *Susanna* (title role, with William Christie).

Acknowledged as one of today's finest countertenors, **Christophe Dumaux** made his debut at the age of twenty-two in the role of Eustazio (*Rinaldo*) conducted by René Jacobs for harmonia mundi. Since then he has been invited to the world's leading opera houses for productions of *Tamerlano* (Spoleto Festival USA), *La Calisto* (Luxembourg), *Eliogabalo* (La Monnaie), *Orlando* (Théâtre des Champs-Élysées), *L'incoronazione di Poppea* (Glyndebourne, Paris, Geneva), *Agrippina* (Santa Fe), *Rodelinda* (Metropolitan Opera), and *Giulio Cesare* (Paris, Glyndebourne, Barbican, Vienna), among others. He has sung under the direction of Ivor Bolton in *Jephtha* and at the Theater an der Wien in Britten's *Death in Venice*. He has also made his debut in the title role of *Giulio Cesare* at the Opéra de Versailles and sung the role of Rinaldo at Glyndebourne. His discography includes *Partenope*, *Giasone*, *Giulio Cesare* (Glyndebourne) on DVD, and *Orlando*, *Rinaldo*, and duets with Andreas Scholl for Decca on CD. In 2012 he was seen at the Salzburg Festival in *Giulio Cesare* with Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, and Philippe Jaroussky. In 2013 he will appear at the Metropolitan and at the Opéra National de Paris in a revival of *Giulio Cesare*.

Named 'Revelation of the Year' by the ADAMI in 2009, **Julien Behr** was awarded a Premier Prix in the opera class at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon in 2010. The year 2009 also saw his debut at the Aix-en-Provence International Festival in the title role of Offenbach's *Orphée aux Enfers*. He has subsequently sung Ferrando (*Così fan tutte*) on tour in France, the title role in Weber's *Abu Hassan* at the Opéra de Besançon, Arbace (*Idomeneo*) at the Salzburg Mozartwoche with Les Musiciens du Louvre-Grenoble under the direction of Marc Minkowski, Tamino (*Die Zauberflöte*) at the Opéra de Rouen, and Acis (*Acis and Galatea*) at the Aix-en-Provence Festival and La Fenice. In the 2011/12 season he appeared at the Theater St. Gallen (*Die Zauberflöte*) and made his debut at the Theater an der Wien (in *Les Contes d'Hoffmann* and *Hamlet*). In concert, he has appeared with Les Arts Florissants, the Orchestre des Pays de Savoie, Les Solistes de Lyon Bernard Tétu, Les Musiciens du Louvre-Grenoble, the BBC Symphony Orchestra, and the Mozarteum Orchester Salzburg, among others.

**Konstantin Wolff** studied in Karlsruhe with Donald Litaker, and won the Felix Mendelssohn Prize in Berlin in 2004. In 2005 he sang the role of Mercurio (*L'incoronazione di Poppea*) under the direction of William Christie. He has since appeared at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, the Opéra du Rhin in Strasbourg, the Philharmonie in Berlin and Munich, the Théâtre des Champs-Élysées and the Cité de la Musique in Paris, the Vienna Konzerthaus, and in Salzburg. His roles have included Caronte (*L'Orfeo*, Monteverdi) at Aix-en-Provence, Achilla (*Giulio Cesare*) at the Handel Festival in Göttingen, Zoroastro (*Orlando*) in Zurich, Grimoaldo (*Rodelinda*) in Bilbao, Abbot (*Curlew River*, Britten), and Snug (*A Midsummer Night's Dream*, Britten) in Lyon. In 2009 he made his debut at the Theater an der Wien as Obrazzano (*Tancredi*). He has worked with such conductors as Claudio Abbado, Gerd Albrecht, Andrey Boreyko, René Jacobs, Ton Koopman, Nicholas McGegan, Marc Minkowski, Hans-Christoph Rademann, Sir Simon Rattle, and Helmuth Rilling. His concert repertoire includes the oratorios of Handel and Bach, Haydn's *Die Schöpfung*, Beethoven's Ninth Symphony, Mendelssohn's *Paulus*, the Requiems of Mozart, Fauré, and Dvořák, Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*, and Frank Martin's *Golgotha*. On harmonia mundi, he released a recital album, 'Victor Hugo en Musique', in 2008, and sang the roles of Speaker, Priest, and Armed Man in René Jacobs's recording of *Die Zauberflöte* (2010).

