

Passionen und Oratorien

Passions and Oratorios

Vol. 74-77

Vol. 74

Matthäus-Passion

St. Matthew Passion

BWV 244

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Director de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Stadthalle Sindelfingen, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

März/April 1994; March/April 1994; Février/Avril 1994; Febrero/Abril 1994

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada, Roberto J. Carman, Ernesto de La Guardia



Matthäus-Passion BWV 244

•
St. Matthew Passion

•
La Passion selon St. Matthieu

•
La Pasión según San Mateo

Christiane Oelze - soprano • Ingeborg Danz - alto • Michael Schade - tenore (Evangelista/Arias) • Matthias Goerne - basso (Jesus) • Thomas Quasthoff - basso (Arias) • Ursula Fiedler, soprano (Ancilla I) • Barbara Osterloh - soprano (Ancilla II) • Bettina Arias - soprano (Uxor Pilati) • Daniela Sindram - alto (Testis I) • Martin Wanner - tenore (Testis II) • Christoph Wagner - basso (Judas) • Peter Pöppel - basso (Petrus) • Ralf Ernst - basso (Pilatus) • Jörn Sakuth - basso (Pontifex I) • Stefan Müller-Ruppert - basso (Pontifex II)

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

1	No. 1	Chorus:	Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen	6:57
2	No. 2	Evangelista, Jesus:	Da Jesus diese Rede vollendet hatte	0:49
3	No. 3	Choral:	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	0:46
4	No. 4	Evangelista, Chori, Chorus I, Jesus:	Da versammelten sich die Hohenpriester	3:31
5	No. 5	Recitativo:	Du lieber Heiland du	1:03
6	No. 6	Aria:	Buß und Reu	4:43
7	No. 7	Evangelista, Judas:	Da ging hin der Zwölfen einer	0:34
8	No. 8	Aria:	Blute nur, du liebes Herz!	4:38
9	No. 9	Evangelista, Chorus I, Jesus:	Aber am ersten Tage der süßen Brot	2:40
10	No. 10	Choral:	Ich bins, ich sollte büßen	0:53
11	No. 11	Evangelista, Jesus, Judas:	Er antwortete und sprach	3:51
12	No. 12	Recitativo:	Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt	1:33
13	No. 13	Aria:	Ich will dir mein Herze schenken	3:19
14	No. 14	Evangelista, Jesus	Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten	1:20
15	No. 15	Choral:	Erkenne mich, mein Hüter	1:06
16	No. 16	Evangelista, Petrus, Jesus:	Petrus aber antwortete und sprach zu ihm	1:08
17	No. 17	Choral:	Ich will hier bei dir stehen	1:20
18	No. 18	Evangelista, Jesus:	Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe	2:07
19	No. 19	Recitativo und Choral:	O Schmerz!	2:03
20	No. 20	Aria (+ Chor):	Ich will bei meinem Jesu wachen	5:33
21	No. 21	Evangelista, Jesus:	Und ging hin ein wenig	0:51
22	No. 22	Recitativo:	Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder	1:03
23	No. 23	Aria:	Gerne will ich mich bequemen	4:25
24	No. 24	Evangelista, Jesus:	Und er kam zu seinen Jüngern	1:21
25	No. 25	Choral:	Was mein Gott will, das g'scheh allzeit	1:09
26	No. 26	Evangelista, Jesus, Judas:	Und er kam und fand sie aber schlafend	2:50
27	No. 27	Aria (+ Chor), Chori:	So ist mein Jesus nun gefangen	4:16
28	No. 28	Evangelista, Jesus:	Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren	2:41
29	No. 29	Choral:	O Mensch, bewein dein Sünde groß	6:12

1	No. 30	Aria (+ Chor):	Ach! nun ist mein Jesus hin!	3:54
2	No. 31	Evangelista:	Die aber Jesum gegriffen hatten	1:07
3	No. 32	Choral:	Mir hat die Welt trüglich gericht'	0:45
4	No. 33	Evangelista, Testis I, II, Pontifex:	Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten	1:16
5	No. 34	Recitativo:	Mein Jesus schweigt	1:00
6	No. 35	Aria:	Geduld!	3:34
7	No. 36	Evangelista, Pontifex, Jesus, Chori:	Und der Hohepriester antwortete	2:09
8	No. 37	Choral:	Wer hat dich so geschlagen	1:03
9	No. 38	Evangelista, Ancilla I, II, Petrus, Chorus II:	Petrus aber saß draußen im Palast	2:42
10	No. 39	Aria:	Erbarme dich	7:37
11	No. 40	Choral:	Bin ich gleich von dir gewichen	1:07
12	No. 41	Evangelista, Judas, Chori, Pontifex I, II	Des Morgens aber hielten alle Hohepriester	1:58
13	No. 42	Aria:	Gebt mir meinen Jesum wieder!	2:41
14	No. 43	Evangelista, Pilatus, Jesus:	Sie hielten aber einen Rat	2:39
15	No. 44	Choral:	Befiehl du deine Wege	1:14
16	No. 45	Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati, Chori:	Auf das Fest aber	2:41
17	No. 46	Choral:	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!	0:50
18	No. 47	Evangelista, Pilatus:	Der Landpfleger sagte	0:18
19	No. 48	Recitativo:	Er hat uns allen wohlgetan	1:17
20	No. 49	Aria:	Aus Liebe will mein Heiland sterben	5:01
21	No. 50	Evangelista, Pilatus, Chori:	Sie schrien aber noch mehr und sprachen	1:52
22	No. 51	Recitativo:	Erbarm es Gott!	0:57
23	No. 52	Aria:	Können Tränen meiner Wangen	6:07
24	No. 53	Evangelista, Chori:	Da nahmen die Kriegsknechte	1:21
25	No. 54	Choral:	O Haupt voll Blut und Wunden	2:19

1	No. 55	Evangelista:	Und da sie ihn verspottet hatten	0:53
2	No. 56	Recitativo:	Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut	0:42
3	No. 57	Aria:	Komm, süßes Kreuz	5:37
4	No. 58	Evangelista, Chori:	Und da sie an die Stätte kamen	3:55
5	No. 59	Recitativo:	Ach Golgatha, unselges Golgatha!	1:42
6	No. 60	Aria (+ Chor):	Sehet, Jesus hat die Hand	3:08
7	No. 61	Evangelista, Jesus, Chorus I, Chorus II:	Und von der sechsten Stunde an	2:49
8	No. 62	Choral:	Wenn ich einmal soll scheiden	1:26
9	No. 63	Evangelista, Due chori:	Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß	3:05
10	No. 64	Recitativo:	Am Abend, da es kühle war	2:14
11	No. 65	Aria:	Mache dich, mein Herze, rein	6:12
12	No. 66	Evangelista, Due chori, Pilatus:	Und Joseph nahm den Leib	2:37
13	No. 67	Recitativo (+ Chor):	Nun ist der Herr zur Ruh gebracht	2:25
14	No. 68	Chorus:	Wir setzen uns mit Tränen nieder	5:55

Total Time:

2:54:51

CD 1

Teil I

1. Chorus

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
 Sehet! – Wen? – Den Bräutigam,
 Seht ihn! – Wie? – Als wie ein Lamm!

O Lamm Gottes, unschuldig
 Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
 Sehet, – Was? – Seht die Geduld,
 Allzeit erfunden geduldig,
 Wiewohl du warest verachtet.
 Seht! – Wohin? – Auf unsre Schuld;
 All Sünd hast du getragen,
 Sonst müßten wir verzagen.
 Sehet ihn aus Lieb und Huld
 Holz zum Kreuze selber tragen!
 Erbarm dich unser, o Jesu!

2. Evangelista, Jesus

*Da Jesus diese Rede vollendet hatte,
 Sprach er zu seinen Jüngern:*

Jesus

*Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird,
 und des Menschen Sohn wird überantwortet werden,
 daß er gekreuziget werde.*

Part I

1. Chorus

Come ye daughters, share my mourning;
 See Him! – Whom? – The Bridegroom Christ.
 See Him! – How? – A spotless Lamb.

O Lamb of God unspotted,
 Upon the Cross Thou art slaughtered.
 See it! – What? – His patient love.
 Serene and ever patient,
 Tho' scorned and cruelly tortured.
 Look! – Look where? – On our offence.
 All sin for our sake bearing,
 Else would we die despairing.
 Look on Him. For love of us
 He Himself His Cross it bearing.
 Have pity on us, o Jesus.

2. Evangelist, Jesus

*When Jesus had finished all these sayings,
 He said unto His disciples:*

Jesus

*Ye know that after two days is the Passover,
 and the Son of Man is betrayed to be crucified.*

*Partie I***1. Chœur**

Viens, o peuple, vois mes larmes,
 C'est lui! – Qui? – Ton fiancé,
 Voyez! – Quoi? – L'agneau divin,
 Dieu, quand sous croix tu défailles,
 Tu pries encore pour ceux
 Voyez! – Quoi? – Vois sa duceur,
 Qui t'ont frappé,
 Qui te raillent.
 Voyez! – Quoi? – Vois nos péchés.
 O Christ, Sauveur des âmes,
 Espoir, divine flamme,
 Voyez tous le Bien-Aimé
 Sur la route du calvaire.
 Nos voix t'implorent, ô Jésus.

2. Evangéliste, Jésus

*Et Jésus acheva toutes ces paroles,
 Puis dit à ses disciples:*

Jésus

*Et voici que le Pâque aura lieu dans deux jours,
 et qu'alors sera livré le Fils de l'Homme,
 afin qu'il meure en croix.*

*Parte I***1. Coro**

Ayudadme, hijas mías, a llorarlo.
 Ved – ¿Qué? – mirad a Jesús.
 Vedlo – ¿Cómo? – cual manso cordero.
 Cordero inocente
 En la cruz sacrificado,
 Ved – ¿Qué? – ved esa bondad.
 Siempre manso y paciente
 Mientras eras maltratado.
 Ved – ¿Qué? – ved nuestra maldad.
 Las culpas y los males
 Sufres de los mortales.
 Por amor y caridad
 con la cruz sumiso carga.
 Piedad de nosotros, Jesús amado.

2. Evangelista, Jesús

*Y fue así que, cuando hubo Jesús acabado todos estos
 razonamientos, dijo a sus discípulos:*

Jesús

*Sabéis que de aquí a dos días se celebra la Pascua,
 y el Hijo del hombre va a ser entregado para ser
 crucificado.*

3. Choral

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
 Daß man ein solch scharf Urtheil hat gesprochen?
 Was ist die Schuld, in was für Missetaten
 Bist du geraten?

4a. Evangelista

*Da versammelten sich die Hohenpriester und
 Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk
 in den Palast des Hohenpriesters, der da
 hieß Kaiphas, und hielten Rat, wie sie Jesum
 mit Listen griffen und töteten.
 Sie sprachen aber:*

4b. Chori I & II

*Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr
 werde im Volk.*

4c. Evangelista

*Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis
 des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib,
 die hatte ein Glas mit köstlichem Wasser und
 goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.
 Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und
 sprachen:*

3. Chorale

CD 1 3

O blessed Jesu, how hast Thou offended,
 That now on Thee such judgement has descended?
 Of what misdeed hast Thou to make confession?
 Of what transgression?

4a. Evangelist

CD 1 4

*Then assembled together the chief priest,
 and the scribes, and the elders of the people,
 unto the palace of the high priest, who was
 called Caiaphas, and consulted that they
 might take Jesus by subtlety, and kill Him.
 But they said,*

4b. Chorus I & II

*Not upon the feast, lest haply there be an uproar among
 the people.*

4c. Evangelist

*Now when Jesus was in Bethany, in the house of Simon
 the leper, there came unto him a woman,
 having an alabaster box of very precious ointment,
 and poured it on His head, as He sat at meat.
 But when His disciples saw it, they had indignation,
 saying,*

3. Choral

O divin, maître, quel fut donc ton crime
 Pour mériter un si cruel supplice?
 De quel péché, de quel forfait infâme
 Es-tu coupable?

4a. Evangéliste

*Et alors s'assemblèrent les docteurs et les chefs des prêtres
 et les plus anciens des Juifs dans la demeure du grand
 prêtre nommé Caïphe, pour décider comment prendre
 Jésus par ruse et le tuer.
 Mais ils se dirent:*

4b. Chœur I & II

*Pas un jour de fête, il peut s'élever des troubles,
 une émeute peut éclater.*

4c. Evangéliste

*Or Jésus étant à Béthanie, dans la maison de Simon le
 lépreux, une femme entra, portant dans un vase un rare
 parfum et, s'approchant de lui, en arrosa son front.
 Voyant le parfum s'épandre les disciples s'écrièrent:*

3. Coral

Jesús amado, ¿cuál es tu delito
 que pueda merecer tan duro juicio?
 ¿De qué ruindad enorme, execrable,
 eres culpable?

4a. Evangelista

*Por entonces se reunieron los sumos sacerdotes y los
 ancianos del pueblo en el palacio del sumo sacerdote
 llamado Caifás. Y acordaron prender a Jesús con engaño
 y darle muerte; pero decían:*

4b. Coro I y II

*No durante la fiesta, no sea que se arme alboroto
 en el pueblo.*

4c. Evangelista

*Hallándose Jesús en Betania, en casa de Simón, el
 leproso. Llegóse a él una mujer con un frasco de
 alabastro lleno de perfume de subido precio, y lo
 derramó sobre la cabeza de Jesús, que estaba puesto a la
 mesa. Como vieron esto los discípulos, lo llevaron
 pesadamente, diciendo:*

4d. Chorus I

*Wozu dienet dieser Unrat?
Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft
und den Armen gegeben werden.*

4e. Evangelista, Jesus

*Da das Jesus merketete, sprach er zu ihnen:
Jesus
Was bekümmert ihr das Weib?
Sie hat ein gut Werk an mir getan.
Ihr habet allezeit Armen bei euch,
Mich aber habt ihr nicht allezeit.
Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen,
hat sie getan, daß man mich begraben wird.
Wahrlich, ich sage euch:
Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen
Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis,
was sie getan hat.*

5. Recitativo

Du lieber Heiland du,
Wenn deine Jünger töricht streiten,
Daß dieses fromme Weib
Mit Salben deinen Leib
Zum Grabe will bereiten,
So lasse mir inzwischen zu,
Von meiner Augen Tränenflüssen
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!

4d. Chorus I

*To what purpose is that waste?
For this ointment might have been sold for much,
and given to the poor.*

4e. Evangelist, Jesus

*When Jesus understood it, He said unto them:
Jesus
Why trouble ye the woman?
For she hath wrought a good work upon Me.
For ye have the poor always with you, but
Me ye have not always.
For in that she hath poured this ointment on
My Body, she did it for My burial.
Verily I say unto you,
Wheresoever this Gospel shall be preached in the whole
world, there shall also this, that this woman hath done,
be told of her for a memorial.*

5. Recitativo

My Master and my Lord,
In vain do Thy disciples chide Thee,
Because this pitying woman,
With ointment sweet, Thy flesh
For burial maketh ready.
O grant to me, beloved Lord,
The tears wherewith my heart o'erfloweth
An unction on Thy head may pour.

4d. Chœur I

*Ce parfum, pourquoi le perdre?
N'était-il pas préférable qu'avec son prix on eût fait
quelque aumône aux pauvres?*

4e. Évangéliste, Jésus

Jésus entendant leurs cris dit ces paroles:

Jésus

*Qu'avez-vous à l'attrister?
A cette femme, je sais bon gré:
Il y aura bien des pauvres toujours;
Mais moi, bientôt, je vous quitterai.
En arrosant mon corps de cette eau parfumée,
Elle a pris soin de ma sépulture proche.
Vraiment, je vous le dis:
Partout où l'on prêchera la bonne nouvelle dans
l'univers, partout on saura ce que cette femme a fait
pour moi.*

5. Récitatif

O Bien-Aimé Sauveur,
Les tiens, dans leur aveugle zèle,
Auraient blessé la main
Qui prépara ton corps
Pour la funèbre couché;
Oh! laisse-moi verser aussi
Ce flot de larmes,
Et sur ton front divin l'épandre.

4d. Coro I

*¿A qué viene tal despilfarro?
Porque podía esto haberse vendido a mucho precio y
darse a los pobres.*

4e. Evangelista, Jesús

Advirtiéndolo Jesús, les dijo:

Jesús

*¿Por qué importunáis a esta mujer?
Pues obra buena es la que hizo conmigo.
Porque siempre tenéis pobres entre vosotros, mas a mí no
siempre me tenéis.
Que al echar ella este perfume sobre mi cuerpo,
Lo hizo con el fin de embalsamarme.
En verdad os digo, dondequiera que en todo el mundo
fuere predicado este Evangelio, se hablará también de lo
que hizo ella, para memoria suya.*

5. Recitativo

Oh, amado Salvador,
Tus discípulos disputan neciamente
Porque esta buena mujer
Quiere preparar tu cuerpo
Con ungüentos para sepultarte.
Déjame, entretanto,
Verter sobre tu cabeza
El torrente de mis lágrimas.

6. Aria

Buß und Reu
 Knirscht das Sündenherz entzwei,
 Daß die Tropfen meiner Zähnen
 Angenehme Spezerei,
 Treuer Jesu, dir gebären.

7. Evangelista, Judas

*Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas
 Ischarioth, zu den Hohenpriestern und sprach:*
 Judas
Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.
 Evangelista
Und sie boten ihm dreißig Silberlinge.
*Und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn
 verriete.*

8. Aria

Blute nur, du liebes Herz!
 Ach! ein Kind, das du erzogen,
 Das an deiner Brust gesogen,
 Droht den Pfleger zu ermorden,
 Denn es ist zur Schlange worden.

9a. Evangelista

*Aber am ersten Tage der süßen Brot traten die Jünger
 zu Jesu und sprachen zu ihm:*

6. Aria

Grief for sin
 Renders the guilty heart within,
 May my weeping and my mourning
 Be a welcome sacrifice.
 Loving Saviour, hear in mercy!

7. Evangelist, Judas

*Then one of the twelve, called Judas
 Iscariot, went unto the chief priests, and said,*
 Judas
What will ye give me, and I will deliver Him unto you?
 Evangelist
And they covenanted with him for thirty pieces of silver.
And from that time he sought opportunity to betray Him.

8. Aria

Break and die, thou dearest heart.
 Ah! a child which Thou hast trained,
 Which upon Thy breast remained,
 Now a serpent has become,
 Murder is the parent's doom.

9a. Evangelist

*Now, the first day of the feast of unleavened bread the
 disciples came to Jesus, saying unto Him:*

6. Air

Torturé, accablé,
 Sous le poids de ses remords, vois mon cœur.
 Goutte à goutte que mes larmes,
 Comme un pur et doux parfum
 Sur ta tête se répandent, divin Maître.

7. Evangéliste, Judas

Il advint que l'un des douze, nommé Judas Iscariote, vit les chefs des prêtres, et dit:

Judas
Quel est mon salaire si je vous livre l'homme?

Evangéliste

Ils convinrent du prix de trente deniers.

Et, depuis, ils cherchaient le meilleur moment pour livrer Jésus.

8. Air

Brise-toi, ô tendre cœur
 C'est, hélas, ton fils lui même,
 Qui conspire pour te perdre,
 Qui prépare ton supplice,
 Et qui lâchement te livre.

9a. Evangéliste

Mais, le moment venu de manger la Pâque, les douze vinrent vers Jésus, et dirent ceci:

6. Aria

La penitencia y el arrepentimiento
 abruman el corazón pecador.
 Que mis lágrimas sean para tí,
 Jesús, benéfico balsamo.

7. Evangelista, Judas

Entonces uno de los Doce, el llamado Judas Iscariote, yendo a los sumos sacerdotes, dijo:

Judas
¿Qué me queréis dar, y yo os le entregaré?

Evangelista

Ellos fijaron treinta siclos.

Desde entonces andaba buscando buena coyuntura para entregarlo.

8. Aria

Sangra, pues, amado corazón.
 Ah, el hijo que con amor
 Criaste y educaste
 Intenta asesinar a su protector,
 Porque se ha convertido en serpiente.

9a. Evangelista

El primer día de los Azimos se llegaron los discípulos a Jesús, diciendo:

9b. Chorus I

Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

9c. Evangelista, Jesus

Er sprach:

Jesus

*Gehet hin in die Stadt zu einem und sprecht zu ihm:
Der Meister läßt dir sagen: Meine Zeit ist hier, ich will
bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.*

Evangelista

*Und die Jünger taten, wie ihnen Jesus befohlen hatte,
und bereiteten das Osterlamm.*

*Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den
Zwölfen. Und da sie aßen, sprach er:*

Jesus

*Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich
verraten.*

9d. Evangelista

*Und sie wurden sehr betrübt und huben an,
ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm:*

9e. Chorus I

Herr, bin ich's?

9b. Chorus I

*Where wilt Thou that we prepare for Thee to eat the
Passover?*

9c. Evangelist, Jesus

And He said:

Jesus

*Go into the city to such a man, and say unto him,
The Master saith: My time is at hand, I will keep the
Passover at thy house with My disciples.*

Evangelista

*And the disciples did as Jesus appointed them, and they
made ready the Passover.*

*Now when the even was come, He sat down with the
twelve. And as they did eat, He said,*

Jesus

Verily, I say unto you, that one of you shall betray Me.

9d. Evangelist

*And they were exceedingly sorrowful and began every
one of them to say unto Him,*

9e. Chorus I

Lord, is it I?

9b. Chœur I

Où, Maître, faut-il donc nous rendre pour préparer la Pâque?

9c. Évangéliste, Jésus

Il dit:

Jésus

*Chez un tel, à la ville, allez, et vous lui direz:
Le Maître te fait dire: Mon heure est venue, je veux
faire chez toi la Pâque avec mes disciples.*

Évangéliste

*Les disciples firent comme le Maître l'avait prescrit, et
Jésus vint pour la Pâque.*

*Et le soir venu, tandis qu'il mangeait avec les douze, il
leur dit ces paroles:*

Jésus

Sachez en vérité que par l'un de vous ma mort s'apprête!

9d. Évangéliste

*Affligé dans son esprit et anxieux, chacun des disciples dit
tour à tour à Jésus:*

9e. Chœur I

Moi, Seigneur?

9b. Coro I

*¿Dónde quierete te preparemos lo necesario para comer
la Pascua?*

9c. Evangelista, Jesus

El dijo:

Jesus

*Id a la ciudad a casa de Fulano y decidle: El Maestro
dice: Mi tiempo está cerca; en tu casa hago la Pascua con
mis discípulos.*

Evangelista

*E hicieron los discípulos como les había ordenado Jesús y
preparon la Pascua.*

Venido el atardecer, se puso a la mesa con los Doce.

Y estando ellos comiendo dijo:

Jesus

En verdad os digo que uno de vosotros me entregará.

9d. Evangelista

*Y entristeciéndose sobremanera, comenzaron a
decirle cada uno:*

9e. Coro I

¿Soy yo, tal vez, Señor?

10. Choral

Ich bins, ich sollte büßen,
An Händen und an Füßen
Gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden
Und was du ausgestanden,
Das hat verdient meine Seel.

11. Evangelista, Jesus, Judas

Er antwortete und sprach:

Jesus

Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird! Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch noch nie geboren wäre.

Evangelista

Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:

Judas

Bin ichs, Rabbi?

Evangelista

Er sprach zu ihm:

Jesus

Du sagests.

Evangelista

Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach und gabs den Jüngern und sprach:

Jesus

Nehmet, esset, das ist mein Leib.

10. Chorale

CD 1 **10**

This I whose sin now binds Thee
With anguish deep surrounds Thee,
And nails Thee to the Tree;
The torture Thou art feeling,
Thy patient love revealing,
‘Tis I should bear it, I alone.

11. Evangelist, Jesus, Judas

CD 1 **11**

And He answered and said,

Jesus

He that dippeth his hand with Me in the dish, the same shall betray Me. The Son of Man goeth as it is written of Him; but woe unto that man by whom the Son of Man is betrayed: It had been good for that man, if he had not been born.

Evangelist

Then answered Judas, which betrayed Him, and said,

Judas

Masters, is it I?

Evangelista

He said unto him,

Jesus

Thou hast said.

Evangelist

And as they were eating, Jesus took bread, and blessed it, and brake it, and gave it to His disciples, and said:

Jesus

Take, eat, this is My Body.

10. Choral

C'est moi, c'est moi, le traître,
Indigne d'un tel Maître,
J'ai mérité la mort.
Enfer, viens de ta flamme
Purifier mon âme,
Sous les tourments briser mon corps.

11. Évangéliste, Jésus, Judas

Voici ce qu'il répondit:

Jésus
*Qui met sa main au plat avec la mienne,
celui-là me livre. Le Fils de l'Homme doit
vous quitter, les Prophètes vous l'annoncent;
mais malheureux l'homme par qui le Fils de
l'Homme sera livré! Car pour celui-là, il
aurait mieux valu ne pas venir au monde.*

Évangéliste
A ces mots, le disciple qui le livrait lui dit:

Judas
Est-ce moi Rabbi?

Évangéliste
Il répondit:

Jésus
Toi-même
Évangéliste
*Pendant qu'ils mangeaient ayant pris de pain,
Jésus le rompit, et rendant grâce, il leur dit:*

Jésus
Prenez, mangez, voici mon corps.

10. Coral

Yo soy el vil culpable,
yo soy el miserable,
mi crimen expiaré.
En el horror eterno
del fuego del infierno
mi ruin delito purgaré.

11. Evangelista, Jesus, Judas

El, respondiendo dijo:

Jesus
*El que metió conmigo la mano en el plato, éste me
entregará.
El Hijo del hombre se va, según está escrito de él; mas
¡ay de aquel hombre por cuyas manos el Hijo del
hombre es entregado! Mejor le fuera a aquel hombre
no haber nacido.*

Evangelista
Respondiendo Judas, el que le entregaba, dijo:

Judas
¿Soy yo tal vez, Rabí?

Evangelista
Dicele:

Jesus
Tú los has dicho.
Evangelista
*Estando ellos comiendo, tomando Jesús un pan, y
habiendo pronunciado la bendición, lo partió, y dándolo
a los discípulos, dijo:*

Jesus
Tomad, comed: éste es mi cuerpo.

Evangelista

Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach:

Jesus

Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.

Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

12. Recitativo

Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt,
Daß Jesus von mir Abschied nimmt,
So macht mich doch sein Testament erfreut:
Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit,
Vermacht er mir in meine Hände.
Wie er es auf der Welt mit denen Seinen
Nicht böse können meinen,
So liebt er sie bis an das Ende.

13. Aria

Ich will dir mein Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein!
Ich will mich in dir versenken;
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei, so sollst du mir allein
Mehr als Welt und Himmel sein.

Evangelist

And He took the cup, and gave thanks, and gave it to them, saying:

Jesus

Drink ye all of it; For this is My Blood of the New Testament, which is shed for many for the remission of sins.

But I say unto you, I will not drink henceforth of this fruit of the wine, until that day when I drink it new with you in My Father's Kingdom.

12. Recitativo

CD 112

Although our eyes with tears o'erflow,
Since Jesus now must from us go,
His gracious promise doth the soul uplift.
His Flesh and Blood, o' precious gift!
He leaves us for our soul's refreshment,
As He while in the world did love His own,
So now, with love unchanging,
He loves them unto the end.

13. Aria

CD 113

Jesus, Saviour, I am Thine,
Come and dwell my heart within.
All things else I count but loss,
Glory only in Thy Cross.
Dearer than the world beside
Is the Saviour who hath died.

Évangéliste

Puis il prit la coupe, et rendit grâce; et dit, la leur offrant:

Jésus

Buvez tous de ceci, car c'est mon sang, le sang de l'alliance versé pour toute la terre, pour le salut des âmes.

Je vous le dis: Les temps sont venus, et jamais je ne boirai plus du fruit de la vigne, avant le jour où, là-haut, avec vous, j'en boirai près du trône éternel.

12. Récitatif

Comment ne pas gémir, mon cœur,
Quand Jésus loin de toi s'en va?
Son Testament est désormais ma joie:
Sa chair, son sang, trésors sans prix,
A moi pécheurs, il les confie.
Ainsi qu'il détourna sur cette terre
Du mal ceux qu'il aimait,
Il veillera sur eux sans cesse.

13. Air

Sur mon cœur qui veut te plaire
Penches-toi, mon Bien-aimé,
Penches-toi jusqu'à lui!
En tes bras, je m'abandonne,
Et toi dont le monde est plein,
Si tu m'aimes, rien ne m'est plus
Sur la terre et dans les cieux.

Évangéliste

Y habiendo tomado un cáliz, y habiendo dado gracias se lo dio, diciendo:

Jesús

Bebed de él todos, porque ésta es mi sangre de la alianza, que por muchos es derramada para remisión de los pecados.

Y os digo que a partir de ahora no beberé de este fruto de la vid hasta el día aquel en que lo beba con vosotros nuevo en el reino de mi Padre.

12. Recitativo

Mi alma se anega en llanto
Porque Jesús nos abandona,
Pero sin embargo, su testamento me causa alegría:
Su carne y su sangre, dones preciosos,
Lega El en mis manos.
Como no puede querer el mal de los suyos
En este mundo,
Los protege hasta el fin.

13. Aria

Quiero ofrendarte mi corazón
Para que en él penetres. Salvador mío.
Quiero sumergirme en tu ser:
Siendo el mundo para tí demasiado pequeño,
Serás tú solo para
Mí más que el mundo y el cielo.

14. Evangelista, Jesus

Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg.

Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus

*In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir.
Denn es steht geschrieben: Ich werde den Hirten
schlagen, und die Schafe der Herde werden sich
zerstreuen.*

Jesus

*Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in
Galiläa.*

15. Choral

Erkenne mich, mein Hüter,
Mein Hirte, nimm mich an!
Von dir, Quell aller Güter,
Ist mir viel Guts getan.
Dein Mund hat mich gelabet
Mit Milch und süßer Kost,
Dein Geist hat mich begabet
Mit mancher Himmelslust.

16. Evangelista, Petrus, Jesus

Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

Petrus

*Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten,
so will ich doch mich nimmermehr ärgern.*

Evangelista

Jesus sprach zu ihm:

14. Evangelist, Jesus

CD114

*And when they had sung an hymn, they went out into
the mount of Olives.*

Then saith Jesus unto them,

Jesus

*All ye shall be offended because of Me this night,
for it is written, I will smite the shepherd,
and the sheep of the flock shall be scattered abroad.*

Jesus

*But after I am risen again, I will go before you into
Galilee.*

15. Chorale

CD115

Receive me, my Redeemer,
My Shepherd, make me Thine;
Of every good the fountain,
Thou art the spring of mine.
How oft Thy words have fed me
On earth with angels' food,
How oft Thy grace hath led me
To highest, Heavenly good.

16. Evangelist, Petrus, Jesus

CD116

Peter answered, and said unto Him,

Petrus

*Though all men shall be offended because of
Thee, yet will I never be offended.*

Evangelist

Jesus said unto him,

14. Évangéliste, Jésus

*Après avoir loué Dieu et rendu grâces,
vers les Oliviers ils montèrent.
Alors Jésus leur dit:*

Jésus
*En cette nuit, vous faillirez tous à cause de moi.
Car telle est la parole: je frapperai le Berger;
et sans chef, le troupeau se dispersera.*

Jésus
Mais je ressusciterai, et vous précéderai en Galilée.

15. Choral

Reconnais-moi, mon Maître,
Rassemble ton troupeau,
Et donne encore à paître
A tes craintifs agneaux.
Cherchant en vain l'eau pure
Où tu les abreuvas,
Errants, sans nourriture,
Ils vont tremblants et las.

16. Évangéliste, Petrus, Jésus

Mais Pierre, élevant la voix, dit ces paroles:
Pierre
*Et quand bien même tous ils auraient failli,
Mon cœur sera inébranlable.*
Évangéliste
Jésus répondit:

14. Evangelista, Jesus

*Y cantados los himnos,
salieron al monte de los Olivos.
Entonces diceles Jesús:*

Jesus
*Todos vosotros padeceréis escándalo en mí esta noche,
porque escrito está: Heriré al pastor y se dispersarán las
ovejas del rebaño.*

Jesus
*Más después que hubiere sido resucitado, iré antes que
vosotros a Galilea.*

15. Coral

Señor, yo soy tu siervo;
recíbeme en tu luz
y del dolor acerbo
redímame la cruz.
Los tímidas ovejas
reclaman al pastor,
escucha tú sus quejas
y calma su dolor.

16. Evangelista, Pedro, Jesus

Respondiendo Pedro, le dijo:
Pedro
*Cuando todos se escandalicen en tí, yo nunca jamás me
escandalizaré.*
Evangelista
Díjole Jesús.

Jesus

Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.

Evangelista

Petrus sprach zu ihm:

Petrus

Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen.

Evangelista

Desgleichen sagten auch alle Jünger.

17. Choral

Ich will hier bei dir stehen;
Verachte mich doch nicht!
Von dir will ich nicht gehen,
Wenn dir dein Herze bricht.
Wenn dein Herz wird erblasen
Im letzten Todesstoß,
Alsdenn will ich dich fassen
In meinen Arm und Schoß.

18. Evangelista, Jesus

Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:

Jesus

Setzet euch hie, bis daß ich dort hingehe und bete.

Evangelista

Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi und fing an zu trauern und zu zagen.

Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus

Verily I say unto thee, That this night before the cock crow, thou shalt deny Me thrice.

Evangelist

Peter said unto Him,

Peter

Though I should die with Thee, yet will I not deny Thee.

Evangelist

Likewise also said all the disciples.

17. Chorale

Here would I stand beside Thee;
Lord, bid me not depart!
From Thee I will not sever,
Though breaks Thy loving heart.
When bitter pain shall hold Thee
In agony opprest,
Then, then will I enfold Thee
Within my loving breast.

18. Evangelist, Jesus

Then cometh Jesus with them unto a place called Gethsemane, and saith unto the disciples:

Jesus

Sit ye here, while I go yonder and pray.

Evangelist

And He took with Him Peter and the two sons of Zebedee, and began to be sorrowful, and very heavy. Then saith He unto them,

Jésus

Vraiment, je te le dis: en cette nuit avant que le coq chante, trois fois tu m'auras renié.

Évangéliste

Pierre dit alors:

Pierre

Plutôt que renier mon Maître, j'affronterai les supplices.

Évangéliste

Ainsi parlèrent tous les disciples.

17. Choral

Je veux rester fidèle

A toi, divin Sauveur.

Ecoute que t'appelle

Et fortifie son cœur.

Et quand sur le Calvaire

Sanglant sera ton corps,

Entends mon vœu sincère:

Pour moi, plutôt, la mort!

18. Évangéliste, Jésus

Puis Jésus, avec eux vint en un jardin nommé Gethsemani et dit à ses disciples:

Jésus

Là, demeurez tandis que je m'éloigne et prie.

Évangéliste

Il emmena Pierre et les deux fils de Zébédée et sentant l'angoisse dans son âme.

Il leur dit ces paroles:

Jesús

En verdad te digo que en esta noche, antes de cantar el gallo, me negarás tres veces.

Evangelista

Dícele Pedro:

Pedro

Aunque me vea en el trance de morir contigo, no será que yo te niegue.

Evangelista

Otro tanto dijeron todos los discípulos.

17. Coral

En todos los momentos

contigo quedaré,

y oyendo tus lamentos

contigo sufriré.

Y cuando gemebundo

transido de dolor,

tú dejes este mundo

te seguirá mi amor.

18. Evangelista, Jesús

Entonces llega Jesús con ellos a un huerto llamado Getsemaní, y dice a los discípulos:

Jesús

Sentaos aquí mientras voy allá para hacer orar.

Evangelista

Y llevando consigo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, comenzó a ponerse triste y a sentir abatimiento.

Entonces les dice:

Jesus

Meine Seele ist betrübt bis an den Tod, bleibet hie und wachet mit mir.

19. Recitativo und Choral

O Schmerz!

Hier zittert das gequälte Herz;

Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!

Was ist die Ursach aller solcher Plagen?

Der Richter führt ihn vor Gericht.

Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.

Ach! Meine Sünden haben dich geschlagen;

Er leidet alle Höllenqualen,

Er soll vor fremden Raub bezahlen.

Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,

Was du erduldet.

Ach, könnte meine Liebe dir,

Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen

Vermindern oder helfen tragen,

Wie gerne blieb ich hier!

20. Aria (+ Chor)

Ich will bei meinem Jesu wachen

So schlafen unsre Sünden ein.

Meinen Tod büßet seine Seelennot;

Sein Trauren machet mich voll Freuden.

Drum muß uns sein verdienstlich Leiden

Recht bitter und doch süße sein.

Jesus

*My soul is exceedingly sorrowful, even unto death!
tarry ye here and watch with Me.*

19. Recitative and Chorale

CD119

O grief!

How throbs His heavy-laden breast!

His spirit faints, how pale His weary face!

My Saviour, why must all this ill befall Thee?

He to the Judgement-hall is brought,

There is no help, no comfort near.

My sin, alas! from highest Heaven did call Thee.

The powers of darkness now assail Him,

His chosen friends will soon forsake Him.

God took the debt from me, who should have

paid it; On Thee He laid it.

Ah! if me love Thy stay could be.

If I could gauge Thy grief, and share it,

Could make it less, or help to bear it,

How gladly would I watch with Thee.

20. Aria (+ Chorus)

CD120

I would beside my Lord be watching,

So all our sins will fall asleep;

I am saved from sin and loss; by his cross

His sorrows win my soul its ransom.

His pain and woe and all His sadness

How bitter and how sweet are they.

Jésus
En mon âme, je suis triste, jusqu'à la mort;
restez là, veillez avec moi.

19. Récitatif et Chorale

O Ciel!
 Qu'il tremble et souffre dans son cœur!
 Son front pâlit, son clair regard s'éteint.
O Bien-aimé pourquoi si grande peine?
 Traîné, devant le tribunal,
 Il sera seul sans nul soutien.

Ah! mes péchés sont cause de sa perte!
 Affreuses peines qu'il endure!
 Le Juste paie pour nous coupables.
C'est moi, hélas, qui ai commis l'offense,
Et Lui l'expie!
 Ah! si l'élan d'un cœur aimant,
 Seigneur, dans ta souffrance amère,
 Était un baume à ta misère,
 O Maître, auprès de toi prends moi!

20. Air (+ Chœur)

Permets qu'auprès de Toi je veille.
 Ainsi s'endorment nos remords,
 De la mort tu nous sauves par ta mort,
 Tes larmes coulent pour ma joie.
 Et des douleurs pour nous souffertes
 Etreignent et dilatent mon cœur.

Jesús
Triste en gran manera está mi alma hasta la muerte;
quedad aquí y velad conmigo.

19. Recitativo y coral

¡Oh, dolor!
 Tiembla el corazón atormentado.
 ¡Cómo desfallece! ¡Cómo palidece su rostro!
¿Por qué tu alma con dolor declina?
 El juez lo llama a juicio.
 No hay allí quien le consuele ni le asista.

¡Ay! Son mis culpas causa de tu ruina.
 Sufre todas las torturas del infierno
 Porque ha de expiar culpas ajenas.
Jesús amado, ¡cómo tú expías
Las faltas mías!
 Oh, mi Salvador, si mi amor
 Pudiera disminuir tus temores y angustias
 O ayudarte a sobrellevarlos,
 Cuán gustoso permanecería aquí!

20. Aria (y coro)

Quiero velar junto a Jesús.
 Se calma nuestra pena ya.
 La misericordia de su alma me salva de la muerte.
 Su tristeza se convierte en alegría para mí.
 Por eso su dolor aflige el alma
 Y es muy dulce al par.

21. Evangelista, Jesus

*Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht
und betete und sprach:*

Jesus

*Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir;
doch nicht wie ich will, sondern wie du willst.*

22. Recitativo

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder;
Dadurch erhebt er mich und alle
Von unserm Falle
Hinauf zu Gottes Gnaden wieder.
Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit zu trinken,
In welchen Sünden dieser Welt
Gegossen sind und häßlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt.

23. Aria

Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
Trink ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
Der mit Milch und Honig fließet,
Hat den Grund
Und des Leidens herbe Schmach
Durch den ersten Trunk versüßet.

21. Evangelist, Jesus

CD121

*And He went a little farther, and fell on His face and
prayed, saying.*

Jesus

*My Father, if it be possible, let this cup pass from me, yet
not as I will, but as Thou wilt.*

22. Recitativo

CD122

The Saviour falleth low before His father,
Thereby He raiseth me and all
The Sons of Adam,
To taste once more, the grace of God.
He is prepared
The cup of deathly bitterness to swallow,
In which the sins of all the world
Are poured, and foul the dregs;
Because the Father's will is so.

23. Aria

CD123

Gladly will I, fear disdaining
Drink the cup without complaining,
Drink it as my saviour did.
By His lips,
With milk and honey flowing,
All the shame
And bitterness has been shed,
Sweetness on its dregs bestowing.

21. Évangéliste, Jésus

Il fit quelques pas puis, face contre terre prosterné, il dit ces mots:

Jésus

*Mon Père, détourne, s'il est possible, cette coupe.
Mais je l'accepte si tu l'ordonnes.*

22. Récitatif

Devant son Père le Sauveur s'abaisse,
Et ses mérites nous élèvent,
Pécheurs indignes,
Jusqu'à la source de la grâce.
Il obéit,
Il boit jusqu'à la lie, la calice
Où sont versés tous les péchés de l'univers:
L'amère coupe sera vidée
Car Dieu le veut.

23. Air

Bois, mon cœur, vide la coupe;
Croix, supplices, joie des âmes,
Abreuvez-moi je suis prêt.
Doux calice pour mes lèvres, coupe.
Bois à plains bords, ô mon cœur!
Car Jésus en y trempant les lèvres
A dissipé son fiel et son âcre saveur,
Et laissé un pur parfum de miel.

21. Evangelista, Jesus

Y adelantándose un poco, cayó sobre su rostro, y oraba diciendo:

Jesús

Padre mío, si es posible, aparta de mí este cáliz; mas no como yo quiero, sino como quieres tú.

22. Recitativo

El Salvador se prosterna ante su padre.
Levántanos así
De nuestra caída
Nuevamente hasta la gracia de Dios.
Está dispuesto
Porque así place al buen Dios,
A apurar, en la amargura de la muerte,
El cáliz donde se han vertido
Los repugnantes pecados de este mundo.

23. Aria

Gustoso he de resignarme
A aceptar la cruz y el cáliz,
Ya que bebo donde bebió el Salvador.
Pues su boca,
Que destila leche y mieles,
Ha dulcificado,
Al beber primero,
El motivo y la dura afrenta del suplicio.

24. Evangelista, Jesus

*Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend
und sprach zu ihnen:*

Jesus

*Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?
Wachet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet!
Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.*

Evangelista

Zum andermal ging er hin, betete und sprach:

Jesus

*Mein Vater, ist's nicht möglich, daß dieser Kelch von
mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.*

25. Choral

Was mein Gott will, das gescheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste,
Zu helfen den'n er ist bereit,
Die an ihn gläuben feste.
Er hilft aus Not,
Der fromme Gott,
Und züchtigt mit Maßen.
Wer Gott vertraut,
Fest auf ihn baut,
Den will er nicht verlassen.

26. Evangelista, Jesus, Judas

*Und er kam und fand sie aber schlafend,
Und ihre Augen waren voll Schlafs.
Und er ließ sie und ging abermal hin und betete zum
drittenmal und redete dieselbigen Worte.
Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen:*

24. Evangelist, Jesus

CD124

*And He cometh unto the disciples, and findeth them
asleep, and saith unto Peter:*

Jesus

*What, could ye not watch with Me one hour?
Watch and pray, that ye enter not into temptation;
The spirit indeed is willing, but the flesh is weak.*

Evangelist

*He went away again the second time, and prayed,
saying:
O My Father, if this cup may not pass away from Me,
except I drink it, Thy will be done.*

25. Chorale

CD125

O Father, let Thy will be done,
For all things well Thou doest,
In time of need refusest none,
But helpst e'en the lowest,
In deep distress,
Thou still dost bless,
In wrath rememberest mercy;
Who trusts in Thee
Shall ever be
In perfect peace and safety.

26. Evangelist, Jesus, Judas

CD126

*And He came and found them asleep again:
For their eyes were heavy.
And He left them, and went away again, and prayed
the third time, saying the same words.
Then cometh He to His disciples, and saith unto them,*

24. Évangéliste, Jésus

*Puis il vint vers les disciples. Ceux-ci dormaient.
Alors il dit:*

Jésus

*Ne pouvez-vous pas avec moi veiller une heure?
Veillez et priez pour vous préserver de la chute.
L'esprit est fort, mais la chair est faible.*

Évangéliste

Il s'éloigna de nouveau et pria ainsi:

*Mon Père, s'il le faut, je viderai le calice sans rien y
laisser à ton ordre soumis.*

25. Choral

La volonté du Créateur
Toujours soit obéie!
Devant son bras puissant, vainqueur
L'univers tremble et plie.
O Toi, l'espoir
Des malheureux,
La crainte des impies,
O Toi, ma force,
O Toi, mon Dieu,
Soutiens les cœurs qui prient.