The **Akademie für Alte Musik Berlin** celebrates its thirtieth anniversary in 2012. Formed in East Berlin in 1982, the Akademie für Alte Musik Berlin can pride itself on an outstanding reputation and an exceptional career: it has been a welcome guest in all the great musical institutions of Europe, Asia, and North and South America. From 1984 onwards, the Akademie had its own concert season at the Berlin Konzerthaus. Ten years later, the Staatsoper Unter den Linden invited it to participate regularly in productions of opera. The group gives around one hundred concerts a year, with very varied forces ranging from chamber ensemble to symphony orchestra, under the direction of its different Konzertmeisters – Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck, Georg Kallweit – or guest conductors such as Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra, and Hans-Christoph Rademann. The Akademie's collaboration with René Jacobs, which started almost twenty-five years ago, has turned into a genuine artistic partnership. The productions resulting from their work together have been enthusiastically acclaimed both on stage and on record: most recently, their recording of *Die Zauberflöte* was distinguished with an Editor's Choice in *Gramophone*, a BBC Music Choice Award, a 'Choc' of the year 2010 in *Classica*, 'ffff' in *Télérama*, an ICMA (International Classical Music Award) 2010, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, and 'e' in the Spanish magazine *Scherzo*.

The group's close rapport with the RIAS Kammerchor has also produced many award-winning recordings. The most recent example is the Requiem of Johann Christian Bach, which was awarded a 'Choc' of the year 2011.

'Akamus' also works with numerous soloists such as Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau and Bejun Mehta, and with the Sasha Waltz dance company. Their live show and DVD *4 Éléments – 4 Seasons* – coupling works by Jean-Fery Rebel and Antonio Vivaldi – demonstrated that the Akademie was also capable of being creative and innovatory in stage performance.

Since 1994, the Akademie für Alte Musik Berlin has recorded exclusively for harmonia mundi. Most of its discs have won prizes from the international press, including the Preis der deutschen Schallplattenkritik, Gramophone Award, Edison Award, Diapason d'Or, 'Choc' de *Classica*, and the Cannes Classical Award 2010.

Mit mehr als 200 Einspielungen und seiner lebhaften Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Musikforscher und Gesangspädagoge zählt **René Jacobs** zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des Vokalrepertoires der Musik des Barock und der Klassik.

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe der Kathedrale seiner Heimatstadt Gent. Neben seinem Studium der Altphilologie an der Universität Gent studierte er Gesang. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, den Brüdern Kuijken und Gustav Leonhardt gaben den Anstoß zu seinem Entschluß, sich auf die Barockmusik und das Stimmfach des Countertenors zu spezialisieren, in dem er rasch große Erfolge feiern konnte. Schon 1977 gründete er das Ensemble Concerto Vocale, mit dem er dieses Repertoire auf den Bühnen Europas und in Japan zur Aufführung brachte. Gleichzeitig produzierte er für harmonia mundi eine ganze Reihe maßstabsetzender Einspielungen, die mit internationalen Kritikerpreisen ausgezeichnet worden sind.

Seine Tätigkeit als Operndirigent begann mit der Produktion von Cestis *Oronota* im Jahr 1983 bei den Festspielen für Alte Musik in Innsbruck, die er bis 2009 leitete. Seine Begeisterung für die venezianische Oper, auf die er immer wieder zurückkommt, fand ihren Höhepunkt in den triumphalen Erfolgen von zwei Cavalli-Opern: *La Calisto* (in der Inszenierung von Herbert Wernicke) und *Eliogabalo*, beide für das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit der Staatsoper Berlin dirigierte er *Orpheus* und *Der gedultige Socrates* von Telemann, *Cleopatra e Cesare* von Graun, *Opera seria* von Gassmann, *Croesus* von Keiser, *Così fan tutte* von Mozart und *Orlando Paladino* von Haydn. Er dirigierte regelmäßig beim Festival von Aix-en-Provence (seit 1998), in Paris (anfangs im Théâtre des Champs-Élysées, jetzt in der Salle Pleyel) und in Wien (Theater an der Wien).