26. Évangéliste, Jésus, Judas

*Il revint et vit que ses disciples dormaient encore d'un
lourd sommeil. De nouveau, à l'écart il alla prier pour la
troisième fois, et prononça les mêmes paroles.
Il vint retrouver les siens et dit ces mots:*

24. Evangelista, Jesus

*Y viene a los discípulos y los halla durmiendo,
y dice a Pedro:*

Jesús

*¿No pudisteis pues velar una hora conmigo?
Velad y orad, para que no entréis en tentación; el
espíritu, sí, está animoso, mas la carne es débil.*

Evangelista

*De nuevo por segunda vez, habiéndose apartado, se
puso a orar, diciendo:*

*Padre mío, si no es posible que pase este cáliz sin que yo
le beba, hágase tu voluntad.*

25. Coral

La voluntad se cumplirá
De Dios omnipotente,
La gracia plena alcanzará
Quien crea firmemente.
Es siempre Dios al castigar
Benévolo, propicio;
Aquél que en Él sepa confiar
No temerá su juicio.

26. Evangelista, Jesus, Judas

*Y viniendo otra vez, los halló durmiendo, porque
estaban sus ojos cargados.
Y habiéndolos dejado, retirándose de nuevo, oró por
tercera vez, repitiendo de nuevo las mismas palabras.
Entonces viene a los discípulos y les dice:*

Jesus

Ach! wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hie, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Stehet auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der mich verrät.

Evangelista

Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer, und mit ihm eine große Schar mit Schwertern und mit Stangen von den Hohenpriestern und Ältesten des Volks. Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: „Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet!“ Und alsbald trat er zu Jesu und sprach:

Judas

Gegrüßet seist du, Rabbi!

Evangelista

Und küßete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus

Mein Freund, warum bist du kommen?

Evangelista

Da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum und griffen ihn.

27a. Aria (+ Chor)

So ist mein Jesus nun gefangen.

Laßt ihn, haltet, bindet nicht!
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.

Laßt ihn, haltet, bindet nicht!
Sie führen ihn, er ist gebunden.

Jesus

Sleep on now, and take your rest, behold, the hour is at hand, and the Son of Man is betrayed into the hands of sinners. Rise, let us be going; behold, he is at hand that doth betray Me.

Evangelist

And while He yet spoke, Judas, one of the twelve, came, and with him a great multitude with swords and staves from the chief priests and elders of the people. Now he that betrayed Him, gave them a sign, saying „Whomsoever I shall kiss, that same is He, hold Him fast.“ And forthwith he came to Jesus, and said

Judas

Hail Master,

Evangelist

And kissed him. And Jesus said unto him:

Jesus

Friend, wherefore art thou come?"

Evangelist

Then came they, and laid hands on Jesus and took Him.

27a. Aria (+ Chorus)

Behold, my Saviour now is taken,

Loose Him! Leave Him! Bind Him not!
Moon and Stars,
Have for grief the night forsaken,
Since my Saviour now is taken.

Loose Him! Leave Him! Bind Him not!
They lead Him hence; with cords they bind Him!

Jésus

Ah! Dormez en paix, ô mes frères! Voici que l'heure est venue où le Fils de l'Homme sera remis aux mains de ses ennemis. Levez-vous, allons ensemble, voyez, voici l'homme qui me livre.

Evangeliste

Et, comme il parlait, voici que Judas, l'un des douze, avance; une foule le suivait, armée de bâtons et d'épées par les chefs des prêtres et les anciens du peuple.

Avec Judas, un signe était convenu, car il avait dit ceci: Celui que je baiserais il faut le prendre. Il vint bientôt à Jésus et lui dit:

Judas

Salut à Toi, ô Maître.

Evangeliste

Et il baisa. Jésus alors répondit:

Jésus

Mon Ami, que viens-tu donc faire?

Evangeliste

La foule qui suivait alors entoura Jésus et s'en saisit.

27a. Air (+ Chœur)

C'est toi, Sauveur que l'on entraîne.

Lâches, traîtres, arrêtez!

Jour de deuil!

Voyez-vous clartés célestes!

C'est Jésus que l'on entraîne.

Lâches, traîtres, arrêtez!

Tu vas lié, chargé de chaînes.

Jesús

Ya por mí, dormid y descansad. ¡Ea! Ha llegado la hora, y el Hijo del hombre es entregado en manos de pecadores. Levantáos, vamos; mirad que está aquí cerca el que me entrega.

Evangelista

Y estando él hablando todavía, he aquí que llegó Judas, uno de los Doce, y con él una turba numerosa con espadas y bastones, enviada por los sumos sacerdotes y los ancianos del pueblo. Y el que le entregaba les había dado la contraseña, diciendo: A quien yo besare, él es: sujetadle. Y al punto, acercándose a Jesús, dijo:

Judas

Salud Maestro.

Evangelista

Y le dio un fuerte beso. Más Jesús le dijo:

Jesús

Amigo, ¿a qué has venido!

Evangelista

Entonces, acercándose, echaron las manos sobre él y le sujetaron.

27a. Aria (y coro)

Han prendido a Jesús.

¡Fuera! ¡Ruines! ¡Alto ya!

La luna y el sol

Se ocultan de dolor

Porque mi Jesús está preso.

Fuera! Ruines! Alto ya!

Se lo llevan, está maniatado.

27b. Chori

Sind Blitze, sind Donner
 In Wolken verschwunden?
 Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,
 Zertrümmre, verderbe,
 Verschlingle, zerschelle
 Mit plötzlicher Wut
 Den falschen Verräter,
 Das mörderische Blut!

28. Evangelista, Jesus

Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren, reckete die Hand aus und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab.

Da sprach Jesus zu ihm:

Jesus

Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen. Oder meinst du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir zuschicke mehr denn zwölf Legion Engel? Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.

Evangelista

Zu der Stund sprach Jesus zu den Scharen:

Jesus

Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwerten und mit Stangen, mich zu fahen; bin ich doch täglich bei euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen. Aber das ist alles geschehen, daß erfüllet würden die Schriften der Propheten.

Evangelista

Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

27b. Chorus I & II

Have lightnings and thunders
 Their fury forgotten?
 Then open, o fathomless pit, all thy terrors!
 Destroy them, o'erwhelm them,
 Devour them, consume them
 With tumult of rage,
 The treach'rous betrayer,
 The merciless throng.

28. Evangelist, Jesus

CD128

And behold, one of them who were with Jesus, stretched out his hand, and struck a servant of the High Priest's, and smote off his ear.

Then said Jesus unto him

Jesus

Put up thy sword into its place, for all they that take the sword, shall perish with the sword. For thinkest thou that I cannot now pray to my Father, and he shall presently give me more than twelve legions of angels? But how then shall the Scriptures be fulfilled, that thus it must be?

Evangelist

In that hours, said Jesus to the multitudes:

Jesus

Are ye come out, as against a thief, with swords and with staves for to take Me? I sat daily with you teaching in the temple and ye laid no hold on Me. But all this was done, that the Scriptures of the Prophets might be fulfilled.

Evangelist

Then all the disciples forsook Him, and fled.

27b. Chœur I & II

Que brille, que gronde,
Qu'éclate et frappa la foudre!
Enfer, sombre abîme, redouble ta rage,
Renverse, écrase, dévore,
D'un soudain courroux
L'indigne, le traître,
Le bras criminel.

28. Evangéliste, Jésus

Et voici: l'un des disciples, qui portait une arme, étendit la main, et d'un coup trancha l'oreille droite du valet du grand prêtre.

Alors Jésus lui dit:

Jésus

Mets ton épée en son fourreau, qui prend l'épée devra périr par elle. Oses-tu douter, que si j'avais voulu prier mon Père, il n'eût envoyé vers moi des milliers de ses anges? Puisque c'est dit dans les Ecritures; il faut que cela soit.

Evangéliste

A la foule, ensuite, il s'adressa:

Jésus

Vous venez me prendre comme un vil coupable. Pourquoi tous ces bâtons et ces épées? Auprès de vous chaque jour assis, alors que j'étais dans le temple sur moi nul n'a mis la main. Mais ces choses sont arrivées, et les Ecritures ainsi sont accomplies.

Evangéliste

A ces mots les disciples prirent la fuite.

27b. Coro I y II

¿No tienen ya truenos
Ni rayos las nubes?
¡Infierno, tu vórtice
Ígneo descubre!
Aplasta, abisma,
Devora, destruye.
Con recio furor al vil,
Al cobarde, al falso traidor.

28. Evangelista, Jesús

Y he aquí que uno de los que estaban con Jesús, alargando la mano desenvainó su espada, e hiriendo al siervo del sumo sacerdote, le cortó la oreja.

Entonces dícele Jesús:

Jesús

Vuelve la espada a su lugar, porque todos los que empuñan espada por espada perecerán. ¿O piensas que no puedo rogar a mi Padre, y pondrá ahora mismo a mi disposición más de doce legiones de ángeles? ¿Cómo, pues, se cumplirán las Escrituras, que dicen ha de suceder así?

Evangéliste

En aquella hora dijo Jesús a las turbas.

Jesús

¡Como contra un salteador habéis salido con espadas y bastones a prenderme! Cada día en el templo me sentaba para enseñar y no me prendisteis. Mas todo esto ha pasado para que se cumplan las Escrituras de los profetas.

Evangéliste

Entonces los discípulos todos, abandonándole, buyeron.

29. Choral

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

29. Choral

CD 1 29

O man, thy heavy sin lament,
 For which the Son of God was sent
 To die upon the Cross.
 He left His Father's throne above
 To save thy soul, o wondrous love!
 From everlasting loss.
 He healed the sick, He raised the dead
 And hungry multitudes He fed
 Until the time drew nigh,
 When He should be betrayed and slain
 That we God's pardon might obtain.
 O praise the Lamb, the Lamb for aye!

CD 2

Teil II

30. Aria (+ Chor)

Ach! nun ist mein Jesus hin!
*Wo ist denn dein Freund hingegangen,
 O du Schönste unter den Weibern?*
 Ist es möglich, kann ich schauen?
Wo hat sich dein Freund hingewandt?
 Ach! mein Lamm in Tigerklauen,
 Ach! wo ist mein Jesus hin?
So wollen wir mit dir ihn suchen.
 Ach! was soll ich der Seele sagen,
 Wenn sie mich wird ängstlich fragen?
 Ach! wo ist mein Jesus hin?

Part II

30. Aria (+ Chorus)

CD 2 1

Alas! Now is my Saviour gone!
*Whither is thy beloved gone?
 O thy fairest among women,*
 Is it possible? Can I behold it?
Whither is thy beloved turned aside?
 Ah! My Lamb, in tiger's clutches!
 Ah! Where is my Saviour gone?
That we may seek Him, seek Him with thee.
 Ah! How Shall I answer my soul
 When she anxiously doth ask me?
 Alas! Where is my Saviour gone?

29. Choral

C'est toi, pécheur, c'est toi, mortel,
 Pour qui Jésus descend du Ciel
 Et vient sur cette terre.
 Né d'une Vierge sans péché
 Dans l'humble crèche, il est couché
 Du pauvre il est le frère.
 Il a rendu la vie aux morts,
 Il a guéri les plaies du corps;
 Et quand sonna son heure,
 Pour nous sauver il s'est offert,
 Et grands tourments il a soufferts
 Avant qu'en crois il meure.

29. Coral

Oh, tú, que lloras sin cesar;
 tus culpas Cristo a lavar
 vino aquí del cielo.
 María Virgen dióle a luz;
 El, bajo el peso de la cruz,
 nos trajo su consuelo:
 los muertos hizo revivir,
 dejaron otros de sufrir:
 hasta que fue el día
 que Cristo se sacrificó
 y nuestras culpas redimió
 con su cruel agonía.

Partie II

30. Air (+ Chœur)

Ah! hélas, m'as-tu quitté,
*Où est-il l'ami de ton âme,
 O toi la plus belle des femmes?*
 Mes yeux cherchant, qui te cache?
Quelle route ont prise ses pas?
 Tendre agneau, le tigre guette!
 Où donc es-tu, doux Ami?
En vain auprès de toi je cherche.
 Hélas que dire à ma pauvre âme,
 Qui m'interroge anxieuse:
 Ah! où est mon doux Ami?

Parte II

36. Aria (y coro)

¡Ay, todo ha concluido para Jesús!
¿Dónde está tu amigo del alma.
Oh tú, virgen inmaculada?
 ¿Es posible, puedo ver esto?
¿Adónde se fue tu amigo?
 ¡Ah, mi cordero entre las garras del tigre!
 Ay de mí, ¿dónde está mi Jesús?
Contigo, pues, lo buscaremos.
 ¿Oh, qué diré al alma
 Cuando angustiada me inquiera?

31. Evangelista

Die aber Jesum gegriffen hatten, führeten ihn zu dem Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftelehrten und Ältesten sich versammelt hatten.

Petrus aber folgte ihm nach von ferne bis in den Palast des Hohenpriesters und ging hinein und satzte sich bei die Knechte, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Ältesten und der ganze Rat suchten falsche Zeugnis wider Jesum, auf daß sie ihn töteten, und funden keines.

32. Choral

Mir hat die Welt trüglich gericht'
Mit Lügen und mit falschem Gdicht,
Viel Netz und heimlich Stricke.
Herr, nimm mein wahr
In dieser Gfahr,
Bhüt mich für falschen Tücken!

33. Evangelista, Testis I & II, Pontifex

Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, funden sie doch keins. Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen und sprachen:

Testis I, II

Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.

Evangelista

Und der Hohepriester stund auf und sprach zu ihm:

Pontifex

Antwortest du nichts zu dem, das diese wider dich zeugen?

31. Evangelist

CD2 2

And they that had laid hold of Jesus led Him away to Caiaphas the high priest, where the scribes and the elders were assembled.

But Peter followed Him afar off unto the high priest's palace, and went in, and sat with the servants to see the end. Now the chief priests and elders and all the council sought false witness against Jesus, that they might kill Him but found none.

32. Chorale

CD2 3

For me the untrue world hath set
With lie and fable, many a net,
And trap in secret places:
In parlous plight
Defend my right
O Lord, from double faces.

33. Evangelist, Testis I & II, Pontifex

CD2 4

Yea, though many false witnesses came, yet found they none. At the last came two false witnesses, and said,

Testis I, II

This fellow said 'I am able to destroy the temple of God, and to build it in three days.'

Evangelist

And the high priest arose, and said to Him,

Pontifex

Answerest Thou nothing? What is it which these witness against Thee?

31. Évangéliste

Alors la foule amena Jésus dans la demeure du chef des prêtres nommé Caïphe. Les scribes s'y étaient assemblés avec les anciens du peuple. Pierre qui de loin avait suivi vit la foule s'en vint aussi jusque chez Caïphe. Etant entré, parmi les valets il prit place, voulant connaître ce qu'il adviendrait. Les chefs des prêtres avec le Sanhedrin et tous les anciens recherchaient si quelque témoignage pouvait accabler Jésus, sans rien trouver.

32. Choral

Les miens m'ont tous abandonné,
La calomnie et les mensonges m'affligent
L'enfer vomit sa rage.
Sois mon soutien,
Toi mon seul bien,
Quand les méchants m'outragent.

33. Évangéliste, Testis I & II, Pontifex

Quelque fut le nombre de faux témoignages, ils ne trouvaient rien. Enfin deux faux témoins se présentèrent et dirent:

Testis I, II

Il nous a dit: je puis réduire en cendres le temple et le rebâtir en trois jours jusqu'au faite.

Évangéliste

Le grand prêtre alors se leva, et dit ceci:

Pontifex

Quelle est ta réponse au fait que contre toi l'on invoque?

31. Evangelista

Los que habían prendido a Jesús lo llevaron a Caifás, el sumo sacerdote, donde se habían congregado los escribas y los ancianos. Pedro le había ido siguiendo desde lejos hasta el palacio del sumo sacerdote, y en-trando adentro se sentó con los criados para ver el desenlace. Los sumos sacerdotes y el sanhedrín entero buscaban algún falso testimonio contra Jesús, con el objeto de darle muerte. Y no lo hallaron.

32. Coral

El mundo cruel me condenó;
con malas artes me juzgó
valiéndose de argucias.
Sé mi sostén,
oh tú, mi bien,
y líbrame de astucias.

33. Evangelista, Testigos I & II, Pontífice

Con haberse presentado muchos falsos testigos. Posteriormente, compareciendo dos, Dijeron:

Dos Testigos

Este dijo: Puedo derribar el santuario de Dios y en tres días reedificarlo.

Evangelista

Y poniéndose de pie el sumo sacerdote, le dijo:

Pontífice

¿Nada respondes? ¿Qué es lo que éstos testifican contra tí?

Evangelista
Aber Jesus schwieg stille.

34. Recitativo

Mein Jesus schweigt
 Zu falschen Lügen stille,
 Um uns damit zu zeigen,
 Daß sein Erbarmens voller Wille
 Vor uns zum Leiden sei geneigt,
 Und daß wir in dergleichen Pein
 Ihm sollen ähnlich sein
 Und in Verfolgung stille schweigen.

35. Aria

Geduld!
 Wenn mich falsche Zungen stechen.
 Leid ich wider meine Schuld
 Schimpf und Spott,
 Ei, so mag der liebe Gott
 Meines Herzens Unschuld rächen.

36a. Evangelista, Pontifex, Jesus

Und der Hohenpriester antwortete und sprach zu ihm:
 Pontifex
Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du
uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?
 Evangelista
Jesus sprach zu ihm:
 Jesus
Du sagest's. Doch sage ich euch: Von nun an wird's

Evangelist
But Jesus held His peace.

34. Recitativo

To witness false, my Saviour answereth not,
 That He thereby may show us
 That with Divine compassion moved
 His will for us did bow to sorrow,
 And that when trouble is our lot
 We should resemble Him,
 And hold our peace, when persecuted.

35. Aria

Becalm,
 Tho' the serpent's tongue shall sting Thee.
 Patient ever bear thy lot.
 Shame and scorn,
 If with patience they be borne,
 Lying tongues will know God's vengeance!

36a. Evangelist, Pontifex, Jesus

And the high priest answered and said unto Him:
 Pontifex
I adjure Thee by the living God, that Thou tell us,
whether Thou be the Christ, the Son of God.
 Evangelist
Jesus saith unto him,
 Jesus
Thou hast said: nevertheless I say unto you, hereafter

CD25

CD26

CD27

Evangeliste
Mais Jésus ne dit mot.

34. Récitatif

Jésus se tait devant la calomnie:
 Lui-même ainsi nous montre,
 Dans son amour inépuisable,
 Qu'il a souffert sans nul regret;
 Et quand viendra l'adversité,
 Semblables au Sauveur,
 Souffrons nos peines en silence.

35. Air

Tais-toi, mon cœur!
 Si la calomnie se dresse, si son dard te blesse.
 Accablé de mille maux insulté méprisé,
 Bafoué, frappé, soit!
 Je sais que mon Sauveur prendra
 Soin de ma vengeance.

36a. Evangéliste, Pontifex, Jésus

Le Grand Prêtre prit alors la parole et dit ces mots:
 Pontifex
Cette fois je t'en conjure par l'Eternel et te demande: Es-tu bien Christ, Fils de Dieu?
 Evangéliste
Jésus répondit:
 Jésus
Lui-même. De plus, écoutez: Bientôt le Fils de l'Homme

Evangelista
Mas Jesús se mantenía callado.

34. Recitativo

Jesús calla
 Ante las imposturas
 Para indicarnos así
 Que su alma misericordiosa
 Está dispuesta a sufrir por nosotros,
 Y que, puestos en un trance igual,
 Debemos imitarle,
 Callando cuando seamos perseguidos.

35. Aria

Paciencia, paciencia,
 si me hiere la falsía.
 Si sufro sin culpa
 El escarnio y las burlas, quiera entonces el buen
 Dios
 Vengar la inocencia de mi corazón.

36a. Evangelista, Pontifice, Jesus

Respondiendo, el sumo sacerdote dijo así:
 Pontifex
Te conjuro por el Dios vivo que nos digas si tú eres el
Mesías, el Hijo de Dios.
 Evangelista
Dícele Jesús:
 Jesus
Tú lo dijiste; empero, os digo que a partir de ahora veréis

*geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn
sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den
Wolken des Himmels.*

Evangelista

Da zerriß der Hohepriester seine Kleider und sprach:

Pontifex

Er hat Gott gelästert; was dürfen wir weiter Zeugnis?

Siehe, itzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört.

Was dünket euch?

Evangelista

Sie antworteten und sprachen:

36b. Chori I & II

Er ist des Todes schuldig!

36c. Evangelista

*Da speieten sie aus in sein Angesicht und schlugen ihn
mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht und
sprachen:*

36d. Due chori

Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?

37. Choral

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht?
Du bist ja nicht ein Sünder
Wie wir und unsre Kinder;
Von Missetaten weißt du nicht.

*shall ye see the Son of Man sitting on the right hand of
power, and coming in the clouds of Heaven.*

Evangelist

Then the high priest rent his clothes, saying,

Pontifex

He hath spoken blasphemy: What further need have we

of witnesses? Behold, now ye have heard His blasphemy.

What think ye?

Evangelist

They answered and said:

36b. Chorus I & II

He is worthy of death.

36c. Evangelist

*Then did they spit in His face, and buffeted Him, and
others smote Him with the palms of their hands, saying,*

36d. Chorus I & II

Now tell us, Thou Christ, who is he that smote Thee?

37. Chorale

O Lord who dares to smite Thee,
And falsely to indict Thee,
Deride and mock Thee so?
Thou canst not need confession,
Who knowest not transgression
As we and all our children know.

*paraître dans toute sa gloire assis à la droite de Dieu,
venant sur les nuages du ciel.*

Evangeliste

Déchirant alors ses vêtements, Caïphe cria:

Pontifex:

Il a blasphémé, qu'importeraient d'autres preuves?

Voici: chacun a pu entendre son affreux blasphème.

Qu'en pensez-vous?

Evangeliste

Alors tout lui répondirent:

36b. Chœur I & II

Pour son forfait qu'il meure!

36c. Evangeliste

*Et tous alors crachèrent sur son visage et meurtrirent
tout son corps. Et quand tombaient sur son visage leurs
soufflets, ils disaient:*

36d. Chœur I & II

Devine, et désigne, qui donc t'a frappé?

37. Choral

Qui frappe ton visage,
Seigneur, et qui t'outrage
Des plus cruels affronts?
Agneau de Dieu, victime,
Tu saignes pour nos crimes,
Et tu nous laisses le pardon.

*al Hijo del hombre sentado a la diestra del Poder y
viniendo sobre las nubes del cielo.*

Evangelista

Entonces el sumo sacerdote rasgó sus vestiduras, diciendo:

Pontifice

*Blasfemó; ¿qué necesidad tenemos ya de testigos? Ahora
mismo oísteis la blasfemia.*

¿Qué os parece?

Evangelista

Ellos, respondiendo, dijeron:

36b. Coro I y II

Culpado es a muerte.

36c. Recitativo

*Entonces escupieron en su rostro y le dieron de puñadas,
y otros le abofetearon.
Diciendo:*

36d. Coro I y II

Adivinamos, Cristo. ¿Quién fue? ¿Quién te hirió?

37. Coral

¿Quién, dí, ha profanado,
Señor, tu rostro amado
con saña, con crueldad?
Tú eres inocente,
Humilde y paciente;
en Tí no cabe la maldad.

38a. Evangelista, Ancilla I, II, Petrus

*Petrus aber saß draußen im Palast;
und es trat zu ihm eine Magd und sprach:*

Ancilla I

Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.

Evangelista

Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach:

Petrus

Ich weiß nicht, was du sagest.

Evangelista

*Als er aber zur Tür hinausging, sahe ihn eine andere
und sprach zu denen, die da waren:*

Ancilla II

Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

Evangelista

Und er leugnete abermal und schwur dazu:

Petrus

Ich kenne des Menschen nicht.

Evangelista

*Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da
stunden, und sprachen zu Petro:*

38b. Chorus II

*Wahrlich, du bist auch einer von denen; denn deine
Sprache verrät dich.*

38a. Evangelist, Ancilla I, II, Petrus

*Now Peter sat without in the palace,
and a damsel came unto him, saying.*

Ancilla I

Thou also wast with Jesus of Galilee.

Evangelist

But he denied before them all, saying,

Petrus

I know not what thou sayest.

Evangelist

*And when he was gone out into the porch, another maid
saw him and said unto them that were there,*

Ancilla II

This fellow was also with Jesus of Nazareth.

Evangelist

And again he denied with an oath.

Petrus

I do not know the man.

Evangelist

*And after a while came unto him they that stood by,
and said to Peter,*

38b. Chorus II

*Surely thou also are one of them, for thy speech
betrayeth thee.*

38a. *Evangeliste, Ancilla I, II, Petrus*

Pierre, près de la porte était assis, une servante vint à passer et dit:

Ancilla I

Et toi, tu étais avec Jésus de Galilée.

Evangeliste

Alors il nia devant tout le monde, disant:

Pierre

Je ne sais ce que tu dis.

Evangeliste

Mais voici qu'il gagnait la porte, comme une autre servante entra et celle-ci dit autour d'elle:

Ancilla II

C'est bien l'un des gens de Jésus de Nazareth.

Evangeliste

Cette fois il nia encore, et fit ferment:

Pierre

J'ignore qui est cet homme.

Evangeliste

Voici que peu d'instants après, toute une foule approcha, et dit à Pierre:

38b. *Chœur II*

Certes, tu es bien l'un de ses hommes.

Car ton langage t'accuse.

38a. *Evangelista, Ancilla I, II, Pedro*

Pedro estaba sentado fuera en el atrio, y se le acercó una muchacha diciendo:

Primera Criada

También tú estabas con Jesús, el Galileo.

Evangelista

Pero él le negó delante de todos diciendo:

Pedro

No sé qué dices.

Evangelista

Como hubiese salido al portal viole otra, y dice a los que allí había:

Secunda Criada

Este andaba con Jesús el Nazareno.

Evangelista

Y otra vez negó con juramento, diciendo:

Pedro

No conozco tal hombre.

Evangelista

De allí a poco, acercándose los que allí estaban, dijeron a Pedro:

38b. *Coro II*

Cierto, también tú eres de ellos, pues tu lenguaje te

vende.

38c. Evangelista, Petrus

Da hub er an, sich zu verfluchen und zu schwören:

Petrus

Ich kenne des Menschen nicht.

Evangelista

Und alsbald krähete der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging heraus und weinete bitterlich.

39. Aria

Erbarme dich,

Mein Gott, um meiner Zähren willen!

Schaue hier,

Herz und Auge weint vor dir

Bitterlich.

40. Choral

Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein;
Hat uns doch dein Sohn verglichen
Durch sein Angst und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld;
Aber deine Gnad und Huld
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

38c. Evangelist, Petrus

Then began he to curse and to swear, saying:

Petrus

I know not the man.

Evangelist

And immediately the cock crew. And Peter remembered the word of Jesus, which said unto him, before the cock crow, thou shalt deny Me thrice. And he went out, and wept bitterly.

39. Aria

CD21C

Have mercy, Lord, on me,

Regard my bitter weeping,

Look at me,

Heart and eyes both weep to Thee

Bitterly.

40. Chorale

CD21f

Thou' from Thee temptation lured me,
Lord, to Thee I come again.
Thy forgiveness is assured me
Through Thy Sons's despair and pain.
I do not deny my guilt,
But Thy mercy, if Thou wilt,
Far exceedeth my transgression,
Of which I must make confession.

38c. Evangéliste, Petrus

Il fit encore de grands serments, et répéta:

Pierre

J'ignore qui est cet homme.

Evangéliste

Et aussitôt le coq chanta. Alors il se souvient de ces paroles que Jésus avait dites:

Avant que le coq chante, trois fois, tu m'auras renié.

Et il sortit pleurer amèrement.

39. Air

Pitié pour moi, Seigneur,
Je souffre et pleure et prie,

En mon cœur,

quelle peine,

Quels tourments.

40. Choral

Tour à tour je te renie
Et reviens d'un cœur confus.
Se peut-il qu'hélas j'oublie
Mes promesses à Jésus!
Je succombe malgré moi,
Si ta grâce en qui j'ai foi
De sa claire et pure flamme
Ne vient ranimer mon âme.

38c. Evangelista, Pedro

Entonces comenzó a echar imprecaciones y a jurar que:

Pedro

No conozco tal hombre.

Evangelista

Y al punto un gallo cantó.

Y acordóse Pedro de las palabras de Jesús, que le había dicho que Antes que el gallo cante, me negarás tres veces. Y saliendo afuera, lloró amargamente.

39. Aria

Apiádate,

Dios mío, de mis lágrimas.

Mírame,

Sangra mi corazón

Y lloran mis ojos amargamente.

40. Coral

Si de tí mi pie se aleja
contristado vuelvo atrás,
y tú entiendes y perdonas
a este misero mortal.
Sé que soy un pecador,
mas tu gracia, tu favor,
es más grande que el pecado
que en mi ser ha dominado.

41a. Evangelista, Judas

Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Ältesten des Volks einen Rat über Jesus, daß sie ihn töteten. Und bunden ihn, führten ihn hin und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato. Da das sahe Judas, der ihn verraten hatte, daß er verdammt war zum Tode, gereuete es ihn und brachte herwieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten und sprach:

Judas

Ich habe übel getan, daß ich unschuldig Blut verraten habe.

Evangelista

Sie sprachen:

41b. Chori

Was gehet uns das an? Da siehe du zu!

41c. Evangelista, Pontifex I, II

Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhängete sich selbst. Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge und sprachen:

Pontifex I, II

Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

41a. Evangelist, Judas

When the morning was come, all the chief priests and elders of the people took counsel against Jesus to put Him to death. And when they had bound Him they led Him away, and delivered Him to Pontius Pilate the governor. Then Judas, which had betrayed Him, when he saw that He was condemned, repented himself, and brought again the thirty pieces of silver to the chief priests and elders, saying:

Judas

I have sinned, in that I have betrayed the innocent blood.

Evangelist

And they said,

41b. Chorus I & II

But what is that to us? See thou to that.

41c. Evangelist, Pontifex I, II

And he cast down the pieces of silver in the temple, and departed, and went and hanged himself. And the chief priests took the silver pieces, and said,

Pontifex I, II

It is not lawful for us to put them into the treasury, because it is the price of blood.

41a. Évangéliste

Le matin même les anciens du peuple avec les chefs des prêtres au sujet de Jésus s'assemblèrent afin de le perdre. L'ayant lié, on le fit sortir pour être remis au gouverneur dont le nom était Ponce Pilate. Judas vit alors, lui qui livra son Maître que tous voulaient son supplice. Saisi d'un grand remords, il vint pour remettre les trente pièces d'argent à ceux dont il les tenait, et dit:

Judas
J'ai mal agi devant Dieu, car j'ai livré le sang de l'innocent.
 Évangéliste
Ils dirent:

41b. Chœur I & II

Que nous importe à nous? C'est ton affaire.

41c. Évangéliste, Pontifex I, II

Il jeta alors les pièces dans le temple, et se levant, sortit, et sur l'heure se pendit.
Alors les chefs des prêtres prirent les trente pièces et dirent:
 Pontifex I, II
Défense, défense est faite de laisser dans le trésor du temple le prix du sang.

41a. Recitativo

Llegado el amanecer tomaron consejo todos los sumos sacerdotes y los ancianos del pueblo contra Jesús al efecto de darle muerte. Y habiéndole atado, le llevaron, y entregaron a Poncio Pilato, el gobernador. Entonces Judas, el que le entregó, viendo que Jesús había sido sentenciado a muerte, arrepentido devolvió a los sumos sacerdotes y a los ancianos los treinta siclos.
Diciendo:

Judas
Pequé entregando sangre inocente.

Evangelista
Pero ellos dijeron:

41b. Coro I & II

¿A nosotros qué? Allá tú.

41c. Evangelista, Sacerdotes

Y arrojando en el santuario los siclos, se retiró, y, marchándose de allí se ahorcó.
Los sumos sacerdotes, tomando los siclos, dijeron:

Sacerdotes
No es lícito echarlos en el arca de las ofrendas, pues es precio de sangre.

42. Aria

Gebt mir meinen Jesum wieder!
 Seht, das Geld, den Mörderlohn,
 Wirft euch der verlorne Sohn
 Zu den Füßen nieder!

43. Evangelista, Pilatus, Jesus

*Sie hielten aber einen Rat und kauften einen
 Töpfersacker darum zum Begräbnis der Pilger. Daher
 ist derselbige Acker genennet der Blutacker bis auf den
 heutigen Tag. Da ist erfüllet, das gesagt ist durch den
 Propheten Jeremias, da er spricht: „Sie haben
 genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der
 Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel,
 und haben sie gegeben um einen Töpfersacker, als mir
 der Herr befohlen hat.“ Jesus aber stund vor dem
 Landpfleger; und der Landpfleger fragte ihn und
 sprach:*

Pilatus

Bist du der Jüden König?

Evangelista

Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus

Du sagest's.

Evangelista

Und da er verklagt war von den Hohenpriestern und

Ältesten,

Antwortete er nichts.

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus

Hörst du nicht, wie hart sie dich verklagen?

42. Aria

CD213

Give, o give me back my Lord,
 See the silver, price of blood,
 At your feet in horror pour'd
 By the lost betrayer.

43. Evangelist, Pilatus, Jesus

CD214

*And they took counsel together, and bought with them
 the potters's field, to bury strangers in;
 Wherefore that field was called the field of blood, unto
 this day. Then was fulfilled that which was spoken by
 Jeremy the Prophet, saying, „And they took the thirty
 pieces of silver, the price of Him that was valued, whom
 they bought of the children of Israel, and gave them for
 the potters's field, as the Lord appointed me.“ And Jesus
 stood before the governor, and the governor asked Him,
 saying,*

Pilatus

Art Thou the King of the Jews?

Evangelist

And Jesus said unto him,

Jesus

Thou sayest.

Evangelist

And when He was accused of the chief priests and elders,

He answered nothing.

Then said Pilate unto Him,

Pilatus

*Hearst Thou not how many things they witness against
 Thee?*

42. Air

Rendez-moi mon Roi, mon Maître,
Cet argent, ce prix du sang
Nul n'en veut, il fait horreur,
A vos pieds il reste.

43. Evangéliste, Pilatus, Jésus

Ils décidèrent en conseil d'en acheter le champ d'un potier pour qu'y soient enterrés les étrangers. Et c'est depuis lors que ce champ prit le nom de champ du sang qu'il garde encore maintenant. Ainsi arriva ce qu'avait prédit le prophète Jérémie, quand il dit: ils sont allés prendre trente pièces d'argent, prix du marché conclu pour celui qui fut vendu par les enfants d'Israël; et ils les ont donnés pour payer le champ d'un potier, ainsi que Dieu me l'inspira. Mais Jésus était devant Pilate, et Pilate, l'interrogeant, lui dit:

Pilate
Es-tu le Roi des Juifs?

Evangéliste
Jésus lui dit:

Jésus
Tu dis vrai.

Evangéliste
Aux faux témoignages que les chefs des prêtres dressaient contre lui, Il ne répondrait rien. Alors Pilate lui dit.

Pilate
N'entends-tu pas de quels faits l'on te charge?

42. Aria

Restituidme a Jesús.
Ved, el hijo perdido os arroja
A los pies el dinero,
El salario de los asesinos.

43. Evangelista, Pilato, Jesus

Y habido consejo, compraron con ellos el campo del alfarero para sepultura de los forasteros. Por lo cual aquel campo fue llamado hasta el día de hoy Campo de sangre. Entonces se cumplió lo anunciado por el profeta Jeremías, que dice: "Y tomaron los treinta siclos, el precio del apreciado, a quien apreciaron los hijos de Israel. Y los destinaron para el campo del alfarero, según lo que me ordenó el Señor". Y Jesús compareció delante del gobernador, y le interrogó el gobernador diciendo:

Pilato
¿Tú eres el Rey de los Judíos?

Evangelista
Y Jesús le respondió:

Jesus
Tú lo dices.

Evangelista
Y en el acto de ser acusado por los sumos sacerdotes y ancianos, nada respondió. Entonces dícele Pilato:

Pilato
¿No oyes cuántas cosas testifican contra tí?

Evangelista

Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also, daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte.

44. Choral

Befiehl du deine Wege
Und was dein Herze kränkt
Der allertreusten Pflege
Des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
Gibt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

45a. Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati

Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten. Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas. Und da sie versammlet waren, sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus

*Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe?
Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus?*

Evangelista

Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten. Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen:

Uxor Pilati

Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen!

Evangelist

And He answered him never a word, insomuch that the governor marvelled greatly.

44. Chorale

CD 215

Commit thy way to Jesus,
Thy burdens and thy cares;
He from them all releases,
He all thy sorrows shares.
He gives the winds their courses,
And bounds the ocean's shore,
He suffers not temptation
To rise beyond thy power.

45a. Evangelist, Pilatus, Uxor Pilati

CD 216

Now at that feast the governor was wont to release unto the people a prisoner, whom they would. And they had then a notable prisoner called Barrabbas. Therefor when they were gathered, together, Pilate said unto them,

Pilatus

*Whom will ye that I release unto you?
Barrabbas, or Jesus, which is called Christ?*

Evangelist

For he knew that for envy they had delivered Him. When he was set down on the judgement seat, his wife sent unto him, saying,

Uxor Pilati

Have thou nothing to do with that just man! For I have suffered many things this day in a dream because of Him.

Evangeliste

Il resta de nouveau sans dire un seul mot, si bien qu'un grand étonnement saisit Pilate.

44. Choral

Tu gardes le silence,
O pauvre cœur blessé!
Ton pas tranquille avance
Par où tu dois passer.
Celui qui sur la terre
Et dans les cieus est Roi,
Touché de ta misère,
Va-t-il fléchir sa loi?

45a. Evangéliste, Pilatus, Uxor Pilati

Pour la fête, le gouverneur avait l'habitude d'accorder à la foule la vie d'un prisonnier à son gré. Il y avait en ce temps, au nombre des prisonniers, un bandit fameux entre tous, du nom de Barabbas. Pilate, parlant au peuple, dit alors ces paroles:

Pilate

*Dites-moi lequel des deux je délivre:
Barabbas ou bien Jésus, celui qui prétend être le Christ.*

Evangeliste

Il n'ignorait pas que par pure envie, les Juifs l'accusaient. Comme il était au tribunal, sa femme envoyait vers lui et lui fit dire:

Uxor Pilati

Reste en dehors de tout ce qu'ils font à ce juste: je suis toute en émoi d'un songe récent qui le concerne.

Evangelista

Y no le respondió ni una sola palabra, hasta el punto de maravillarse el gobernador en extremo.

44. Coral

Tus pasos encomienda,
tus cuitas y dolor,
en manos de quien rige
del cielo el esplendor.
Aquel que nubes guía
y rumbo al viento da,
mostrarte ha por donde
tu planta guiarás.

45a. Evangelista, Pilato, Esposa de Pilato

Cada año, por la fiesta, acostumbraba el gobernador a soltar en gracia del pueblo un preso, el que querían. Tenían entonces un preso notable, llamado Barrabás. Reunidos, pues, ellos, díjoles Pilato:

Pilato

*¿A quién queréis que os suelte,
A Barrabás o a Jesús, llamado el Mesías?*

Evangelista

Porque sabía que le habían entregado por envidia. Mientras estaba él sentado en el tribunal, le mandó un recado su mujer diciendo:

Esposa de Pilato

No te metas con ese justo, porque he sufrido mucho hoy en sueños con motivo de él.

Evangelista

*Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten
das Volk, daß sie um Barrabas bitten sollten und Jesum
umbrächten.*

*Da antwortete nun der Landpfleger und sprach zu
ihnen:*

Pilatus

*Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll
losgeben?*

Evangelista

Sie sprachen:

Chori

Barabam!

Evangelista

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus

*Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt
wird, er sei Christus?*

Evangelista

Sie sprachen alle:

45b. Due chori

Laß ihn kreuzigen!

46. Choral

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!

Der gute Hirte leidet für die Schafe,

Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,

Für seine Knechte.

Evangelist

*But the chief priests and elders persuaded the multitude
that they should ask Barabbas and destroy Jesus.*

The governor answered and said unto them,

Pilatus

Whether of the twain will ye that I release unto you?

Evangelist

They said:

Chorus

Barabbas!

Evangelist

Pilate said unto them,

Pilatus

What shall I do then with Jesus, which is called Christ?

Evangelist

They all say unto him,

45b. Chorus I & II

Let him be crucified.

46. Chorale

O wond'rous love, that suffers this correction!

The Shepherd dying for his flock's protection,

The Masters pays the debts His Servants owe Him!

And they betray Him!

Évangéliste

*Mais les anciens et les prêtres l'ayant harangué surent
obtenir du peuple qu'il réclamât la vie de Barabbas et la
mort de Jésus.*

Quand pour la seconde fois Pilate leur demanda:

Pilate

*Désigne le quel de ces deux hommes il faut que je
délie?*

Évangéliste

Ils dirent:

Chœur

Barabbas!

Évangéliste

Pilate alors leur dit:

Pilate

*Que dois-je donc faire de Jésus qui se prétend le fils de
Dieu?*

Évangéliste

Ils répondirent:

45b. Chœur I & II

Sur la croix qu'il meure!

46. Choral

Mystère insigne, douloureuse joie!
Le bon Pasteur du loup devient la proie!
Et l'offensé souffre avec patience
Et paie l'offense.

Evangelista

*Los sumos sacerdotes y los ancianos persuadieron a las
turbas que demandasen a Barrabás y que a Jesús le
hiciesen perecer.*

Tomando la palabra el gobernador, les dijo:

Pilato

¿A quién de los dos queréis que os suelte?

Evangelista

Ellos dijeron:

Coro

A Barrabás.

Evangelista

Diceles Pilato:

Pilato

¿Qué haré, pues, de Jesús, el llamado Mesías?

Evangelista

Dicen todos:

45b. Coro I & II

Que sea crucificado.

46. Coral

¡Cuán maravillosa es la condena!
su vida da el pastor por sus ovejas.
Las deudas de pecado por sus siervos
paga Dios bueno.

47. Evangelista, Pilatus

Der Landpfleger sagte:

Pilatus

Was hat er denn Übels getan?

48. Recitativo

Er hat uns allen wohlgetan,
 Den Blinden gab er das Gesicht,
 Die Lahmen macht er gehend,
 Er sagt uns seines Vaters Wort,
 Er trieb die Teufel fort,
 Betrübte hat er aufgerich't,
 Er nahm die Sünder auf und an.
 Sonst hat mein Jesus nichts getan.

49. Aria

Aus Liebe,
 Aus Liebe will mein Heiland sterben,
 Von einer Sünde weiß er nichts.
 Daß das ewige Verderben
 Und die Strafe des Gerichts
 Nicht auf meiner Seele bleibe.

50a. Evangelista

Sie schriean aber noch mehr und sprachen:

47. Evangelist, Pilatus

And the governor said,

Pilatus

Why, what evil hath He done?

48. Recitative

To us He hath done all things well;
 The blind man sight from Him received,
 The lame man leaped and walked;
 He told us of His Father's word;
 He sent the devils forth,
 The mourners He hath comforted,
 And sinners, too, He hath received,
 Besides this, Jesus nought hath done.

49. Aria

For love,
 For love my Saviour now is dying,
 Of sin and guilt He knoweth nought,
 So eternal desolation
 And the sinners righteous doom
 Shall not rest upon my spirit.

50a. Evangelist

But they cried out the more, saying:

CD218

CD219

CD220

CD221

47. Evangéliste, Pilatus

Pilate dit ensuite:

Pilate

Quel est donc le mal qu'il a fait?

48. Récitatif

Il nous a fait le bien à tous.
 Aux aveugles, il rendit la vue,
 Leurs forces aux infirmes;
 Il nous parlait des joies du ciel;
 Il chassait les démons,
 Nos peines, il les consolait;
 De nos péchés il s'est chargé:
 Point d'autre mal Jésus n'a fait.

49. Air

Il aime et sacrifie sa vie,
 Lui qui jamais ne fit le mal.
 Il détourne de nos têtes
 L'éternelle perdition
 Et sa grâce nous demeure.

50a. Evangéliste

Plus haut encore, ils crièrent et dirent:

47. Evangelista, Pilato

El dijo:

Pilato

Pues ¿qué mal ha hecho.

48. Recitativo

A todos nos hizo el bien.
 Devolvió la vista a los ciegos,
 Hizo andar a los paralíticos,
 Nos reveló el verbo de su Padre,
 Ahuyentó a los demonios,
 Confortó a los tristes,
 Acogió a los pecadores.
 Fuera de eso nada hizo Jesús.

49. Aria

Mi Salvador
 No conoce el pecado.
 Quiere morir por caridad
 Para que no abrumen
 Mi alma la condenación eterna
 Ni el castigo de la justicia.

50a. Evangelista

Mas ellos, más y más gritaban, diciendo.

50b. Due chori

Laß ihn kreuzigen!

50c. Evangelista, Pilatus

*Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete,
sondern daß ein viel größer Getümmel ward,
nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk
und sprach:*

Pilatus

*Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten,
Sehet ihr zu.*

Evangelista

Da antwortete das ganze Volk und sprach:

50d. Chori I & II

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

50e. Evangelista

*Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er
geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuziget
würde.*

51. Recitativo

Erbarm es Gott!

Hier steht der Heiland angebunden.

O Geißelung, o Schläg, o Wunden!

Ihr Henker, haltet ein!

50b. Chorus I & II

Let Him be crucified!

50c. Evangelist, Pilatus

*When Pilate saw that he could prevail nothing,
but that rather a tumult was made, he took water, and
washed his hands before the multitude,
saying,*

Pilatus

*I am innocent of the blood of this just person:
See ye to it.*

Evangelist

Then answered all the people, and said:

50d. Chorus I & II

His blood be on us and on our children.

50e. Evangelist

*Then released he Barabbas unto them, and when
he had scourged Jesus, he delivered Him to be crucified.*

51. Recitative

O gracious God!

Behold, the Saviour standeth bound.

Now scourge they Him, and smite and wound Him!

Tormenters, stay your hands!

50b. Chœur I & II

Sur la croix qu'il meure!

50c. Évangéliste, Pilatus

Pilate voyant alors que rien n'arrêterait la fureur de la foule qui grandissait, prit de l'eau, lava ses mains devant le peuple et dit:

Pilate

*Je me lave les mains du sang d'un innocent:
Qu'il vous charge.*

Évangéliste

Et voici ce que le peuple entier lui dit.

50d. Chœur I & II

Sur nous et sur nos enfants son sang retombe.

50e. Évangéliste

Alors Pilate délivra Barabbas et fit battre Jésus de verges, ensuite en leurs mains le remit pour être crucifié.

51. Récitatif

Pitié, Seigneur.

Voici le Christ battu de verges.

O corps blessé, meurtri, sanglant!

Barbares, arrêtez!

50b. Coro I & II

Que sea crucificado.

50c. Evangelista, Pilato

Viendo Pilato que nada aprovechaba, antes bien se promovía alboroto, tomando agua se lavó las manos en presencia de la muchedumbre, diciendo:

Pilato

Soy inocente de esta sangre; vosotros lo veréis.

Evangelista

Y respondiendo todo el pueblo, dijo:

50d. Coro I & II

Sea su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos.

50e. Evangelista

Entonces les soltó a Barrabás, y a Jesús, después de azotale, lo entregó para que fuera crucificado.

51. Recitativo

¡Piedad, Dios mío!

He ahí al Salvador maniatado.

¡Azotes, golpes, heridas!

¡Detenéos, verdugos!

Erweichet euch
 Der Seelen Schmerz,
 Der Anblick solches Jammers nicht?
 Ach ja! ihr habt ein Herz,
 Das muß der Martersäule gleich
 Und noch viel härter sein.
 Erbarmt euch, haltet ein!

52. Aria

Können Tränen meiner Wangen
 Nichts erlangen,
 O, so nehmt mein Herz hinein!
 Aber laßt es bei den Fluten,
 Wenn die Wunden milde bluten,
 Auch die Opferschale sein!

53a. Evangelista

Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und sammelten über ihn die ganze Schar und zogen ihn aus und legeten ihm einen Purpurmantel an und flochten eine dornene Krone und satzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand und beugten die Knie vor ihm und spotteten ihn und sprachen:

53b. Chori

Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!

Are not yours
 Hearts with pity moved
 To see such anguish meekly borne?
 Ah no! Your hearts are hard.
 And must be like the rock itself,
 Nay, more unyielding still.
 Have pity! Stay your hands!

52. Aria

Be my weeping and my wailing
 Unavailing,
 Still receive my willing heart.
 When Thy sufferings are completed,
 When at God's right hand Thou art seated,
 Let me have in Thee a part.

53a. Evangelist

Then the soldiers of the governor took Jesus into the common hall, and gathered unto Him the whole band of soldiers, and stripped Him, and put on Him a scarlet robe, and when they had platted a crown of thorns, they put it upon His head, and a reed in His right hand, and they bowed the knee before Him, and mocked Him, and said:

53b. Chorus

Hail, Hail, King of the Jews!

Qui donc pourra
Fléchir vos cœurs,
S'ils restent sourds à ma douleur?
Sauveur, tel est le roc,
Tel est le marbre où l'on te lie,
Et tels sont tes bourreaux!
De grâce, arrêtez!

52. Air

Si mes plaintes ni mes larmes
Ne vous touchent,
O! Arrachez-moi le cœur
Qu'il devienne le calice
Qu s'épanchent ses blessures,
Qu'il recueille tout son sang!

53a. Evangéliste

Jésus fut alors amené par les soldats au milieu du prétoire. Ceux-ci s'assemblèrent autour de lui, lui prirent sa robe et d'un manteau de pourpre le revêtirent; ils enfoncèrent sur sa tête une couronne tressée d'épines, et lui mirent un roseau en main; puis s'inclinant profondément, ils le raillaient ainsi:

53b. Chœur

Ton règne arrive, Roi d'Israël!

¿No os conmueve
Esa alma angustiada,
La vista de ese dolor?
¡Oh, sí; tenéis un corazón
Que debe ser más duro aún
Que la columna del tormento!
Apiadáos! ¡Detenéos!

52. Aria

Si mis lágrimas
No pueden moveros,
Tomad también mi corazón
Para que sea la copa del sacrificio
Cuando sangren dulcemente
Las heridas.

53a. Evangelista

Entonces los soldados del gobernador, tomando a Jesús y conduciéndole al pretorio, reunieron en torno de él toda la cohorte. Y habiéndole quitado sus vestidos, le envolvieron en una clámide de grana. Y trenzando una corona de espinas, la pusieron sobre su cabeza, y una caña en su mano derecha; y doblando la rodilla delante de él, le mofaban, diciendo:

53b. Coro

Salud, Rey de los judíos.

53c. Evangelista

*Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und
schlugen damit sein Haupt.*

54. Choral

O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zu Spott gebunden
Mit einer Dornenkron,
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr und Zier,
Jetzt aber hoch schimpfieret,
Gegrüßet seist du mir!

Du edles Angesichte,
Dafür sonst schrickt und scheut
Das große Weltgewichte,
Wie bist du so bespeit;
Wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,
So schändlich zugericht'?

53c. Evangelist

*And they spit upon Him, and took the reed, and smote
Him on the head.*

54. Chorale

CD 225

O sacred head sore wounded,
Defiled and put to scorn!
O Kingly Head surrounded
With mocking crown of thorn!
What sorrow mars Thy grandeur?
Can death Thy bloom deflower?
O countenance whose splendour
The hosts in heaven adore.

Thy beauty long desired,
Hath vanished from our sight.
Thy power is all expired,
And quenched the Light of Light.
Ah me! For whom Thou diest,
Hide not so far Thy grace;
Show me, o Love most highest,
The brightness of Thy face.

53c. Evangéliste

Ils crachaient sur lui, prenaient le raoseau et frappaient surtout son visage.

54. Choral

Caché sous leurs souillures,
Blémi par la douleur,
Saignant de tes blessures,
Tu gardes ta splendeur.
Au milieu des outrages,
Plus, pur plus radieux,
Tu brilles, ô visage,
O face de mon Dieu!

O toi dont la stature
Fait trembler l'imposteur,
Maître de la Nature,
Tu t'offres à ma douleur
Lumière incomparable,
Même aux joyaux des cieux,
O visage admirable,
Qui a éteint tes yeux?

53c. Evangelista

Y escupiendo en él, tomaron la caña y le daban golpes en la cabeza.

54. Coral

Oh, rostro ensangrentado,
imagen del dolor,
que sufre resignado
la burla y el furor;
soportas la tortura,
la saña, la maldad,
en tal cruel amargura,
¡qué grande es tu bondad!

¡Tú, noble rostro,
Que de otra suerte teme y rehuye
Lo más grande del mundo,
Cómo te han mancillado!
¡Cuán es tu palidez!
¿Quién a la luz de tus ojos,
A la que ninguna luz semeja,
Así ha hecho?

CD 3

55. Evangelista

Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und fñhreten ihn hin, daÙ sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, funden sie einen Menschen von Kyrrene mit Namen Simon; den zwungen sie, daÙ er ihm sein Kreuz trug.

56. Recitativo

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut
Zum Kreuz gezwungen sein;
Je mehr es unsrer Seele gut,
Je herber geht es ein.

57. Aria

Komm, süÙes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu, gib es immer her!
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilfst du mir es selber tragen.

58a. Evangelista

*Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.
Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und wurfen das Los darum, auf daÙ erfüllet*

55. Evangelist

CD 3 1

And after that they had mocked Him they took the robe off from Him, and put His own raiment on Him, and led Him away; to crucify Him. And as they came out, they found a man of Cyrene, Simon by name, him compelled they to bear His cross.

56. Recitative

CD 3 2

The flesh must even be crucified.
If we would follow Christ:
Each sinful lust must be subdued,
Though sore the conflict be.

57. Aria

CD 3 3

Come blessed cross, thus will I sing,
My Saviour ever give it me.
Should burdens ever too heavy be,
I'll cast them on my Saviour King.

58a. Evangelist

CD 3 4

*When they were come unto a place called Golgotha (that is, a place of a skull), they gave Him vinegar to drink mingled with gall. And when He had tasted it, He would not drink.
And they crucified Him, and parted His garments, casting lots; that it might be fulfilled, which was spoken*

55. **Evangeliste**

Après l'avoir ainsi raillé, ils lui ôtèrent le manteau et mirent sur lui ses vêtements pour l'emmener enfin au lieu du supplice. Et voici que sur la route vint à passer un homme de Cyrène nommé Simon, qu'ils contraignirent à porter la croix.

56. **Récitatif**

O viens sur mes épaules, sainte croix,
Et mortifie ma chair,
Car la céleste joie s'obtient
Par la douleur du corps.

57. **Air**

Viens, douce crois, ô source de grâce
Et d'éternel bonheur,
C'est toi qui donnes la sainte grâce
Et le bonheur.

58a. **Evangeliste**

Puis étant arrivés au lieu que l'on nomme Golgotha, ce qui veut dire Calvaire, ils lui présentèrent à boire du fiel dans du vinaigre. Jésus l'ayant goûté n'en voulut pas boire.

Après qu'ils l'eurent cloué sur la croix, ils firent plusieurs parts des habits, voulant les jouer aux dés: afin que

55. **Evangelista**

Y cuando le hubieron mofado, le despojaron de la clámide y le vistieron sus propios vestidos, y le llevaron de allí a crucificar. Y cuando salían encontraron un hombre de Cirene, por nombre Simón; a éste le requirieron para que llevase a cuesta su cruz.

56. **Recitativo**

Por cierto que en nosotros la carne quiere verse
Forzada a sufrir el martirio de la cruz.
Cuanto más se purifica nuestra alma,
Tanto más se corrompe la carne.

57. **Aria**

Ven, dulce cruz,
Dámela, Jesús mío; así diré.
Si alguna vez mis padecimientos se hacen
Cruels en exceso, Ayúdame tú a sobrellevarlos.

58a. **Evangelista**

Y llegados a un lugar llamado Gólgota que es decir „lugar del cráneo“. Le dieron de beber vino mezclado con hiel; y habiéndolo gustado, no quiso beberle.

Cuando le hubieron crucificado, repartieron entre sí sus vestidos, echando suertes, para que se cumpliese lo dicho

würde, das gesagt ist durch den Propheten: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen.“

Und sie saßen allda und hüteten sein. Und oben zu seinen Häupten hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: „Dies ist Jesus, der Jüden König.“ Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen:

58b. Chori I & II

Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz!

58c. Evangelista

Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein samt den Schriftgelehrten und Ältesten und sprachen:

58d. Chori I & II

Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen. Ist er der König Israel, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben. Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüset's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

by the prophet, „They parted My garments among them, and upon My vesture did they cast lots.“ And sitting down, they watched Him there. And they set up over His head His accusation written, saying, This is Jesus, the King of the Jews! Then were there two thieves crucified with Him, one on the right hand, and another on the left. And they that passed by reviled Him, wagging their heads, and saying.

58b. Chorus I & II

Thou that destroyest the temple of God, and buildest it in three days, Save Thyself, if Thou be the Son of God, come down from the cross.

58c. Evangelist

Likewise also the chief priests mocking Him, with the scribes and elders said,

58d. Chorus I & II

He saved others, Himself He cannot save. If He be King of Israel, let Him now come down from the cross, and we will believe Him; He trusted in God, let Him deliver Him now, if He will have Him, for He hath said, I am the Son of God.

s'accomplisse ce qu'annoncent les Ecritures: „Entre eux, de mes habits ils ont fait le partage; ils ont jeté les dés pour savoir qui aurait ma robe.“

Ils s'assirent non loin, veillant sur Jésus. Ensuite sur sa tête furent tracés quelques mots pour expliquer son supplice, ainsi: „C'est Jésus, le roi des Juifs.“

Avec lui deux brigands furent mis en croix, l'un à sa droite, et l'autre à sa gauche. Tous ceux qui passaient par là jetaient quelque injure; ou bien secouant la tête disaient:

58b. Chœur I & II

Toi qui te flattes de démolir et rebâtir le temple en trois journées, qui t'empêche, toi le Fils de Dieu! Descends de cette croix!

58c. Evangéliste

Les chefs des prêtres, les scribes et les anciens se moquaient aussi de Jésus et disaient:

58d. Chœur I & II

Tel dit sauver les autres qui pour lui-même est sans force! Toi qui te dis Roi d'Israël descends de cette coix! Et nous voulons te croire puisque Dieu t'envoie, qu'il délivre son Christ, son élu; car n'as-tu pas dit: Je suis Fils de Dieu!

por el profeta: Partieron entre sí mis vestidos, y sobre mi ropa echaron suertes.

Y, sentados, le guardaban allí.

Y por encima de su cabeza pusieron escrita su causa:

“Este es Jesus, el rey de los Judios.”

Entonces son crucificados con él dos ladrones, uno a la derecha y uno a la izquierda. Y los que por allí pasaban le ultrajaban moviendo sus cabezas. Diciendo:

58b. Coro I & II

Tú, el que destruye el santuario y en tres días le reedifica, sálvate a ti mismo, si es que eres Hijo de Dios, y baja de la cruz.

58c. Evangelista

De semejante manera también los sumos sacerdotes, aunados con los escribas y ancianos, en son de burla decían:

58d. Coro I y II

Otros por él vivieron, más él no puede salvarse. Si es el Rey de Israel, descienda ya de la cruz; entonces le creeremos. El en Dios confiaba. Que lo salve, pues, Dios, si quiere; pues él ha dicho: Hijo soy de Dios.

58e. Evangelista

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.

59. Recitativo

Ach Golgatha, unselges Golgatha!
 Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier
 verderben,
 Der Segen und das Heil der Welt
 Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
 Der Schöpfer Himmels und der Erden
 Soll Erd und Luft entzogen werden.
 Die Unschuld muß hier schuldig sterben,
 Das gehet meiner Seele nah;
 Ach Golgatha, unselges Golgatha!

60. Aria (+ Chorus)

Sehet, Jesus hat die Hand,
 Uns zu fassen, ausgespannt,
 Kommt!
 Wohin?
 In Jesu Armen
 Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,
 Suchet!
 Wo?
 In Jesu Armen.
 Lebet, sterbet, ruhet hier,
 Ihr verlass'nen Küchlein ihr,
 Bleibet
 Wo?
 In Jesu Armen.

58e. Evangelist

The thieves also which were crucified with Him cast the same in His teeth.

59. Recitative

CD 3 5

Ah, Golgotha! Unhappy Golgotha!
 'Twas there the Lord of glory vilely was rejected.
 The blessed Saviour of the world,
 Here hangs upon th'accursed tree.
 The God who heav'n and earth created,
 On thee must perish from the earth,
 The innocent must die, as do the guilty.
 Ah! how this grief afflicts my soul.
 Ah, Golgotha! Unhappy Golgotha!

60. Aria (+ Chorus)

CD 3 6

See ye, see the Saviour's outstretched Hands!
 He would draw us to Himself.
 Come!
 Where?
 In Jesu's bosom.
 Seek Redemption, seek ye mercy,
 Seek Them!
 Where?
 In Jesu's bosom.
 Live ye, die ye, rest ye here,
 Ye whom sin and guilt oppress,
 Rest.
 Where?
 In Jesu's bosom.

58e. Evangéliste

*Jusqu'aux brigands auprès de Lui en croix qui
l'accablaient de leur invectives.*

59. Récitatif

Ah! Golgotha, funeste Golgotha!
Le Roi des Rois périt ici comme un esclave.

La paix du monde et son salut
Ont pour rançon le sang divin,
Au Créateur de toutes choses,
La terre et l'air sont refusés;
Le juste meurt pour les coupables:
Mon cœur se brise de douleur.
Ah! Golgotha, funeste Golgotha!

60. Air (+ Chœur)

Peuple, vois, ô peuple vois, Jésus,
Et sa main ver nous tendue.
Viens!

Où donc?
Où Jésus t'offre un doux asile,
Appuie ta tête sur sa poitrine,
Viens!

Où?
Sur sa poitrine.
Vivre, Et puis s'éteindre dans ses bras
Tel doit être ton espoir.
Reste!

Où?
Sur sa poitrine.

58e. Evangelista

*Otro tanto también los ladrones que con él habían sido
crucificados le ultrajaban.*

59. Recitativo

¡Oh Gólgota, fatídico Gólgota!
El señor de la Magnificencia debe sucumbir aquí
ignominiosamente.
Aquél que es la bendición y la salvación del mundo es
Clavado en la cruz como un maldito.
El creador del cielo y de la tierra será arrancado de la
Tierra y del aire.
La inocencia debe morir aquí cual si fuera culpable.
Esto anonada mi alma,
¡Oh Gólgota, fatídico Gólgota!

60. Aria (y coro)

Mirad, Jesús ha extendido
La mano para sostenernos.
Venid.

¿Adónde?
A los brazos de Jesús.
Buscad en ellos la compasión, la redención.
Buscad.

¿Do?
En los brazos de Jesús.
Vivid, morid, reposad aquí,
Polluelos abandonados.
Quedaos.

¿Do?
En los brazos de Jesús.

61a. Evangelista, Jesus

*Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis
über das ganze Land bis zu der neunten Stunde.
Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach:*

Jesus
Eli, Eli, lama asabthani?

Evangelista
*Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich
verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das
höreten, sprachen sie:*

61b. Chorus I

Der rufet dem Elias!

61c. Evangelista

*Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm
und füllte ihn mit Essig und steckte ihn auf ein Rohr
und tränkte ihn.
Die andern aber sprachen:*

61d. Chorus II

Halt! Laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

61e. Evangelista

Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

61a. Evangelist, Jesus

*Now from the sixth hour there was darkness over all the
land until the ninth hour.*

*And about the ninth hour, Jesus cried with a loud voice,
saying,*

Jesus
Eli, Eli, lama sabachthani.

Evangelist
*That is to say, My God, My God, why hast Thou
forsaken Me? Some of them that stood there, when they
heard that, said,*

61b. Chorus I

He calleth for Elias.

61c. Evangelist

*And straightway one of them ran, and took a sponge,
and filled it with vinegar, and put it on a reed, and gave
it to Him to drink.
The rest said,*

61d. Chorus II

Let be, let us see whether Elias will come to save Him.

61e. Evangelist

*Jesus, when He had cried again with a loud voice,
yielded up the ghost.*

61a. Évangéliste, Jésus

Et, vers la sixième heure, l'obscurité se fit dans l'univers entier jusqu'à la neuvième heure.

Et, vers la neuvième heure, Jésus poussa ce cri:

Jésus

Eli, Eli, lama sabachthani!

Évangéliste

C'est-à-dire: Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'abandonnes-tu? Or tous les gens qui l'entouraient en entendant ces mots, se disaient:

61b. Chœur I

Sa voix appelle Eli.

61c. Évangéliste

Et l'un d'entre eux courut sur l'heure prit une éponge, et l'ayant remplie de vinaigre, il la fixa à un roseau et la lui tendit.

Et tous alors disaient:

61d. Chœur II

Non, non arrête, voyons si Eli vient et le sauve!

61e. Évangéliste

De nouveau Jésus poussa un grand cri et mourut.

61a. Evangelista, Jesus

Desde la hora sexta hubo tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora nona.

Y hacia la hora nona clamó Jesús con gran voz, diciendo:

Jesus

Elí, Elí, ¿lama sabachthani?,

Evangelista

Esto es, "Dios mío, Dios mío,

¿por qué me desamparaste?"

Algunos de los que allí estaban, al oírlo decían:

61b. Coro I

A Elías llama éste.

61c. Evangelista

Y al punto, corriendo uno de ellos y tomando una esponja y empapándola en vinagre e introduciendo en ella una caña, le daba de beber.

Más los demás decían:

61d. Coro II

Oh, oh, veamos si Elías viene a librarlo.

61e. Evangelista

Más Jesús, habiendo clamado con gran voz, exhaló el espíritu.

62. Choral

Wenn ich einmal soll scheiden,
 So scheide nicht von mir,
 Wenn ich den Tod soll leiden,
 So tritt du denn herfür!
 Wenn mir am allerbängsten
 Wird um das Herz sein,
 So reiß mich aus den Ängsten
 Kraft deiner Angst und Pein!

63a. Evangelista

*Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei
 Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde
 erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten
 sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die
 da schiefen, und gingen aus den Gräbern nach seiner
 Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und
 erschienen vielen.
 Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und was
 bewahren Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was
 da geschah, erschrakten sie sehr und sprachen:*

63b. Due chori in unisono

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

63c. Evangelista

*Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die
 da waren nachgefolget aus Galiläa und hatten ihm
 gedienet, unter welchen war Maria Magdalena und*

62. Chorale

CD 3 8

Be near me, Lord, when dying,
 O part not Thou from me!
 And to my succour flying,
 Come, Lord, and set me free!
 And when my heart must languish
 In death's last awful thro',
 Release me from mine anguish,
 By Thine own pain and woe.

63a. Evangelist

CD 3 9

*And behold, the veil of the temple was rent in twain,
 from the top unto the bottom, and the earth did quake,
 and the rocks rent. And the graves were opened, and
 there arose many bodies of the saints which had slept,
 and came out of the graves after His resurrection, and
 went into the holy city, and appeared unto many.
 Now when the centurion, and they that were with him,
 watching Jesus, saw the earthquake, and those things
 that were done, they feared greatly, saying,*

63b. Chorus I & II

Truly, this was the Son of God.

63c. Evangelist

*And many women were there (beholding afar off)
 which followed Jesus from Galilee, ministering unto
 Him. Among which was Mary Magdalene, and Mary*

62. Choral

Quand sonnera notre heure,
 Ne nous délaisse pas!
 Console ceux qui pleurent,
 Adoucis leur trépas!
 Par toute ta détresse,
 Par ta mort sur la croix
 Soutiens dans leur faiblesse
 Les cœurs tremblants d'effroi!

62. Coral

Señor, cuando la hora
 Me llegue de partir,
 Acude en mi socorro,
 Ayúdame a morir.
 Y cuando extrema angustia
 Me llague el corazón,
 Tu grande sacrificio
 Redima mi dolor.

63a. Evangéliste

On vit alors le voile du temple se fendre, en deux parts, depuis le haut jusqu'en bas. Et la terre se mit à trembler, les rochers se fendirent, les sépulcres furent ouverts, des saints ressuscitèrent en ce moment de leur tombe; ils la quittèrent quand Jésus fut ressuscité, et dans Jérusalem ils allèrent et beaucoup les virent. Mais tous les gardes et le centenier qui veillait avec eux, en voyant sur la terre arriver tous ces prodiges, saisis de frayeur, ils dirent:

63a. Evangelista

Y he aquí que el velo del santuario se rasgó en dos de arriba abajo, y la tierra tembló y las peñas se hendieron. Y los monumentos se abrieron, y muchos cuerpos de los santos que descansaban resucitaron. Y saliendo de los monumentos después de la resurrección de Jesús entraron en la santa ciudad y se aparecieron a muchos. El centurión y los que con él estaban guardando a Jesús, viendo el temblor y las cosas que pasaban, se amedrentaron terriblemente, y decían:

63b. Chœur I & II

Qui, cet homme était le Fils de Dieu, du Dieu vivant.

63b. Coro I y II

Este fue en verdad de Dios el hijo.

63c. Evangéliste

Plusieurs femmes se trouvaient là, que de loin regardaient, et qui avaient suivi Jésus depuis la Galilée en l'en tourant se soins, parmi elles étaient Marie

63c. Evangelista

Estaban allí unas mujeres mirando desde lejos, las cuales habían seguido a Jesús desde Galilea, sirviéndole. Entre las cuales estaban María Magdalena, María, la

Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi.

Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war, der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.

64. Recitativo

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar;
Am Abend drückt ihn der Heiland nieder.
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Ölblatt in dem Munde.
O schöne Zeit! O Abendstunde!
Der Friedenschluß ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kömmt zur Ruh,
Ach! liebe Seele, bitte du,
Geh, lasse dir den toten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlichs Andenken!

65. Aria

Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben.
Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, laß Jesum ein!

the mother of James and Joseph, and the mother of Zebedee's children.

When the even was come, there came a rich man of Arimathea, named Joseph, who also himself was Jesus' disciple: He went to Pilate, and begged the body of Jesus. Then Pilate commanded the body to be delivered.

64. Recitative

At evening, hour of calm and peace,
Was Adam's fall made manifest:
At evening, too, the Lord's redeeming love;
At evening homeward turned the dove
And bore the olive-leaf as token.
O beauteous time! O evening hour!
Our lasting peace is now with God made sure,
For Jesus hath His Cross endured.
His body sinks to rest.
Go, loving servant, ask thou it –
Go, be it thine, the lifeless Saviour's Body.
O, wond'rous Gift! A precious, holy burden.

65. Aria

Make thee clean, my heart, from sin.
Unto Jesus give thou welcome.
So within my cleansed breast
Shall He rest,
Dwelling evermore within me,
World, depart; let Jesus in!

*Magdeleine, et Marie la mère de Joseph et de Jacques,
et la mère des fils de Zébédée.*

*Le soir il arriva un homme riche d'Arimatee, nommé
Joseph, lui aussi disciple de Jésus.*

*Il vint à Pilate et demanda le corps de Jésus, qui lui fut
remis sur l'ordre Pilate.*

64. Récitatif

Quand la fraîcheur du soir tombait,
Adam commit le grand péché:
Le soir aussi fut expiée la faute.
C'est vers le soir que la colombe,
Vint apporter le vert rameau.
O doux moment: Heure ineffable!
Voici la paix conclue avec le ciel,
Scellée par Jésus sur la croix,
Son corps repose enfin.
Ah! dans mon âme, ô Seigneur,
Viens! je réclame aussi le corps du Maître:
Trésor sans prix, d'amour sublime gage!

65. Air

Pare-toi, mon cœur, pour lui;
Tu vas être le sépulcre où Jésus dort et repose,
Car c'est en toi désormais,
C'est en toi qu'il veut faire sa demeure;
Monde, adieu, descends en moi,
O Jésus, descends en moi!

*madre de Santiago y de José y la madre de los hijos de
Zebedeo.*

*Llegado el atardecer vino un hombre rico de Arimatea,
por nombre José, que también él había sido discípulo de
Jesús. Este presentándose a Pilato demandó el cuerpo de
Jesús. Entonces Pilato dio orden que se le entregase.*

64. Recitativo

En un atardecer de aire suave y fresco
Se hizo manifiesta la caída de Adán.
Al atardecer se agobió el Salvador;
En un atardecer retornó la paloma
Trayendo en el pico la rama de olivo.
¡Oh hermosa hora del atardecer!
La paz con Dios está concertada,
Pues Jesús ha consumado su martirio.
Su cuerpo va a reposar.
Ah, vé, alma mía,
Haz que te entreguen a Jesús difunto.
¡Oh recuerdo precioso y benéfico!

65. Aria

Purificate, corazón mío,
yo mismo sepultaré a Jesús,
Pues en adelante
Tendrá en mí,
Dulce reposo perennemente.
¡Mundo sal! Deja entrar a Jesús.

66a. Evangelista

Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein Leinwand und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels bauen, und wälzete einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon. Es war aber allda Maria Magdalena und die andere Maria, die satzten sich gegen das Grab.

Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato und sprachen:

66b. Due chori

Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen. Darum befiehl, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf daß nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn und sagen zu dem Volke: Er ist auferstanden von den Toten, und werde der letzte Betrug ärger denn der erste!

66c. Evangelista, Pilatus

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus

Da habt ihr die Hüter; gebet hin und verwahret's, wie ihr's wisset!

Evangelista

Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit Hüttern und versiegelten den Stein.

66a. Evangelist

And when Joseph had taken the body, he wrapped it in a clean linen cloth, and laid it in his own new tomb, which he had hewn out in the rock; and he rolled a great stone to the door of the sepulchre, and he departed. And there was Mary Magdalene, and the other Mary, sitting over against the sepulchre.

Now the next day that followed the day of the preparation, the chief priests and Pharisees came together unto Pilate, saying:

66b. Chorus I & II

Sir, we remember that that deceiver said, while He was yet alive, After three days I will rise again. Therefore command the grave to be made sure, until the third day, lest His disciples come by night and steal Him away, and say unto the people, He is risen from the dead, so the last error shall be worse than the first.

66c. Evangelist, Pilatus

Pilate said unto them,

Pilatus

Ye have a watch, go your way, make it as sure as you can.

Evangelist

So they went, and made the sepulchre sure, sealing the stone, and setting a watch.

66a. Évangéliste

Et Joseph prit le corps et l'enveloppa d'un linceul blanc, puis il le mit dans un tombeau neuf qu'il s'était fait tailler pour lui même dans le roc; ensuite, il roula devant l'entrée une grosse pierre, et s'en alla. Mais toujours étaient là Marie Magdeleine avec l'autre Marie, assises auprès du tombeau. Le jour d'après, qui suivait la préparation, les chefs des prêtres virent avec les Pharisiens devant Pilate, et dirent:

66b. Chœur I & II

Tous ici savent bien que lui l'imposteur a dit pendant sa vie. Dès le troisième jour, je ressusciterai. Ordonne donc qu'on garde le sépulcre jusqu'au troisième jour, de peur que ses disciples n'enlèvent son corps, et viennent dire alors: Seul le Christ a pu briser sa tombe, voilà que serait fausseté pire que les autres!

66c. Évangéliste, Pilatus

Pilate répondit:

Pilate

Des gardes sont là: Allez donc les placer comme il vous plaît.

Évangéliste

Ils en allèrent entourer le tombeau de gardes; et la pierre en fut scellée.

66a. Recitativo

Y tomando el cuerpo de Jesús lo envolvió en una sábana limpia. Y lo depositó en su propio sepulcro, nuevo, que había excavado en la Peña, y habiendo hecho rodar una gran losa hasta la entrada del monumento, se retiró. Estaban allí María Magdalena y la otra María, sentadas frente al sepulcro. Al día siguiente, que es después de la Parascève, reunidos los sumos sacerdotes y los fariseos, se presentaron a Pilato. Diciendo: Ah, pensamos señor, que dijo el impostor cuando vivía aún: Voy a resucitar al cabo de tres días.

66b. Coro I y II

Ordena, pues, que guarden por tres días la tumba de Jesús; no sea vengan sus discípulos y hurtándolo, al pueblo digan: Ved, de los muertos ha resucitado. Y sea engaño peor éste que el primero.

66c. Evangelista

Díjoles Pilato:

Pilate

„Ahí tenéis guardia; id y asegurarle conforme sabéis“.

Evangelista

Ellos fueron y aseguraron bien el sepulcro, tras de sellar la losa, poniendo guardia.

67. Recitativo (+ Chorus)

Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.

Mein Jesu, gute Nacht!

Die Müh ist aus,

Die unsre Sünden ihm gemacht.

Mein Jesu, gute Nacht!

O selige Gebeine,

Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,

Daß euch mein Fall in solche Not gebracht!

Mein Jesu, gute Nacht!

Habt lebenslang

Vor euer Leiden tausend Dank,

Daß ihr mein Seelenheil so wert geacht'.

Mein Jesu, gute Nacht!

68. Chorus

Wir setzen uns mit Tränen nieder

Und rufen dir im Grabe zu:

Ruhe sanfte, sanfte ruh!

Ruht, ihr ausgesognen Glieder!

Euer Grab und Leichenstein

Soll dem ängstlichen Gewissen

Ein bequemes Ruhekissen

Und der Seelen Ruhstatt sein.

Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

67. Recitativo (+ Chorus)

CD313

And now the Lord to rest is laid.

Lord Jesus, fare Thee well!

His task is o'er;

For all our sins He hath atoned.

Lord Jesus, fare Thee well!

O weary, broken Body!

See, with repentant tears we would bedew it,

Which our offence to such a death has brought.

Lord Jesus, fare Thee well!

While life shall last,

O let Thy suffering claim our love,

Since Thou for man salvation sure hast wrought.

Lord Jesus, fare Thee well!

68. Chorus

CD314

In tears of grief, dear Lord, we leave Thee,

Hearts cry to Thee, o Saviour dear.

Lie, Thou softly, softly here.

Rest Thy worn and bruised Body.

Lie Thou softly, softly here,

At Thy grave, o Jesus blest.

May the sinner, worn with weeping.

Comfort find in Thy dear keeping,

And the weary soul find rest,

Sleep in peace, sleep Thou

In the Father's breast.

67. Récitatif (+ Chœur)

Voici le Maître enseveli,

Mon Jésus, dors en paix!

La coupe amère

Il l'a vidée jusqu'à la lie.

Mon Jésus, dors en paix!

Dépouilles bien aimées

Ah! devant vous je pleure et me repens

Pour le mal causé par mes péchés!

Mon Jésus, dors en paix!

Soyez bénis

Pour vos souffrances chaque jour,

O vous dont les tourments nous ont sauvé!

Mon Jésus, dors en paix!

68. Chœur

Christ bien-aimé, nos larmes coulent,

Entends l'adieu jailli du cœur:

Dans la tombe dors en paix!

Corps sanglant, couvert d'outrages,

Sur la tombe du sauveur,

L'âme lasse et désolée accourra

Chercher un calme et solitaire a bri.

O sommeil souriant, viens fermer mes yeux!

Christ bien-aimé, nos larmes coulent,

Entends l'a dieu jailli du cœur:

Dans la tombe, dors en paix!

67. Recitativo (y coro)

Hemos llevado al Señor a reposar.

Amado, duerme en paz.

Terminaron las penurias

Que nuestros pecados le causaban.

Amado, duerme en paz.

¡Oh divinos despojos!,

Ved como en la penitencia lloro arrepentido mis faltas

Que os han traído a esta miseria.

Amado, duerme en paz.

Recibid mi gratitud eterna

Por vuestros padecimientos,

Por haber cuidado tanto de la salvación de mi alma.

Amado, duerme en paz.

68. Coro

Velámoste llorando, tristes,

y así te enviamos nuestro adiós;

en la tumba duerme en paz.

Reposad, cansados miembros,

Reposad ya, reposad.

Vuestra lápida será

Para el ánimo medroso

Blando lecho de reposo

Donde el alma paz tendrá.

Oh, placer, oh placer

Ciérnranse los ojos ya.

»Was geht uns das an?«

Interpretation und Wirkung von Bachs Matthäus-Passion

I. Momentaufnahmen

• *Mittwoch den elften März war die erste Aufführung, die man, unbedeutende Versehen der Solosänger abgerechnet, durchaus gelungen nennen konnte... Die Chöre waren von einem Feuer, einer schlagenden Kraft und wiederum von einer rührenden Zartheit, wie ich sie nie gehört... (Fanny Mendelssohn, 1829).*

• *Die Matthäuspassion war und wird das Werk Bachs bleiben, um das die deutsche Phantasie am stärksten kreist und das im deutschen Gemüt die tiefsten Wurzeln geschlagen hat... Es wirkt hier so überaus viel mit, was das Werk uns lieb und teuer macht: das Evangelium des Matthäus selbst, die Sprache Luthers, eine Reihe der schönsten Kirchenlieder, die ganze dramatische Gestaltung, die auf die ältesten Zeiten des deutschen Dramas, nach den mittelalterlichen Mysterien zurückweist, deren höchste Vollendung die Matthäuspassion auch darstellt... Das Publikum hat sich denn auch daran gewöhnt, die Matthäuspassion in erster Linie vom Standpunkt der Erbauung aus zu betrachten. Dazu verleitet schon die Aufführung an dem heiligsten Festtage des protestantischen Jahres... Es gibt unendlich viel Musikliteratur, so fast die ganze Kirchenmusik bis ins 19. Jahrhundert, die ihre volle Wirkung und ihren wahren Charakter erst dann offenbaren kann, wenn sie in den Kultus und nicht in das moderne Konzert gestellt wird. Die Matthäuspassion Bachs gehört nicht zu diesen Werken, der Begriff dienende Kunst im Sinn einer Karfreitagserbauung paßt nicht ohne weiteres auf sie, er ist viel zu eng gefaßt. (Alfred Heuß, 1909).*

• *‘Am Abend, da es kühle war...’ singt der Baß; bescheiden, mild schreitet der Gesang durch den stillen Raum. Die Violinen und Bratschen steigen und sinken, als fielen nach dem Gewitterregen die letzten Tropfen von Blatt zu Blatt, während die schräge Sonne ihr Gold ins dichte Laub hinübersendet. Den Zuhörern war es, als sei ihnen die Hand der Güte auf die Schultern gelegt; manches tränenüberströmte Gesicht verbarg sich. ‘Am Abend kam die Taube wieder’, tröstete die Stimme, ‘und trug ein Ölblatt in dem Munde’. Die Töne kamen und gingen, wie ein ruhiger Atem geht; breit hingelagertes Gelände glänzte, letzte Baumkronen standen durchsichtig gegen den Himmel, in einer abendlichen Gebärde verschloß sich die Erde in samtene dunkle Ruhe. Niemand klatschte. Schweigend zerstreute sich die Menge. Wie in solchen Kriegszeiten gewohnt, schaute mancher draußen nach droben. Würde es eine Fliegennacht werden? Würden Sirenen die Finsternis zerreißen müssen? Den Suchenden, Fragenden strömte der Klang der Baßstimme, jenes Abendlied weiter. (Benno Reifenberg, 1941).*

II. Überrest und Tradition

Als Felix Mendelssohn Bartholdy Bachs Matthäus-Passion wieder zum Leben erweckte, war das Stück schon gut einhundert Jahre alt. Es ist müßig, zu diskutieren, ob ohne Mendelssohns Pioniertat Bachs Passionsmusik, vielleicht Bachs Musik überhaupt je den Stellenwert erreicht hätte, den sie bis heute genießt. Die Wiederaufführung jedenfalls hob die Matthäus-Passion auf den Altar des bürgerlichen Musiklebens in Deutschland.

Vom Ende des 20. Jahrhunderts her gesehen ist das ein doppelter historischer Akt. Der Überrest einer längst überwundenen Kultur wird entdeckt und neu bewertet,

bewirkt dadurch eine geschichtliche Zäsur und initiiert eine neue Tradition. In welcher Gestalt auch immer Bachs Matthäus-Passion musiziert wurde und wird, hatte und hat sie den Zuhörenden – offenbar – etwas zu sagen.

Die ursprüngliche Botschaft dieses Stücks war die einer funktionalen Musik mit geistlicher Natur und existenziellem Charakter. Nirgendwo in Bachs Schaffen findet sich ein Stück, daß schon in den äußeren Dimensionen so durchdacht und zielbewußt wirkt wie die Matthäus-Passion: im Umfang, in der doppelchörigen, dialogischen Anlage, in der Dramaturgie der Formen und der Instrumentation sowie in der Kontemplation der Choralsätze und ihrer Standorte. Daß sie sich später dem Subjektiven, Zeitgenössischen erneut öffnen konnte, lag gerade in ihrer historisch verbürgten Authentizität begründet. Diese wiederum gab sich nicht mit der Wiederherstellung ihrer äußerlichen Erscheinung ab, sondern wurde genährt durch die Transformation des überkommenen Inhalts auf die Bedürfnisse der modernen Zeit. Die zwangsläufig bestehende, historische Distanz zwischen der Entstehung des Kunstwerks und dem Zugang des Menschen zu ihm wurde überwunden, indem die Geschichte einen legitimen Sitz im Leben zugewiesen bekam. Nicht einen musealen, sondern eben authentischen.

III. Das Geistliche im Weltlichen

Die Schwester jenes Dirigenten, der diese Tür öffnete, mochte noch ganz unvoreingenommen, naiv und schwärmerisch den neuen Raum betreten. Mendelssohn rettete die Matthäus-Passion, indem er die liturgische Funktion authentischer Kirchenmusik den quasi-liturgischen Regeln, die auch der bürgerliche Konzertsaal for-

derte, unterwarf und dienstbar machte. Die Antwort auf diese Überführung des Geistlichen ins Weltliche, eine Überhöhung des Weltlichen nämlich ins Geistliche (oder soll man sagen: auf Kosten des Geistlichen?), ist gewissermaßen das Bühnenweihfestspiel Richard Wagner-scher Prägung. Der Bachforscher Alfred Heuß sah sich also genötigt, die Matthäus-Passion zum zweiten Mal zu retten, indem er das Authentische zunächst in die vordere Linie rückte, um ihm dann eine andere Rolle zuzuweisen: *Daß Bach, ohne die Stilprinzipien seiner Zeit zu kennen und sie bei Aufführungen zur Anwendung zu bringen, nicht gerecht werden kann, muß heute allgemein zugegeben werden... Gebt Bach, was Baches ist, fügt nichts eigenmächtig hinzu, nehmt ihm aber auch nichts hinweg!*

IV. Vom Rückzug hinter die Wissenschaft

Was aber ist Baches? Was heißt wegnehmen, was hinzufügen? Die Fragen haben einen philologischen Kern. Der läßt sich mehr oder weniger finden und beschreiben. Aber die Fragen beschränken sich nicht auf die reine Erkenntnis. Andere Komponenten gruppieren sich um sie herum, freilich unschärfer und, zu verschiedenen Zeiten, verschieden gewichtet. „Botschaft“, „Ausdruck“, Interpretation, Berührung mit der existenziellen Erfahrung des Menschen.

Entsprechend gibt der Kontext Antworten, in dem die Fragen gestellt werden. Absolut legitim ist es, in Zeiten äußerer Bedrängnis sich der Matthäus-Passion zu bedienen, um in ihr die eigene Befindlichkeit zu spiegeln und aus ihr Trost und Hoffnung zu schöpfen – wie Benno Reifenberg, der Frankfurter Publizist im Kriegsjahr 1941 es eindringlich beschrieb. Das Stück besitzt die Kraft da-

zu; es offenbart sich als Teil seiner genuin christlichen, ja: religiösen Botschaft.

Der Fortschritt, der darin besteht, das Elend, zu dem der Mensch fähig ist, in Richtung auf ein humanes, wohlständiges Miteinander zu überwinden, hat das Interesse an Bachs Matthäus-Passion erhalten und weiter genährt. Treibende Kraft dabei blieb die Suche nach Authentizität, jetzt freilich sich verlagernd vom Subjektiven ins Objektive. Nicht persönliche Erfahrung und Betroffenheit, sondern Forschung und Erkenntnis schaffen Wirklichkeit. Im Idealfall gelingt dem Interpreten die Verbindung beider Elemente. Noch weniger hinnehmbar als das Ignorieren der Erkenntnis ist jedoch der Rückzug des Mutes zur Gestaltung eines Kunstwerks hinter die Wissenschaft. Die Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten eines Inhalts kann nicht Priorität vor der Betrachtung und Reflexion des Inhalts an sich gewinnen. Eine neue, mit dem Gütesiegel philologischer Korrektheit qualifizierte Beliebigkeit wäre die Folge.

Martin Luther, die Reformation und auch Bach sahen im Leiden und Sterben Christi die Mitte des christlichen Glaubens. Das Miterleben dieser Geschichte sollte jedoch, auch in künstlerisch überhöhter Form, nicht zum Mitleid anregen. Vielmehr ist die Passion Christi die Sache jedes einzelnen Christen. „Für Luther hat die Passion Christi keine gefühlsbeeinflussenden Züge, sondern harte realistische Züge an sich“ (M. Petzoldt, a.a.O. S. 11). Die Hohepriester, die den sich schuldig bekennenden Judas davonschicken, verkehren – im übertragenen Sinne – die Botschaft und zucken mit den Schultern: „Was gehet uns das an?“ Hierin liegt die überzeitlich empfundene Authentizität der Matthäus-Passion: „Mea res agitur – Meine Sache wird verhandelt“.