René Jacobs ist von der Musikkritik mit Preisen überhäuft worden, in Europa ebenso wie in den USA, wo seine Einspielung von *Le nozze di Figaro* einen Grammy Award (Best Opera 2005) erhalten hat. Die französische Zeitschrift *Classica magazine* wählte ihn zum 'Künstler des Jahres 2009' für seine Aufnahmen von Telemanns *Brookes-Passion*, Mozarts *Idomeneo* und Haydns *Schöpfung*. Seine bemerkenswerte *Zauberflöte* hat begeisterte Zustimmung gefunden (CD des Jahres (*Opernwelt*), Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010, *BBC Music Magazine Award*).

René Jacobs, der lange Zeit einen Lehrauftrag an der Schola Cantorum Basiliensis hatte, ist dieser Einrichtung, aus der zahlreiche von ihm ausgebildete Sänger hervorgegangen sind, die heute auf den bedeutendsten Bühnen der Welt auftreten, immer noch in besonderer Weise verbunden.

**Sophie Karthäuser** hat bei Noelle Barker an der Guildhall School of Music and Drama in London studiert.

Sie ist mit der Academy of Ancient Music aufgetreten, mit Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Les Talens Lyriques, der Akademie für alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem Monteverdi Choir und hat unter der Leitung von Dirigenten wie Louis Langrée, Kent Nagano, William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Christian Zacharias, Thomas Hengelbrock, Nikolaus Harnoncourt, Jérémie Rhorer, Kurt Masur, John Eliot Gardiner und Riccardo Chailly gesungen.

Seit sie 2003 den Publikumspreis des Liedwettbewerbs der Wigmore Hall gewonnen hat, ist sie mit Liederabenden im Palais des Beaux-Arts und an der Monnaie in Brüssel wie auch in der Carnegie Hall, der Wigmore Hall, der Berliner Philharmonie und an den Opernhäusern von Paris, Lille, Nantes, Bordeaux, Straßburg und Frankfurt aufgetreten.

Unter den zahlreichen Mozart-Rollen, die Sophie Karthäuser verkörpert hat, sind zu nennen: die Pamina, die Despina und die Zerlina an der Monnaie, die Susanna an der Oper Lyon, die Tamiri am Théâtre des Champs-Élysées, die Sandrina am Theater an der Wien sowie die Ilia beim Festival von Aix-en-Provence, an der Monnaie und am Théâtre des Champs-Élysées. Unter René Jacobs wird sie am Theater an der Wien demnächst die Polissena (*Radamisto*), an

der Monnaie die Angelica (*Orlando*) und am Théâtre des Champs-Élysées sowie an der Oper Lille die Créuse (*Médée* von Charpentier) singen.

Ihre Diskographie umfasst u.a. die Rolle der Sandrina in *La finta giardiniera* (René Jacobs), eine Gesamteinspielung der Lieder und ein Soloalbum mit Arien von Mozart, ein Album mit Arien von Grétry, eine CD mit französischen Liedern auf Gedichte von Verlaine und die Rollen des *Faramondo* und der *Susanna* (Händel) mit William Christie.