Zur Entstehung und Überlieferung

Aufführungen von Passionsmusiken in der Karfreitagsvesper gab es in Leipzig seit etwa 1700, später als in anderen Städten Deutschlands. Als vermutlich erste größere Passionsvertonung wurde 1717 in der Neuen Kirche Georg Philipp Telemanns „Brockes-Passion“ gegeben. Erst ab 1722 lassen sich, aufgrund von Aufzeichnungen des Thomasküsters Johann Christoph Rost, regelmäßige Aufführungen von Passionsmusiken in Leipzig nachweisen. Sie fanden im jährlichen Wechsel in St. Thomae (ungerade Jahre, T) und St. Nikolai (gerade Jahre, N) statt; Rosts Aufzeichnungen enden 1738. 1733 fiel die Vesper wegen der Trauer um den verstorbenen sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. aus, so daß sich der Wechsel in den Aufführungsorten um ein Jahr verschob. Ermöglicht und notwendig wurde dieser Wechsel durch eine testamentarische Verfügung der Juwelierswitwe Maria Rosina Koppy im Jahre 1722. Nach Rosts Aufzeichnungen führte Bach ab der Passionszeit 1724, seinem ersten Amtsjahr also, bis 1731 folgende Stücke auf:

- 1724 Johannes-Passion 1. Fassung (N)
- 1725 Johannes-Passion 2. Fassung (T)
- 1726 Markus-Passion von R. Keiser (N)
- 1727 Matthäus-Passion 1. Fassung (T)
- 1728 Johannes-Passion 3. Fassung (N)
- 1729 Matthäus-Passion 2. Fassung (T)
- 1730 Lukas-Passion Anonymus (N)
- 1731 Markus-Passion (T)

1736 wurde die Matthäus-Passion zum dritten Mal aufgeführt, jetzt in der uns überlieferten Form. Lange Zeit war umstritten, ob die Matthäus-Passion in einer der bekannten Form annähernd gleichen Fassung nicht doch erst im Jahre von 1729 zum ersten Mal gegeben worden sei; diese Diskussion bezog sich vor allem auf eine Mit-

teilung Carl Friedrich Zelters, aus der sich indirekt dann auch die Wiederaufführung durch Felix Mendelssohn im Jahre 1829 als Centennarfeier, also genau einhundert Jahre nach der „Uraufführung“ herleitete. Ferner ist bekannt, daß Bach am 24. März 1729, nur zweieinhalb Wochen vor der Aufführung der Passionsmusik in der Karfreitagsvesper zu St. Thomae, anläßlich des Begräbnisses von Fürst Leopold, seinem früheren Dienstherrn, in Köthen eine Trauermusik aufführte. Deren Musik ist zwar nicht erhalten, jedoch läßt sich unschwer erkennen, daß der erhaltene Text im Versbau mit großen Passagen der Matthäus-Passion identisch ist und die Musik von insgesamt zehn Sätzen problemlos dazupaßt. Der Textdichter war hier wie dort Christian Friedrich Henrici alias Picander. Sollte die Matthäus-Passion erst 1729 erstaufgeführt worden sein, stellt sich also die Frage, welches der beiden Stücke, die Passionsmusik oder aber die Trauermusik „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244a das „Original“ und welches die Parodie sein könnte. Bei einer Uraufführung der Passion bereits 1727 wäre eindeutig die „weltliche“ Musik die Parodie des geistlichen Werkes – mithin ein Verfahren, das dem beim Weihnachts-Oratoriums, bei Sätzen der h-Moll-Messe oder anderer geistlicher Stücke entgegengesetzt wäre – ein gewisses Problem, solange man den Wert der weltlichen Vokalmusik Bachs nicht auf eine Stufe mit dem der geistlichen Werke stellen wollte.

Partituren und Stimmen der Matthäuspassion sind in der 1736 musizierten Fassung auf uns gekommen, der insgesamt dritten Aufführung des Stücks also. Unvollständige Abschriften gibt es außerdem aus der Hand des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola, aus dem Besitz der Berliner Singakademie (1945 verschollen) sowie von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol. Unter der Voraussetzung, daß dieses Manuskript die frühe-

re Version der Matthäus-Passion überliefert, hätte Bach für die Aufführung 1736 folgende Änderungen vorgenommen:

- für jeden Chor eine Continuo-Orgel anstelle einer einzigen für beide Chöre;
- kurze Noten zur Begleitung der Evangelistenpartie;
- Hinzufügung des Chorals „Ich will hier bei dir stehen“ (Satz 17);
- Eliminierung des Choralatzes „Jesum laß ich nicht von mir“ zugunsten der Choralbearbeitung „O Mensch bewein dein Sünde groß“ am Ende des ersten Teils;
- verschiedene Retuschen bei der Instrumentierung, insb. Verwendung einer Viola da Gamba statt einer Laute in den Sätzen 56 und 57 („Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut... Komm, süßes Kreuz“).

Bach hat die Matthäus-Passion um 1742 noch einmal aufgeführt. Weil ihm vermutlich keine zweite Orgel mehr zur Verfügung stand, wurde ein Cembalo besetzt, eine zweite Sopranstimme (in ripieno) ausgefertigt und in Satz 34 und 35, zur Verstärkung des Basses, eine Viola da Gamba hinzugefügt. So weisen es zusätzliche Stimmen aus. Nach Bachs Tod gelangten die Materialien in den Besitz Carl Philipp Emanuels. Dieser nutzte sie bei der Herausgabe der vierstimmigen Choralsätze (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 78 ff.) sowie wohl satzweise für eigene Aufführungen. Nach dem Tod des Bach-Sohnes gelangten die Noten in die Königliche Bibliothek Berlin und in die Hände Carl Friedrich Zelters und der Berliner Singakademie. Eine Abschrift der Partitur bekam der junge Felix Mendelssohn Bartholdy Weihnachten 1823 geschenkt. Im Anschluß daran begann er, mit der Singakademie das Werk einzustudieren; zur Aufführung kam es am 11. März 1829 in Berlin und nur zwei Monate später in Frankfurt am Main. 1830 wurde die Partitur dann erstmals gedruckt.

Das Libretto der Matthäus-Passion besteht aus Bibeltex-ten (Kapitel 26 und 27 sowie Kap. 6 Vers 1 aus dem Ho-helied Salomonis), aus fünfzehn Strophen gebräuch-licher Kirchenlieder sowie aus „madrigaleischen“, d.h. neu gedichteten, betrachtenden und kommentierenden Texten. Diese Texte verfaßte Christian Friedrich Henrici (Picander); gedruckt wurden sie 1729 in dem Band „Ernst= Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil“. Als Quellen für seine Dichtung benutzte Picander vermutlich ein eigenes, bereits 1725 verfaßtes Passions-oratorium („Erbauliche Gedancken Auf den Grünen Donnerstag und Charfreytag“), Dichtungen des Weima-er Hofpoeten Salomon Franck sowie den wohl bekanntesten Passionstext jener Jahre, das Oratorium „Der für die Sünde der Welt Gemartete und sterbende Jesus, aus den IV Evangelisten“ von Barthold Hinrich Brockes. Dieses Stück ist mehrfach, u.a. von Telemann und Händel vertont worden – auch Bach benutzte einige der Verse in seiner Johannes-Passion – und kennt nicht die Aufteilung zwischen biblischem und freiem Textanteil. Solche Dichtungen stehen in der Tradition der soge-nannten „Passionsharmonie“, in der seit der Reforma-tion versucht wurde, die Berichte der vier Evangelisten über das Leiden und Sterben Christi sowie darüberhin-aus die Geschehnisse von Pfingsten und Himmelfahrt zusammenzufassen. Der bekannteste Text dieser Art war die Passionsharmonie des Wittenberger Stadtpfarrers und Beichtvaters Martin Luthers Johann Bugenhagen. Sein Text ist in wiederum bearbeiteter Form in Kirchen-lieder wie z.B. Sebald Heydens „O Mensch bewein dein Sünde groß“ eingegangen oder hat erst die Kompilation der sogenannten „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ ermöglicht, die ebenfalls von vielen Komponisten, dar-unter Heinrich Schütz, vertont worden ist. Die erste Strophe des genannten Liedes von Sebastian Heyden hat Bach als Eingangssatz der 2. Fassung seiner Johanne-

spassion vorangestellt, in jenem Satz, den er dann als Ab-schluß des ersten Teils in die Matthäus-Passion über-nahm. Bezeichnenderweise entstand der Satz für die Passionsaufführung 1725, jenes Jahres also, in dem Bach auch Choralkantaten komponierte.

Diese Themen (H. J. Schulze und A. Dürr) sowie weite-re Beobachtungen zur mehrhörigen Anlage (U. Prinz), zur dramatischen Gestaltung (Chr. Wolff) und zur Theo-logie der Matthäus-Passion in zeitgenössischer Per-spektive sowie zu den Passionsbräuchen der Bach-Zeit allgemein (M. Petzoldt) werden vertieft im Band 2 der Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stutt-gart, Hrsg. Ulrich Prinz, Kassel u.a. 1990.

Christiane Oelze

wurde in Köln geboren. Studium bei Klesie Kelly und Erna Westenberger. Preisträgerin beim Hugo Wolf-Wettbe-werb 1987 und beim Deutschen Hochschulwettbewerb für Lied-Duo 1988. Danach Einladungen zu renommier-ten Festivals nach Schleswig-Holstein, Feldkirch und Berlin sowie Tourneen durch Europa, USA und Japan. Ihr Repertoire reicht von der Barockmusik bis ins 20. Jahrhundert. Regelmäßige Zusammenarbeit mit Diri-genten wie Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, Riccardo Muti, Roger Norrington und Helmuth Rilling. Ab 1990/91 debütierte sie an den Opernhäusern bzw. bei den Festspielen Ottawa, Salzburg, Zürich, Leipzig, Glyndebourne, Lyon und

London. Zahlreiche CD-Produktionen mit Liedern (Vertonungen von Goethe-Gedichten), Werken von Mozart, Bach, Webern, Hindemith und anderen. 1997 sang sie in Salzburg in Mozarts *Mitridate*, in Paris die *Marzelline*, das *Ännchen* in London sowie unter Seiji Ozawa in Japan und USA. 1999 und 2000 wird sie erneut in Glyndebourne auftreten. Unter Helmuth Rilling hat sie Mozarts *c-Moll-Messe* sowie das *Requiem* aufgenommen. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE wird sie außerdem den Sopranpart in Bachs *Pergolesi-Bearbeitung* „*Tilge Höchster meine Sünden*“ BWV 1083 singen (Vol. 73).

Ingeborg Danz

In Witten an der Ruhr geboren. Schulmusikstudium in Detmold. Nach den Staatsexamen Gesangstudium bei Heiner Eckels. Abschluß mit Auszeichnung. Ergänzende Studien u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf. Bereits während des Studiums zahlreiche Preise und Stipendien. 1987 Gastspiele an verschiedenen Opernhäusern. Schwerpunkt jedoch im Bereich Konzert- und Liedgesang. Zahlreiche Konzerte und ausgedehnte Tourneen (USA, Japan, Südamerika, Rußland und innerhalb Europas). Seit 1984 ständige Zusammenarbeit mit der Liedbegleiterin Almut Eckels. Regelmäßige Auftritte bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und bei zahlreichen internationalen Festivals (Europäisches Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Schwetzingen Festspiele, Bachwoche Ansbach, Händel-Festspiele Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival, Salzburger Festspiele). Umfangreiches Repertoire mit allen größeren Werken aus Oratorien- und Konzertfach sowie zahlreiche Lieder. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen (u.a. *Passionen* und *weltliche Kantaten* von Bach unter Helmuth Rilling).

Michael Schade

Der deutsch-kanadische Tenor Michael Schade ist innerhalb kurzer Zeit zu einem der meistgefragten Sänger der jungen Generation geworden und gastierte bereits an der Wiener Staatsoper, an der Met, der San Francisco Opera, der Nederlandse Opera, der Canadian Opera Company, der Hamburger Oper und bei den Salzburger Festspielen. In Wien sang er in der *Zauberflöte*, *Arabella*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der fliegende Holländer* und 1996 debütierte er an der Los Angeles Opera; weitere wichtige Opemengagements führten ihn 1997 an die Opéra de Bastille und zu den Salzburger Festspielen sowie 1999 an die Lyric Opera of Chicago. Seine intensive Tätigkeit als Konzertsänger umfaßten bereits Engagements beim Philadelphia Orchestra mit Helmuth Rilling, mit Nikolaus Harnoncourt im Wiener Musikverein, beim Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen, unter Carlo Maria Giulini in Wien, Auftritte in Florenz, Minnesota sowie mit John Eliot Gardiner in London, New York und Salzburg. Liederabende gibt der Künstler u.a. in Stuttgart, Toronto und Paris. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Michael Schade mit Helmuth Rilling, mit dem er die *Johannes-* und die *Matthäus-Passion*, *Die Schöpfung* sowie Mendelssohns *Oratorien Elias* und *Paulus* aufnahm und zuletzt Franz Liszts *Christus*. Weitere Aufnahmen entstanden mit John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung und Trevor Pinnock.

Matthias Goerne

Gesangsausbildung bei Hans-J. Beyer in Leipzig, später bei Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf. Seither Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein und Honeck. 1996/97 Einladungen zum Philadelphia und San Francisco Symphony Orchestra, Danish National Radio Symphony Orchestra. Seit einigen Jahren enge Zusammenarbeit mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart und Helmuth Rilling, mehrere Schallplattenprojekte. Erfolgreiche Opemauftitte in Köln, Zürich, Dresdner Semperoper, Komische Oper Berlin. Sensationelles Lied-Debüt und regelmäßige Auftritte in der Londoner Wigmore Hall. April 1996 Debüt als Liedinterpret in New York. August 1996 CD mit Schuberts „Winterreise“. Partie des Christus in Bachs Passionen unter Helmuth Rilling.

Thomas Quasthoff, Baß

ist einer der gefragtesten Lied- und Oratoriensänger unserer Zeit. Seit dem 16. Lebensjahr Privatstudien bei Charlotte Lehmann und Carol Richardson in Hannover. Daneben Jurastudium, Tätigkeit als Rundfunksprecher. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter 1. Preis beim ARD-Wettbewerb 1988, Schostakowitsch-Preis Moskau 1996. Konzerte und Liederabende in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brüssel, Budapest, Dresden, Edinburgh, Leipzig, Madrid, München, Paris, Rom, Sevilla, Straßburg und Wien. Umfangreiche Diskographie. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle u.a. Zahlreiche Konzerte mit Helmuth Rilling, u.a. USA- und Japan-Debüt 1995. 1998 steht eine Japan-Tournee mit der „Winterreise“ und Mahlers „Wunderhorn“-Lieder in New York unter Colin

Davis an. 1999 mehrere Aufführungen des Brahms-Requiem unter Daniel Barenboim in Chicago und Berlin. CDs mit Liedern von Schumann, Schubert sowie Mozart-Arien wurden mit Preisen ausgezeichnet. Bei händsler classic liegen bislang vor: u.a. Bach Kaffee- und Bauernkantate (BWV 211 und 212), „Matthäus-Passion“ (Arien) und weltliche Kantaten sowie Dvořáks „Stabat mater“.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorrepertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis heute einzigen Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der Uraufführung des „Requiem der Versöhnung“ 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des

»Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgeben zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde zugleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

»How does that concern us?«

Interpretation and impact of Bach's St. Matthew Passion

I. Voices

• *Wednesday, eleventh of March, was the date of the first performance, which, apart from minor imperfections of the solo singers, was quite a success... The choirs sang with such passion, powerful vigour and then again a poignant tenderness the like of which I have never heard before... (Fanny Mendelssohn, 1829).*

• *The St. Matthew Passion always has been and will be Bach's composition with the strongest influence on the German mind and deepest roots in the German soul... There are so many things that make the work dear to us: the Gospel according to St. Matthew itself, Luther's language, some of the most beautiful church hymns, its entire dramatic approach that points back to the earliest period of German drama, to the Medieval mystery plays, of which the St. Matthew Passion is the pitch of perfection... Hence, the public has become used to looking at the St. Matthew Passion primarily from the aspect of devotion, induced by its performance on the holiest of holidays of the Protestant year... Most musical literature, virtually all sacred music up to the 19th century, can only reveal its full impact and true nature, if performed in a context of worship and not in a modern concert setting. Bach's St. Matthew Passion is not such a work, it does not automatically fit the description of functional art for Good Friday devotions, as this is much too narrow a definition. (Alfred Heuß, 1909).*

• *'At eventide when it was cool...' sings the bass; modestly and gently the singing pervades the silent room. The*

violins and violas rise and fall, like the last droplets after a rain storm falling from leaf to leaf, while a slanting sun sends rays of gold into the dense foliage. For the listeners it was like feeling the hand of goodness resting on their shoulders; many a hidden face was wet with tears. 'The dove returned at eventide', says the comforting voice, 'bearing an olive branch in its beak'. The notes came and went, like calm breathing; the territory glistened in its wide expanse, last treetops reached diaphanously into the skies, with an evening gesture the earth descended into velvety, dark silence. Nobody applauded. The crowd dispersed in silence. As usual in such times of war, many of them looked up, once they were outside. Would this be a night of air raids? Would the sirens have to rend the silence? For those who were still searching and questioning the sound of the bass voice, that evening song, echoed forth. (Benno Reifenberg, 1941).

II. Relic and tradition

When Felix Mendelssohn Bartholdy revived Bach's St. Matthew Passion, the composition was already a good one hundred years old. It is pointless to discuss whether Bach's Passion music, or even Bach's music on the whole would have ever reached the status it has today without Mendelssohn's pioneer work. In any case, its revival raised the St. Matthew Passion to the altar of bourgeois musical life in Germany.

Seen from the vantage point of the late 20th century, this is a double historical act. A relic of a long-overcome culture is discovered and re-evaluated, creates a historical rupture and initiates a new tradition. In whatever form Bach's St. Matthew Passion was and still is performed, it – obviously – had and still has a meaning for the listener.

The original message of the piece was that of functional sacred music of an existential nature. Nowhere else in Bach's oeuvre do we find a composition that seems as well-conceived and purposeful as the St. Matthew Passion in its external dimensions like scope, double-choir, dialogue system, dramaturgy of forms and orchestration, contemplation of chorale movements and their locations. The fact that it was later again open to subjective, contemporary approaches was due most of all to its historically established authenticity. The latter, in turn, was not subject to a restoration of its superficial form, but was fed by the adaptation of its obsolete contents to the needs of modernity. The inevitable historical distance between the genesis of the work of art and its accessibility was overcome by giving history a legitimate position in life. And this was not a memorial but an authentic position.

III. The sacred within the secular

The sister of the conductor who opened this door, was able to enter the new room wide-eyed, gushing, and without inhibitions. Mendelssohn saved the St. Matthew Passion by subjecting the liturgical function of authentic sacred music to the quasi-liturgical rules of the bourgeois concert hall and taking advantage of it. The answer to this transition of the sacred into the secular, a sublimation of the secular into the sacred (or should we say at the expense of the sacred?), is more or less the *Bühnenweihfestspiel* (sacred festival drama) coined by Richard Wagner. Thus, Bach researcher Alfred Heuß felt compelled to save the St. Matthew Passion a second time by first emphasising the authentic aspect only to give it a different role later on: *Today it is generally agreed that you cannot do justice to Bach,*

without knowing the stylistic principles of his day and using them for performances... Give Bach his due, don't add anything of your own accord, but don't take anything away either!

IV. Hiding behind research findings

But what is Bach's due? What does taking away and adding mean? These questions have a philological core, which can be more or less identified and described. But the questions are not limited to pure knowledge. Other components enter the equation, as well, although they may be more vague and weighted differently at different times. "Message", "expression", contact with the existential experience of mankind, interpretation.

Correspondingly, we find answers to these questions in the context in which they were posed. In times of distress it is absolutely legitimate to use the St. Matthew Passion to mirror one's own feelings and draw comfort and hope from it – like Benno Reifenberg, a Frankfurt-based publicist described in his moving account from wartime 1941. The composition has such a power; it reveals itself as part of a genuinely Christian, even religious message.

Progress, which is nothing else but to overcome the suffering mankind is capable of with the goal of a humane, prosperous co-existence, has kept interest in Bach's St. Matthew Passion alive. The driving force behind it was the search for authenticity, which now, of course, shifted from the subjective to the objective. It is no longer personal experience and affliction but research and knowledge that create reality. Ideally, the interpretation can reconcile both elements. However, losing the

courage to create a work of art under the pretext of research findings is even less acceptable than ignoring this knowledge. The question of how to express the contents should not take priority over the contemplation and reflection of the contents. This would lead to a new arbitrariness approved by the seal of philological correctness.

Martin Luther, the reformation, and Bach himself saw Christ's suffering and death as the centre of Christian faith. But the experience of this story should not, even in an artistically sublimated form, provoke pity. Christ's Passion is rather a personal issue for the individual Christian. "For Luther Christ's Passion has no emotional impact, but is of a hard, realistic nature" (M. Petzoldt, loc. cit. p. 11). The high priests who send away guilt-ridden Judas reverse the message – in the figurative sense – and just shrug their shoulders: "How does that concern us?" This is where we find the seemingly timeless authenticity of the St. Matthew Passion: "Mea res agitur – My case is at stake".

Genesis and records

Performances of Passion music at Good Friday Vespers started in Leipzig around 1700, later than in other German cities. 1717 saw what was probably the first major Passion performance – Georg Philipp Telemann's Brockes-Passion – in the New Church. The earliest records of regular Passion performances in Leipzig date from 1722: notes by Johann Christoph Rost, verger of St. Thomas. They took place every year alternately in St. Thomas (odd years, T) and St. Nicholas (even years, N); Rost's records end in 1738. In 1733 Vespers were cancelled due to mourning for the just deceased Saxon

elector Frederick August I., postponing the alternation between the two venues for a year. This alternation was possible and necessary due to a provision in the last will of jeweller's widow Maria Rosina Koppy from 1722. According to Rost's notes Bach performed the following works from the passion week of 1724, his first year in office, until 1731:

- 1724 St. John Passion 1st version (N)
- 1725 St. John Passion 2nd version (T)
- 1726 St. Mark Passion by R. Keiser (N)
- 1727 St. Matthew Passion 1st version (T)
- 1728 St. John Passion 3rd version (N)
- 1729 St. Matthew Passion 2nd version (T)
- 1730 St. Luke Passion Anonymous (N)
- 1731 St. Mark Passion (T)

In 1736 the St. Matthew Passion was performed for the third time, in the version still preserved today. It was long a controversial issue whether the St. Matthew Passion wasn't already first performed in a version more or less similar to the one we know today in the year 1729; this discussion referred most of all to a note from Carl Friedrich Zelter, on which the revival performance by Felix Mendelssohn in 1829 was indirectly based as a centennial celebration, to celebrate the hundredth anniversary of the "first performance". In addition, we know that Bach performed music at the funeral of Prince Leopold, his former employer, on 24 March 1729 in Köthen, just two and a half weeks before the performance of the Passion at Good Friday Vespers in St. Thomas. This music is no longer preserved. But it's easy to see that the verse structure of the preserved text is identical with large parts of the St. Matthew Passion and could easily serve as a libretto for ten of the Passion movements. In both cases the librettist was Christian Friedrich Henrici alias Picander. If the St. Matthew

Passion was originally performed in 1729, the question is which of the two pieces, the Passion music or the funeral music “Cry, children, cry it to the world” BWV 244a, could be the “original” and which the parody. If the Passion was first performed in 1727 the “secular” music would definitely be a parody of the sacred work – the reverse of what Bach did with his *Christmas Oratorio*, various movements of the *B-minor Mass* or other sacred works – which is a bit problematic, unless you were to put Bach’s secular vocal music on the same level as his sacred works.

The scores and parts of the St. Matthew Passion are preserved in the version performed in 1736, the third performance of this piece. In addition, there are incomplete transcriptions by Bach scholar Johann Friedrich Agricola, which belonged to the Berliner Singakademie (lost in 1945), and by Bach’s son-in-law Johann Christoph Altnickol. If we assume that this manuscript records the earlier version of the St. Matthew Passion, Bach made the following changes for his 1736 performance:

- A continuo organ for each choir instead of a single organ for both choirs;
- Short notes to accompany the evangelist’s part;
- Addition of the chorale *I will stand here by thee* (movement 17);
- Elimination of the chorale movement I will not let Jesus go in favour of the chorale arrangement *O man, bewail thy great sins* at the end of the first part;
- Various minor changes in orchestration, especially replacement of the lute by a viola da gamba in movements 56 and 57 (*Truly would our flesh and blood within uns... Come, sweet cross*).

Bach performed the St. Matthew Passion once again around 1742. Probably because he had no second organ

at his disposal, a harpsichord was added, along with a second soprano voice (in ripieno) and, in movements 34 and 35, a viola da gamba to support the bass. We can see that from additional parts. After Bach’s death the documents came into the possession of Carl Philipp Emanuel. He used them for his edition of the four-part chorale arrangements (EDITION BACHAKADEMIE vol. 78 ff.) and probably individual movements for performances of his own. After the death of Bach’s son, the notes were obtained by the Royal Library of Berlin and came into the hands of Carl Friedrich Zelter and the Berliner Singakademie. The young Felix Mendelssohn Bartholdy received a transcript of the score for Christmas 1823. He instantly started rehearsing the work with the Singakademie; it was performed on 11 March 1829 in Berlin, and only two months later in Frankfurt on Main. In 1830 the score was printed for the first time.

The libretto of the St. Matthew Passion consists of Bible texts (chapters 26 and 27, and chapter 6 verse 1 of the Song of Solomon), of fifteen verses of common church hymns and of “madrigalitic”, i.e. newly written, contemplative and commentary texts. These texts were written by Christian Friedrich Henrici (Picander) and printed in 1729 in the volume Ernst= *Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil*. As sources for his libretto Picander probably used a passion oratorio he had himself written in 1725 (*Erbauliche Gedanken Auf den Grünen Donnerstag und Churfreytag*), texts by the Weimar poet laureate Salomon Franck and the most popular passion text of the period, the oratorio *Der für die Sünde der Welt Gemarterte und sterbende Jesus, aus den IV Evangelisten* by Barthold Hinrich Brockes. This piece was set to music by several composers, among others by Telemann and Händel – Bach also used some

of its verses in his St. John Passion – and does not separate between biblical and free texts. These compositions are in the tradition of the so-called “passion harmony”, which emerged after the reformation and tried to recapitulate the four evangelists’ accounts of Christ’s suffering and death together with the happenings of Pentecost and the Ascension. The best-known text of this kind was the passion harmony of Wittenberg’s town vicar and Martin Luther’s confessor Johann Bugenhagen. In adapted versions, his text entered church hymns such as Sebald Heyden’s *O man, bewail thy great sins* and enabled the compilation of the “seven words of the redeemer on the cross”, which was also arranged by many composers, including Heinrich Schütz. Bach used the first verse of the mentioned hymn by Sebastian Heyden as the opening movement of the 2nd version of his St. John Passion, the movement which he later used to conclude the first part of the St. Matthew Passion. Interestingly, the movement was written for the Passion performance in 1725, the year when Bach also composed chorale cantatas.

For an in-depth coverage of these themes (H. J. Schulze and A. Dürr) and other observations on polychoral structure (U. Prinz), dramatic approach (Chr. Wolff) and theology of the St. Matthew Passion from a contemporary perspective and on Passion customs in Bach’s day (M. Petzoldt) see volume 2 of the series by the Internationale Bachakademie Stuttgart, ed. by Ulrich Prinz, Kassel, inter alia, 1990.

Christiane Oelze

was born in Cologne. Studies with Klesie Kelly and Erna Westenberger. Awards at the Hugo Wolf Competition in 1987 and German University Competition for best lied duo in 1988. Invitations to well-known festivals in Schleswig-Holstein, Feldkirch and Berlin and tours through Europe, the USA and Japan. Her repertoire ranges from baroque to 20th century music. Regular co-operation with conductors such as Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, Riccardo Muti, Roger Norrington and Helmuth Rilling. In 1990/91 she made her debut at opera houses and festivals in Ottawa, Salzburg, Zurich, Leipzig, Glyndebourne, Lyon and London. Numerous CD productions of lied recordings (Goethe poems), works by Mozart, Bach, Webern, Hindemith and others. In 1997 she performed in Mozart’s Mitridate in Salzburg, sang Marzelline in Paris, Ännchen in London and under the direction of Seiji Ozawa in Japan and the USA. In 1999 and 2000 she will be performing in Glyndebourne again. Under Helmuth Rilling’s direction she has recorded Mozart’s Mass in C Minor and the Requiem. For EDITION BACHAKADEMIE she will also sing the soprano part in Bach’s Pergolesi adaptation Tilge Höchster meine Sünden BWV 1083 (vol. 73).

Ingeborg Danz

was born in Witten, on the Ruhr, and studied school music in Detmold. After passing her state teacher’s examination she studied singing with Heiner Eckels, graduating with distinction. She took advanced courses with Elisabeth Schwarzkopf and others, and won many competition prizes and scholarships even while still a student. In 1987 she made guest appearances at various opera houses; her

main field, however, is concert performance and lieder singing. She has given many recitals and made extended tours through the USA and to Japan, South America, Russia and across Europe. She has an unbroken history of work with the lieder accompanist Almut Eckels since 1984. She regularly appears at the International Bach Academy in Stuttgart and at international festivals including the European Music Festival in Stuttgart, Schloss Ludwigsburg Festival, Schwetzingen Festival, Bach Festival in Ansbach, Handel Festival in Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival and Salzburg Festival. She has an extensive repertoire including all the major works in the oratorio and concert literature and dozens of songs. Comprehensive repertoire with all the larger works from the oratorio and concerto fäch along with various lieder. Numerous radio, TV and record productions (including Passions and Bach's secular cantatas under the direction of Helmuth Rilling).

Michael Schade

The German-Canadian tenor Michael Schade has become one of the most popular singers of the young generation in a short period of time and has already performed at the Vienna State Opera, at the Met, the San Francisco Opera, Nederlandse Opera, the Canadian Opera Company, the Hamburg Opera and at the Salzburg Festival. In Vienna he sang in the Magic Flute, Arabella, Il Barbiere di Siviglia, The Mastersingers of Nürnberg, The Flying Dutchman and he made his debut at the Los Angeles Opera in 1996; other major engagements took him to the Opéra de Bastille in 1997, to the Salzburg Festival and to the Lyric Opera of Chicago in 1999. His numerous engagements as a concert singer include performances with the Philadelphia Orchestra under Helmuth Rilling,

in the Wiener Musikverein under Nikolaus Harnoncourt, with the Los Angeles Philharmonic Orchestra under Esa-Pekka Salonen, under Carlo Maria Giulini in Vienna, performances in Florence, Minnesota and with John Eliot Gardiner in London, New York and Salzburg. The artist has given lieder recitals in Stuttgart, Toronto and Paris. Michael Schade co-operates closely with Helmuth Rilling, with whom he has recorded the St. John's and St. Matthew's Passions, The Creation and Mendelssohn's oratorios Elias and Paulus and most recently Franz Liszt's Christus. He has also made recordings with John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung and Trevor Pinnock.

Matthias Goerne

Following vocal studies with Professor Hans-J. Beyer in Leipzig, and later with Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf, he has lately worked with conductors such as Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein and Honeck. He has received invitations for 1996/97 to perform with the Philadelphia and San Francisco Symphony Orchestras and the Danish National Radio Symphony Orchestra. Closely associated in recent years with the Internationale Bachakademie Stuttgart and Helmuth Rilling, he has also been involved in several recording projects.

He has made successful opera appearances in Cologne, Zurich, the Dresden Semperoper and the Komische Oper Berlin. London's Wigmore Hall was the location for his sensational lieder debut and he has appeared there regularly. His American lieder debut was in New York in April 1996. Matthias Goerne recorded Schubert's "Winterreise" on CD in August 1996. Sings part of Christ in Bach's Passions under the direction of Helmuth Rilling.

Thomas Quasthoff

is one of the most popular lied and oratorio singers of our age. Private studies with Charlotte Lehmann and Carol Richardson in Hanover since the age of 16. Law studies, work as a radio announcer. Numerous awards, including the 1st Prize of the ARD Competition in 1988, Shostakovich Award Moscow 1996. Concerts and lied recitals in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brussels, Budapest, Dresden, Edinburgh, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Seville, Strasbourg and Vienna. Long discography. Co-operation with conductors such as Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle. Numerous concerts with Helmuth Rilling among others, debut in the USA and Japan in 1995. In 1998 he toured Japan with Winterreise and Mahler's Wunderhorn songs in New York under Colin Davis, while several performances of the Brahms Requiem under Daniel Barenboim in Chicago and Berlin are slated for 1999. His CD recordings of Schumann and Schubert songs and Mozart arias have received awards. For hässler classic he has recorded: Bach's Coffee and Peasant Cantatas (BWV 211 and 212), the St. Matthew's Passion (arias) and secular cantatas as well as Dvořák's Stabat mater.

The Gächinger Kantorei Stuttgart

The Gächinger Kantorei was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's

church cantatas and in giving the first performance of the Requiem of Reconciliation in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Europe, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together

from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«; this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds. Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the

ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

»En quoi cela nous concerne-t-il?«

Interprétation et effets de la Passion selon saint Matthieu de Bach

I. Présentation en instantanés

• *Mercredi, le onze mars eut lieu la première exécution que l'on pouvait qualifier de tout à fait réussie, mis à part quelques méprises sans importance du chanteur soliste ... Les chœurs étaient pleins de feu, d'une force irrésistible et en même temps d'une tendresse touchante, tel je ne l'avais jamais entendu auparavant...* (Fanny Mendelssohn, 1829).

• *La Passion selon saint Matthieu était et restera l'œuvre de Bach à laquelle l'imagination allemande tient très profondément et qui a pris racine très profondément dans l'âme allemande... Énormément de choses contribuent à nous rendre cette œuvre chère à l'âme : l'Évangile selon Matthieu lui-même, la langue de Luther, une série des plus beaux cantiques, toute la structure dramatique qui renvoie à la plus ancienne période du drame allemand, aux mystères du Moyen Âge dont la Passion selon saint Matthieu en est la représentation la plus parfaite... En effet le public s'est habitué à considérer la Passion selon saint Matthieu en premier lieu du point de vue de sa construction. Rien que le jour de son exécution, le jour de la fête la plus sainte de l'année protestante, nous pousse à la considérer ainsi... Il existe une littérature musicale si volumineuse, presque toute la musique d'église jusqu'au XIX^{ème} siècle, qui n'est en mesure de produire tous ses effets et révéler son vrai caractère que si elle est intégrée au culte et non au concert moderne. La Passion selon saint Matthieu de Bach ne fait pas partie de ces œuvres, on ne peut pas tout simplement lui associer la notion d'art de service dans le sens édifiant du Vendredi*

Saint; cette notion est beaucoup trop stricte. (Alfred Heuß, 1909).

• *'Am Abend, da es kühle war...' (Le soir, alors que la fraîcheur régnait) chante la basse; le chant avance dans l'espace calme avec simplicité et douceur. Les violons et les altos montent et descendent comme si, après un orage, les dernières gouttes de pluie perlaient de feuille en feuille alors que le soleil émet ses rayons dorés obliques dans le feuillage dru. Les auditeurs avaient l'impression de sentir la main de la bonté se poser sur leurs épaules ; plus d'un visage noyé de larmes se cachaient. 'Am Abend kam die Taube wieder' (Le soir, revint la colombe), réconforta la voix, 'und trug ein Ölblatt in dem Munde' (et portait dans son bec une feuille d'olivier). Les sons allaient et venaient comme un souffle calme ; de vastes terres brillaient dans le soleil couchant, les dernières cimes des arbres s'élevaient transparentes vers le ciel; en un geste vespéral, la terre se referma sur un calme sombre et velouté. Personne n'applaudit. Le public se disperse dans le silence. Comme cela était l'habitude durant ces périodes de guerre, en sortant à l'extérieur plusieurs levaient les yeux vers le ciel. Y aura-t-il cette nuit des alarmes aériennes? Les sirènes vont-elles devoir déchirer les ténèbres? Le son de la voix de basse qui chanta ce chant du soir coulait encore aux oreilles de ceux qui cherchent, qui se questionnent. (Benno Reifenberg, 1941).*

II. Vestiges et tradition

Lorsque Felix Mendelssohn Bartholdy fit revivre la Passion selon saint Matthieu de Bach, le morceau avait déjà bien 100 ans d'âge. Il serait vain de discuter sur la question de savoir si la musique de la Passion de Bach,

peut-être même toute la musique de Bach, aurait atteint la notoriété dont elle jouit jusqu'aujourd'hui sans l'acte de pionnier de Mendelssohn. En tout cas, la reprise de cette œuvre éleva la Passion selon saint Matthieu au rang de musique bourgeoise en Allemagne.

Considéré du point de vue de la fin du XX^{ème} siècle, cet acte a une signification historique double. On découvre et on revalorise les vestiges d'une culture depuis longtemps révolue, ce processus représente ainsi un tournant de l'histoire et est à l'origine d'une nouvelle tradition. Peu importe la forme sous laquelle la Passion selon saint Matthieu a pu être et est exécutée, elle avait et elle a – manifestement – quelque chose à dire à ceux qui l'écou-

tent. Le message initial de ce morceau était celui d'une musique fonctionnelle de nature spirituelle et de caractère existentielle. On ne trouve à aucun endroit parmi les œuvres de Bach un morceau qui n'ait été aussi bien élaboré et qui produise cet effet de ferme résolution de par ses dimensions externes d'une part comme son envergure, la distribution en chœurs doubles dialoguant, d'autre part la dramaturgie des formes et de l'instrumentation ainsi que la contemplation des mouvements chorals et leur place dans le morceau, que dans la Passion selon saint Matthieu. C'est grâce à son authenticité historique de source sûre qu'elle a pu plus tard s'ouvrir une nouvelle fois au domaine des réalités subjectives, au contemporain. Cette authenticité quant à elle, ne se contenta pas de rétablir son apparence externe mais fut alimentée par la transformation du contenu traditionnel aux besoins des temps modernes. On surmonta la distance historique, qui est inévitablement donnée, entre la création de l'œuvre et son accès par les hommes, en donnant à l'histoire sa légitimation dans la

vie. Une place qui ne serait donc pas celle d'un objet de musée mais précisément une place authentique.

III. Le spirituel dans le profane

La sœur du chef d'orchestre qui ouvrit cette porte, a pu pénétrer ce nouvel espace sans aucune idée préconçue, en toute naïveté et enthousiasme. Mendelssohn sauva la Passion selon saint Matthieu en asservissant la fonction liturgique de la musique d'église authentique aux règles quasiment liturgiques que le public bourgeois de la salle de concert exigeait aussi d'ailleurs, et en sachant la mettre à profit. La réponse à ce transfert du spirituel sur le profane, ce qui revient à une élévation du profane au spirituel (ou faudrait-il mieux dire: aux dépens du spirituel?), correspond, en quelque sorte, «au jeu scénique solennel sacré» à la Richard Wagner. Le spécialiste de Bach, Alfred Heuß, s'est donc vu dans l'obligation de sauver une deuxième fois la Passion selon saint Matthieu en faisant passer tout d'abord l'authentique au premier plan, et en lui attribuant ensuite un autre rôle: *Il faut avouer aujourd'hui qu'en général on ne peut pas apprécier Bach à sa juste valeur sans connaître les principes de style de son époque et les appliquer lors des exécutions... Donnez à Bach ce qui est de Bach, n'y ajoutez rien arbitrairement, ne lui retirez rien non plus!*

IV. Sur le repli derrière la science

Mais que signifie de Bach? Que veut dire retirer, ajouter? Le cœur de ces questions est d'ordre philologique. On peut plus ou moins bien le trouver et le décrire. Mais ces questions ne se bornent pas à la connaissance pure et simple. D'autres composantes se regroupent

autour d'elles, sont évaluées certes avec moins de précision et différemment selon les époques. «Message», «expression», rencontre avec l'expérience existentielle de l'homme, interprétation.

Par conséquent, le contexte dans lequel les questions sont posées, livre les réponses. Il est absolument légitime de se servir de la Passion selon saint Matthieu dans des périodes où la situation extérieure est très embarrassante afin d'y voir se refléter sa propre humeur et y puiser réconfort et espérance – comme le décrit avec insistance Benno Reifenberg, journaliste à Francfort au cours de l'année de guerre 1941. Le morceau possède la force en lui pour le faire; cette force se révèle être un élément de son message véritable qui est chrétien, oui : religieux.

Le progrès qui consiste à surmonter la détresse dont l'homme est capable de produire, progrès dans le sens d'une cohabitation des hommes dans la prospérité, a conservé l'intérêt porté à la Passion selon saint Matthieu de Bach et a continué à l'alimenter. Au cours de ce processus, la recherche de l'authenticité en resta le moteur, se déplaçant, il est vrai, à présent du subjectif à l'objectif. Ce ne sont plus l'expérience personnelle ni le désarroi qui créent cette réalité mais la recherche et la connaissance. Dans le cas idéal, l'interprète réussit à relier ces deux éléments. Cependant ce qui est encore moins acceptable que l'ignorance de la connaissance est le repli derrière la science du courage dont on a besoin pour élaborer une œuvre d'art. La question que l'on peut se poser sur les possibilités d'expression d'un contenu ne peut avoir la priorité sur les considérations et les réflexions du contenu en soi. Une nouvelle banalité qui aurait obtenu le label de qualité du perfectionnement au niveau philologique, en serait la conséquence.

Martin Luther, la Réformation et Bach lui-même considéraient la Passion et la mort du Christ comme le centre de la foi chrétienne. Cependant le fait de vivre cette histoire, même sous une forme relevée au niveau artistique, ne devait pas inspirer la compassion. Bien plus, la Passion du Christ concerne chaque chrétien individuellement. «Pour Luther, la Passion du Christ ne comporte pas d'aspects sentimentaux mais des aspects durement réalistes» (M. Petzoldt, loc. cit. page. 11). Les grands prêtres qui renvoient Judas qui avait reconnu sa faute, déforment – au sens figuré du terme – le message en haussant les épaules: «En quoi cela nous concerne-t-il?» C'est bien là que se trouve l'authenticité de la Passion selon saint Matthieu, ressentie à l'intemporel: «Mea res agitur – Mon affaire sera traitée».

Sur la création et la tradition

Depuis environ 1700, on exécutait des musiques de Passion à l'heure des vêpres du Vendredi Saint à Leipzig, plus tard que dans les autres villes allemandes. En 1717, la «Passion Brockes» de Georg Philipp Telemann, probablement la première mise en musique de la Passion qui fut d'une certaine envergure, a été exécutée dans la Neue Kirche. Ce n'est qu'à partir de 1722 que grâce aux notes du sacristain de Saint Thomas, Johann Christoph Rost, que les exécutions de musiques de Passion à Leipzig seront documentées. Elles eurent lieu en alternance une année à l'église St. Thomas (années impaires, T) et l'autre année à l'église St. Nikolaus (années paires, N); les dernières notes de Rost datent de 1738. En 1733, les vêpres n'eurent pas lieu pour cause de deuil, le décès du Prince électeur de Saxe Friedrich Auguste I. de sorte que l'alternance quant aux lieux d'exécution fut repoussée d'une année. C'est en raison

des dispositions testamentaires de Maria Rosina Koppy, veuve de joaillier, en 1722 que cette alternance fut possible et nécessaire. À en croire les notes de Rost, Bach exécuta, à partir de la Passion de 1724, sa première année de fonction donc, jusqu'à 1731 les morceaux suivants :

- en 1724, la Passion selon saint Jean 1^{ère} version (N)
- en 1725, la Passion selon saint Jean 2^{ème} version (T)
- en 1726, la Passion selon saint Marc de R. Keiser (N)
- en 1727, la Passion selon saint Matthieu 1^{ère} version (T)
- en 1728, la Passion selon saint Jean 3^{ème} version (N)
- en 1729, la Passion selon saint Matthieu 2ème version (T)
- en 1730, la Passion selon saint Luc anonyme (N)
- en 1731, la Passion selon saint Marc (T)

En 1736, la Passion selon saint Matthieu fut exécutée pour la troisième fois sous la forme que nous possédons à l'heure actuelle. Le fait que la Passion selon saint Matthieu n'avait été jouée pour la première fois dans l'une des versions presque similaires à la forme connue que dans l'année 1729, a longtemps été controversé ; cette discussion se rapporta avant tout à une déclaration de Carl Friedrich Zelter de laquelle découla indirectement la reprise par Felix Mendelssohn en 1829, pour la fête du centenaire, donc exactement cent ans après « la première exécution ». Il est, en plus, bien connu que Bach exécuta, le 24 mars 1729, donc deux semaines et demies avant l'exécution de la musique de Passion, au cours des vêpres du Vendredi Saint à Saint Thomas, une cantate funèbre, à Köthen, à l'occasion de la cérémonie d'inhumation du Prince Léopold, son ancien maître. La partition de cette cantate est perdue. Cependant il n'est pas difficile de reconnaître que la structure des vers que l'on retrouve dans le texte qui, lui, a été conservé, est identique à celle de larges passages de la Passion selon

saint Matthieu et que la musique formée de dix mouvements peut s'y appliquer sans aucun problème. Le librettiste était pour l'une comme pour l'autre Christian Friedrich Henrici alias Picander. Si la Passion selon saint Matthieu n'a été exécuté pour la première fois qu'en 1729, il faut se poser la question de savoir lequel des deux morceaux, la musique de Passion ou la cantate funèbre « Klagt, Kinder, klagt es aller Welt » (Gémissez, enfants, gémissiez dans le monde entier) BWV 244a, était « l'original » et lequel était la parodie de l'autre. Dans le cas d'une exécution de la Passion, en 1727 déjà, ce serait sans ambiguïté la musique « profane » qui aurait été la parodie de l'œuvre spirituelle – par conséquent un procédé qui serait opposé à celui de « l'Oratorio de Noël », des mouvements de la Messe en si bémol ou d'autres morceaux spirituels – ceci représente un certain problème pour ceux qui ne veulent pas placer la musique vocale profane de Bach au même niveau qualitatif que ses œuvres spirituelles.

Les partitions et les voix de la Passion selon saint Matthieu nous ont été transmises dans la version qui a été jouée en 1736, donc lors de la troisième exécution du morceau. Il existe en outre des copies incomplètes, rédigées de la main de l'élève de Bach, Johann Friedrich Agricola, que l'Académie de chant de Berlin possédait (disparues en 1945) ainsi que de la main du gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol. Si l'on part de la supposition que ce manuscrit transmet bien la première version de la Passion selon saint Matthieu, Bach y aurait apporté, pour l'exécution de 1736, les modifications suivantes :

- un orgue en continue pour chaque chœur à la place d'un seul pour les deux chœurs ;
- des notes brèves en accompagnement de la partie de l'Évangéliste ;

- introduction du choral «Ich will hier bei dir stehen» (Je veux me trouver ici auprès de toi) (Mouvement 17);
- remplacement de la phrase de choral «Jesum laß ich nicht von mir» (Je ne laisse pas Jésus s'écarter de moi) par l'arrangement de choral «O Mensch beweine deine Sünde groß» (Ô homme, pleure tes péchés) à la fin de la première partie;
- différentes retouches dans l'instrumentation, surtout l'emploi de la viola da gamba à la place d'un luth dans les mouvements 56 et 57 («Ja freilich will ich uns das Fleisch und Blut... Komm, süßes Kreuz» (Oui, il est vrai, la chair et le sang veut en nous ... Viens, crois douce)).

Bach a exécuté la Passion selon saint Matthieu une fois encore en 1742. Puisque, semble-t-il, il ne disposait plus alors d'un deuxième orgue, il utilisa un clavecin, il confectionna une voix de soprano (in ripieno) et il ajouta dans les mouvements 34 et 35 une viola da gamba pour renforcer la basse. Ceci montre des voix supplémentaires. Après la mort de Bach, Carl Philipp Emanuel entra en possession du matériel. Ce dernier le mit à profit pour l'édition des mouvements de choral à quatre voix (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 78 et suivants) ainsi que par mouvement pour ses propres exécutions. Après la mort du fils de Bach, les notes allèrent à la Bibliothèque Royale de Berlin et entre les mains de Carl Friedrich Zelter et de l'Académie de chant de Berlin. Le jeune Felix Mendelssohn Bartholdy reçut en cadeau, au Noël 1823, une copie de cette partition. C'est par la suite qu'il commença à répéter l'œuvre avec l'Académie de chant ; l'exécution eut lieu le 11 mars 1829 à Berlin et deux mois après seulement à Francfort sur le Main. La partition fut imprimée pour la première fois en 1830.

Le livret de la Passion selon saint Matthieu est composé de textes de la Bible (chapitres 26 et 27 ainsi que le chap. 6 verset 1 du Cantique des Cantiques de Salomon), de quinze strophes de cantiques usuels ainsi que de pages «madrigalesques», c.-à-d. de textes recomposés, de style contemplatif et explicatif. C'est Christian Friedrich Henrici (Picander) qui rédigea ces textes; ils furent imprimés en 1729 dans un volume «Ernst= Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil» (Poèmes sérieux, drôles et satyriques, Autre partie). Picander utilisa probablement comme source d'inspiration pour ses poèmes, un oratorio de la Passion qu'il avait lui-même composé, déjà en 1725 («Erbauliche Gedancken Auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag» (Pensées édifiantes sur le Jeudi de Pâques et le Vendredi Saint)), des textes du poète de la cour de Weimar, Salomon Franck, ainsi que le texte de la Passion le plus connu à cette époque, l'Oratorio «Der für die Sünde der Welt Gemarterte und sterbende Jesus, aus den IV Evangelisten» (Jésus, qui fut torturé et qui mourut pour les péchés du monde, d'après les quatre Évangélistes) de Barthold Hinrich Brockes. Ce morceau a été mis en musique à plusieurs reprises, entre autres par Telemann et Händel – Bach aussi en emprunta quelques versets pour les intégrer dans sa Passion selon saint Jean – et ne fait pas le partage entre la partie de texte biblique et celle du texte libre. Ces poèmes ne suivent pas la tradition de la dite «Harmonie de Passion» dans laquelle, depuis la Réformation, on essaya de résumer les récits des quatre Évangélistes sur la Passion et la mort du Christ ainsi que les événements ultérieurs, de la Pentecôte et de l'Ascension. Le texte le plus connu dans ce genre était l'Harmonie de Passion du pasteur de la ville de Wittenberg et confesseur de Martin Luther, Johann Bugenhagen. Son texte est entré dans des cantiques qui, eux, ont été à nouveau remaniés, comme celui de Sebald

Heyden «O Mensch bewein dein Sünde groß» (Ô homme, pleure ton péché) ou a permis de faire la compilation des dits «Sept paroles du Sauveur à la croix» qui, elles, ont été mises en musique par de nombreux compositeurs parmi lesquels on trouve Heinrich Schütz. Bach a placé la première strophe du cantique, cité plus haut, de Sebastian Heyden en tête de la deuxième version de sa Passion selon saint Jean, en tant que mouvement d'introduction, mouvement qu'il reprit ensuite comme final de la première partie de la Passion selon saint Matthieu. Il est révélateur que le mouvement avait été créé pour l'exécution de la Passion en 1725, l'année donc au cours de laquelle Bach composa également ses cantates-chorals.

Ces thèmes (H. J. Schulze et A. Dürr) ainsi que d'autres observations au sujet de la structure en plusieurs chœurs (U. Prinz), de l'organisation dramatique (Chr. Wolff) et de la théologie de la Passion selon saint Matthieu vu sous une perspective contemporaine ainsi que des thèmes concernant les traditions en relation avec la Passion en usage à l'époque de Bach (M. Petzoldt) seront approfondis dans le volume 2 de la série de textes de l'Académie Internationale Bach Stuttgart, Édit.: Ulrich Prinz, Kassel et autres. 1990.

Christiane Oelze

est née à Cologne. Études auprès de Klesie Kelly et Erna Westenberger. Lauréate au Concours Hugo Wolf en 1987 et au Concours Universitaire allemand en duo de lied en 1988. Ensuite invitations à des festivals de renom au Schleswig-Holstein, à Feldkirch et à Berlin ainsi que des tournées à travers l'Europe, aux U.S.A. et au Japon. Son répertoire s'étend de la musique baroque à la musique du XX^{ème} siècle. Collaboration régulière avec des chefs d'orchestre comme Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, Riccardo Muti, Roger Norrington et Helmuth Rilling. À partir de 1990/91, elle fit ses débuts dans différents opéras et dans les Festivals de Ottawa, Salzburg, Zurich, Leipzig, Glyndebourne, Lyon et Londres. De nombreuses productions sur CD avec des lieds (Adaptation musicale de poèmes de Goethe), des œuvres de Mozart, Bach, Webern, Hindemith et d'autres. En 1997, elle chanta à Salzburg dans le Mitridate de Mozart, à Paris la Marzelline, Annschen à Londres ainsi que sous Seiji Ozawa au Japon et aux U.S.A.. En 1999 et en 2000, elle se produira à nouveau à Glyndebourne. Sous la baguette de Helmuth Rilling, elle a enregistré la Messe en ut mineur de Mozart ainsi que le Requiem. Au sein de l'ÉDITION BACHAKADEMIE, elle chantera la partie soprano dans l'arrangement Pergolesi de Bach «Tilge Höchster meine Sünden» (Efface mes péchés, ô Très-Haut) BWV 1083 (Vol. 73).

Ingeborg Danz

Née à Witten an der Ruhr, elle étudia d'abord la musique scolaire à Detmold; après son diplôme, elle fit des études de chant auprès de Heiner Eckels et réussit l'examen final

avec mention. Elle se perfectionna encore auprès d'autres professeurs, parmi lesquels Elisabeth Schwarzkopf. En 1987, Ingeborg Danz fut l'invitée de différentes scènes lyriques, mais le concert et le récital de lieder sont toutefois les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donne-t-elle de nombreux concerts et entreprend-elle de longues tournées (États-Unis, Japon, Amérique du Sud, Russie et divers pays d'Europe). Une collaboration régulière l'unirait à l'accompagnatrice Almut Eckels depuis 1984. Ingeborg Danz se produit régulièrement lors de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et de nombreux festivals comme le Festival européen de Musique de Stuttgart, le Festival de Ludwigsbourg, le Festival de Schwetzingen, la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Händel de Halle, l'Oregon Bach Festival, les Festivals de Tanglewood et de Salzbourg. Un vaste répertoire avec toutes les plus grandes œuvres dans le domaine des Oratorios et des Concertos ainsi que de nombreux lieder. De nombreuses productions radiophoniques, télévisées et sur disques (entre autres les Passions et les Cantates profanes de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling).

Michael Schade

Le ténor germano-canadien Michael Schade est devenu en très peu de temps l'un des chanteurs de la jeune génération les plus demandés et se produit déjà à l'Opéra de Vienne en Autriche, à la Met, à l'Opéra de San Francisco, à l'opéra Nederlandse Opera, à la Canadian Opera Company, à l'Opéra de Hambourg et au cours des Festivals de Salzbourg. À Vienne, il chanta dans la Flûte enchantée, Arabella, Le Barbier de Séville, Les Maîtres chanteurs de Nuremberg, Le Vaisseau fantôme et en 1996, il fit ses débuts à l'Opéra de Los Angeles ; d'autres engagements importants le menèrent en 1997 à l'Opéra

de la Bastille et aux Festivals de Salzbourg ainsi qu'en 1999 à l'Opéra lyrique de Chicago. En tant que chanteur de concert, il a déjà eu une activité intensive grâce aux engagements au Philadelphia Orchestra avec Helmuth Rilling, avec Nikolaus Harnoncourt dans le Wiener Musikverein, dans le Los Angeles Philharmonic Orchestra sous la baguette de Esa-Pekka Salonen, de Carlo Maria Giulini à Vienne en Autriche, aux apparitions sur scène à Florence, au Minnesota ainsi qu'avec John Eliot Gardiner à Londres, à New York et à Salzbourg. L'artiste donne des récitals de chant entre autres à Stuttgart, Toronto et Paris. Michael Schade travaille en étroite collaboration avec Helmuth Rilling avec lequel il enregistra la Passion selon saint Jean et la Passion selon saint Matthieu. La création ainsi que l'Oratorio Elias et Paulus de Mendelssohn et en dernier le Christ de Franz Liszt. Il existe d'autres enregistrements avec John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung et Trevor Pinnock.

Matthias Goerne

Étudia le chant auprès de Hans J. Beyer à Leipzig et les poursuivait auprès d'Elisabeth Schwarzkopf et de Dietrich Fischer-Dieskau. Il travailla avec des chefs d'orchestre de renom comme Askenazy, Masur, Blomstedt, Stein et Honeck. En 1996/97, Matthias Goerne donna des concerts avec l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de San Francisco et l'Orchestre symphonique de la Radio Danoise. Depuis quelques années, Matthias Goerne entretient une étroite collaboration avec l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et Helmuth Rilling, matérialisée par plusieurs productions discographiques. Le chanteur connu de grands succès à l'opéra, notamment à Cologne, Zurich, Dresde et Berlin. Depuis

des débuts dans le récital de lieder qui firent sensation, il se produisit régulièrement au Wigmore Hall de Londres. En avril 1996, il fit ses débuts dans le lied à New York et enregistra. Août 1996, CD avec le « Winterreise » de Schubert. La partie du Christ dans les Passions de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling.

Thomas Quasthoff

est un des chanteur de lieder et d'opéra les plus demandés de notre époque. Depuis l'âge de 16 ans, il fait des études privées chez Charlotte Lehmann et Carol Richardson à Hanovre. À côté de ses études de droit, il travaille en tant que speaker à la radio. De nombreuses distinctions, parmi lesquelles le premier prix du Concours de la ARD (première chaîne de télévision allemande) en 1988, le prix Schostakowitsch à Moscou en 1996. Des concerts et des récitals de chant à Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Bruxelles, Budapest, Dresde, Édimbourg, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Séville, Strasbourg et Vienne en Autriche. Discographie volumineuse. Collaboration avec des chefs d'orchestre comme Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle entre autres. De nombreux concerts avec Helmuth Rilling, entre autres. Ses débuts aux U.S.A. et au Japon en 1995. En 1998, il fait une tournée au Japon avec « Voyage en hiver » et les « Wunderhorn Lieder » de Mahler à New York sous Colin Davis, en 1999 plusieurs exécutions du Requiem de Brahms sous la baguette de Daniel Barenboim à Chicago et Berlin. Des prix ont été décernés à ses CD dans lesquels il chante Lieder de Schumann, de Schubert ainsi que des Airs de Mozart ont remporté des prix. Chez händsler classic ont été présentés jusqu'ici : entre autres les cantates du café et des paysans de Bach (BWV 211 et 212), la « Passion selon saint

Matthieu » (Airs) et les cantates profanes ainsi que le « Stabat mater » de Dvořák.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres a cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du « Requiem de la Réconciliation » à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la « Schwäbische Alb » – est synonyme partout dans le monde de l'art choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé

en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki. Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire.

Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutschen Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ain-

si que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300ième anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

»:Qué nos importa a nosotros?»
**Interpretación e influencia de la Pasión
según San Mateo de Bach**

I. Instantáneas

La primera representación fue el miércoles once de marzo y se puede calificar de éxito rotundo salvo por algunos desaciertos sin importancia de los solistas... Los coros cantaron con un ardor, con una fuerza avasalladora y una ternura conmovedora que nunca antes había percibido... (Fanny Mendelssohn, 1829).

La Pasión según San Mateo ha sido y será la obra de Bach en torno a la cual habrá de girar con más fuerza la imaginación de los alemanes al echar las raíces más profundas en el espíritu germano... Son muchas las cosas que convergen en esta obra para hacerla entrañable: el propio Evangelio de San Mateo, el lenguaje de Lutero, una serie de bellísimos cánticos de iglesia, la dramaturgia entera que nos traslada a los tiempos más remotos del drama alemán, a los misterios medievales cuya cima representa precisamente la Pasión según San Mateo... Por cierto que el público se ha acostumbrado a contemplar la Pasión según San Mateo desde el punto de vista de la devoción, actitud alentada por su ejecución en el día más sacrosanto del año protestante... Abunda la literatura musical, entre ella casi toda la música litúrgica hasta el siglo XIX que no puede desplegar todo su influjo y su auténtico carácter si no se la sitúa dentro del culto religioso, lejos de la práctica concertante de nuestros días. La Pasión según San Mateo de Bach no es una de esas composiciones; el concepto de arte al servicio de la devoción en Viernes Santo no es necesariamente el adecuado por ser demasiado restringido. (Alfred Heuß, 1909).

‘Al anochecer cuando hacía fresco...’ entona el bajo; el canto se extiende con humilde ternura por el callado recinto. Los violines y violas se elevan y vuelven a descender como las últimas gotas de lluvia que saltan de hoja en hoja al cabo de un chubasco mientras los rayos oblicuos del sol vierten su oro en la espesa floresta. Los oyentes se sentían como si la Bondad hubiese posado la mano sobre sus hombros; algunos ocultaban el rostro anegado en lágrimas. ‘Al anochecer retornó la paloma’, decía la consoladora voz, ‘con una hoja de olivo en el pico’. El vaivén de las notas eran como un respirar apacible; el vasto recinto resplandecía, las últimas copas de los árboles se recortaban transparentes contra el cielo mientras la tierra se sumía en su sueño de oscuro terciopelo. Nadie hizo ademán de aplaudir. La multitud se dispersó en silencio. Como es costumbre en estos tiempos de guerra, algunos alzaron las miradas al cielo. ¿Habría de nuevo bombardeos nocturnos? ¿Volverían las sirenas a rasgar las tinieblas? Los que así buscaban e inquirían creían seguir escuchando las graves notas de aquel concierto verpertino. (Benno Reifenberg, 1941).

II. Rezagos y tradición

Quando Felix Mendelssohn Bartholdy devolvió a la vida la Pasión según San Mateo de Bach, esta composición tenía ya más de un siglo de antigüedad. Sería ocioso discutir si esa iniciativa de Mendelssohn fue o no determinante para conferir a la música de Bach el rango que posee hasta el presente. Sea como fuere, aquel reestreno elevó la Pasión según San Mateo al altar de la vida musical de la Alemania culta.

Visto desde las postrimerías del siglo XX estamos ante un hecho histórico por partida doble. Los rezagos de

una cultura superada mucho tiempo atrás son descubiertas y revaloradas, abriendo así una cesura histórica y estrenando una nueva tradición. Cualquiera que sea la forma en que se haya interpretado o se siga interpretando la Pasión según San Mateo de Bach, es evidente que ella ha tenido y tiene algo que comunicar a sus audiencias.

El mensaje originario de esta composición fue el de una música funcional de índole espiritual y carácter existencial. En ningún otro lugar de la obra bachiana figura una pieza tan meditada y llena de intención desde sus proporciones externas, su extensión, el recurso del doble coro y el diálogo, la dramaturgia de las formas y de la instrumentación así como la contemplación y la ubicación de los movimientos corales. El que un siglo más tarde fuese capaz de abrirse nuevamente a la dimensión subjetiva y contemporánea reside justamente en su autenticidad de raíces históricas. Ésta no se limitó a su vez a la restauración de su apariencia exterior sino que se nutrió con la transformación de un contenido ya caduco a las necesidades de la edad moderna. La inevitable distancia histórica entre la génesis de la obra y el acceso del público a la misma quedó superada al otorgársele a la historia un legítimo sitio en la vida. No uno de museo sino uno auténtico.

III. Lo espiritual en lo profano

Es posible que la hermana del director que abrió aquella puerta se asomara al nuevo aposento con ingenuidad, con exaltación y sin prejuicios. Mendelssohn salvó la Pasión según San Mateo supeditando y aprovechando la función litúrgica de la auténtica música eclesial a las reglas cuasi litúrgicas que imponía a su vez la sala de conciertos de la burguesía. La respuesta a esta transfe-

rencia de lo espiritual a lo profano, a esta sublimación de lo profano a lo espiritual (¿o quizá mejor a costa de lo espiritual?) es en cierto modo aquel sacro festival escénico de corte wagneriano. Alfred Heuss, el estudioso de Bach se vio por lo tanto en la necesidad de salvar la Pasión según San Mateo por segunda vez llevando lo auténtico a primer plano para otorgarle seguidamente otro papel: *Que no es posible hacer justicia a Bach sin conocer los principios estilísticos de su tiempo ni aplicarlos a las interpretaciones es algo que todos han de admitir en nuestros días... ¡A Bach lo que es de Bach, sin añadiduras arbitrarias, pero sin quitarle tampoco nada!*

IV. El análisis científico en primer plano

Ahora bien ¿qué es lo bachiano? ¿Qué significa quitarle o añadirle nada? Estas preguntas encierran un núcleo filológico que es más o menos difícil de ubicar y describir. Pero no se circunscriben a lo puramente cognoscitivo. En torno suyo se agrupan otros componentes más desdibujados por cierto y con un peso específico cambiante a través de los tiempos. “Mensaje”, “expresión”, contacto con la experiencia existencial del ser humano, interpretación.

Las respuestas adecuadas las facilita el contexto en el que se formulan las preguntas. Es de todo punto legítimo servirse de la Pasión según San Mateo en tiempos de extrema angustia para reflejar en ella el sentir personal de uno y extraer consuelo y esperanza, como lo narra en tan vivos términos Benno Reifenberg, el publicista de Frankfurt en 1941, durante la guerra. La composición encierra la fuerza necesaria para ello y se manifiesta como parte de un mensaje genuinamente cristiano, más aún: religioso.

El progreso que consiste en superar la iniquidad de que son capaces los hombres y alcanzar la convivencia fuente de bienestar es lo que ha mantenido y alimentado siempre el interés por la Pasión según San Mateo de Bach. La fuerza motriz sigue siendo la búsqueda de autenticidad, sólo que ésta ha ido desplazándose de lo subjetivo a lo objetivo. Lo que conduce a esa autenticidad no es la experiencia personal, ni la consternación, sino la investigación y el poder cognitivo. En el caso ideal los intérpretes logran conjugar estos dos elementos. Ahora bien: menos admisible aún que la negación del factor cognoscitivo es el atreverse cada vez menos a dar forma a una obra de arte dejando el análisis científico en primer plano. La cuestión de las posibilidades expresivas de un contenido dado no puede relegar a segundo plano la observación y la reflexión sobre el contenido en sí. La consecuencia sería una nueva arbitrariedad avalada con el sello de calidad de la corrección filológica.

Martín Lutero, la Reforma y también Bach veían en el martirio y la muerte de Jesús el centro mismo de la fe cristiana. Pero el hecho de revivir esa historia incluso con el lenguaje sublime del arte no debía de mover a compasión. La Pasión de Jesucristo pertenece más bien a la intimidad de cada cristiano. “Para Lutero la Pasión carece de rasgos sentimentales sino duramente realistas” (M. Petzold, op. cit. pág. 11). Los principales sacerdotes que rechazan a Judas después de que ha confesado su culpa invierten el mensaje – en sentido figurado – para exclamar. “¿Qué nos importa a nosotros?” Aquí radica la autenticidad intemporal de la Pasión según san Mateo: “Mea res agitur – Mi causa está en juicio”.

De la génesis y la tradición

Las Pasiones se empezaron a representar en Leipzig en la víspera de Viernes Santo allá por el año 1700 y más tarde en otras ciudades alemanas. La primera gran adaptación musical de la Pasión es quizá la Brockes-Passion“ de Georg Philipp Telemanns, estrenada en 1717 en la Nueva Iglesia. Es sólo a partir de 1722 cuando se puede comprobar la representación periódica de estas composiciones en Leipzig, gracias a las anotaciones de Johann Christoph Rost, sacristán de Santo Tomás. Tenía lugar cada dos años en las iglesias de Santo Tomás (años pares, T) y de San Nicolás (años impares, N); las anotaciones de Rost terminan en 1738. En 1733 se suprimieron las Vísperas en señal de duelo por la muerte de Federico Augusto I, Príncipe Elector de Sajonia, por lo que se aplazó un año la alternancia de las iglesias. Esta alternancia se hizo posible y necesaria por disposición testamentaria de María Rosina Koppy, la viuda de un joyero, en 1722. Según el diario de Rost, Bach presentó una serie de composiciones entre la Semana Santa de 1724, su primer año de servicio, y la de 1731:

- 1724 La Pasión según San Juan, primera versión (N)
- 1725 La Pasión según San Juan, segunda versión (T)
- 1726 La Pasión según San Marcos, de R. Keiser (N)
- 1727 La Pasión según San Mateo, primera versión (T)
- 1728 La Pasión según San Juan, tercera versión (N)
- 1729 La Pasión según San Mateo, segunda versión (T)
- 1730 La Pasión según San Lucas, anónimo (N)
- 1731 La Pasión según San Marcos (T)

En 1736 fue representada la Pasión según San Mateo por tercera vez en la versión que ha llegado hasta nuestros días. Durante largo tiempo se discutió si una versión similar a la hoy conocida no se habría estrenado ya en

1729; lo que la suscitó fue una anotación de Carl Friedrich Zelters en la que se basaría indirectamente el reestreno que realizó Felix Mendelssohn en el año 1829 en el “Centennarfeier” festejando los cien años del “estreno”. Se sabe asimismo que el 24 de marzo de 1729, faltando sólo dos semanas y media para la representación de la Pasión en vísperas de Viernes Santo en la Iglesia de Santo Tomás, Bach interpretó en Cöthen una música fúnebre por el sepelio del Príncipe Leopoldo, su antiguo patrón. No se han conservado las notas pero sí el texto que permite reconocer sin mucho trabajo que los versos son idénticos por su composición a los de la Pasión según San Mateo y que los diez movimientos de la música se adaptan a ellos sin problemas. El letrista fue en ambos casos Christian Friedrich Henrici alias Picander. De ser cierto que la Pasión según San Mateo fue estrenada ya en 1729 es justo preguntarse cuál de ambas piezas, la música de la Pasión o la composición fúnebre “Lamentáos hijos, el mundo entero se lamenta” BWV 244a es la “original” y cuál la parodia. De haberse estrenado la Pasión ya en 1727, sería sin duda la música “profana” la parodia de la obra religiosa – procedimiento éste que sería contrapuesto al del “Oratorio de Navidad”, de algunos movimientos de la Misa en si menor o de otras composiciones religiosas – lo que supone un problema en cierto modo si no se quiere situar el valor de la música vocal profana de Bach al mismo nivel que el de sus piezas religiosas.

Han llegado a nuestros días las partituras y las voces de la Pasión según San Mateo en la versión ejecutada en 1736, es decir, la tercera representación de la misma. Existen además copias incompletas de la pluma de Johann Friedrich Agricola, un discípulo de Bach, que eran propiedad de la *Berliner Singakademie* (desaparecidas en 1945); las hay también de Johann Christoph

Alnickol, yerno del compositor. Si damos por sentado que este manuscrito contiene la versión antigua de la Pasión según San Mateo, resulta que Bach habría introducido las siguientes modificaciones para la representación de 1736:

- un órgano continuo para cada coro en vez de uno para los dos;
- notas breves como acompañamiento de la parte de los Evangelistas;
- adición del coral “Estaré contigo aquí” (movimiento 17);
- eliminación del movimiento coral “No apartaré a Jesús de mi lado” a favor del arreglo coral “Oh cristiano llora tu gran pecado” al final de la primera parte;
- diversos retoques en la instrumentación, en especial el empleo de una viola da gamba en lugar del laúd en los movimientos 56 y 57 (“Por cierto que la carne y la sangre entrará en nosotros... Ven dulce cruz”).

Bach volvió a presentar la Pasión según San Mateo en 1742. Como al parecer ya no disponía de un segundo órgano optó por incluir un clave, otra soprano (in ripieno) y por agregar una viola da gamba para reforzar el bajo en los movimientos 34 y 35. Así lo indican las voces complementarias. Muerto Bach, el material pasó a manos de Carl Philipp Emanuel quien lo utilizó para editar los movimientos corales a cuatro voces (EDITION BACHAKADEMIE vol. 78 ss.) y aprovechó por lo visto movimiento sueltos para sus propias interpretaciones. Tras fallecer el hijo de Bach, las partituras se archivaron en la Biblioteca Real de Berlín o pasaron a poder de Carl Friedrich Zelters y de la Berliner Singakademie. El joven Felix Mendelssohn Bartholdy recibió una copia de la partitura como regalo de Navidad en el año 1823 y a continuación se puso a ensayar la obra con la

Singakademie; el estreno se produjo el 11 de marzo de 1829 en Berlín y dos meses después en Frankfurt del Meno. La partitura fue impresa por primera vez en 1830.

El libreto de la Pasión según San Mateo consta de textos bíblicos (capítulos 26 y 27, así como el capítulo 6, verso 1 del Cantar de los Cantares de Salomón), de quince estrofas de cánticos religiosos corrientes así como de textos de estilo “madrigalesco”, es decir reformados y acompañados de comentarios. Los textos se debieron a la pluma de Christian Friedrich Henrici (Picander); salieron de la imprenta en 1729 el el tomo titulado “Ernst= Poemas humorísticos y satíricos, Segunda Parte”. Es de presumir que Picander recurriese a un oratorio sobre la Pasión compuesto por él mismo en 1725 (“Pensamientos edificantes sobre el Jueves y el Viernes Santo”), a versos de Salomon Franck, un poeta palaciego de Weimar y al texto de la Pasión más conocidos de aquellos años, el oratorio “Jesús martirizado y agonizante por los pecados del mundo, del IV evangelista” de Barthold Hinrich Brockes. Esta pieza ha sido objeto de varios arreglos musicales, entre ellos de Telemann y Händel -incluso Bach empleó algunos versos en su Pasión según San Juan – y no observa la separación entre los pasajes bíblicos y libres. Estos textos en verso se ciñen a la tradición de la denominada “armonía de la Pasión” en cuyo seno se ha intentado resumir desde la Reforma las narraciones de los cuatro evangelistas en torno a la pasión y muerte de Jesucristo, incluyendo los sucesos de Pentecostés y la Ascensión. El texto más conocido de este género era la Armonía de la Pasión de Johann Bugenhagen, pastor de la ciudad de Wittenberg y confesor de Martín Lutero. Un arreglo de su texto pasó a formar parte de cánticos de iglesia como el de Sebald Heydens “Oh cristiano, llora un gran pecado” o

hizo posible por fin la compilación de las llamadas “Siete palabras del Salvador en la Cruz” que han sido también musicalizadas por numerosos compositores, entre ellos Heinrich Schütz. La primera estrofa del citado cántico de Sebastian Heyden le sirvió a Bach de movimiento de entrada de la segunda versión de su Pasión según San Juan, movimiento que volvió a tomar después como culminación de la primera parte de la Pasión según San Mateo. Es sintomático que dicho movimiento fuera compuesto en 1725, el mismo año en que Bach compuso también cantatas corales.

Estos temas (H. J. Schulze y A. Dürr) así como otras observaciones sobre el estilo policoral (U. Prinz), la dramaturgia (Chr. Wolff) y la teología de la Pasión según San Mateo desde una perspectiva contemporáneo así como las usanzas relacionadas con la Pasión en el tiempo de Bach (M. Petzoldt) son profundizados en el tomo 2 de la colección publicada por la Academia Internacional Bach Stuttgart, Editor: Ulrich Prinz, Kassel y otros 1990.

Christiane Oelze

nació en Colonia. Fue alumna de Klesie Kelly y Erna Westenberger. Premiada en el Concurso Hugo Wolf-Wettbewerb 1987 y en el concurso universitario alemán de 1988 para dúos intérpretes de lieder. En adelante recibe invitaciones para presentarse en renombrados festivales en Schleswig-Holstein, Feldkirch y Berlín y realizar giras por Europa, EE.UU. y Japón. Su repertorio abarca desde la música barroca hasta la del siglo XX. Cooperación con regularidad con directores como Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, Riccardo Muti, Roger Norrington und Helmuth Rilling. A partir de 1990/91 debuta en los teatros de la ópera y en los festivales de Ottawa, Salzburgo, Zürich, Leipzig, Glyndebourne, Lyon und Londres. Numerosas producciones con lieder en CD (musicalizaciones de versos de Goethe), obras de Mozart, Bach, Webern, Hindemith y otros. Canta en 1997 en Salzburgo en Mitridate de Mozart, en París encarna a Marzelline, en Londres a Ännchen y actúa bajo la batuta de Seiji Ozawa en Japón y EE.UU. En 1999 y 2000 volverá a presentarse en Glyndebourne. Bajo Helmuth Rilling ha grabado la Misa en do menor de y el Requiem de Mozart. En la EDITION BACHAKADEMIE asumirá además la partida de soprano solista en "¡Borra mis pecados oh Señor!" BWV 1083, arreglo bachiano de una obra de Pergolesi (Vol. 73).

Ingeborg Danz

Nacida en Witten an der Ruhr, estudió primeramente música en Detmold. Tras obtener el diploma, concluyó con distinción sus estudios de Canto con Heiner Eckels. Estudios complementarios, entre otros, con Elisabeth

Schwarzkopf. Todavía siendo estudiante, obtuvo numerosos premios y becas. En 1987 fue intérprete invitada en diversos teatros de ópera. Pero su fuerte es el concierto y los recitales de canciones. Numerosos conciertos y amplísimas giras (EEUU, Japón, Suramérica, Rusia y varios países europeos). Desde 1984 colabora permanentemente con la acompañante de canciones Almut Eckels. Frecuentes apariciones en público en la Academia Internacional de Bach en Stuttgart y en numerosos festivales internacionales (Festival de Música Europea de Stuttgart, Festival de Ludwigsburg y de Schwetzingen, Semana de Bach en Ansbach, Festival de Händel en Halle, Festival de Bach en Oregon, Tanglewood Festival y Festival de Salzburgo). Un vasto repertorio con las más grandes obras concertísticas y de género del oratorio y así como numerosos Lieder. Numerosas producciones radiofónicas, televisivas y de discos (entre otras las pasiones y cantatas profanas de Bach bajo la batuta de Helmuth Rilling).

Michael Schade

El tenor alemán-canadiense Michael Schade ha pasado a ser en breve plazo uno de los cantores más cotizados de la nueva generación y se ha presentado ya en la Ópera Estatal de Viena, en el Met, en la Ópera de San Francisco, en la Nederlandse Opera, la Canadian Opera Company, la Ópera de Hamburgo y en el Festival de Salzburgo. En Viena cantó en La flauta mágica, Arabella, El barbero de Sevilla, Los maestros cantores de Nuremberg y El buque fantasma; en 1966 debutó en la Ópera de Los Ángeles; otros importantes contratos le condujeron en 1997 a la Ópera de Bastille y al Festival de Salzburgo así como a la Lyric Opera de Chicago. Su intensa actividad de cantante concertista incluye ya contratos con la Philadelphia Orchestra bajo Helmuth

Rilling, con Nikolaus Harnoncourt en el Wiener Musikverein, en Los Angeles Philharmonic Orchestra dirigida por Esa-Pekka Salonen, con Carlo Maria Giulini en Viena, actuaciones en Florencia, en Minnesota y con John Eliot Gardiner en Londres, Nueva York y Salzburgo. El artista ofrece recitales de lieder en Stuttgart, Toronto y París. Michael Schade colabora estrechamente con Helmuth Rilling, con quien ha hecho grabaciones de las Pasiones según San Juan y San Mateo, de La Creación y de los oratorios Elías y Paulus de Mendelssohn, así como del Cristo de Franz Liszt. Otras grabaciones suyas se han realizado con John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung und Trevor Pinnock.

Matthias Goerne

Estudios de canto con Hans-J. Beyer en la ciudad de Leipzig, posteriormente con Dietrich Fischer-Dieskau y Elisabeth Schwarzkopf. Desde entonces coopera con directores como Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein y Honeck. Entre 1996 y 1997 fue invitado por la Philadelphia Symphony Orchestra y la San Francisco Symphony Orchestra así como la Danish National Radio Symphony Orchestra. Coopera estrechamente desde hace algunos años con la International Bachakademie de Stuttgart y Helmuth Rilling; ha intervenido de varios proyectos de grabación de discos compactos.

Ha participado con éxito en representaciones operísticas en Colonia, Zurich, la Dresdner Semperoper y la Opera Cómica de Berlín (Komische Oper Berlin). Sensacional debut en una velada de Lied así como veladas regulares en la Wigmore Hall de Londres. En abril de 1996 debutó como intérprete de Lied en Nueva York. Agosto de 1996,

disco compacto con el "Winterreise" (Viaje de invierno) de Schubert. La voz de Cristo en las pasiones de Bach bajo la dirección de Helmuth Rilling.

Thomas Quasthoff

es uno de los cantores contemporáneos más solicitados de lieder y oratorios. A partir de los 16 años es alumno privado de Charlotte Charlotte Lehmann y Carol Richardson en Hannover. Estudia al mismo tiempo Ciencias Jurídicas y trabaja como locutor de radio. Galardonado en numerosas ocasiones, entre ellas con el 1º Premio del Concurso de ARD 1988 (Televisión Alemana), el Premio Shostakóvich de Moscú 1996. Conciertos y recitales de lieder en Amsterdam, Berlín, Burdeos, Bruselas, Budapest, Dresde, Edimburgo, Leipzig, Madrid, Múnich, París, Roma, Sevilla, Estrasburgo y Viena. Su discografía es abundante. Coopera con directores de orquesta como Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle y otros. Numerosos conciertos con Helmuth Rilling y otros. Debuta en EE.UU. y Japón en 1995. En 1998 realiza una gira por el Japón con el "El viaje de invierno" y otra con los lieder titulados "El cuerno maravillosos" a Nueva York bajo Colin Davis; en 1999 ofrece varias interpretaciones del Requiem de Brahms bajo la dirección de Daniel Barenboim en Chicago y Berlín. Sus CD con lieder de Schumann y Schubert así como arias de Mozart fueron galardonadas con premios. Con Hänsler classic tiene grabadas hasta la fecha: la Cantata del café y la Cantata campesina (BWV 211 y 212), "La Pasión según San Mateo" (arias) y cantatas profanas de Bach así como "Stabat mater" de Dvořák.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, y también en el estreno del "Réquiem de la reconciliación" en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la "Schwäbische Alb" se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la "sonoridad" del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la "Schwäbische Alb", para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su "Gächinger Kantorei". Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las "Marienvesper" de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: "Litany" de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de "Lázaro" de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el "Réquiem de la reconciliación", una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 "Credo" de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente-

te: "Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible". Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es denominada como el "Instituto Goethe de la Música". Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la "Bundesverdienstkreuz". En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la "Pasión según San Mateo" de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del "Grand Prix du Disque".

Chorus I

Doris Döllinger, Sabine Goetz, Sharon Hansen, Anne Hellmann, Hedwig Müller, Jeanette Munder, Christiane Opfermann, Alefina Prochorenko, Iris Wahlandt, Annette Weber - soprano

Steffi Bade, Brigitte Ferdinand, Maria Franz, Hilkea Kuck, Barbara Rhotert, Mirjam Sick, Carrie Stevens, Lilo Walter - alto

Bernd Brühl, Martin Henning, Johannes Oder, Dimitrij Prochorenko, Hermann Schatz, Michael Schmidt - tenore
Werner Huck, Steffen Kubach, Manfred Schmid, Ansvor Sobotzick, Christoph Wagner, Alexander Wilhelm - basso

Ulrike vom Hagen, Martin Hublow - Flauto dolce • Jean-Claude Gérard, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto traverso
Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Wolf-Dieter Streicher (Solo No. 42),
Christina Eychmüller, Eva-Maria König, Steve Scharf - Violino I • Thomas Haug, Martina Bartsch, Gunhild Bertheau, Matthias Groppe - Violino II • Erich Krüger, Isolde Zeh, Carolin Kriegbaum - Viola • Michael Groß,
Matthias Wagner- Violoncello • Ekkehard Weber - Viola da gamba • Harro Bertz - Contrabbasso • Michael Behringer - Organo

Chorus II

Sabine Claußnitzer, Claudia Heiler, Beate Heitzmann, Katharina Heß, Birgitt Heubach, Isabel Plate, Andrea Rottmann, Cornelia Samuelis, Martine Saniter - soprano

Dorothea Groß, Susanne Hermann, Margitta Moller, Andrea Monreal, Monika Müller, Barbara Osterloh, Sara Rilling, Ewa Wolak - alto

Julio Alvarez, Bruno Bärner, Andreas Lay, Markus Mostert, Andreas Poland - tenore

Pavel Brochin, Lars-Christoph Grenzemann, Stefan Müller-Ruppert, Peter Pöppel, Stefan Weiler - basso

Laura Paulu, Martina Rilling - Flauto traverso • Detlef Groß, Gundel Jannemann - Oboe • Stephan Krings - Fagotto • Georg Egger (Solo No. 39), Kristin Williams, Konstanze Lerbs, Peter Rundel - Violino I • Roland Heuer, Ikuko Kufer, Andreas Fendrich, Gotelind Himmler - Violino II • Johanna Peters, Klaus Opitz, Franziska Joch - Viola • Anne Carewe, Francis Gouton (No. 35), Ulrike vom Hagen - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Vol. 75

Johannes-Passion

St. John Passion

BWV 245

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement et montage digital/

Director de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

25.-29. März/March/Mars/Marzo 1996

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Dr. Andreas Glöckner mit zusätzlichen Beobachtungen von/with extra comments/

avec notices supplémentaires du/con notas suplementaries del Prof. Dr. Helmuth Rilling

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: J. M. Berridge

Traduction française: Christian Hinzelin

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre, Juan Pedro Franze

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

Johannes-Passion

•
St. John Passion

•
Passion selon St. Jean

•
La Pasión según San Juan

BWV 245

mit den Alternativsätzen aus/with alternative movements from
avec les mouvements alternatifs de / con movimientos alternativos de
BWV 245^{II}

Michael Schade – Tenore (Evangelista) • Matthias Goerne – Basso (Christus) •
Juliane Banse – Soprano • Ingeborg Danz – Alto • James Taylor – Tenore • Andreas Schmidt – Basso

Gächinger Kantorei

Sabine Goetz – Ancilla / Alexander Efanov – Servus / David Stingl – Petrus

Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

Teil / Part / Partie / Parte I

36:15

1	No. 1	Chorus:	Herr, unser Herrscher	8:32
2	No. 2	Evangelista, Chorus:	Jesus ging mit seinen Jüngern	2:46
3	No. 3	Choral:	O große Lieb	0:50
4	No. 4	Evangelista, Jesus:	Auf daß das Wort erfüllet werde	1:27
5	No. 5	Choral:	Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich	0:55
6	No. 6	Evangelista:	Die Schar aber und der Oberhauptmann	0:55
7	No. 7	Aria (A):	Von den Stricken meiner Sünden	5:01
8	No. 8	Evangelista:	Simon Petrus aber folgte Jesu nach	0:21
9	No. 9	Aria (S):	Ich folge dir gleichfalls	3:41
10	No. 10	Evangelista, Ancilla, Servus, Petrus, Jesus:	Derselbige Jünger war	3:46
11	No. 11	Choral:	Wer hat dich so geschlagen	1:42
12	No. 12	Evangelista, Chorus, Servus, Petrus:	Und Hannas sandte ihn gebunden	2:33
13	No. 13	Aria (T):	Ach, mein Sinn	2:32
14	No. 14	Choral:	Petrus, der nicht denkt zurück	1:14

Teil / Part / Partie / Parte II

79:58

15	No. 15	Choral:	Christus, der uns selig macht	1:12
16	No. 16	Evangelista, Pilatus, Jesus, Chorus:	Da führten sie Jesum	4:56
17	No. 17	Choral:	Ach großer König	1:35
18	No. 18	Evangelista, Pilatus, Jesus, Chorus:	Da sprach Pilatus zu ihm	2:25
19	No. 19	Arioso (T):	Betrachte, meine Seel	2:39
20	No. 20	Aria (T):	Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken	7:01
21	No. 21	Evangelista, Chorus, Pilatus, Jesus:	Und die Kriegsknechte flochten	6:32
22	No. 22	Choral:	Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn	0:56
23	No. 23	Evangelista, Chorus, Pilatus:	Die Juden aber schrien	4:28
24	No. 24	Aria (B, Chorus)	Eilt, ihr angefochtenn Seelen	3:45
25	No. 25	Evangelista, Chorus, Pilatus:	Allda kreuzigten sie ihn	2:22
26	No. 26	Choral:	In meines Herzens Grunde	1:12

CD 2

1	No. 27	Evangelista, Chorus, Jesus:	Die Kriegsknechte aber	4:27
2	No. 28	Choral:	Er nahm alles wohl in acht	1:20
3	No. 29	Evangelista, Jesus:	Und von Stund an	1:43
4	No. 30	Aria (A):	Es ist vollbracht	6:04
5	No. 31	Evangelista:	Und neiget sein Haupt	0:30
6	No. 32	Aria (B, Chorus):	Mein teurer Heiland, laß dich fragen	4:04
7	No. 33	Evangelista:	Und siehe da, der Vorhang	0:31
8	No. 34	Arioso (T):	Mein Herz, in dem die ganze Welt	0:58
9	No. 35	Aria (S):	Zerfließe, mein Herze	6:16
10	No. 36	Evangelista:	Die Juden aber	2:40
11	No. 37	Choral:	O hilf, Christe, Gottes Sohn	1:11
12	No. 38	Evangelista:	Darnach bat Pilatum	2:31
13	No. 39	Chorus:	Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine	6:29
14	No. 40	Choral:	Ach Herr, laß dein lieb Engelein	2:11

Total Time BWV 245: 1:56:13

Anhang / Appendix / Appendice/Anexo

15	No. 1 ^{II}	Choral:	O Mensch, bewein dein Sünde groß	6:36
16	No. 11 ^{II}	Aria (B, S Chorus) + Choral	Himmel, reiße, Welt erhebe	4:22
17	No. 13 ^{III} :	Aria (T):	Zerschmettert mich	5:40
18	No. 19 ^{III} :	Aria (T):	Ach, windet euch nicht so	5:35
19	No. 40 ^{III} :	Chorus:	Christe, du Lamm Gottes	4:54

Total Time CD 2: 68:02

Total Time CD 1 + 2: 2:23:20

Teil I

1. Chorus

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist!

Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit,
Verherrlicht worden bist!

2a. Recitativo

Evangelista

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

Jesus

Wen suchet ihr?

Evangelista

Sie antworteten ihm:

2b. Chorus

Jesus von Nazareth.

Part I

1. Chorus

CD1 1

O Lord, our Master, whose glory
Resounds in every land!

Show us through your passion
That you, the true Son of God,
Have been glorified
Throughout the ages
Even in your greatest humility.

2a. Recitativo

CD1 2

Evangelist

*Jesus went forth with his disciples over the brook
Cedron, where there was a garden which he and his
disciples entered. Judas, his betrayer, also knew the
place, for Jesus often went there with his disciples. So
Judas took with him a troop of soldiers and henchmen
of the high priests and Pharisees, arriving with lanterns,
torches and weapons. Jesus, knowing all that was
coming upon him, went out and said to them:*

Jesus

Whom do you seek?

Evangelist

They answered:

2b. Chorus

Jesus of Nazareth.

Partie I

1. Chœur

Seigneur, notre Souverain, dont la gloire
Règne en tous pays!

Montre-nous par ta Passion,
Que Toi, le véritable Fils de Dieu,
De tout temps,
Même dans la plus grande humiliation,
Tu as été glorifié!

2a. Recitatif

Evangeliste

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

Jésus

Qui cherchez-vous?

Evangeliste

Ils lui répondirent:

2b. Chœur

Jésus de Nazareth.

Parte I

1. Coro

Señor, nuestro soberano, cuya fama
Es magnífica en todos los países,
Muéstranos por medio de tu pasión
Que Tú, verdadero Hijo de Dios,
En todo tiempo,
También en la mayor humildad
Has sido glorificado.

2a. Recitativo

Evangelista

Jesús salió con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón, donde había un huerto, en el cual entró con sus discípulos. Judas, el que había de traicionarlo, conocía el sitio, porque muchas veces Jesús se había reunido allí con sus discípulos. Judas pues, tomando la cohorte, y los alguaciles de los pontífices y fariseos, vino allí con linternas, hachas y armas. Conociendo Jesús todo lo que iba a sucederle salió, y les dijo:

Jesús

¿A quién buscáis?

Evangelista

Respondiéronle:

2b. Coro

¡A Jesús Nazareno!

2c. Recitativo

Evangelista

Jesus spricht zu ihnen:

Jesus

Ich bin's.

Evangelista

*Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen.**Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurücke und fielen zu Boden. Da fragete er sie abermal:*

Jesus

Wen suchet ihr?

Evangelista

Sie aber sprachen:

2d. Chorus

Jesum von Nazareth.

2e. Recitativo

Evangelista

Jesus antwortete:

Jesus

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

3. Choral

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

2c. Recitative

(CD1 2)

Evangelist

Jesus said to them:

Jesus

I am he.

Evangelist

*Judas, his betrayer, stood with them. And when Jesus said, I am he, they drew back and fell to the ground.**Again he asked them:*

Jesus

Whom do you seek?

Evangelist

They answered:

2d. Chorus

Jesus of Nazareth.

2e. Recitative

Evangelist

Jesus replied:

Jesus

I told you that I am he. If it is I you seek, let these others go!

3. Choral

CD1 3

O mighty love, o love beyond all measure,
 Which has brought you to this travail!
 I lived with the joys and pleasures of the world,
 Yet you must suffer.

2c. Recitatif

Évangéliste

Jésus leur dit:

Jésus

C'est moi.

Évangéliste

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

Jésus

Qui cherchez-vous?

Évangéliste

Ils répondirent à nouveau:

2d. Chœur

Jésus de Nazareth.

2e. Recitatif

Évangéliste

Jésus répondit:

Jésus

Je vous l'ai dit, c'est moi. Si c'est donc moi que vous cherchez, alors laissez ceux-ci s'en aller!

3. Choral

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

2c. Recitativo

Evangelista

El les dijo:

Jesús

¡Yo soy!

Evangelista

Judas, el traidor, estaba con ellos. Así que les dijo: ¡Yo soy! retrocedieron y cayeron en tierra. Otra vez le preguntó:

Jesús

¿A quién buscáis?

Evangelista

Ellos dijeron:

2d. Coro

¡A Jesús Nazareno!

2e. Recitativo

Evangelista

Respondió Jesús

Jesús

Ya os dije que soy; si, pues, me buscáis a mí, dejad ir a éstos.

3. Coral

Oh gran amor sin límites,
 Que te empujó a esta senda del martirio,
 Yo vivía en el mundo con placer y alegrías,
 Y Tú debes sufrir.

4. Recitativo

Evangelista

Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus. Da sprach Jesus zu Petro:

Jesus

Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

5. Choral

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

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

6. Recitativo

Evangelista

Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesus und bunden ihn und fuhreten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas Schwäher, welcher des Jahres Hohenpriester war. Es war aber Kaiphas, der den Juden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.

4. Recitative

CD14

Evangelist

In this way he fulfilled his prophecy: 'I have not lost any of those you gave me'.

Simon Peter drew his sword and struck the servant of the High Priest, cutting off his right ear (The servant's name was Malchus.) Jesus then said to Peter:

Jesus

Put your sword in its sheath! Am I not to drink the cup my Father has given me?

5. Chorale

CD15

*Your will be done, o Lord,
On earth as it is in heaven.
Grant us patience in times of torment*

*That we may obey in love and suffering.
Thwart and direct all flesh and blood
That acts against your will!*

6. Recitative

CD16

Evangelist

The troops, their commander and the Jews' benchmen took Jesus and bound him. They first led him to Annas, the father-in-law of Caiaphas, the High Priest for that year. It was Caiaphas who had advised the Jews to let one man die for the whole people.

4. Recitatif

Evangeliste

*Ainsi devait s'accomplir la parole qu'il avait dite:
«Je n'ai perdu aucun de ceux que tu m'as donnés.»
Alors Simon-Pierre, qui avait une épée, la tira du
fourreau, en frappa le serviteur du grand-prêtre et lui
coupa l'oreille droite; ce serviteur avait pour nom
Malchus. Alors Jésus dit à Pierre:*

Jésus

*Rengaine ton épée! Dois-je refuser de boire la coupe
que m'a donnée mon Père?*

5. Choral

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

6. Recitatif

Evangeliste

*Alors la cohorte, ainsi que leur chef et les serviteurs des
Juifs s'emparèrent de Jésus et le ligotèrent; ils le
conduisirent d'abord chez Anne, qui était le beau-père
de Caïphe et qui était grand-prêtre cette année-là.
C'était Caïphe qui avait donné aux Juifs ce conseil: «Il
vaut mieux qu'un seul homme meure pour tout le
peuple.»*

4. Recitativo

Evangelista

*Para que se cumpliera la palabra que había dicho: de los
que me diste no perdí a ninguno. Simón Pedro, que
tenía una espada, la desenvainó e hirió a un siervo del
pontífice, cortándole la oreja derecha. Este siervo se
llamaba Malco. Pero Jesús dijo a Pedro:*

Jesús

*Mete la espada en la vaina; ¿El cáliz
que me dio mi Padre no he de beberlo?*

5. Coral

*Cumplase Tu voluntad, Señor Dios, tanto
En la tierra como en el Reino Celestial;
Danos paciencia en este tiempo de dolor,

Ser obedientes en amor y pena
Rechaza y encamina toda carne y sangre
Que obre contra Tu voluntad.*

6. Recitativo

Evangelista

*La cohorte, pues, y el tribuno y los alguaciles de los
judíos se apoderaron de Jesús y lo ataron y lo
condujeron primero a Anás, porque era suegro de
Caifás, pontífice aquel año. Era Caifás el que había
aconsejado a los judíos: conviene que un solo hombre
muera por el pueblo.*

7. Aria

Von den Stricken meiner Sünden
 Mich zu entbinden,
 Wird mein Heil gebunden.
 Mich von allen Lasterbeulen
 Völlig zu heilen,
 Läßt er sich verwunden.

8. Recitativo

Evangelista

*Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein ander
 Jünger.*

9. Aria

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

10. Recitativo

Evangelista

*Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und
 ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus
 aber stund draußen für der Thür. Da ging der andere
 Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus
 und redete mit der Türhüterin und führte Petrum
 hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:*

7. Aria

To free me from the coils
 Of my sins
 They have bound my Saviour.
 To heal me of all the sores
 Of my vices
 He bears his wounds.

8. Recitative

Evangelist

Simon Peter and another disciple followed Jesus.

9. Aria

I, too, follow you with joyful tread
 And shall not leave you,
 My Life, my Light.
 Go on your way
 And do not cease
 To draw, to pull, to plead with me.

10. Recitative

Evangelist

*That same disciple was known to the High Priest and
 entered the High Priest's palace with Jesus. But Peter
 stood at the door outside. So the other disciple, the one
 known to the High Priest, went out and spoke to the
 woman minding the door, and led Peter in. The woman
 minding the door then said to Peter:*

7. Air

Afin de me libérer
Des liens de mes péchés.
Mon Sauveur est enchaîné.
C'est pour me guérir pleinement
De toutes les marques du vice
Qu'il accepte les blessures.

8. Recitatif

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

9. Air

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

10. Recitatif

Evangeliste
Ce même disciple était connu du grand-prêtre et il pénètre avec Jésus dans le palais du grand-prêtre. Mais Pierre demeure dehors, près de la porte. Alors cet autre disciple, qui était connu du grand-prêtre, sortit, parla avec la portière et fit entrer Pierre. Alors la servante, qui gardait la porte, dit à Pierre:

7. Aria

Desatándose de los lazos
De mis pecados,
Mi salvación será establecida.
Para sanarme de las llagas
De mis vicios.
El permite que lo hieran.

8. Recitativo

Evangelista
Siguieron a Jesús, Simón Pedro y otro discípulo.

9. Aria

También yo te seguiré con pasos regocijados
Y no te abandonaré,
Mi vida y mi luz.
Anima el paso
Y no ceses
De arrastrarme, empujarme y advertirme.

10. Recitativo

Evangelista
Este discípulo era conocido del pontífice y entró al tiempo de Jesús en el atrio del pontífice, mientras que Pedro se quedó fuera de la puerta. Salió, pues, el otro discípulo, conocido del pontífice, y habló a la portera e introdujo a Pedro. La portera dijo:

Ancilla

Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Evangelista

Er sprach:

Petrus

Ich bin's nicht.

Evangelista

Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfleur gemacht (denn es war kalt) und wärmten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich. Aber der Hohenpriester fragte Jesus um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:

Jesus

Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgnen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die geböret haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesagt habe.

Evangelista

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

Servus

Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Evangelista

Jesus aber antwortete:

Jesus

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

Ancilla

Are you not one of this man's disciples?

Evangelist

He replied:

Peter

I am not.

Evangelist

The henchmen and servants stood about a charcoal fire to keep warm (for it was cold). Peter stood with them, warming himself. The High Priest questioned Jesus about his disciples and his teachings. Jesus answered him:

Jesus

I have spoken freely and openly to all the world. I have always taught in the synagogue, and in the temple, where all Jews congregate and have said nothing in secret. Why do you question me about it? Ask my listeners what I told them! They know what I said.

Evangelist

When he had said this one of the servants standing nearby struck Jesus on the face, exclaiming:

Servus

Is this how you answer the High Priest?

Evangelist

Jesus replied:

Jesus

If I spoke ill, prove that it is evil; if I spoke well, why do you strike me?

11. Choral

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen

11. Chorale

Who has struck you thus,
My Saviour, and treated you

Ancilla

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

Evangeliste

Il répondit:

Pierre

Non, je n'en suis pas.

Evangeliste

Les gardes et les serviteurs qui se trouvaient là avaient allumé un feu de braise (car il faisait froid) et ils se réchauffaient. Pierre qui se tenait auprès d'eux se chauffait aussi. Cependant le grand-prêtre interrogea Jésus sur ses disciples et sur son enseignement. Jésus répondit:

Jésus

J'ai parlé au monde au grand jour. J'ai toujours enseigné à la Synagogue et dans le Temple, où tous les Juifs se rassemblent, et je n'ai jamais parlé en cachette.

Pourquoi m'interroges-tu à ce sujet? Demande à ceux qui m'ont écouté, ce que je leur ai dit! Ils le savent bien, eux ce que je leur ai dit.

Evangeliste

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

Servus

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

Evangeliste

Jésus lui répondit:

Jésus

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

11. Choral

Qui t'a ainsi frappé,
Mon Sauveur, et t'a si méchamment

Ancilla

¿Eres tú acaso de los discípulos de este hombre?

Evangelista

El dijo:

Pedro

No soy.

Evangelista

Los siervos del pontífice y los alguaciles habían preparado un brasero porque hacía frío y se calentaban, y Pedro estaba también con ellos calentándose. El pontífice preguntó a Jesús sobre sus discípulos y sobre su doctrina. Respondióle Jesús:

Jesús

Yo públicamente he hablado al mundo; siempre enseñé en las sinagogas y en el templo, adonde concurren todos los judíos; nada hablé en secreto. ¿Qué me preguntas? Pregunta a los que me han oído qué es lo que yo les he hablado; ellos deben saber lo que les he dicho.

Evangelista

Habiendo dicho esto Jesús, uno de los alguaciles que estaba a su lado le dio una bofetada, diciendo:

Servus

¿Así respondes al pontífice?

Evangelista

Jesús le contestó:

Jesús

Si hablé mal, muéstrame en qué, y si bien, ¿por qué me golpeas?

11. Coral

¿Quién te ha pegado así,
Mi salvación, y con tantas penurias

So übel zugericht?
 Du bist ja nicht ein Sünder
 Wie wir und unsre Kinder,
 Von Missetaten weißt du nicht.

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

12a. Recitativo

Evangelista

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

12b. Chorus

Bist du nicht seiner Jünger einer?

12c. Recitativo

Evangelista

Er leugnete aber und sprach:

Petrus

Ich bin's nicht.

Evangelista

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

So cruelly and amiss?
 You are not a sinner
 Like ourselves and our children,
 For you know nothing of wrongdoing.

I, I and my sins
 As numerous as grains
 Of sand by the sea,
 Have brought you
 To the misery that besets you
 And to the host of torments you bear.

12a. Recitative

CD1 12

Evangelist

*So Annas sent him bound to Caiaphas the High Priest.
 As Simon Peter stood warming himself the others asked
 him:*

12b. Chorus

Are you not one of his disciples?

12c. Recitative

Evangelist

But he denied it, saying:

Peter

I am not.

Evangelist

*One of the High Priest's servants a friend of the man
 whose ear Peter had struck off, then said:*

Causé des tourments?
 Tu n'es pourtant pas un pécheur
 Comme nous et nos enfants,
 Tu ignores les mauvaises actions.

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

12a. Recitativo

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

12b. Chœur

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

12c. Recitativo

Evangeliste
Il nia et répondit:
 Pierre
Non je n'en suis pas.
 Evangeliste
*Un des serviteurs du grand-prêtre, parent de celui à qui
 Pierre avait coupé l'oreille dit:*

Causado tanto mal?
 Tú no eres un pecador,
 Como nosotros y nuestros hijos,
 Y nada sabes de crímenes.

Yo y mis pecados
 Que se cuentan
 Cual granos de arena junto al mar,
 Han suscitado la miseria
 Que ahora te golpea
 Y el afligido ejército de martirios.

12a. Recitativo

Evangelista
*Anás le envió atado a Caifás, el pontífice. Entretanto
 Simón Pedro, estaba de pie, calentándose, y le dijeron:*

12b. Coro

¿No eres tú también uno de sus discípulos?

12c. Recitativo

Evangelista
Negó el, y dijo:
 Pedro
No lo soy.
 Evangelista
*Dijole uno de los siervos del pontífice, pariente de aquel
 a quien Pedro había cortado la oreja:*

Servus

Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Evangelista

Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald kräbete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.

13. Aria

Ach, mein Sinn,
 Wo willt du endlich hin,
 Wo soll ich mich erquicken?
 Bleib ich hier,
 Oder wünsch ich mir
 Berg und Hügel auf den Rücken?
 Bei der Welt ist gar kein Rat,
 Und im Herzen
 Stehn die Schmerzen
 Meiner Missetat,
 Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

14. Choral

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

Servus

Did I not see you with him in the garden?

Evangelist

Once again Peter denied this, and just at this moment a cock crowed. Peter, recalling Jesus's words, went out and wept bitterly.

13. Aria

CD113

Ah, my soul,
 Where do you wish to go,
 Where shall I find succour?
 Should I stay here,
 Or do I want to bear
 A mountainous burden?
 The world gives but poor counsel,
 And my heart
 Suffers the pangs
 Of my misdeeds
 Since the servant denied his Lord.

14. Chorale

CD114

Peter, oblivious to all,
 Denies his Lord,
 But at an earnest glance
 Sheds bitter tears.
 Jesus, look on me as well
 When I fail to be contrite;
 When I have done ill
 Touch my conscience!

Servus

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

Evangeliste

Alors Pierre nia encore une fois et aussitôt le coq chanta. Alors Pierre se souvint des paroles du Christ; il sortit et pleura amèrement.

13. Air

Ah, mon âme,

Où veux-tu finalement aller?

Où trouverai-je le réconfort?

Dois-je rester ici,

Ou bien souhaiter

Me réfugier derrière les monts et les collines?

Il ne me faut espérer aucun conseil du monde,

Et dans mon cœur

Se trouvent les souffrances

De mon crime,

Car le serviteur a renié le Seigneur.

14. Choral

Pierre, qui a oublié le passé,

René son Dieu,

Et qui pourtant sur un regard grave

Pleure amèrement.

Jésus, pose aussi ton regard sur moi,

Lorsque j'ai fait le mal,

Émeus ma conscience!

Servus

¿No te he visto yo en el huerto con El?

Evangelista

Pedro negó de nuevo y al instante cantó el gallo. Entonces recordó Pedro las palabras de Jesús y salió y lloró amargamente.

13. Aria

¡Ay! mi ánimo

¿Dónde quieres finalmente ir,

Dónde podré reconfortarme?

¿Me quedo yo aquí,

O más bien deseo a las montañas

Y colinas sobre mi espalda?

Junto al mundo no hay buen consejo

Y en mi corazón

Se alzan los dolores

De mi crimen,

Dado que el siervo ha negado a su Señor.

14. Coral

Pedro que no piensa en lo pasado,

Negó a su Dios

Y no obstante ante una mirada

Severa llora amargamente:

Jesús, mírame también a mí,

Cuando yo no quiero arrepentirme;

Si algo malo he hecho,

Conmueve mi conciencia.

Teil II

15. Choral

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

16a. Recitativo

Evangelista

*Da führten sie Jesum von Kaipha vor das Richthaus,
 und es war frühe. Und sie gingen nicht in das
 Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern
 Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus
 und sprach:*

Pilatus

Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

Evangelista

Sie antworteten und sprachen zu ihm:

16b. Chorus

*Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn
 nicht überantwortet.*

Part II

15. Chorale

CD115

Christ, our Saviour,
 Who did no wrong,
 Was captured in the night
 For us like a thief,
 Was led away for godless souls
 And falsely accused,
 Mocked, jeered and spat upon,
 As the Scriptures had foreseen.

16a. Recitativo

CD116

Evangelist

*From Caiaphas Jesus was led away to the house of
 judgment. It was now early morning. The Jews
 remained outside the house to avoid defilement, but
 took the Passover meal. Pilate went out to them and
 said:*

Pilate

What complaint do you bring against this man?

Evangelist

They answered him by saying:

16b. Chorus

*If he were not a wrongdoer we would not have brought
 him before you.*

Partie II

15. Choral

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

16a. Recitatif

Évangéliste

*Alors ils conduisirent Jésus de Chez Caïphe au prétoire.
 C'était le matin. Et ils ne pénétrèrent pas dans le
 prétoire, car ils ne voulaient pas se souiller, désireux de
 manger la Pâque. Alors Pilate sortit à leur rencontre et
 leur dit:*

Pilate

Quelle accusation portez-vous contre cet homme?

Évangéliste

Ils répondirent et lui dirent:

16b. Chœur

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

Parte II

15. Coral

Cristo, que nos lleva a la bienaventuranza,
 Ningún crimen ha cometido,
 Y en medio de la noche,
 Por nuestra culpa fue tomado prisionero como un
 ladrón,
 Fue llevado ante gente impía
 Y con falsedad acusado,
 Escarnecido, burlado y escupido
 Tal como lo dice la Escritura.

16a. Recitativo

Evangelista

*Llevaron a Jesús de la casa de Caifás al pretorio. Era
 muy de mañana. Ellos no entraron en el pretorio por no
 contaminarse y así poder comer la Pascua. Salió, pues,
 Pilato fuera, y dijo:*

Pilato

¿Qué acusación traéis contra este hombre?

Evangelista

Ellos respondieron, diciéndole:

16b. Coro

Si no fuera malhechor, no te lo traeríamos.

16c. Recitativo

Evangelista

Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus

*So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem
Gesetze!*

Evangelista

Da sprachen die Juden zu ihm:

16d. Chorus

Wir dürfen niemand töten.

16e. Recitativo

Evangelista

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

Pilatus

Bist du der Juden König?

Evangelista

Jesus antwortete:

Jesus

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

Evangelista

Pilatus antwortete:

Pilatus

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

16c. Recitativo

(CD 116)

Evangelist

Pilate then said to them:

Pilate

Then take him and try him according to your own law!

Evangelist

The Jews replied:

16d. Chorus

We are not allowed to kill anyone.

16e. Recitativo

Evangelist

*In this way the prophecy was fulfilled by which Jesus
foretold the manner of his death. Pilate then returned
to the house of judgment and summoned Jesus, saying:*

Pilate

Are you the King of the Jews?

Evangelist

Jesus replied:

Jesus

*Is this your own thought or has it been said of me
by others?*

Evangelist

Pilate replied:

Pilate

*Am I a Jew? Your people and the high priests have
brought you before me. What have you done?*

16c. Recitatif

Evangeliste

Pilate leur dit:

Pilate

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

Evangeliste

Alors les Juifs lui dirent:

16d. Chœur

Nous n'avons le droit de tuer personne.

16e. Recitatif

Evangeliste

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

Pilate

Es-tu le roi de Juifs?

Evangeliste

Jésus répondit:

Jésus

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

Evangeliste

Pilate répondit:

Pilate

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

16c. Recitativo

Evangelista

Díjoles Pilato:

Pilato

Tomadle vosotros y juzgadle según vuestra ley.

Evangelista

Le dijeron entonces los judíos:

16d. Coro

Es que a nosotros no nos es permitido dar muerte a nadie.

16e. Recitativo

Evangelista

Para que se cumpliese la palabra que Jesús había dicho, significando de qué muerte había de morir. Entró Pilato de nuevo en el pretorio y llamando a Jesús dijo:

Pilato

¿Eres Tú el rey de los judíos?

Evangelista

Respondió Jesús:

Jesús

¿Por tu cuenta dices eso o te lo han dicho otros de mí?

Evangelista

Pilato contestó:

Pilato

¿Soy yo judío por ventura? Tu nación y los pontífices te han entregado a mí, à qué has hecho?

Evangelista

Jesus antwortete:

Jesus

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

17. Choral

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?
Keins Menschen Herze mag indes ausdenken,
Was dir zu schenken.

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

18a. Recitativo

Evangelista

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus

So bist du dennoch ein König?

Evangelista

Jesus antwortete:

Jesus

Du sagsts, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Evangelista

Spricht Pilatus zu ihm:

Evangelist

Jesus replied:

Jesus

My kingdom does not belong to this world. If it did, my followers would fight to keep me from being handed over to the Jews. But now my kingdom is elsewhere.

17. Chorale

Ah, mighty King, mighty in all ages,
How can I tell of your great loyalty?
No mortal heart can compass
A fitting gift for you.

My mind cannot fathom anything
To compare with your compassion.
How, then, can I hope to repay
Your benefaction with my deeds?

18a. Recitative

Evangelist

Pilate then said:

Pilate

So you are a king after all?

Evangelist

Jesus replied:

Jesus

It is you who call me king. I was born and sent into the world to bear witness to the truth. All who are alive to the truth listen to my voice.

Evangelist

Pilate said to him:

CD117

CD118

Evangeliste

Jésus répondit:

Jésus

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

17. Choral

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

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

Je ne peux rien atteindre, par ma seule pensée,

Qui soit comparable à ta miséricorde.

Que puis-je donc mettre en œuvre,

Pour te rendre les bienfaits de ton amour?

18a. Recitatif

Evangeliste

Alors Pilate lui dit:

Pilate

Donc, tu es roi?

Evangeliste

Jésus répondit:

Jésus

Tu l'as dit: je suis roi. Je suis né et je suis venu dans le monde, pour témoigner de la vérité. Celui qui procède de la vérité entend ma voix.

Evangeliste

Pilate lui dit:

Evangelista

Jesús respondió:

Jesús

Mi reino no es de este mundo, si de este mundo fuera, mis ministros habrían luchado para que no fuese entregado a los judíos, pero mi reino no es de aquí.

17. Coral

¡Ay! Gran Rey, grande en todos los tiempos,
¿Cómo podré suficientemente extender esta
fidelidad?

Ningún corazón humano puede imaginar
El regalo que habría que hacerte.

Con mis sentidos no puedo alcanzar

Lo que podría abarcar tu misericordia.

¿Cómo podré retribuirte con obras

Tus hazanas de amor?

18a. Recitativo

Evangelista

Le dijo entonces Pilato:

Pilato

¿Luego tú eres rey?

Evangelista

Respondió Jesús:

Jesús

Tú dices que soy rey. Yo para esto he nacido, y he venido al mundo para dar testimonio de la verdad; todo el que es de la verdad oye mi voz.

Evangelista

Pilato le dijo:

Pilatus

Was ist Wahrheit?

Evangelista

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

Pilatus

Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe; wollt ihr nun, daß ich euch der Juden König losgebe?

Evangelista

Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:

18b. Chorus

Nicht diesen, sondern Barrabam!

18c. Recitativo

Evangelista

Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

19. Arioso

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bitter Lust und halb beklemmtem Herzen
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Wie dir auf Dornen, so ihn stechen,
Die Himmelsschlüsselblumen blühn!
Du kannst viel süße Frucht
Von seiner Wermut brechen,
Drum sieh ohn Unterlaß auf ihn!

Pilate

What is truth?

Evangelist

And having said that, he went out again to the Jews, saying:

Pilate

I find no case against this man. But you have a custom that I release one man for you. Do you want me to release the King of the Jews?

Evangelist

The Jews cried out in a single voice saying:

18b. Chorus

Not him; Barrabas!

18c. Recitativo

Evangelist

Barrabas was a murderer. Pilate then took Jesus and had him flogged.

19. Arioso

Consider, my soul, with timid delight,
With bitter joy and anxious heart,
Your supreme good in Jesus's agony.
From the thorns that pierce him
Primroses blossom for you.
His wormwood bears you
much sweet fruit;
So look to him unceasingly.

Pilate

Qu'est-ce que la vérité?

Évangéliste

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

Pilate

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

Évangéliste

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

18b. Chœur

Non pas lui, mais Barrabas!

18c. Recitatif

Évangéliste

*Mais Barrabas était un assassin. Alors Pilate prit Jésus
et le fit flageller.*

19. Arioso

Contemple mon âme, avec anxiété,
Le cœur oppressé d'un poids amer,
Ton bien suprême dans la souffrance de Jésus,
Vois, pour toi, sur les épines qui le blessent ainsi,
Fleurir les «fleurs qui t'ouvrent la porte du Ciel»;
Tu peux cueillir beaucoup de doux fruits à son
arbre d'amertume,
Aussi ne te lasse pas de le regarder!

Pilato

¿Y qué es la verdad?

Evangelista

Y dicho esto de nuevo salió a los judíos y les dijo:

Pilato

*Yo no hallo en éste ningún crimen. Hay entre vosotros
costumbre de que os suelte a uno en la Pascua.
¿Queréis, pues, que os suelte al rey de los judíos?*

Evangelista

Entonces de nuevo gritaron diciendo:

18b. Coro

¡No a éste sino a Barrabás!

18c. Recitativo

Evangelista

*Y Barrabás un era ladrón. Tomó entonces Pilato a Jesús
y mandó azotarle.*

19. Arioso

Contempla, alma mía, con temeroso esparcimiento,
Con amargo placer, y algo acongojado el corazón,
Tu más alto bien en los dolores de Jesús,
Y como para tí en las espinas que lo hieren florece
La flor que es la llave del cielo;
Muchas dulces frutas en su amargura
Puedes cosechar,
Por eso míralo sin cesar.

20. Aria

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
 In allen Stücken
 Dem Himmel gleiche geht,
 Daran, nachdem die Wasserwogen
 Von unsrer Sündflut sich verzogen,
 Der allerschönste Regenbogen
 Als Gottes Gnadenzeichen steht!

21a. Recitativo

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

21b. Chorus

Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!

21c. Recitativo

Evangelista
*Und gaben ihm Backenstreiche. Da ging Pilatus wieder
 heraus und sprach zu ihnen:*
 Pilatus
*Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ihr erkennet,
 daß ich keine Schuld an ihm finde.*
 Evangelista
*Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und
 Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:*

20. Aria

CD120

Imagine how his blood-spattered back
 Resembles heaven
 In every regard,
 Just as the waves of the Flood receded
 To reveal an exquisite rainbow
 As a symbol of Divine Grace.

21a. Recitativo

CD121

Evangelist
*The soldiers wove a crown of thorns and placed it on his
 head. Then they clothed him in a purple robe saying:*

21b. Chorus

Hail, o King of the Jews!

21c. Recitativo

Evangelist
*And they struck him on the face. Once again Pilate
 went out and spoke to the Jews:*
 Pilate
*See, I am bringing him out to you to show that I find
 no case against him.*
 Evangelist
*So Jesus came out, wearing a crown of thorns and a
 purple robe. Pilate said:*

20. Air

Regarde comme son dos
Partout ensanglanté
Est semblable au ciel.

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

21a. Recitatif

Evangeliste

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

21b. Chœur

Salut, ô roi des Juifs!

21c. Recitatif

Evangeliste

Ils le gifflèrent. Alors Pilate sortit à nouveau et il leur dit:

Pilate

Voyez, je vous l'amène dehors, afin que vous sachiez, que je ne trouve en lui aucun crime.

Evangeliste

Jésus sortit alors, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre. Pilate dit:

20. Aria

Considera como su espalda ensangrentada
En todas sus partes
Va conforme con el cielo.

Y en eso, luego que las mareas
De nuestro diluvio de pecados han desaparecido,
Se presenta el más bello arco iris
Como signo de la gracia de Dios.

21a. Recitativo

Evangelista

Y los soldados tejieron una corona de espinas y la pusieron sobre su cabeza, le vistieron un manto de púrpura y le decían:

21b. Coro

¡Salve rey de los judíos!

21c. Recitativo

Evangelista

Y le daban de bofetadas. Otra vez salió fuera Pilato y les dijo:

Pilato

Aquí os lo traigo fuera, para que veáis que no hallo en El ningún crimen.

Evangelista

Salió, pues, Jesús con la corona de espinas y el manto de púrpura y Pilato les dijo:

Pilatus

Sehet, welch ein Mensch!

Evangelista

*Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen,
schrienen sie und sprachen:***21d. Chorus***Kreuzige, kreuzige!***21e. Recitativo**

Evangelista

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus

*Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde
keine Schuld an ihm!*

Evangelista

*Die Juden antworteten ihm:***21f. Chorus***Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er
sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.***21g. Recitativo**

Evangelista

*Da Pilatus das Wort hörte, fürchtet' er sich noch mehr
und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu
Jesus:*

Pilate

Behold the Man.

Evangelist

*As the high priests and the servants saw him
they shouted:***21d. Chorus***Crucify! Crucify!***21e. Recitative**

Evangelist

Pilate said to them:

Pilate

*Take him and crucify him yourselves, for I find no case
against him.*

Evangelist

*The Jews replied:***21f. Chorus***We have a law, and by the law he deserves to die, for he
has declared himself to be the Son of God.***21g. Recitative**

Evangelist

*When Pilate heard this he became even more
frightened. He returned to the house of judgment and
said to Jesus:*

Pilate
Voici l'homme!

Évangéliste
Lorsque les grand-prêtres et les serviteurs le virent, ils crièrent en disant:

21d. Chœur

Crucifie-le, crucifie-le!

21e. Recitatif

Évangéliste
Pilate leur dit:
Pilate
Prenez-le vous-mêmes et crucifiez-le; car je ne trouve cet homme coupable d'aucun crime!
Évangéliste
Les Juifs lui répliquèrent:

21f. Chœur

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

21g. Recitatif

Évangéliste
En entendant ces paroles, Pilate redouble de crainte; il alla de nouveau dans le prétoire et dit à Jésus:

Pilato
¡Ahí tenéis al hombre!
Evangelista
Cuando lo vieron los principales sacerdotes y sus alguaciles, gritaron diciendo:

21d. Coro

¡Crucifícale! ¡Crucifícale!

21e. Recitativo

Evangelista
Díjoles Pilato:
Pilatos
Tomadle vosotros y crucificadle, pues yo no hallo crimen en El.
Evangelista
Respondieron los judíos:

21f. Coro

Nosotros tenemos una ley y según nuestra ley debe morir, porque se hizo a sí mismo Hijo de Dios.

21g. Recitativo

Evangelista
Cuando Pilato oyó estas palabras temió y entrando otra vez en el pretorio dijo a Jesús:

Pilatus

Von wannen bist du?

Evangelista

Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus

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

Evangelista

Jesus antwortete:

Jesus

Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hats größte Sünde.

Evangelista

Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

22. Choral

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

23a. Recitativo

Evangelista

Die Juden aber schrien und sprachen:

Pilate

Where do you come from?

Evangelist

But Jesus did not answer him. Pilate then said:

Pilate

Do you refuse to speak to me? Do you not know that I have power to crucify you and power to set you free?

Evangelist

Jesus responded:

Jesus

You would have no power over me if it had not been granted to you from above. The deeper sin therefore lies with him who handed me over to you.

Evangelist

From that moment Pilate tried to find a way to release him.

22. Chorale

CD1 22

It is through your prison, O Son of God,
That we attain our liberty;
Your dungeon is the Seat of Grace,
The refuge of all the pious.
For if you had not sought slavery
Our slavery would be eternal.

23a. Recitativo

CD1 23

Evangelist

The Jews shouted:

Pilate
D'où viens-tu?
 Evangéliste
Mais Jésus ne lui répondit pas. Alors Pilate lui dit:

Pilate
Tu refuses de me parler? Ignores-tu que j'ai pouvoir de te crucifier et pouvoir de te libérer?

Evangéliste
Jésus répondit:
 Jésus

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

Evangéliste
Dès lors, Pilate se demanda, comment il le relâcherait.

22. Choral

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

23a. Recitatif

Evangéliste
Mais les Juifs crièrent et dirent:

Pilato
¿De dónde eres Tú?
 Evangelista
Jesús no le dio respuesta ninguna. Dijole entonces Pilato:

Pilato
¿A mí no me respondes? ¿No sabes que tengo poder para soltarte y poder para crucificarte?

Evangelista
Respondióle Jesús:
 Jesús

No tendrías ningún poder sobre mí, si no te hubiese sido dado de lo alto; por esto los que me han entregado a tí tienen mayor pecado.

Evangelista
Desde entonces Pilato buscaba librarle.

22. Coral

Por medio de tu prisión,
 Hijo de Dios, nos ha sido dada la libertad,
 Tu calabozo es el trono de la gracia,
 La reunión de todos los piadosos,
 Pues si no hubieses marchado como esclavo,
 Nuestra esclavitud sería eterna.

23a. Recitativo

Evangelista
Pero los judíos gritaban diciéndole:

23b. Chorus

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

23c. Recitativo

Evangelista

*Da Pilatus das Wort hörte, führte er Jesum heraus
und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da
heißet: Hockpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha.
Es war aber der Rüsttag in Ostern um die sechste
Stunde, und er spricht zu den Juden:*

Pilatus

Sehet, das ist euer König!

Evangelista

Sie schrien aber:

23d. Chorus

Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

23e. Recitativo

Evangelista

Spricht Pilatus zu ihnen:

Pilatus

Soll ich euren König kreuzigen?

Evangelista

Die Hohenpriester antworteten:

23b. Chorus

(CD 1 **23**)

*If you let this man go you are no friend of Caesar, for
anyone who declares himself king rises up against the
emperor.*

23c. Recitativo

Evangelist

*When Pilate heard this he led Jesus out, sat on the chair
of judgment in a place called the High Pavement or
Gabbatha in Hebrew. It was around noontime on the
Friday of Passover. Pilate said to the Jews:*

Pilate

Here is your king!

Evangelist

And the Jews shouted:

23d. Chorus

Away with him, crucify him!

23e. Recitativo

Evangelist

Pilate asked them:

Pilate

Am I to crucify your king?

Evangelist

The high priests replied:

23b. Chœur

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

23c. Recitatif

Évangéliste

En entendant ces paroles, Pilate conduisit Jésus dehors et s'assit sur le siège du tribunal, à l'endroit appelé: le Haut Pavé, en hébreu: Gabbatha. Mais c'était le jour de la récollection avant la Pâque, vers la sixième heure et il dit aux Juifs:

Pilate

Voyez, voici votre roi!

Évangéliste

Mais ils s'écrièrent:

23d. Chœur

Débarasse-nous de lui, crucifie-le!

23e. Recitatif

Évangéliste

Pilate leur dit:

Pilate

Dois-je crucifier votre roi?

Évangéliste

Les grand-prêtres lui répondirent:

23b. Coro

Si sueltas a ése, no eres amigo del César; todo el que se hace rey al César se opone.

23c. Recitativo

Evangelista

Cuando oyó Pilato estas palabras sacó a Jesús fuera y se sentó en el tribunal, en el sitio llamado litóstratos, en hebreo gabbata. Era el día de la Parasceve, preparación de la Pascua, alrededor de la hora sexta. Dijo a los judíos:

Pilato

¡Ahí tenéis a vuestro rey!

Evangelista

Pero ellos gritaron:

23d. Coro

¡Quita, quita, crucifícale!

23e. Recitativo

Evangelista

Díjoles Pilato:

Pilato

¿A vuestro rey voy a crucificar?

Evangelista

Contestaron los príncipes de los sacerdotes:

23f. Chorus

Wir haben keinen König denn den Kaiser.

23g. Recitativo

Evangelista

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

24. Aria

Eilt, ihr angefochtenn Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen,
Eilt - Wohin? - nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
Flieht - Wohin? - zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda!

25a. Recitativo

Evangelista

Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und es war geschrieben: „Jesum von Nazareth, der Juden König“. Diese Überschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

23f. Chorus

We have no king but Caesar.

23g. Recitativo

Evangelist

Jesum was now handed over to be crucified. He was led away. Carrying his own cross, he went to the place known as the Place of Skull, of Golgotha in Hebrew.

24. Aria

Hurry, ye oppressed souls,
Leave your dens of travail
And hurry – where? – to Golgotha!
Take the wings of faith
And fly – where? – to the Hill of the Cross
Where salvation everywhere awaits you!

25a. Recitativo

Evangelist

Having arrived, they crucified him along with two others on either side of him, with Jesus in the middle. Pilate wrote an inscription and put it on the cross. It read: 'Jesus of Nazareth, King of the Jews'. Many Jews read this inscription, because the place where Jesus was crucified was near the city, and the inscription was written in Hebrew, Greek and Latin. Then the high priests of the Jews said to Pilate:

CD124

CD125

23f. Chœur

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

23g. Recitatif

Évangéliste

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

24. Air

Hâtez-vous, âmes craintives,

Sortez de vos antres de martyre,

Hâtez-vous – «où donc?» – sur le Golgotha!

Prenez les ailes de la foi,

Fuyez – «Où donc?» – vers le calvaire,

C'est là que fleurit votre salut!

25a. Recitatif

Évangéliste

C'est là qu'ils le crucifièrent, ainsi que deux autres, un de chaque côté et Jésus au milieu.

Mais Pilate rédigea alors un écriteau et le fit placer sur la croix; il portait ces mots: «Jésus de Nazareth, le roi des Juifs». Beaucoup de Juifs purent lire cet écriteau, car cet endroit où Jésus fut crucifié est proche de la ville. Et il était écrit en hébreu, en grec et en latin. Alors les grands-prêtres Juifs dirent à Pilate:

23f. Coro

Nosotros no tenemos más rey que el César.

23g. Recitativo

Evangelista

Entonces se lo entregó a ellos para que lo crucificaran. Tomaron pues a Jesús, que llevando su cruz salió al sitio llamado Calvario, que en hebreo se dice Gólgota.

24. Aria

Corred, almas contrariadas,

Salid de vuestras cuevas de martirios,

Corred -¿adónde?- al Gólgota.

Tomando las alas de la Fe,

Huid -¿adónde?- a la colina de la cruz,

Pues allí florecerá vuestro beneficio.

25a. Recitativo

Evangelista

Allí le crucificaron y con El a otros dos, uno a cada lado y Jesús en medio. Escribió Pilato un título y lo puso sobre la cruz; estaba escrito: Jesús Nazareno, Rey de los Judíos. Muchos de los judíos leyeron este título, porque estaba cerca de la ciudad el sitio donde fue crucificado Jesús y estaba escrito en hebreo, en latín y en griego. Dijeron, pues, a Pilato los príncipes de los sacerdotes de los judíos:

25b. Chorus

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

25c. Recitativo

Evangelista

Pilatus antwortet:

Pilatus

Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

26. Choral

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

27a. Recitativo

Evangelista

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

25b. Chorus

(CD1 25)

Do not write 'King of the Jews'; write that he said 'I am King of the Jews'.

25c. Recitativo

Evangelist

Pilate replied:

Pilate

What I have written, I have written.

26. Chorale

CD1 26

In the bottom of my heart
Your name and cross alone
Glow with everlasting flame
To my delight.
Come to me, Lord Jesus,
As comfort in my adversity,
In the form in which you
Gently bled to death!

27a. Recitativo

CD2 1

Evangelist

Having crucified Jesus, the soldiers took his clothes and divided them into four parts, one for each soldier, apart from the tunic. The tunic was seamless, woven in a single piece from top to bottom. They said to each other:

25b. Chœur

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

25c. Recitatif

Evangeliste
Pilate leur répondit:
Pilate
Ce qui est écrit, je l'ai écrit.

26. Choral

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

27a. Recitatif

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

25b. Coro

*No escribas Rey de los Judíos, sino que El ha dicho:
Soy el Rey de los Judíos.*

25c. Recitativo

Evangelista
Respondió Pilato:
Pilato
Lo escrito, escrito está.

26. Coral

En el fondo de mi corazón
Sólo tu nombre y cruz
Resplandece a toda hora,
De modo que puedo alegrarme.
Aparéceme en esa imagen
Para consuelo de mi miseria,
Cómo Tú, Señor Cristo, tan sumiso,
Has sangrado hasta morir.

27a. Recitativo

Evangelista
Los soldados, una vez que hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos, haciendo cuatro partes, una para cada soldado, y la túnica. La túnica era sin costura, tejida toda desde arriba. Dijéronse, pues, unos a otros:

27b. Chorus

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

27c. Recitativo

Evangelista

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

Jesus

Weib, siehe, das ist dein Sohn!

Evangelista

Darnach spricht er zu dem Jünger:

Jesus

Siehe, das ist deine Mutter!

28. Choral

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

27b. Chorus

(CD2 1)

Let us not divide this garment but gamble for it.

27c. Recitativo

Evangelist

*In this way the Scripture came true: 'They divided my
clothes among them and cast lots for my tunic'. That is
what the soldiers did. Near Jesus's cross there stood his
mother with her sister, Mary the wife of Cleopas, and
Mary Magdalene. When Jesus saw his mother and the
disciple he loved standing there he said to his mother:*

Jesus

Woman, here is your son!

Evangelist

He then said to his disciple:

Jesus

Here is your mother!

28. Chorale

(CD2 2)

He took account of everything
In his final hour,
Gave thought to his mother
And provided a guardian for her.
O son of man, practice justice,
Love God and your fellow man,
And when you die, do so
Without suffering or care!