**Christophe Dumaux**, der heute als einer der besten Countertenöre gilt, debütierte im Alter von 22 Jahren in der Rolle des Eustazio (*Rinaldo*) unter der Leitung von René Jacobs in einer Einspielung für harmonia mundi. Seither gastierte er an den renommiertesten Häusern in Produktionen wie *Tamerlano* (Spoleto Festival USA), *La Calisto* (Luxemburg), *Eliogabalo* (La Monnaie), *Orlando* (Théâtre des Champs-Élysées), *L'incoronazione di Poppea* (Glyndebourne, Paris, Genf), *Agrippina* (Santa Fe), *Rodelinda* (Metropolitan Opera), *Giulio Cesare* (Paris, Glyndebourne, Barbican, Wien)... Er hat unter Ivor Bolton in *Jephtha* und am Theater an der Wien in Britten's *Death in Venice* gesungen. In der Titelrolle von Händels *Giulio Cesare* gab er sein Debüt an der Königlichen Oper Versailles und sang den Rinaldo in Glyndebourne. Auf DVD sind erschienen *Partenope*, *Giasone*, *Giulio Cesare* in Glyndebourne und auf CD *Orlando*, *Rinaldo* und Duette mit Andreas Scholl bei Decca. 2012 war er bei den Salzburger Festspielen mit Cecilia Bartoli, Andreas Scholl und Philippe Jaroussky in *Giulio Cesare* zu hören. In einer Wiederaufnahme des *Giulio Cesare* ist er 2013 an der Metropolitan Opera und an der Pariser Oper zu erleben.

**Julien Behr**, Preisträger der Révélations Classiques de l'ADAMI 2009, erhielt 2010 einen Ersten Preis in der Opernkategorie des Centre National Supérieur de Musique in Lyon. 2009 debütierte er beim internationalen Festival von Aix-en-Provence in der Titelrolle von Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*. Anschließend ging er als Ferrando in *Così fan tutte* auf Tournee in Frankreich, sang die Titelrolle in Webers *Abu Hassan* an der Oper Besançon, Arbace (*Idomeneo*) in der Salzburger Mozartwoche mit Les Musiciens du Louvre-Grenoble unter Marc Minkowski, Tamino (*Die Zauberflöte*) an der Oper Rouen, *Acis und Galatea* beim Festival in Aix-en-Provence und an La Fenice. In der Saison 2011/12 trat er an der Oper Sankt Gallen auf (*Die Zauberflöte*) und gab sein Debüt am Theater an der Wien (in *Hoffmanns Erzählungen* und *Hamlet*). Als Konzertsänger hat er u.a. mit Les Arts Florissants, dem Orchestre des Pays de Savoie, den Solistes de Lyon Bernard Tétu, den Musiciens du Louvre-Grenoble, dem BBC Symphony Orchestra London und dem Mozarteum-Orchester Salzburg zusammengearbeitet.

**Konstantin Wolff** studierte bei Donald Litaker in Karlsruhe Gesang und gewann 2004 den Felix Mendelssohn-Bartholdy Preis. Er gab sein Operndebüt 2005 an der Opéra National de Lyon unter William Christie in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (Mercurio). Seitdem hat er am Théâtre de la Monnaie in Brüssel, am Opéra du Rhin in Strassburg, an der Berliner und der Münchener Philharmonie, am Théâtre des Champs-Élysées und an der Cité de la Musique in Paris, am Wiener Konzerthaus und in Salzburg gesungen. Er interpretierte Caronte (*L'Orfeo*, Monteverdi) in Aix-en-Provence, Achilla (*Giulio Cesare*) in Göttingen, Zoroastro (*Orlando*) in Zürich, Grimoaldo (*Rodelinda*) in Bilbao, Abbot (*Curlew River*, Britten) und Snug (*A Midsummer Night's Dream*, Britten) in Lyon. 2009 debütierte er am Theater an der Wien in *Tancredi* als Obrazzano. Er arbeitete u. a. mit Claudio Abbado, Gerd Albrecht, Andrey Boreyko, René Jacobs, Ton Koopman, Nicholas McGegan, Marc Minkowski, Hans-Christoph Rademann, Sir Simon Rattle und Helmuth Rilling zusammen.

Konstantin Wolffs Konzertrepertoire umfasst die großen Oratorien Bachs, Haydns *Schöpfung*, Beethovens 9. *Sinfonie*, Mendelssohns *Paulus*, und die Requiens von Mozart, Dvořák und Fauré, Mahlers *Wunderhorn*-Lieder sowie Frank Martins *Golgotha*. 2008 erschien bei harmonia mundi sein erstes Recital "Victor Hugo en musique" und er sang die Rollen des Sprechers, eines Priesters und eines Geharnischten in *Die Zauberflöte* unter René Jacobs (2010).