27b. Chœur

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

27c. Recitatif

Evangeliste

*Ainsi s'accomplit la parole de l'Ecriture: «Ils se sont
partagé mes vêtements et ont tiré ma tunique au sort».
Ainsi firent les soldats. Mais près de la croix de Jésus se
tenait sa mère et la sœur de sa mère Marie, femme de
Cléophas et Marie Madeleine. En voyant sa mère et
auprès d'elle le disciple qu'il aimait, il dit à sa mère:*

Jésus

Femme, voici ton fils!

Evangeliste

Puis il dit au disciple:

Jésus

Voici ta mère!

28. Choral

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

27b. Coro

*No la rasguemos, sino echemos suertes sobre ella para
ver de quién será.*

27c. Recitativo

Evangelista

*Esto fue para que se cumpliese la Escritura: dividiéronse
mis vestidos, y sobre mi túnica echaron suertes. Es lo que
hicieron los soldados. Estaban junto a la cruz de Jesús, su
madre y la hermana de su madre, María la de Cleofas, y
María Magdalena. Jesús viendo a su madre y al discípulo
a quien amaba, que estaba allí, dijo a la madre.*

Jésus

Mujer, he ahí a tu hijo.

Evangelista

Dijo al discípulo:

Jesús

He ahí a tu madre.

28. Coral

En la última hora
Tomó buen cuidado de todo,
Pensó aún en su madre,
Y le nombró un tutor.
¡Oh! hombre, procura la justicia
Por amor a Dios y a los hombres,
Muere luego sin pena alguna
Y ya no te aflijas.

29. Recitativo

Evangelista

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

Jesus

Mich dürstet!

Evangelist

*Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen
Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen,
und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den
Essig genommen hatte, sprach er:*

Jesus

Es ist vollbracht!

30. Aria

Es ist vollbracht!

O Trost vor die gekränkten Seelen!

Die Trauernacht

Läßt nun die letzte Stunde zählen.

Der Held aus Juda siegt mit Macht

Und schließt den Kampf.

Es ist vollbracht!

31. Recitativo

Evangelista

Und neiget das Haupt und verschied.

29. Recitative

CD23

Evangelist

*From that moment the disciple took Mary into his care.
After that, when Jesus saw that everying had come to
pass exactly as foretold in the Scriptures, he said:*

Jesus

I am thirsty!

Evangelist

*A jar stood there full of vinegar. They filled a sponge
with vinegar, put it on a javelin, and held it to his lips.
After he had tasted the vinegar he said:*

Jesus

It is finished!

30. Aria

CD24

It is finished!

O comfort for the stricken spirit!

The night of sorrow

Has struck its final hour.

The hero of Judea triumphs in his migh

And ends the fray.

It is finished!

31. Recitative

CD25

Evangelist

Then he bowed his head and gave up his spirit.

29. Recitativ

Evangeliste

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

Jésus

J'ai soif!

Evangeliste

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

Quand Jésus eut pris le vinaigre il dit:

Jésus

Tout est accompli!

30. Air

Tout est accompli!

Ô consolation pour les âmes affligées!

La nuit de deuil

Laisse maintenant sonner sa dernière heure.

Le héros de Juda triomphe avec force

Et met un terme au combat.

Tout est accompli!

31. Recitativ

Evangeliste

Il inclina la tête et rendit l'âme.

29. Recitativo

Evangelista

*Y desde aquella hora el discípulo la tuvo en su casa.
Después de esto, sabiendo Jesús que todo estaba ya
consumado, para que se cumpliera la Escritura, dijo:*

Jesús

¡Tengo sed!

Evangelista

*Había allí una vasija llena de vinagre, fijaron en un
hisopo una esponja empapada en vinagre, y se la
acercaron a la boca. Cuando hubo tomado el vinagre,
dijo Jesús:*

Jesús

¡Consumado es!

30. Aria

Todo ha acabado,

Consuelo para las almas ofendidas.

La noche de luto

Causa que yo cuente la última hora.

El héroe de Judá vence con poderío

Y finaliza la lucha.

Todo ha acabado.

31. Recitativo

Evangelista

E inclinando la cabeza, entregó el espíritu.

32. Aria

Mein teurer Heiland, laß dich fragen,

Jesu, der du warest tot,

Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen

Und selbst gesagt: Es ist vollbracht,

Lebest nun ohn Ende,

Bin ich vom Sterben frei gemacht?

In der letzten Todesnot

Nirgend mich hinwende

Kann ich durch deine Pein und Sterben

Das Himmelreich ererben?

Ist aller Welt Erlösung da?

Als zu dir, der mich versüht,

O du lieber Herr!

Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;

Gib mir nur, was du verdient,

Doch neigest du das Haupt

Und sprichst stillschweigend: ja.

Mehr ich nicht begehre!

33. Recitativo

Evangelista

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

34. Arioso

Mein Herz, in dem die ganze Welt

Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,

Die Sonne sich in Trauer kleidet,

32. Aria

CD2 6

My sweet Saviour, may I ask,

Jesus, once you were dead

Now that you are broken on the cross

And have said, It is finished,

But now you live forever.

Am I now liberated from death?

In my final hour of death

I will turn nowhere

Can I inherit paradise

Through your pains and death?

It there now salvation for all?

But to you, my Redeemer,

My Lord and Master!

Your torments keep you from speaking,

Grant me that which you deserved,

But you incline your head

And say silently: Yes.

I do not wish for more!

33. Recitativo

CD2 7

Evangelist

*And look, the curtain of the temple was torn in two
from top to bottom. The earth trembled, the mountains
parted, the graves opened and the bodies of the saints
rose up.*

34. Arioso

CD2 8

My heart, while the whole world

Suffers with the sufferings of Jesus,

While the sun puts on mourning,

32. Air

Mon cher Sauveur, laisse-toi interroger,

Jésus, Toi qui étais mort,

Maintenant que tu es cloué sur la croix

Et que tu as dit: tout est accompli!

Tu vis maintenant pour l'éternité,

Suis-je délivré de la mort?

Que dans la dernière détresse de la mort

Je ne me tourne vers nul autre

Puis-je grâce à ton supplice et à ta mort,

Hériter du royaume des cieux?

Est-ce là la Rédemption pour le monde entier?

Que vers toi, qui m'as délivré de mes péchés,

Ô mon Seigneur bien-aimé!

Certes la douleur t'empêche de parler;

Donne-moi, seulement ce que tu as mérité:

Pourtant tu baisses la tête

Et dis en silence: oui!

Je n'en désire pas plus!

33. Recitatif

Évangéliste

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

34. Arioso

Mon cœur, alors que le monde entier

Souffre pareillement les souffrances de Jésus,

Le soleil s'habille de deuil,

32. Aria

Mi caro Salvador, déjame preguntarte:

Jesús, Tú que habías muerto,

Dado que has sido fijado en la cruz

Y has dicho: consumado es,

Vives ahora para siempre,

¿Estaré liberado ahora de la muerte?

En la última miseria de la muerte

A ninguna otra parte guíame,

¿Podré por medio de tu pena y muerte

Obtener el Reino de los Cielos?

¿Llegó la salvación a todo el mundo?

Sino hacía Tí, que me redimes,

¡Oh, mi amado Señor

A causa de tanto dolor nada puedes decir,

Dame sólo lo que Tú ganaste,

Pero Tú inclinaste la cabeza

Y expresaste en silencio: Sí.

Que más yo no ansío!

33. Recitativo

Evangelista

La cortina del templo se rasgó de arriba abajo en dos partes, la tierra tembló y se hundieron las rocas; se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos, que habían muerto, resucitaron.

34. Arioso

Corazón mío, viendo que todo el mundo

Sufre con la Pasión de Jesús,

El sol se viste de luto,

Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?

35. Aria

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren!

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:
Dein Jesus ist tot!

36. Recitativo

Evangelista

Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über (denn desselbigen Sabbats Tag war sehr groß), baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr gläubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde: „Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen“. Und abermal spricht eine andere Schrift: „Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben“.

The curtain tears, the mountains topple,
The earth trembles, the graves open up
Because they see the Creator grown cold –
What do you intend to do?

35. Aria

Melt, my heart, in floods of tears
To pay homage to my Lord.

Tell earth and heaven of your distress:
Your Jesus is dead!

36. Recitativo

Evangelist

Because it was the Friday of Passover, the Jews did not want the bodies to remain on the crosses for the coming Sabbath (for that Sabbath was a very holy day). So they asked Pilate to have the legs broken and the bodies taken down. The soldiers came to the first one and broke his legs and then did the same to the other one who was crucified with him. When they came to Jesus, however, and saw that he had already died, they did not break his legs. Instead, one of the soldiers pierced his side with a lance, and at once blood and water flowed from it. This was seen by eyewitness whose evidence can be trusted. He knows that he is telling the truth so that you too may believe. For this happened in fulfillment of the Scripture: ‘No bone of his shall be broken’. And another passage says: ‘They shall look upon the man they stabbed’.

Le voile se déchire, le rocher tombe et se brise,
La terre tremble, les tombeaux s'ouvrent,
Parcequ'ils voient s'éteindre le Créateur,
De ton côté que veux-tu faire?

35. Air

Répands-toi, mon cœur, en torrents de larmes,
En l'honneur du Très-Haut.

Raconte au monde et au ciel cette peine:
Ton Jésus est mort!

36. Recitatif

Évangéliste

Mais les Juifs, comme c'était le jour de la récollection avant la Pâque, demandèrent à Pilate, (car ce jour du Sabbat était très important), afin que les corps ne restent pas sur la croix durant le Sabbat, de leur faire briser les jambes et de faire enlever les corps de la croix. Alors vinrent les soldats et ils brisèrent les jambes, au premier et au second de ceux qui avaient été crucifiés avec lui. Lorsqu'ils arrivèrent au tour de Jésus, ils virent qu'il était déjà mort; ils ne lui brisèrent pas les jambes; mais un des soldats lui perça le côté de sa lance, et aussitôt il sortit du sang et de l'eau. Et celui qui a vu cela en a témoigné, et son témoignage est vrai et il le sait bien, lui, qu'il a dit la vérité, afin que vous le croyiez. Car cela est arrivé, afin que l'Écriture s'accomplisse: «on ne lui brisera aucun os». Et l'Écriture dit encore: «Ils verront, qui ils ont transpercé!»

La cortina se rasga, la roca se desmenuza,
La tierra tiembla, los sepulcros se abren,
Viendo que el Creador se enfrió:
¿Qué quieres hacer tú de tu parte?

35. Aria

Deshácete, mi corazón, en mareas de
Lágrimas, en honor del Altísimo.

Relata al mundo y al cielo la miseria,
Tu Jesús ha muerto.

36. Recitativo

Evangelista

Los judíos, como era el día de Parasceve, para que no quedasen los cuerpos en la cruz el día de sábado (pues aquél día de reposo era de gran solemnidad), rogaron a Pilato que les rompiesen las piernas y los quitasen. Vinieron, pues, los soldados y rompieron las piernas al primero y al otro que estaba crucificado con Él; pero llegando a Jesús, como le vieron muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado, y al instante salió sangre y agua. El que lo vió, da testimonio, y su testimonio es verdadero; él sabe que dice la verdad, para que vosotros creáis; porque esto sucedió para que se cumpliese la Escritura: no romperéis ni uno de sus huesos. Y otra Escritura dice también: mirarán al que traspasaron.

37. Choral

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

38. Recitativo

Evangelista

Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathea, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich aus Furcht vor den Juden), daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derwegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekrenziget ward, ein Garte, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je gelegt war. Dasselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, dieweil das Grab nahe war.

39. Chorus

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
 Die ich nun weiter nicht beweine,
 Ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!

37. Chorale

CD 211

Help us, O Jesus, Son of God,
 By your bitter sufferings
 To shun all vice
 In obedience to your will,
 To recall your death and its causes
 To our great benefit.
 For this, however poor and frail,
 We give you our offerings of thanks!

38. Recitative

CD 212

Evangelist

After that, Joseph of Arimathea, a disciple of Jesus who kept his belief secret for fear of the Jews, asked Pilate for permission to remove Jesus's body. Pilate granted him permission. So Joseph came and took down Jesus's body. He was joined by Nicodemus, who had first visited Jesus by night. Nicodemus brought a mixture of myrrh and aloes, nearly a hundredweight. They took the body of Jesus and wrapped it with the spices in strips of linen, as is the Jewish burial custom. Now, at the place where he was crucified there was a garden with a new tomb which had never been used for burial. Here, because it was the eve of the Jewish Passover and because the tomb was nearby, they laid Jesus.

39. Chorus

CD 213

Rest in peace, ye sacred remains.
 No longer shall I mourn for you;
 Rest in peace and grant me peace as well!

37. Choral

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

38. Recitatif

Evangeliste

Ensuite Joseph d'Arimatee, qui était un disciple de Jésus, demanda à Pilate (mais secrètement, par crainte des Juifs), de pouvoir enlever le corps de Jésus. Et Pilate lui en donna la permission. Il vint donc et emporta le corps de Jésus. Nicodème vint aussi, qui était autrefois venu voir Jésus; il apporta de la myrrhe et de l'aloès mélangés, environ cent livres. Alors ils prirent le corps de Jésus, l'enveloppèrent dans des linges de lin avec des aromates, selon la coutume funéraire juive. Mais il y avait, à l'endroit où Jésus avait été crucifié, un jardin et dans ce jardin une tombe fraîchement creusée, dans laquelle personne n'avait encore été enseveli. Comme ce tombeau était proche, et par égard pour la récollection pour préparer la Pâque, ils y déposèrent le corps de Jésus.

39. Chœur

Repose en paix, dépouille sainte,
 Que désormais je ne pleure plus,
 Repose en paix et conduis-moi aussi au repos!

37. Coral

Ayúdanos, Cristo, Hijo de Dios,
 Por medio de tu amargo sufrimiento
 Para que nosotros, siempre tus súbditos,
 Evitemos todo pecado,
 Que temerosamente pensemos
 En tu muerte y sus causas
 Y te ofrezcamos, aunque pobres y débiles,
 Sacrificios de gratitud.

38. Recitativo

Evangelista

Después de esto José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, rogó a Pilato en secreto por temor de los judíos, que le permitiesen tomar el cuerpo de Jesús, y Pilato se lo permitió. Vino pues y tomó su cuerpo. Llegó Nicodemo, el mismo que había venido a El de noche al principio, y trajo una mezcla de mirra y áloe, como cien libras. Tomaron pues el cuerpo de Jesús y lo fajaron con bandas y aromas, según es costumbre de sepultar entre los judíos. Había cerca del sitio donde fue crucificado un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el cual nadie aún había sido depositado. Allí, a causa de la Parascève de los judíos, y por estar cerca el sepulcro, pusieron a Jesús.

39. Coro

Descansad bien, sagrados despojos,
 Por lo que ahora no lloraré,
 Y llevadme también a mí hacia la paz.

Das Grab, so euch bestimmt ist
 Und ferner keine Not umschließt,
 Macht mir den Himmel auf
 Und schließt die Hölle zu.

40. Choral

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
 Am letzten End die Seele mein
 In Abrahams Schoß tragen,
 Den Leib in sein Schlafkämmerlein
 Gar sanft ohn einge Qual und Pein
 Ruhn bis am jüngsten Tage!
 Alsdenn vom Tod erwecke mich,
 Daß meine Augen sehen dich
 In aller Freud, o Gottes Sohn,
 Mein Heiland und Genadenthron!
 Herr Jesu Christ, erhöre mich,
 Ich will dich preisen ewiglich!

*Anhang*1ⁿ. Choral

O Mensch, beweine dein Sünde groß,
 Darum Christus seins Vaters Schoß
 Äußert und kam auf Erden;
 Von einer Jungfrau rein und zart
 Für uns er hie geboren ward,
 Er wollt der Mittler werden.
 Den Toten er das Leben gab
 Und legt dabei all Krankheit ab
 Bis sich die Zeit herdrange,

The grave for which you are destined,
 And which knows no affliction,
 Opens paradise to me
 And shuts the gates of hell.

40. Chorale

O Lord, let your sweet cherubim
 Bear my soul to Abraham's bosom
 At its final hour;
 Let my body rest in its little chamber
 Gently, free from torment and pain,
 Until the Day of Judgment!
 Then wake me from death
 So that my eyes may see you
 In full delight, O Son of God,
 My Saviour and Seat of Grace!
 Lord Jesus Christ, hear my prayer,
 I shall praise you unto Eternity!

*Appendix*1ⁿ. Chorale

O man, bewail thy sin so great,
 For which Christ parted from his father
 And came to earth:
 Of a Virgin pure and tender
 He was born here for us,
 He wanted to be the mediator.
 To the dead he gave life
 And banishes all sickness
 Until the time presses

La tombe qui t'es destinée,
Et qui désormais ne renferme plus la détresse,
M'ouvre le Ciel
Et ferme l'Enfer.

40. Choral

Ah! Seigneur, laisse tes chers anges,
Man dernière heure étant venue, porter mon âme
Dans le sein d'Abraham,
Que le corps, dans son lieu de sommeil
Bien doucement, sans tourment ni peine,
Repose jusqu'au dernier Jour.
Alors éveille-moi de la mort,
Pour que mes yeux te contemplent,
Dans la joie absolue, ô Fils de Dieu,
Mon Sauveur et trône de la grâce!
Seigneur Jésus Christ, entends-moi,
Je veux te célébrer éternellement.

Appendice

1^{re}. Choral

Ô Homme, pleure sur tes grands péchés,
C'est pour eux que, du sein de son père,
Le Christ sortit et vint sur terre;
D'une vierge pure et tendre
Pour nous il naquit ici-bas,
Il voulait devenir l'intercesseur,
Lui qui redonnait la vie aux morts
Et guérissait toutes les maladies
Jusqu'au jour où le temps fut venu

La tumba que a vosotros fue destinada
Y no encierra otra miseria,
Abre para mí el cielo
Y cierra para mí el infierno.

40. Coral

Señor, dispone que los queridos angelitos,
Cuando llegue el último fin,
Lleven a mi alma al regazo de Abraham.
Al cuerpo en su alcoba, para dormir
Muy suavemente sin penas ni dolores,
Déjalo reposar hasta el Juicio Final.
Entonces despiértame de la muerte
Para que mis ojos te contemplen
Con todo regocijo. Ah, Hijo de Dios,
Mi Salvador y Trono de las gracias!
Señor Jesucristo, escúchame, pues,
Yo quiero alabarte en la eternidad.

Anexo

1^{re}. Coral

Llora, hombre, tus grandes pecados
Por los que Cristo abrió el seno
Del Padre y vino a la Tierra;
Nació aquí por nosotros
De una Virgen pura y limpia
Y quiso ser el Mediador.
A los muertos dio la vida
Y curó toda enfermedad
Hasta que el tiempo le llevó

Daß er für uns geopfert würd,
Trüg unser Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.

11^u. Aria

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

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

when he should be sacrificed for us,
bearing the heavy burden of our sins
upon the cross indeed.

11^u. Aria

Heaven, rend, world, quake,
Echo my lamentation,
Jesu, thy passion
sees my grief and fear.
What I suffer, Jesu, with you!
Is pure joy to me,
yes, I count your pains,
O smitten Son of God,
Thy wounds, crown and mockery.

I choose Golgotha
Before this tawdry earthly dwelling.
My heart's delight.
If on the way of the Cross
Thy thorns are sown,
My soul walks upon roses,
Because I in contentment
Sink into thy wounds,
When I think of it,
So I see in the hour of death,
When a stormy gale blows,
In heaven a mansion.
This place, which I daily
Approach by faith,
Therefore grant to me!

où il offrit sa vie pour nous,
 porta le lourd fardeau de nos péchés
 longtemps, cloué sur la croix.

11^u. Air

Que le ciel se déchire, que le monde tremble,
Ta passion, Jésus,

Confère à mon chant ces accents de tristesse.
 Voyez mes tourments et mon angoisse,
 Ce que je souffre avec toi, Jésus!

C'est pour moi une pure joie,

Oui, je compte tes souffrances,
 Ô Fils de Dieu fustigé,

Les blessures, la couronne et les sarcasmes

Que tu subis.

J'ai choisi Golgotha
 Face à ce méprisable édifice du monde.

Pâture de mon cœur,

Si sur le chemin de la croix,
 Tes épines sont semées,

Mon âme marche sur des roses.

Parce que plein de contentement,
 Je m'abîme dans tes plaies,

Lorsque j'y songe,

Je vois dans la mort,
 Lorsque souffle un vent de tempête,

Dans le ciel, un endroit,

Ce lieu vers lequel
 Je me tourne chaque jour par la foi,
C'est pourquoi, offre-le moi!

A ofrecerse por nosotros
 Soportando el enorme peso
 De nuestros pecados
 Hasta llevarlo a la cruz.

11^u. Aria

Rásgate cielo y tiembla tierra,
 Pues entra en mi entonación fúnebre,

Jesús, tu Pasión.

Contemplad mi tormento y el miedo
 Que padezco contigo, Jesús,

Y que se torna para mí en puro gozo

Porque cuento tus padecimientos,
 Oh Hijo de Dios abatido,

Tus llagas, tu corona y humillación

Y elijo el Gólgota

Antes que este indigno mundo.

Pasto de mi corazón.

Son en el camino de la cruz
 Tus espinas dispersadas.

Mi alma va sobre rosas

Porque en plena complacencia
 Me sumerjo en tus heridas.

Cuando lo pienso

Contemplo la muerte
 Al soplar la tormenta

Y cada día por la fe

Me pongo en camino al cielo,
 Esa morada que espero

Recibir de ti en obsequio

13th. Aria

Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel,
 Wirf, Himmel, deinen Strahl auf mich!
 Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen
 Hab ich, o Jesu, dein vergessen!
 Ja, nähm ich gleich der Morgenröte Flügel,
 So holte mich mein strenger Richter wieder;
 Ach! fallt vor ihm in bittern Tränen nieder!

19th. Aria

Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen,
 Bei eurer Kreuzesangst und Qual!
 Könnt ihr die unermessne Zahl
 Der harten Geißelschläge zählen,
 So zählet auch die Menge eurer Sünden,
 Ihr werdet diese größer finden!

40th. Choral

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

13th. Aria

Crush me, you rocks and you hills,
 Hurl, heaven, thy bolt at me!
 How wilfully, how sinfully, how presumptuously
 Have I, O Jesu, forgotten thee!
 Yes should I take the wings of the morning dawn,
 My strict Judge would fetch me back;
 Ah! fall down before him with bitter tears!

19th. Aria

Ah, do not twist and turn so, tortured souls,
 In your fear of the cross and torment!
 If you can count the immeasurable number
 Of hard scourge-blows,
 Then count too the number of your sins,
 You will find this to be greater!

40th. Choral

Christ, thou Lamb of God,
 Thou that bearest the sin of the world,
 Have mercy upon us!
 Christ, thou Lamb of God,
 Thou that bearest the sin of the world,
 Have mercy upon us!
 Christ, thou Lamb of God,
 Thou that bearest the sin of the world,
 Give us thy peace!
 Amen.

13^u. Air

Écrasez-moi, vous rochers et vous collines,
 Jette sur moi, ciel, tes rayons!
 Quelle fut mon impiété, mon péché, ma présomption
 Lorsque je t'oubliai, ô Jésus!
 Oui, quand s'approchent les ailes de l'aurore,
 Mon juge inflexible vient me chercher à nouveau;
 Ah! prosterner-vous devant lui, baignés de pleurs
 amers!

19^u. Air

Ah! Ne vous tordez pas ainsi, âmes affligées,
 Écrasées par votre peur de la croix et votre tourment!
 Si vous pouvez compter le nombre infini
 Des coups de fouets,
 Comptez aussi le nombre de vos péchés,
 Vous verrez qu'il est bien plus grand.

40^u. Choral

Christ, Agneau de Dieu,
 Toi qui effaces les péchés du monde,
 Aie pitié de nous
 Christ, Agneau de Dieu,
 Toi qui effaces les péchés du monde
 Aie pitié de nous!
 Christ, Agneau de Dieu
 Toi qui effaces les péchés du monde,
 Donne-nous la paix.
 Ainsi soit-il.

13^u. Aria

Trituradme, rocas y colinas,
 Lanza cielo, tu rayo sobre mí:
 Con qué pecado, profanación y desatino
 Te olvidé, oh Jesús.
 Tomaré inmediatamente
 Las alas del lucero del alba
 Para retornar a mi Juez severo,
 Ah, postráos ante él con lágrimas amargas.

19^u. Aria

Ay, no os retorzáis así, almas atormentadas
 En medio de vuestra angustia de cruz y dolor
 No podréis contar el número interminable
 De los duros azotes infligidos,
 Pues contad el cúmulo de vuestros pecados
 Y veréis que es aún mayor.

40^u. Coral

Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Ten piedad de nosotros.
 Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Ten piedad de nosotros.
 Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Danos la paz.
 Amén.

Bachs Johannes-Passion und ihre verschiedenen Fassungen

Als Johann Sebastian Bach im Mai 1723 das Amt des Thomaskantors übernahm, fand er die Aufführung figuraler Passionsmusiken in Leipzig als feste Tradition vor. Bereits am Karfreitag des Jahres 1717 hatte der damalige Organist und Musikdirektor Johann Gottfried Vogler den Messestädtlern erstmalig eine „musicierete Passion“ (offenbar Telemanns Brockes-Passion) in der Neuen Kirche dargeboten. Vier Jahre später, im April 1721, folgte Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau mit der Aufführung seiner Markus-Passion in der Thomaskirche. Von 1724 an fanden die Passionsaufführungen – gemäß einer Festlegung von Seiten des Leipziger Rates – in jährlichem Wechsel zwischen den beiden Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomas statt.

Bach selbst beschäftigte sich relativ früh mit der oratorischen Passion. Vielleicht schon 1708, spätestens aber im Jahre 1713 hatte er die Markus-Passion des Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser abgeschrieben und für eine Aufführung eingerichtet. Möglicherweise kannte er das Werk bereits seit seiner Reise nach Norddeutschland im Spätherbst 1705. Keisers Opus war für den jungen Bach eine bedeutsame Studienvorlage, enthält es doch vieles im Keim, was er in seinen späteren Passionen zu höchster Vollendung führte. Vor allem der dramatische Rezitativstil scheint Bach maßgeblich beeinflusst zu haben.

Nach Mitteilung des Biographen Carl Ludwig Hilgenfeldt (1850) komponierte Bach seine erste Passionsmusik

bereits im Jahre 1717. Wie jüngste Recherchen ergaben, entstand diese offenbar für eine Aufführung am Karfreitag (26. März) in der Kirche auf Schloss Friedenstein zu Gotha. Bach hatte dort Christian Friedrich Witt († 13. April 1717) im Amt zu vertreten. Der langjährige Kapellmeister des Herzogs (Friedrich II.) lag auf dem Sterbebett und war nicht mehr in der Lage, die am Hof bereits zur Tradition gewordene Passionsaufführung zu dirigieren. Am 12. April, wenige Tage nach dem Osterfest, erhielt Bach für die Darbietung seiner Passion eine Gratifikation von zwölf Talern. Das nachweislich gedruckte Textbuch ist leider verschollen; überlieferte Textdrucke aus den angrenzenden Jahren deuten jedoch darauf hin, dass die von Bach aufgeführte Komposition ein Passionsoratorium war. Erhalten geblieben sind davon lediglich einige Sätze in späteren Werken (vornehmlich in der zweiten Fassung der Johannes-Passion BWV 245 und – wie neueste Quellenuntersuchungen erbracht – offensichtlich auch in der Tenor-Solokantate „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ BWV 55 [EDITION BACHAKADEMIE Vol. 18]).

Bachs Weimarer Werke bildeten dann auch eine wesentliche Grundlage für seinen ersten Leipziger Kantatenjahrgang, den er wohl aus Zeitmangel und wegen der beträchtlichen Mehrbelastung im ersten Amtsjahr nicht völlig neu zu komponieren vermochte. Im Gegensatz dazu hatte Bach zur Vorbereitung seiner ersten Leipziger Passionsmusik im Frühjahr 1724 offenbar hinreichend Zeit, da im sogenannten „tempus clausum“ – das sind die Sonntage von Invokavit bis Palmarum – in den Leipziger Kirchen nicht *figuraliter* musiziert wurde und der Thomaskantor demzufolge auch keine Kantaten in wöchentlichem Turnus zu komponieren und aufzuführen hatte. Seine Entscheidung, den ungekürzten Passionsbericht nach dem Evangelisten Johannes zu vertonen, erwies sich

als folgenreich für das Gesamtkonzept des Werkes; denn der dramatische Ablauf der geschilderten Ereignisse ermöglichte nur an wenigen Stellen die Eingliederung von betrachtenden Arien und Ariosi, und hinsichtlich der Platzierung solcher das Passionsgeschehen reflektierenden Partien fand Bach auch nach mehreren Umgestaltungen des Werkes keine letztlich befriedigende Lösung. Daß er die Christus-Worte nicht als *Accompagnato* wie in Keisers Markus-Passion oder in seiner eigenen späteren Matthäus-Passion (BWV 244), sondern *secco* (also lediglich mit Continuoabgleitung) komponierte, könnte im Blick auf jene inhaltlichen und formalen Eigenheiten des Passionsberichtes nach Johannes erfolgt sein, und es ist bezeichnend, daß er auch in den späteren Fassungen an der musikalisch relativ sachlichen Darstellungweise der Person Jesu festhielt und auf die Ausinstrumentierung der Christus-Rezitative verzichtete. Zwei Textstellen, das Weinen Petri und das Zerreißen des Vorhangs im Tempel, wurden – da musikalisch besonders ergiebig – dem Matthäus-Evangelium (Kap. 26, 75 und Kap. 27, 51–52) entlehnt. Bach unterstreicht sie durch motivisch ausgearbeitete und metrisch gebundene Rezitativ-Gestaltung und fügt ihnen längere, kontemplative Partien an. Weshalb Bach jene Texteinfügungen vorübergehend (und zwar anlässlich einer Wiederaufführung im Jahre 1732) eliminierte, läßt sich definitiv nicht sagen. Später (1739) wurden sie in die Partitur der Johannes-Passion wieder aufgenommen.

Besonderes Gewicht legte er auf die musikalische Ausarbeitung der Turba-Chöre. Diese stellen hinsichtlich ihrer außergewöhnlichen formalen Dimension und dramatischen Schlagkraft die bedeutsamste musikalische Komponente der Passion dar. Augenfällig sind hierbei thematisch-motivische Korrespondenzen zwischen einigen Volkschören im zweiten Teil. Sie führen zur Bildung

von sogenannten Chorpaaren („Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ und „Wir dürfen niemand töten“ oder „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!“ und „Schreibe nicht: der Juden König“). Mit diesem dramaturgischen Mittel gelingt Bach die Herstellung von übergreifenden formalen Zusammenhängen in der Architektur des Werkes.

Die madrigalischen Sätze der Passion

Ungeklärt bleibt, ob ein unbekannter Librettist die madrigalischen Texte zusammenstellte beziehungsweise inwieweit Bach selbst bei der Textgestaltung mitgewirkt hat. In den meisten Fällen sind sie an zeitgenössische Vorbilder angelehnt. Hierzu gehören das Passionslibretto „Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus“ aus der Feder des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes, „Der weinende Petrus“ in Christian Weises „Der grünen Jugend notwendige Gedanken“ und die Johannes-Passion des Hamburger Operndichters Christian Heinrich Postel. Diese Textkompilation aus den besten zeitgenössischen Passionslibretti war für Bach sicherlich keine Ideallösung, sondern eher ein Kompromiß, da ihm ein geeigneter Textdichter offenbar nicht zur Verfügung stand.

In Bachs Johannes-Passion (wie auch in der 1731 komponierten Markus-Passion) tritt die madrigalische Dichtung zugunsten von Bibel- und Choraltext in den Hintergrund. Im Gegensatz zur Matthäus-Passion ist die Anzahl der betrachtenden Arien und Ariosi auf ein Mindestmaß reduziert. Bis auf die Tenorarie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ (in der Fassung von 1749 mit der veränderten Textunterlegung „Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bitter Leiden“), deren überdurchschnittliche Länge einen tiefgreifenden Einschnitt im Evange-

lienbericht bewirkt, sind die solistischen Partien vergleichsweise knapp gehalten. Bei ihrer Einbettung in das Passionsgeschehen ergaben sich gewisse Disproportionen: So folgen nach Jesu Tod gleich drei Arien und ein Arioso, während der Passionsbericht bis dahin lediglich an zwei Textstellen (nach der Geißelung Christi und nach seiner Freigabe zur Kreuzigung) durch kontemplative Sätze unterbrochen wird.

An exponierter Stelle (nach Petri Verleugnung) setzte Bach eine geradezu erschütternde, musikalisch äußerst expressive und vom formalen Aufbau her völlig unkonventionelle Arie („Ach, mein Sinn“), die er in einer späteren Fassung (1739) von allen Instrumenten ausführen ließ. An ebenso einschneidender Stelle (nach den Worten „Es ist vollbracht!“) durchbricht er ein weiteres Mal den traditionellen Aufbau einer Da capo-Arie. Im Unterschied zur üblichen A-B-A-Formgebung, bei der im Mittelteil ein deutlicher Kontrast durch Zurücknahme der Dynamik bewirkt wird, geht Bach in diesem ungewöhnlichen Satz den umgekehrten Weg: Während der A-Teil durch die kammermusikalische Besetzung von Viola da gamba und Continuo bewußt verhalten angelegt ist, akzentuiert Bach im B-Teil – dem Text „Der Held aus Juda siegt mit Macht“ entsprechend – einen scharfen Kontrast durch den Einsatz des vollstimmigen Streichorchesters, dem er bei der Aufführung im Jahre 1749 sogar ein Bassono grosso (Kontrafagott) hinzufügte. Dieser Gegensatz wird durch die unterschiedlichen Tempoangaben *Molto Adagio* (für den A-Teil) und *Vivace* (für den B-Teil) noch verstärkt.

Für den düster-erhabenen Eingangsschor wählte Bach eine Form, die weniger in der Tradition des barocken Passions-Oratoriums steht, sondern mehr an die Passions-Historie des 17. Jahrhunderts anknüpft. Finden

wir dort ein schlichtes Exordium (beispielsweise in den Passionen von Schütz, Peranda, Theile oder Scarlatti), welches in der Regel mit den Worten „Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es geschrieben steht...“ beginnt, so ist hier das Vorbild eine damals in Kursachsen gebräuchliche Gebetseröffnungsformel. Im Unterschied zu den Passionsvorbildern aus dem 17. Jahrhundert steht am Ende des Werkes nicht die Danksagung für Christi Erlösungswerk (als Conclusio), sondern ein für das barocke Passions-Oratorium typischer Grabeschor in c-Moll. Ihm folgt ein schlichter vierstimmiger Choral, der das Werk bereits mit dem Ausblick auf die Auferstehung in lichtem Es-Dur beschließt.

Wiederaufführungen der Passion nach 1724

Im Unterschied zur Matthäus-Passion hat die Johannes-Passion nie eine endgültige Fassung erhalten. Die weitestreichende Umgestaltung erfuhr das Werk anlässlich einer Wiederaufführung zu Karfreitag 1725 – also bereits ein Jahr nach seiner Entstehung. Offensichtlich entschloß sich Bach zu dieser einschneidenden Umarbeitung, da er ein gerade erst im Vorjahr präsentiertes Werk nicht ohne deutlich erkennbare Veränderungen darbieten wollte. Vielleicht aber erfolgte diese erneute Aufführung mehr aus Verlegenheit und mußte unter Zeitdruck vorbereitet werden, weil der Plan für eine neue Passionsmusik (vielleicht ein Passionsoratorium?) aus irgendwelchen Gründen nicht realisiert werden konnte. Denkbar wäre, daß Bach zunächst Picanders Passionslibretto „Erbauliche Gedanken ... über den leidenden Jesum“ vertonen wollte, von diesem Vorhaben aus liturgischen und vielleicht auch aus textlichen Gründen jedoch Abstand nehmen mußte.

Von den fünf nachweisbaren Fassungen der Johannes-Passion entfernt sich die zweite aus dem Jahre 1725 am weitesten von der ursprünglichen Version: zwei Ecksätze und zwei Binnensätze sind ausgetauscht, ein Arioso entfällt; an anderer Stelle ist eine Arie mit Choral zusätzlich eingefügt. Daß die Passion bei ihrer Neugestaltung um drei Choralbearbeitungen (zwei ausgedehnte Choralchöre und eine Baß-Arie mit Sopran-Cantus-firmus) bereichert wurde, ist eine offensichtlich gezielt vorgenommene Veränderung, mit der Bach einen sinnvollen und logischen Bezug zu seinem Choralcantatenjahrgang (dessen Aufführung sich von Trinitatis 1724 bis Ostern 1725 erstreckte) herstellte. Die Provenienz der neu aufgenommenen Sätze konnte erst in jüngster Zeit hinreichend geklärt werden. Alle Anzeichen deuten darauf hin, daß sie (vielleicht mit Ausnahme des Choralchors „O Mensch, bewein dein Sünde groß“) der schon erwähnten Gothaer Passionsmusik aus dem Jahre 1717 entstammen.

Bach hat diese fünf Sätze bereits im Jahre 1732 aus der Partitur seiner Johannes-Passion wieder entfernt. Während die beiden großangelegten Choralchöre in anderen Werken ihren endgültigen Platz erhielten, sind die drei Arien „Himmel reiße, Welt erbebe“, „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ und „Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen“ – soweit wir wissen – nicht wieder verwendet worden und somit weitgehend unbekannt geblieben. Als Bestandteil der Fassung von 1725 wurden sie zusammen mit den beiden Choralchören in die vorliegende Einspielung einbezogen und sind auf CD 2, im Anschluß an den Schlußchoral „Ach Herr laß dein lieb Engelein“, separat zu hören.

In den Texten der drei Passionsarien offenbart sich jene typische bild- und symbolhafte Sprache, wie sie uns aus

den Versen von Salomon Franck (1659–1725) vertraut ist. Der Hausdichter am Weimarischen Fürstenhof hatte bereits seit 1714 beständig Kantatenlibretti für Bach geliefert und könnte auch hier als Verfasser am Werk gewesen sein. Vielleicht stammt das gesamte Libretto für die 1717 komponierte Passion aus seiner Feder?

Nachdem bereits drei deutlich voneinander abweichende Aufführungsversionen der Johannes-Passion existierten, unternahm Bach 1739 den Versuch einer endgültigen Fixierung des Werkes. Allerdings brach er dieses Vorhaben bereits nach der Überarbeitung und Niederschrift von 21 Partiturseiten ab und überließ die Fertigstellung der Reinschrift einem Kopisten, der dann aber nur den unrevidierten Notentext der Erstfassung von 1724 in die von Bach begonnene Partitur übertrug.

Helmuth Rilling beschreibt und beurteilt die Veränderungen wie folgt: „Die Veränderungen betreffen die Nummern 1 bis 10 und sind in der Partitur notiert. Nicht enthalten sind die Änderungen in den Stimmen der Aufführung von 1749. Es kann daher davon ausgegangen werden, daß Bach den Anfang der Passion in der veränderten Fassung nie aufgeführt hat. Gleichwohl sind die Veränderungen Basis aller heute üblichen Aufführungen der Johannes-Passion wie auch dieser Einspielung. Im einzelnen handelt es sich um folgende Passagen:

No. 1 Chor: Ursprünglich spielten alle Baßinstrumente regelmäßige Achtel. In der veränderten Fassung spielen nur Cello und Fagott die Achtel, während Kontrabaß und Orgel Viertel mit Viertelpausen spielen. Dadurch wird der Satz gewichtiger und majestätischer; die rhythmischen Schwerpunkte bereiten die folgenden Anrufungen „Herr, Herr, Herr“ des Chores vor.

No. 3 Choral: Ursprünglich war der Choral rein akkordisch gesetzt. In der veränderten Fassung schreibt Bach Durchgangsnoten und unterstreicht durch die zusätzlichen Bewegungen Worte wie „Marterstraße“ und „Lust und Freude“.

No. 4 Rezitativ: Ursprünglich spielt der Continuo nur Akkorde. In der veränderten Fassung schreibt Bach zu den Worten „Kelch, den mir mein Vater gegeben hat“ eine fließende, den Text unterstreichende Bewegung in der Bassstimme.

No. 7 Aria: Große Notenwerte der Singstimme werden in der späteren Fassung durch Bewegungen ausgefüllt: „Durch die Stricke meiner Sünden...“.

No. 9 Aria: Die Stimmführung wird in der späteren Fassung strikter am Kanon ausgerichtet: „Ich folge dir gleichfalls“.

No. 10 Rezitativ: Die Petrus-Szene beginnt ursprünglich in tiefer Lage; ein hoher Ton betont den „Hohepriester“, das Wort Türhüterin wird falsch betont. Später beginnt die Szene in hoher Lage, und Bach verzichtet auf die genannten Hervorhebungen. Offenbar war ihm nun die allgemein erregte Atmosphäre der Szene wichtiger.

Die Revisionen sind insgesamt nicht grundsätzlicher Natur, ermöglichen jedoch einen Einblick in Bachs Kompositionsprozeß.“

Zu einer erneuten Aufführung der Johannes-Passion kam es erst 1749, ein Jahr vor Bachs Tode. Mit beträchtlich erweiterter Streicherbesetzung wurde sie am Karfreitag (4. April) den Leipzignern noch einmal dargeboten. Schwer nachzuvollziehen bleibt freilich, dass Bach seine Komposition bei dieser letzten Aufführung im wesentlichen in der Erstfassung von 1724 und ohne Berücksichtigung der 1739 begonnenen tiefgreifenden Umarbeitung zu Gehör brachte.

Für eine klangliche Realisierung dieser Letztfassung, die mit der hier vorgelegten Einspielung der Erstfassung von 1724 weitgehend identisch ist, hat das freilich Folgen, denn im Vergleich zu der uns bisher vertrauten Aufführungsversion des Werkes – sie basiert auf jener Teilrevision von 1739 – ergeben sich zahlreiche Notentextabweichungen in den Sätzen 1–10 (vor allem im Eingangschor, in der ersten Arie sowie in den Rezitativen). Hinzu kommt für die Fassung von 1749 eine partielle beziehungsweise völlige Neutextierung der Arien Nr. 9 (Soprano) und Nr. 20 (Tenor) sowie des Baß-Ariosos Nr. 19. Welches Ziel Bach mit diesen Textänderungen verfolgte, ist schwer zu erkennen. Die allzu bildhaft erscheinenden Passagen aus der Feder von Barthold Heinrich Brockes wurden damit jedenfalls kaum abgeschwächt, wie ein Vergleich beider Textversionen vom B-Teil der Tenorarie Nr. 20 zeigt:

ältere Version:

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

Fassung von 1749

*Ich sehe zwar mit vielen Schrecken
Den heiligen Leib mit Blute decken;
Doch muß mir dies auch Lust erwecken,
Es macht mich frei von Höll und Tod.*

Geändert wurde von Bach 1749 auch die Instrumentierung einzelner Sätze. Völlig neu – und in seinem Vokalwerk, soweit wir wissen, erstmalig – wird ein Bassono grosso (Kontrafagott) in den Chören, Chorälen, im Baß-Ariosos Nr. 19 und in einigen stärker besetzten Arien (Nr. 13, 24 und 30) zur Mitwirkung herangezogen. Die ver-

größerte Streicherbesetzung erhält somit ein adäquates Baßfundament, was auch bei der vorliegenden Einspielung durch den Einsatz des Bassono grosso berücksichtigt wurde. In der für das Arioso Nr. 19 separat ausgeschrieben obligaten Organo-Stimme – sie entstammt einer Aufführung aus dem Jahre 1732 – vermerkte Bach 1749: „wird auf der Orgel mit 8 u. 4 Fuß Gedackt gespielt“. Statt der beiden Violon d’amore, die sowohl für diesen Satz als auch für die nachfolgende Tenorarie (Satz 20) ursprünglich vorgesehen waren, verwendete er bereits seit jener schon erwähnten Aufführung im Jahre 1732 zwei Violini *con sordino* (gedämpfte Violinen) und entsprach damit einer moderneren Besetzungsvariante.

Wichtig erschien ihm auch eine hörbare Verstärkung der obligaten Bläserpartien in den Turba-Chören „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!“ und „Schreibe nicht: der Juden König“. Bach akzentuiert sie durch zusätzliche Streicherstimmen. Im Tenor-Arioso „Mein Herz, indem die ganze Welt“ tauschte er außerdem die beiden Oboi da caccia gegen zwei Oboi d’amore aus, und in der daran anschließenden Sopranarie „Zerfließe, mein Herze“ wurde dem Flauto traverso noch eine gedämpfte Violine hinzugefügt, was den eigentümlichen Klangreiz dieser Trauerarie vertieft.