Die **Akademie für Alte Musik Berlin** (kurz *Akamus*) feiert im Jahr 2012 ihr 30-jähriges Bestehen.

1982 in Ost-Berlin gegründet, gehört das Orchester heute zur Weltspitze der Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen. Die internationale Bedeutung zeigt sich in der Vielzahl seiner Gastspiele im In- und Ausland. Regelmäßig gastiert das Ensemble in allen musikalischen Zentren Europas, Asiens sowie Nord- und Südamerikas. Seit 1984 gestaltet das Ensemble eine eigene Abonnementreihe im Konzerthaus Berlin und ist seit 1994 regelmäßiger Gast an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. *Akamus* präsentiert sich mit rund 100 Auftritten pro Jahr in Besetzungsgrößen vom Kammerensemble bis zum sinfonischen Orchester. Das Ensemble musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck und Georg Kallweit sowie ausgewählter Dirigenten.

Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble seit beinahe 25 Jahren eine enge künstlerische Partnerschaft, aus der zahlreiche gefeierte Opern- und Oratorienproduktionen hervorgegangen sind. Die unter Jacobs' Leitung entstandene CD-Einspielung von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* wurde von der deutschen und internationalen Presse hochgelobt und erhielt unter anderem den *Preis der deutschen Schallplattenkritik*. Erfolgreiche künstlerische Verbindungen bestehen ebenfalls mit den Dirigenten Marcus Creed, Daniel Reuss, Peter Dijkstra und Hans-Christoph Rademann. Hervorzuheben ist die kongeniale Kooperation mit dem *RIAS Kammerchor*, von deren Qualität zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen zeugen. Mit renommierten Solisten wie Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau und Bejun Mehta arbeitet *Akamus* regelmäßig zusammen. Gemeinsam mit der Tanzkompanie *Sasha Waltz & Guests* entstanden Erfolgsproduktionen wie *Dido and Aeneas* (Musik: Henry Purcell) und *Medea* (Musik: Pascal Dusapin). Auch mit dem aufsehenerregend inszenierten Konzert *4 Elemente – 4 Jahreszeiten* festigte die Akademie für Alte Musik Berlin ihren internationalen Ruf als kreatives und innovatives Ensemble.

Weit über eine Million verkaufte Tonträger sind Ausdruck des internationalen Erfolgs des Orchesters. Die seit 1994 exklusiv für das Label *harmonia mundi France* produzierten Aufnahmen wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet: dem *Grammy Award*, dem *Diapason d'Or*, dem *Cannes Classical Award*, dem *Gramophone Award* sowie dem *Edison Award*. 2009 wurde die Akademie für Alte Musik Berlin mit dem *Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik* für die DVD-Produktion der Purcell-Oper *Dido and Aeneas* mit Sasha Waltz & Guests ausgezeichnet und erhielt 2010 den *MIDEM Classical Award* und den *Choc de l'année* für seine Einspielung von Telemanns *Brockespassion*

---

---

---

# *to read, to sing along*

**NEW**

---

---

---

---

**Giovanni Battista Pergolesi**

**Septem Verba a Christo  
in cruce moriente prolata**

for Soloists, Orchestra and Basso continuo

edited by Reinhard Fehling

PB/OB 5533 Score/Orchestral Material

EB 8874 Piano-Vocal Score

46 *Tardissimo*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

A. *pp*

Bc. *pp*

Hinc te, o Je - su, ob - se - cro, te Je - su ut na - a de - re - li - et - i

[www.breitkopf.com](http://www.breitkopf.com)



**Breitkopf**

---

---

---





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement août 2012, Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Partition éditée par Reinhard Fehling © Breitkopf

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

Couverture : Diego Vélasquez, *Crucifixion*, v.1636

Madrid, Museo del Prado - akg-images / Erich Lessing

Photos : Marco Borggreve (René Jacobs), Kristof Fischer (Akademie für Alte Musik Berlin),

Eric Larrayadieu (Konstantin Wolff), Alvaro Yañez (Sophie Karthäuser)

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

HMC 902155