Es hat den Anschein von Resignation, wenn Bach den Leipziguern in seinen letzten Lebensjahren zwar mehrere fremde Passionsmusiken (darunter Werke von Händel, Keiser und Graun) darbot, aber sein eigenes Werk (abgesehen von den erwähnten Text- und Besetzungsveränderungen) lediglich in der Erstfassung von 1724 wieder zu Gehör brachte. Die im Jahre 1739 begonnene tiefgreifende Partiturrevision blieb torsohaft, und Bach hat sie (aus welchen Gründen auch immer) bei seiner Aufführung im Jahre 1749 ignoriert, geschweige denn, den Versuch ihrer Fertigstellung unternommen.

Nach Bachs Tod gelangte die Johannes-Passion in den Besitz seines zweitältesten Sohnes Carl Philipp Emanuel, der sie im Jahre 1772 noch einmal bei der Aufführung eines Passions-Pasticcios in Hamburg mit heranzog. Allerdings verwendete er nur den Chor „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“, dem er einen vollständig veränderten und dem Zeitgeist der Aufklärung verpflichteten Text unterlegte.

Das Werk fiel dann gänzlich in Vergessenheit, und auch von der nach dem Jahre 1800 allmählich einsetzenden Renaissance der Werke Johann Sebastian Bachs blieb es zunächst unberührt. Viele der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs waren durch die Konzerte des Leipziger Thomanerchors zu jener Zeit längst bekannt geworden, und die spektakuläre Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy (1829) gehörte schon beinahe zur Geschichte, als die Johannes-Passion endlich stärker in das öffentliche Interesse rückte. Erst relativ spät entdeckte man die besonderen Vorzüge des Werkes und begann, seine einzigartige Substanz zu würdigen.

*

Zu weiteren Fragen der Entstehung und Überlieferung, der formalen Gestaltung, zum Johanneischen Passionsbericht, zur theologischen Ausdeutung bei Bach und zur Stellung der Passion im Gottesdienst gibt detailliert und umfassend Auskunft das Buch „Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245“, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Hrsg. Ulrich Prinz, Kassel u.a. 1993. Autoren dieses Bandes sind die Musikwissenschaftler und Theologen Alfred Dürr, Bernhard Hanßler, Peter Kreyssig, Martin Petzoldt, Ulrich Prinz, Hans-Joachim Schulze, Lothar und Renate Steiger und Christoph Wolff.

Juliane Banse

erhielt bereits mit fünf Jahren Violinunterricht und absolvierte eine vollständige Ballettausbildung an der Oper Zürich. Seit ihrem 15. Lebensjahr erhielt sie Gesangsunterricht und studierte später bei Brigitte Faßbaender und Daphne Evangelatos. Sie gewann einige Preise, zuletzt 1993 den Grand Prix Franz Schubert in Wien. Ihr Operndebüt gab sie 1989 als Pamina in der Zauberflöte-Inszenierung Harry Kupfers in Berlin. Es folgten Engagements u.a. in Brüssel (Pamina und Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Wien (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) und Köln (Musette). 1998/99 singt sie an der Deutschen Oper Berlin die Titelpartien der „Manon“ von Massenet und bei der Uraufführung der Oper „Schneewittchen“ von Heinz Holliger in Zürich. Im Dezember 1999 folgt das Münchner Debüt als Pamina. Als Konzertsängerin verbindet sie eine enge Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle und Helmuth Rilling. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang. Zahlreiche CD-Einspielungen liegen vor, z. B. mit Oratorien und Liedern von Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger und Berg. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE singt sie die Sopran II-Partie in der b-Moll-Messe (Vol. 70).

Ingeborg Danz

In Witten an der Ruhr geboren. Schulmusikstudium in Detmold. Nach den Staatsexamen Gesangsstudium bei Heimer Eckels. Abschluß mit Auszeichnung. Ergänzende Studien u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf. Bereits während des Studiums zahlreiche Preise und Stipendien. 1987 Gastspiele an verschiedenen Opernhäusern. Schwer-

punkt jedoch im Bereich Konzert- und Liedgesang. Zahlreiche Konzerte und ausgedehnte Tourneen (USA, Japan, Südamerika, Rußland und innerhalb Europas). Seit 1984 ständige Zusammenarbeit mit der Liedbegleiterin Almut Eckels. Regelmäßige Auftritte bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und bei zahlreichen internationalen Festivals (Europäisches Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Schwetzingen Festspiele, Bachwoche Ansbach, Händel-Festspiele Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival, Salzburger Festspiele). Umfangreiches Repertoire mit allen größeren Werken aus Oratorien- und Konzertfach sowie zahlreiche Lieder. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen (u.a. Passionen und weltliche Kantaten von Bach unter Helmuth Rilling).

Michael Schade

Der deutsch-kanadische Tenor Michael Schade ist innerhalb kurzer Zeit zu einem der meistgefragten Sänger der jungen Generation geworden und gastierte bereits an der Wiener Staatsoper, an der Met, der San Francisco Opera, der Nederlandse Opera, der Canadian Opera Company, der Hamburger Oper und bei den Salzburger Festspielen. In Wien sang er in der Zauberflöte, Arabella, Il Barbiere di Siviglia, Die Meistersinger von Nürnberg, Der fliegende Holländer und 1996 debütierte er an der Los Angeles Opera; weitere wichtige Opernengagements führten ihn 1997 an die Opéra de Bastille und zu den Salzburger Festspielen sowie 1999 an die Lyric Opera of Chicago. Seine intensive Tätigkeit als Konzertsänger umfaßten bereits Engagements beim Philadelphia Orchestra mit Helmuth Rilling, mit Nikolaus Harnoncourt im Wiener Musikverein, beim Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen, unter Carlo Maria Giulini in Wien, Auftritte in Florenz, Minnesota sowie mit John Eliot Gardi-

ner in London, New York und Salzburg. Liederabende gibt der Künstler u.a. in Stuttgart, Toronto und Paris. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Michael Schade mit Helmuth Rilling, mit dem er die Johannes- und die Matthäus-Passion, Die Schöpfung sowie Mendelssohns Oratorien Elias und Paulus aufnahm und zuletzt Franz Liszts Christus. Weitere Aufnahmen entstanden mit John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung und Trevor Pinnock.

James Taylor

Im Jahre 1966 in Dallas, Texas, geboren. Gesangsausbildung bei Arden Hopkin an der Texas Christian University, Abschluß 1991 als Bachelor of Music Education. Durch Fulbright-Stipendium 1991 an die Hochschule für Musik München zu Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos, Abschluß mit Meisterklassendiplom. 1992-1994 Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Zahlreiche Konzerte u.a. mit Bachs Passionen, „Weihnachts-Oratorium“, „Magnificat“ und Kantaten, Mendelssohns „Elias“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“ und Bialas', „Oraculum“. Zahlreiche Verpflichtungen mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling. Seit Frühjahr 1995 Zusammenarbeit mit der Oper in Stuttgart. CD-Produktionen u.a. unter Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling.

Matthias Goerne

Gesangsausbildung bei Hans-J. Beyer in Leipzig, später bei Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf. Seither Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein und Honeck. 1996/97 Einladungen zum Philadelphia und San Francisco Symphony Orchestra, Danish National Radio Symphony

Orchestra. Seit einigen Jahren enge Zusammenarbeit mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart und Helmuth Rilling, mehrere Schallplattenprojekte. Erfolgreiche Opernauftritte in Köln, Zürich, Dresdner Semperoper, Komische Oper Berlin. Sensationelles Lied-Debüt und regelmäßige Auftritte in der Londoner Wigmore Hall. April 1996 Debüt als Liedinterpret in New York. August 1996 CD mit Schuberts „Winterreise“. Partie des Christus in Bachs Passionen unter Helmuth Rilling

Andreas Schmidt

wurde in Düsseldorf geboren. Er studierte zunächst Klavier, Orgel und Dirigieren, dann Gesang bei Ingeborg Reichelt in Düsseldorf und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin.

Nach seinem Abschlußexamen, das er mit Auszeichnung bestand, gewann er 1983 den Deutschen Musikwettbewerb und wurde bereits 1984 festes Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin. Seitdem hat er in Berlin in zahlreichen Rollen auf der Bühne gestanden.

Gastverpflichtungen führten Andreas Schmidt an führende Opernhäuser wie die Staatsoper in Hamburg, München und Wien sowie an das Grand Théâtre de Geneve, zum Royal Opera House Covent Garden London, an das Gran Teatre del Llicen Barcelona, an die Grande Opéra und die Opéra de la Bastille in Paris und 1991 erstmals an die Metropolitan Opera New York, wo er seitdem in zahlreichen Partien zu hören war. Führende amerikanische Orchester verpflichteten den Bariton für Konzerte und Schallplattenaufnahmen.

In Europa ist er mit nahezu allen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

Neben seinen Verpflichtungen als Opern- und Konzertsänger hat sich Andreas Schmidt als einer der wenigen Sänger seiner Generation auch als Liedsänger einen

Namen machen können. Bei hänssler Classic ist eine CD mit Liedern von Robert Schumann erschienen (CD 98.159). Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen dokumentieren die künstlerische Bandbreite des Sängers ebenso wie die umfangreichen Plattenproduktionen. Mit Helmuth Rilling entstanden für hänssler Classic u. a.: Beethovens „Missa Solemnis“, Haydn „Die Schöpfung“, Liszt „Christus“, Mendelssohn „Paulus“, Mozart „Requiem“, „Requiem der Versöhnung“. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE: b-Moll-Messe, Johannes-Passion, Weihnachts-Oratorium, Geistliche Lieder.

Auch bei den bedeutenden Festivals ist Andreas Schmidt ein gefragter Künstler, so bei den Salzburger Festspielen, den Wiener und Berliner Festwochen, in Aix-en-Provence, Edinburgh und Glyndebourne. 1996 war er erstmals Gast bei den Bayreuther Festspielen, wo er den Beckmesser in Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ unter der Leitung von Daniel Barenboim sang. 1997 sang er in Bayreuth neben dem Beckmesser auch in drei Vorstellungen den Amfortas („Parsifal“). Auch in den nächsten Jahren wird er bei den Bayreuther Festspielen auftreten. Im Juni 1997 wurde Andreas Schmidt in Würdigung seiner künstlerischen Leistungen durch den Senat der Hansestadt Hamburg der Titel „Kammersänger“ verliehen.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorrepertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis heute einzigen Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der

Uraufführung des „Requiem der Versöhnung“ 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die ro-

*mantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Auf-
führung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.*

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerkes, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinpielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogar gleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Bachs St. John Passion and it's different versions

When Johann Sebastian Bach took over the post of Thomaskantor in Leipzig in May 1723, the performance of figural Passions was already a firmly established tradition in the city. On Good Friday of 1717 Gottfried Vogler, the organist and musical director of the Neue Kirche, had for the first time presented a "Passion to music" – presumably Telemann's Brockes Passion – in this, the city of the world's oldest international trade fair. Four years later, in 1721, Bach's predecessor Johann Kuhnau had followed this up with a performance of his own St Mark Passion in St Thomas's church. In accordance with a Leipzig city council resolution, a Passion was performed each year from 1724 onwards, alternating between the two main churches, St Nikolai and St Thomas.

Bach concerned himself relatively early with the oratorio Passion. Possibly as early as 1708, but certainly by 1713, he had made a copy of the St Mark Passion by the Hamburg opera composer Reinhard Keiser and arranged it for performance. It is possible that Bach had become acquainted with the work during his trip to North Germany in the late autumn of 1705. Keiser's work was a valuable study object for the young Bach, containing the germ of much of what he would later develop to the peak of perfection in his own Passions. Particularly the dramatic recitative style appears to have influenced Bach a great deal.

According to biographer Carl Ludwig Hilgenfeldt in 1850, Bach composed his first Passion music as early as 1717. Recent research indicates that the music referred to

was probably written for a performance on Good Friday (March 26) in the church at Friedenstein Palace in Gotha. There Bach was substituting for the long-standing Hofkapellmeister to Duke Friedrich II, Christian Friedrich Witt, who was at the time on his death bed and no longer able to conduct the annual performance of the Passion, already a tradition at Court; he died shortly afterwards, on April 13, 1717. Only days after Easter, on April 12, Bach received a gratuity of twelve talers for his presentation of the Passion. Although we know that the libretto was printed, it has unfortunately not come down to us; printed works from around the same time indicate however that the composition performed by Bach in Gotha was an oratorio Passion. Only a few of its movements have been preserved in later works (chiefly in the second version of the St John Passion BWV 245, and apparently – as the latest studies of source documents have brought to light – also in the solo tenor cantata "Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" BWV 55 [EDITION BACHAKADEMIE Vol. 18]).

Owing no doubt to lack of time and the greatly increased pressure of work his new position brought with it, Bach made substantial use of the works he had written in Weimar in the cantatas performed during this first year in Leipzig. It would seem however that in the spring of 1724 Bach found the time he needed to prepare the Passion music for his first Easter in Leipzig that year. During the "tempus clausum" – the Sundays from Quadragesima to Palm Sunday – figural music was not performed, meaning that the Thomaskantor had no weekly cantatas to write and perform. His decision to set to music the unabridged Passion story according to St John had serious consequences for the conception of the work as a whole, since in only a few places in the course of the dramatic events it depicts did it allow the insertion of re-

flective arias and ariosos, and even after revising the work several times Bach arrived at no completely satisfactory solution to the problem of just where to position these sections of contemplative commentary. That Bach did not set Christ's words in recitativo accompagnato as Keiser had done in his St Mark Passion and later in his own St Matthew Passion (BWV 244) but in recitativo secco instead (i.e. with continuo accompaniment only) could have had to do with his perception of the contextual and formal peculiarities of the St John gospel, and it is typical that he retained the musically relatively objective representation of Jesus even in the later versions, and did not orchestrate Christ's recitative passages. Two musically especially rewarding sections, where Peter weeps and where the veil of the temple is torn apart, are borrowed from the St Matthew gospel (26.75 and 27.51–52). Bach lends them weight by means of motivic development in metrically anchored recitative, and inserts lengthy contemplative sections into them. The reason for Bach's temporary removal of these textual insertions (on the occasion of another performance of the work in 1732) can only be speculated upon. He later reinstated them in the score of the St John Passion (1739).

Bach devoted particular attention to the composition of the turba choruses. In view of their extraordinary formal dimensions and dramatic power, they represent the most important musical component of the Passion. They evince obvious motivic and thematic correspondences with some of the choruses of the people in the second part. They result in the formation of "pairs of choruses" ("Wäre dieser nicht ein Übeltäter": "Wir dürfen niemand töten" and "Sei gegrüßet lieber Jüdenkönig!": "Schreibe nicht: der Jüden König"). By this dramaturgical means Bach was able to lend overall formal coherence to the architecture of the work.

The madrigal movements of the Passion

It is not known whether an anonymous librettist compiled the madrigal texts or to what extent Bach himself had a hand in their formulation. They are in most cases indebted to contemporary models, among them the Passion libretto "Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus" from the pen of the Hamburg councillor Barthold Heinrich Brockes, "Der weinende Petrus" in Christian Weise's "Der grünen Jugend notwendige Gedanken" and the St John Passion by the Hamburg opera composer Christian Heinrich Postel. This selection of texts from the best of the contemporary Passion librettos almost certainly did not represent the ideal solution for Bach but was, in the absence of a suitable librettist, an unavoidable compromise.

In Bach's St John Passion (as in his St Marcus Passion of 1731) the madrigal poetry takes second place to the passages from the Bible and the chorales. In comparison with the St Matthew Passion the number of the commentative arias and ariosos is minimal. Except for the tenor aria "Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken" (in the version of 1749 underlain by the text "Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bitter Leiden"), whose above-average length makes it an event of crucial significance in the gospel story, the solo parts are kept relatively short. Their integration in the Passion story results in a certain amount of disproportion, one instance being the placement of three arias and an arioso immediately following upon Jesus's death, whereas the progress of the whole Passion story thus far has only twice been interrupted by contemplative movements (after Christ's flagellation and after he has been sent to be crucified). Bach chose a dramatically apt place (after Peter's renunciation) for the insertion of an aria that is veritably shat-

tering, musically of the utmost expressive power and entirely unconventional in its formal construction (“Ach, mein Sinn”) which, in a later version (1739), he orchestrated for all instruments. At an equally crucial place (after the words “Es ist vollbracht!”) he again breaks the rules of the traditional da capo aria. Instead of using the usual A–B–A form, in which the middle section produces a clear contrast by virtue of its reduced volume of sound, Bach applies the opposite strategy in this unusual movement. While the tone of the A section is intentionally subdued through the use of the chamber-musical forces of viola da gamba and continuo, Bach accentuates a sharp contrast in the B section – fitting the text “Der Held aus Juda siegt mit Macht” – by calling for the entire string section of the orchestra, which he then augmented in 1749 by the addition of a bassono grosso (contra-bassoon). The contrast is emphasized the more by the different tempo headings – *Molto Adagio* for the A section and *Vivace* for the B section.

For the darkly sublime opening chorus Bach chose a form which is less part of the Baroque Passion oratorio tradition than of the seventeenth-century Passion historiae. There we find a simple exordium (e.g. in the Passions of Schütz, Peranda, Theile and Scarlatti), which as a rule begins with the words “Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es geschrieben steht ...” (The Passion of Our Lord Jesus Christ according to the Holy Scripture ...), whereas the model here is the opening line of a prayer commonly used in Saxony at the time. In contrast to the existing seventeenth-century Passions, the work does not end with a prayer of thanks for Christ’s work of salvation (as conclusio), but with a graveside chorus in C minor typical of the Baroque oratorio Passion, followed by a simple four-part chorale, which brings the work to a radiant E flat Major close in anticipation of the Resurrection.

Further performances of the Passion after 1724

In contrast to the St Matthew Passion, the St John Passion was never arranged in a final version. The most far-reaching changes were made to the work for the occasion of its performance on Good Friday 1725 – a year after its composition. It seems clear that Bach undertook these considerable changes because he did not want to present the same work in obviously unaltered form two years in a row. It is however also possible that the changes represented a kind of hasty cover-up on Bach’s part because he had for some reason not had the time to produce a new Passion (perhaps an oratorio Passion?). It is also conceivable that Bach initially intended setting to music Picander’s Passion libretto “Erbauliche Gedanken ... über den leidenden Jesum”, but had to give up the idea for liturgical or textual reasons.

Of the five documented versions of the St John Passion, it is the second of 1725 which differs most from the original. Two outer and two inner movements have been replaced, an arioso deleted, an aria with chorale added elsewhere. The augmentation of the Passion in its new version by the addition of three chorale arrangements (two extended choruses and a bass aria with soprano cantus firmus) is to be seen as an alteration in which Bach obviously aimed at creating a relevant and logical link to his year’s work in the field of chorale cantatas (performed in the time from the Feast of the Holy Trinity 1724 to Easter 1725). The sources of the newly-included movements have only very recently been satisfactorily ascertained. All evidence points to the fact that, with the possible exception of the chorale chorus “O Mensch, bewein dein Sünde gross”, they were taken from the previously-mentioned Gotha Passion of 1717.

In 1732 Bach again removed these five movements from the score of his St John Passion. Whereas the two large chorale choruses found their final place in other works, the three arias “Himmel reisse, Welt erbebe”, “Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel” and “Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen” were, so far as we know, never reused, and are thus relatively unknown. As part of the 1725 version they were included in the current recording with the two chorale choruses and can be heard separately on CD 2, after the final chorale *Ach Herr, laß Dein lieb Engelein*.

The texts of the three Passion arias are couched in language, rich in imagery and symbols, of the kind typically found in the verses of Salomon Franck (1659–1725). This resident poet at the Court of Weimar had been a reliable source of cantata librettos for Bach from as early as 1714 onwards, and could indeed have been the author of these texts. Did perhaps the entire libretto for the Passion of 1717 flow from his pen?

Three substantially different versions of the St John Passion were in existence when, in 1739, Bach made an attempt to fix the final form of the work. After revising and copying only twenty-one pages of the score, however, he abandoned the effort and left the copying of the remaining portion of the unrevised original score of the 1724 version to a copyist.

Helmuth Rilling describes and judges the changes as follows: “The changes concern numbers 1 to 10 and are noted in the score. They do not contain changes in the scores of the 1749 performance. We may therefore assume that Bach never performed the opening of the Passion in the changed version. Still these changes constitute the basic material of all perform-

ances of the St. John Passion used today such as this recording. They pertain to the following passages:

No. 1 Chorus: Originally all the bass instruments played regular quavers. In the changed version only the cello and bassoon play the quavers, while the double bass and organ play crotchets with crotchet rests. This makes the movement weightier and more majestic; the rhythmic accents prepare us for the subsequent cries of “*Herr, Herr, Herr*” (Lord, Lord, Lord) in the chorus.

No. 3 Chorale: Originally the chorale was set in pure chords. In the changed version Bach wrote passing notes and stressed words like “*Marterstraße*” (road of torture) and “*Lust und Freude*” (joy and pleasure) by the added motion.

No. 4 Recitative: Originally the continuo only played chords. In the changed version Bach wrote a flowing movement emphasising the motion in the bass voice on the words “*Kelch, den mir mein Vater gegeben hat*” (cup that my father has given me).

No. 7 Aria: Long notes in the singing voice were filled by motion in the later version: “*Durch die Stricke meiner Sünden...*” (From the coils of my sins).

No. 9 Aria: Voice leading in the later version focuses more strictly on the canon: “*Ich folge dir gleichfalls*” (“I too, follow you”).

No. 10 Recitative: The St. Peter scene originally began in a low register; a high note emphasised the high priest, the word “*Türbüterin*” (usher) was wrongly stressed. Later the scene started in a high register and Bach did without the quoted accents. Obviously he attached greater importance to the heated general atmosphere of the scene.

None of the revisions is of a fundamental nature, but they give us a glimpse of Bach’s composing process.”

The next performance of the St John Passion did not take place until 1749, one year before Bach's death. It was presented in Leipzig on Good Friday (April 4) with a greatly augmented string section. It is difficult to understand why, in this last performance, Bach resorted substantially to the original version of 1724 and not to the profoundly changed version he had begun in 1739.

This fact of course raises a multitude of questions in any attempt at a modern-day realization of the last version, which is in most points identical to the first version of 1724 as recorded here. In comparison with the familiar performing versions of the work – based on the partial revision of 1739 – there are numerous deviations in the score in movements 1–10 (especially in the opening chorus, the first aria and the recitatives). Moreover, in the 1749 version the texts of the arias nos 9 (soprano) and 20 (tenor), and of the bass arioso no 19 are partially or completely different. It is difficult to discern Bach's purpose in making these changes. The seemingly overdone imagery of the passages written by Barthold Heinrich Brockes is scarcely remedied by the new ones, as a comparison of the two versions of the B section text of the tenor aria No. 20 shows:

Old version:

*Just as the waves
Of Flood receded
To reveal an exquisite rainbow
As a symbol of Divine Grace.*

1749 version:

*Though with much fright I see
The Holy Corpse all blood-besmeared,
Yet pleasure too it awakens in me,
Redeeming me from Hell and Death.*

Bach also altered the orchestration of certain movements in 1749. A completely new element – appearing in his vocal works for the first time as far as we know – was the inclusion of the bassono grosso (contra-bassoon) in the choruses, chorales, the bass arioso no 19 and some of the more heavily accompanied arias (nos 13, 24 and 30). The extended string section was thus ensured an adequate fundamental tone. The present recording includes a bassono grosso for this reason. The obbligato organ part for the arioso no 19 was written out separately for a performance in 1732 and bears Bach's comment of 1749: "to be played on the organ with 8' and 4' Gedackt". The pair of violas d'amore originally used in this movement and in the ensuing tenor aria (movement 20) were replaced from the time of the abovementioned 1732 performance by two violins con sordino (with mutes) in keeping with more modern performance practice.

It also seemed important to him to provide noticeable reinforcement for the obbligato wind parts in the turba choruses "Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!" and "Schreibe nicht: der Jüden König". What Bach did was to accentuate them with additional string parts. In the tenor arioso "Mein Herz, indem die ganze Welt" he exchanged the pair of oboes da caccia for oboes d'amore and in the ensuing soprano aria "Zerfließe, mein Herze" added a muted violin to the flute, thereby enhancing the special tonal charm of this aria of lamentation.

A certain amount of resignation seems to be shown by the fact that in the last few years of his life Bach presented the people of Leipzig with several Passions by other composers (Handel, Keiser and Graun among them), but – allowing for the abovementioned textual and instrumental changes – with only the original version of 1724 of his own work. The far-reaching score revision

begun in 1739 remained unfinished; whatever the reasons, Bach neither carried it through to completion for the performance of 1749 nor used the changes it already contained.

After Bach's death the St John Passion passed into the possession of his second-eldest son Carl Philipp Emanuel, who referred to it in a pasticcio Passion presentation in Hamburg in 1772. The chorus "Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" was the only part of it he used, and then only the music, replacing the original text with one more suited to the spirit of the Enlightenment.

The work was soon forgotten completely; even during the Johann Sebastian Bach revival that gradually gained momentum after 1800 the work at first received no attention. The concerts given by the choir of the Leipzig Thomaskirche during this period had firmly established many of Johann Sebastian Bach's chorale cantatas in the repertory, and Felix Mendelssohn Bartholdy's spectacular revival performance of the St Matthew Passion in 1829 had itself almost become history before, at last, the St John Passion again became a subject of general interest. The special merits of the work, its unique qualities, were slow in coming to light, in receiving the appreciation they deserve.

*

Other questions regarding the creation and tradition, formal design, St. John's account of the passion story, Bach's theological interpretation and the significance of the passion in the liturgy are dealt with extensively and in depth in the book *Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245*, publications of Internationale Bachakademie Stuttgart, ed. Ulrich Prinz, Kassel et al. 1993. The authors of this volume are the musicologists

and theologists Alfred Dürr, Bernhard Hanssler, Peter Kreyssig, Martin Petzoldt, Ulrich Prinz, Hans-Joachim Schulze, Lothar and Renate Steiger, and Christoph Wolff.

Juliane Banse

was taking violin lessons at the age of five and did a full course of ballet training at the Zurich Opera. She started singing lessons at 15 and later studied with Brigitte Fassbaender and Daphne Evangelatos. She won a number of prizes, culminating in the 1993 Grand Prix Franz Schubert in Vienna. She gave her opera debut in 1989 as Pamina in Harry Kupfer's staging of The Magic Flute in Berlin. There followed engagements in Brussels (Pamina and Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Vienna (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) and Cologne (Musette). In the 1998/99 season she is singing the title roles in Massenet's Manon at the Deutsche Oper in Berlin and at the premiere of Heinz Holliger's opera Schneewittchen (Snow White) in Zurich. Her Munich debut as Pamina will follow in December 1999. As a concert singer she has been closely associated with conductors like Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle and Helmuth Rilling. She has a particular love of lieder singing. Her many CD recordings include oratorios and lieder by Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger and Berg. She is featured on EDITON BACHAKADEMIE singing the soprano II-part in the Mass in B Minor (Vol. 70).

Ingeborg Danz

was born in Witten, on the Ruhr, and studied school music in Detmold. After passing her state teacher's examination she studied singing with Heiner Eckels, graduating with distinction. She took advanced courses with Elisabeth Schwarzkopf and others, and won many competition prizes and scholarships even while still a student. In 1987 she made guest appearances at various opera houses; her main field, however, is concert performance and lieder singing. She has given many recitals and made extended tours through the USA and to Japan, South America, Russia and across Europe. She has an unbroken history of work with the lieder accompanist Almut Eckels since 1984. She regularly appears at the International Bach Academy in Stuttgart and at international festivals including the European Music Festival in Stuttgart, Schloss Ludwigsburg Festival, Schwetzingen Festival, Bach Festival in Ansbach, Handel Festival in Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival and Salzburg Festival. She has an extensive repertoire including all the major works in the oratorio and concert literature and dozens of songs. Comprehensive repertoire with all the larger works from the oratorio and concerto fäch along with various lieder. Numerous radio, TV and record productions (including Passions and Bach's secular cantatas under the direction of Helmuth Rilling).

Michael Schade

The German-Canadian tenor Michael Schade has become one of the most popular singers of the young generation in a short period of time and has already performed at the Vienna State Opera, at the Met, the San Francisco Opera, Nederlandse Opera, the Canadian Opera Com-

pany, the Hamburg Opera and at the Salzburg Festival. In Vienna he sang in the Magic Flute, Arabella, Il Barbiere di Siviglia, The Mastersingers of Nürnberg, The Flying Dutchman and he made his debut at the Los Angeles Opera in 1996; other major engagements took him to the Opéra de Bastille in 1997, to the Salzburg Festival and to the Lyric Opera of Chicago in 1999. His numerous engagements as a concert singer include performances with the Philadelphia Orchestra under Helmuth Rilling, in the Wiener Musikverein under Nikolaus Harnoncourt, with the Los Angeles Philharmonic Orchestra under Esa-Pekka Salonen, under Carlo Maria Giulini in Vienna, performances in Florence, Minnesota and with John Eliot Gardiner in London, New York and Salzburg. The artist has given lieder recitals in Stuttgart, Toronto and Paris. Michael Schade co-operates closely with Helmuth Rilling, with whom he has recorded the St. John's and St. Matthew's Passions, The Creation and Mendelssohn's oratorios Elias and Paulus and most recently Franz Liszt's Christus. He has also made recordings with John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung and Trevor Pinnock.

James Taylor

Born in Dallas in 1966, he studied singing with Arden Hopkin at the Texas Christian University and graduated as Bachelor of Music Education in 1991. A Fulbright Scholarship enabled his attendance at the Hochschule für Musik in Munich with Adalbert Kraus and Daphne Evangelatos culminating in his graduation with a master class diploma. From 1992 to 1994 he was a member of the opera studio at the Bayerische Staatsoper. He has taken part in numerous concerts including Bach's Passions, "Christmas Oratorio", "Magnificat" and cantatas, Mendelssohn's "Eli-

jab", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas's "Oraculum". He has also made numerous appearances with the Gächinger Kantorei under Helmuth Rilling. Since the spring of 1995 he has been associated with the Stuttgart Opera. James Taylor has recorded CDs with Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling among others.

Matthias Goerne

Following vocal studies with Professor Hans-J. Beyer in Leipzig, and later with Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf, he has lately worked with conductors such as Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein and Honeck. He has received invitations for 1996/97 to perform with the Philadelphia and San Francisco Symphony Orchestras and the Danish National Radio Symphony Orchestra. Closely associated in recent years with the Internationale Bachakademie Stuttgart and Helmuth Rilling, he has also been involved in several recording projects. He has made successful opera appearances in Cologne, Zurich, the Dresden Semperoper and the Komische Oper Berlin. London's Wigmore Hall was the location for his sensational lieder debut and he has appeared there regularly. His American lieder debut was in New York in April 1996. Matthias Goerne recorded Schubert's "Winterreise" on CD in August 1996. Sings part of Christ in Bach's Passions under the direction of Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

was born in Düsseldorf. He initially studied piano, organ, and conducting, and subsequently voice with Ingeborg Reichelt in Düsseldorf, and Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Following his final examinations, which he passed

with honors, he won the 1983 German Music Competition, and already in 1984 became a regular ensemble member of the German Opera Berlin. Since then he has appeared on the stage in Berlin in numerous roles.

Guest engagements have led Andreas Schmidt to leading opera houses, including the State Operas in Hamburg, Munich, and Vienna, as well as to the Grand Théâtre de Genève, the Royal Opera House Covent Garden, the Gran Teatre del Liceu Barcelona, the Grande Opéra and the Opéra de la Bastille in Paris, and in 1991, for the first time, to the Metropolitan Opera New York, where he has since been heard in numerous roles. Leading American orchestras have engaged Schmidt for concerts and CD recordings. In Europe he has appeared with nearly every major orchestra.

Besides his commitments as opera and concert singer, Andreas Schmidt has, as one of the few singers of his generation, also been able to make a name for himself as a Lied singer. For hänsler Classic he recorded a CD with Lieder from Robert Schumann (CD 98.159).

Numerous radio and television recordings document the artistic spectrum of the singer, as do the many CD productions. With Helmuth Rilling for hänsler Classic: Beethoven's "Missa Solemnis", Haydn "The Creation", Liszt "Christus", Mendelssohn "Paulus", Mozart "Requiem" and "Requiem of Reconciliation". For EDITION BACHAKADEMIE he sings in B Minor Mass, St. John's Passion, Christmas Oratorio and Sacred Songs.

Andreas Schmidt is also a sought-after artist at the important festivals, including the Salzburg Festival, the Vienna and Berlin Festivals, in Aix-en-Provence, Edinburgh, and Glyndebourne. In 1996 he appeared as guest for the first time at the Bayreuth Festival, where he sang Beckmesser in Wagner's *The Mastersingers of Nuremberg*, under the direction of Daniel Barenboim. In 1997 in Bayreuth, he sang, besides Beckmesser, also Amfortas

in three performances of *Parsifal*. Also in the coming years he will be a guest at the Bayreuth Festival. In June 1997, Andreas Schmidt was granted the title of "Kammersänger" by the Senate of the Hanseatic City of Hamburg, in appreciation of his artistic achievements.

The Gächinger Kantorei Stuttgart

was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's church cantatas and in giving the first performance of the *Requiem of Reconciliation* in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Europe, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted

to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not inter-

ested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them« this is his creed. That is why the Internationale Bachakademie Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds. Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

La Passion selon Saint Jean de Bach et ses différentes versions

Lorsqu'en mai 1723, Johann Sebastian Bach prit ses fonctions de cantor à l'église Saint-Thomas, il découvrit à Leipzig une tradition bien établie d'exécution de passions dramatiques. Dès le Vendredi saint de l'année 1717, l'organiste et directeur de la musique d'alors Johann Gottfried Vogler avait pour la première fois présenté aux habitants de Leipzig, dans la Neue Kirche, une « passion mise en musique » (sans doute la *Brockes-Passion* de Telemann). Quatre ans plus tard, en avril 1721, le prédécesseur de Bach, Joachim Kuhnau faisait de même en présentant sa *Passion selon saint Marc* à l'église Saint-Thomas. À partir de 1724, une passion fut présentée chaque année – conformément à une ordonnance du Conseil municipal de Leipzig – en alternance à Saint-Nicolas et à Saint-Thomas, les deux églises principales de la ville.

Bach s'intéressa relativement tôt à la passion-oratorio. Peut-être dès 1708, au plus tard toutefois en 1713, il avait copié la passion d'après saint Marc du compositeur hambourgeois d'opéras Reinhard Keiser et l'avait préparée pour une exécution. Il est possible qu'il connut cette œuvre dès le voyage qu'il fit en Allemagne du Nord, à la fin de l'automne 1705. La composition de Keiser fut pour le jeune Bach un précieux document de travail tant il contient en germe tous les éléments que Bach allait porter plus tard à une perfection extrême dans ses *Passions*. Le style de récitatif dramatique semble avoir influencé Bach de manière décisive.

Selon le biographe de Bach Carl Ludwig Hilgenfeldt (1850), Bach composa sa première passion dès l'année 1717. Ainsi que l'ont montré des recherches récentes, celle-ci fut sans doute écrite en vue d'une exécution le Vendredi saint (26 mars) dans l'église du château Friedenstein à Gotha où Bach dut remplacer Christian Friedrich Witt. Le *Cappellmeister*, depuis longtemps au service du duc Frédéric II, était à l'agonie – il mourut le 13 avril 1717 – et n'était plus en mesure de diriger l'exécution de la passion traditionnellement présentée à la cour ducale. Le 12 avril, quelques jours après la fête de Pâques, Bach reçut, pour la présentation de sa passion, une gratification de douze thaler. Le texte, dont on sait qu'il fut imprimé, a malheureusement disparu; les textes imprimés des années précédentes et suivantes qui sont nous parvenus incitent toutefois à penser que la composition exécutée par Bach était une passion-oratorio. Seuls ont subsisté quelques versets insérés dans des œuvres ultérieures (surtout dans la deuxième version de la *Passion selon Saint Jean* BWV 245 et – ainsi que l'a montré une étude très récente des sources – visiblement dans la Cantate pour ténor solo « Ich armer Mensch, ich Sündenknecht » [Pauvre de moi, je suis un serviteur qui vit dans le péché –] BWV 55 [EDITION BACHAKADEMIE Vol. 18])

Les œuvres composées à Weimar fournirent à Bach, à Leipzig, l'essentiel de son premier cycle annuel de cantates, incapable qu'il était d'écrire un cycle entièrement nouveau par manque de temps et à cause du surcroît de travail induit par cette première année dans de nouvelles fonctions. Bach eut en revanche, pour la préparation de sa première passion en musique pour Leipzig, au printemps 1724, suffisamment de temps. On ne faisait en effet pas de musique (*figuraliter*) dans les églises de Leipzig dans la période dite du « tempus clausum », qui s'étend du premier dimanche de Carême au dimanche des

Rameaux; le cantor de Saint-Thomas n'avait donc pas à écrire ni à exécuter, ces semaines-là, de cantate. Sa décision de mettre en musique le récit intégral de la Passion selon saint Jean l'Évangéliste, se révéla riche de conséquences pour la conception de l'œuvre. En effet, le cours dramatique des événements rapportés n'autorisait qu'en de rares endroits l'insertion d'airs et d'ariosi de réflexion. Même après avoir procédé à plusieurs remaniements afin de trouver une place adéquate à ces parties qui présentent une méditation sur les événements de la Passion, Bach ne trouva point de solution qui lui apportât totale satisfaction. Si, comme dans la passion d'après saint Marc de Keiser ou comme, plus tard, dans sa propre *Passion selon saint Matthieu* (BWV 244), il ne donna pas aux paroles du Christ la forme d'un récitatif accompagné, mais en fit seulement un récitatif sec (donc accompagné par le continuo uniquement), ce fut peut-être en raison du contenu et de la forme particuliers du récit de la Passion de saint Jean. Il est par ailleurs significatif que, même dans les versions ultérieures, il s'en tint, sur le plan musical, à cette représentation relativement objective du personnage de Jésus et renonça à instrumenter ses récitatifs. Deux passages – les larmes de Pierre et la scène où le rideau du Temple se déchire – richement instrumentés, furent empruntés à l'Évangile de Matthieu (26, 75 et 27, 51–52). Bach les met en valeur par un accompagnement à la métrique précise et aux motifs élaborés et l'ajout de longues parties instrumentales méditatives. Les raisons qui amenèrent Bach à supprimer temporairement (notamment à l'occasion d'une nouvelle exécution en 1732) ces ajouts, ne sont pas définitivement élucidées. Ils furent plus tard (en 1739) réintégrés à la partition de la *Passion selon saint Jean*.

Bach accorda une attention particulière à la composition des chœurs de foule (turba) qui, eu égard à leurs dimensions formelles peu communes et à leur puissance dra-

matique, constituent l'élément musical le plus important de la Passion. À cet égard, les correspondances de thèmes et motifs entre plusieurs chœurs de foule dans la deuxième partie sont évidentes. Elles entraînent la formation de paires de chœurs («Wäre dieser nicht ein Übeltäter» – S'il n'était pas un malfaiteur- et «Wir dürfen niemand töten» – Nous n'avons pas le droit de faire mourir quelqu'un – ou «Sei gegrüßt, lieber Judenkönig!» – Salut à toi, cher roi des Juifs – et «Schreibe nicht: der Juden König» – N'écris pas: le roi des Juifs). Par ce tour dramatique, Bach crée des liens formels qui sous-tendent toute l'architecture de l'œuvre.

Les compositions madrigalesques de la Passion

On ne sait si les poésies madrigalesques sont l'œuvre d'un librettiste inconnu ou si – et dans quelle mesure – Bach a lui-même mis la main à leur rédaction. Ils empruntent le plus souvent à des modèles contemporains parmi lesquels figurent le livret de la passion *Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus* (Jésus qui a souffert et qui est mort pour les péchés du monde) de la plume du sénateur de Hambourg Barthold Heinrich Brocks, *Der weinende Petrus* (Les larmes de Pierre), extrait des *Der grünen Jugend nothwendige Gedanken* (Réflexions indispensables à une jeunesse inexpérimentée) de Christian Weise et la passion selon saint Jean du librettiste d'opéras hambourgeois Christian Heinrich Postel. Cette compilation de textes repris des meilleurs livrets de la passion de l'époque ne fut sans doute pas pour Bach une solution idéale, mais plutôt un compromis à défaut de disposer d'un librettiste acceptable.

Dans la *Passion selon saint Jean* de Bach (comme dans la *Passion selon saint Marc* composée en 1731), le poème

madrigalesque perd de l'importance au profit de textes tirés de la Bible et de chorals. A la différence de la *Passion selon saint Matthieu*, le nombre des airs et arioso qui commentent l'action est extrêmement réduit. A l'exception de l'air du ténor «Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken» (Regarde comme son dos partout ensanglanté) – dans la version de 1749, avec la variante «Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bitter Leiden» (Mon Jésus, ah, tes amères souffrances) – qui, par sa longueur plus importante crée une césure importante dans le récit de l'Évangile, les parties solistes sont relativement concises. Leur insertion dans le drame de la Passion fit naître quelques disproportions: ainsi la mort de Jésus est-elle suivie de trois airs et d'un arioso alors que jusqu'ici le flux du récit est seulement interrompu en deux points (après la flagellation du Christ et la décision de le crucifier) par des pièces méditatives.

À un moment important du drame (après le reniement de Pierre), Bach plaça un air véritablement bouleversant, d'une extrême expressivité sur le plan musical et brisant avec les conventions par sa structure formelle, «Ach, mein Sinn» (Ah, mon âme) que, dans une version ultérieure (1739), il fait exécuter par tous les instruments. En un endroit tout aussi crucial (après les paroles «Es ist vollbracht!» – Tout est accompli!), il rompt une nouvelle fois avec la structure traditionnelle de l'air da capo. Contrairement à la forme habituelle A–B–A, où une réduction de la dynamique crée un net contraste, Bach suit le chemin inverse dans cette pièce singulière: tandis que la partie A manifeste une retenue volontaire par sa distribution instrumentale restreinte (viole de gambe et continuo), dans la partie B, Bach crée – ainsi que le demande le texte «Der Held aus Juda siegt mit Macht» (Le héros de Juda triomphe avec force) – un vif contraste en faisant appel à toute la puissance des cordes de l'orchestre auquel,

lors de l'exécution de l'année 1749, il ajouta même un *bassono grosso* (contrebasson). Cette opposition est encore accrue par les différentes indications de tempo *Molto adagio* (pour la partie A) et *Vivace* (partie B).

Pour le chœur d'entrée empreint d'une sombre noblesse, Bach choisit une forme qui s'écarte de la passion-oratorio baroque traditionnelle et se rattache plutôt aux récits de la passion du 17^e siècle. Si nous trouvons dans ceux-ci un exorde d'une grande simplicité (dans les passions de Schütz, Peranda, Theile et Scarlatti) qui en général commence par les paroles «Les souffrances de notre Seigneur Jésus Christ, telles que les rapporte l'Évangile ...», le modèle est ici une formule d'introduction à la prière alors courante en Saxe. À la différence des modèles du 17^e siècle, l'œuvre ne s'achève par une action de grâces pour le sacrifice de Jésus, mais par un chœur funèbre en ut mineur, typique de la passion-oratorio baroque. Il est suivi d'un sobre choral à quatre voix qui conclut l'œuvre par la perspective de la résurrection prochaine dans la tonalité radieuse de mi bémol majeur.

Les nouvelles exécutions de la Passion selon saint Jean après 1724

A la différence de la *Passion selon saint Matthieu*, il n'y a jamais eu de version définitive de la *Passion selon saint Jean*. L'œuvre fut le plus profondément remaniée lors de la nouvelle exécution qu'elle connut le Vendredi saint de 1725, donc un an déjà après sa composition. Manifestement Bach se résolut à cette refonte importante car il ne voulait pas présenter une œuvre exécutée seulement l'année précédente sans y avoir apporté des modifications nettement marquées. Peut-être cette exécution eut-elle lieu plus par embarras et dut-elle être préparée à la hâte

parce que le projet d'une nouvelle passion en musique (peut-être une passion-oratorio?) ne put aboutir pour diverses raisons. Il est possible que Bach ait tout d'abord voulu mettre en musique le livret *Erbauliche Gedanken ...über den leidenden Jesum* (Réflexions édifiantes sur les souffrances de Jésus) de Picander, mais dut cependant, pour des raisons tenant à la liturgie et peut-être même au texte, renoncer à ce projet.

Des cinq versions de la *Passion selon saint Jean* que nous connaissons, c'est la seconde élaborée en 1725, qui s'éloigne le plus de la version originale: deux pièces du début et de la fin et deux parties centrales ont été remplacées, un arioso a été supprimé; ailleurs un air avec choral a été ajouté. La *Passion*, lors de cette révision, a été enrichie de trois transcriptions de chorals (deux longs chœurs et un air de basse avec cantus firmus soprano). Par cette modification préméditée, Bach a voulu créer un lien logique et significatif avec le cycle annuel de cantates en cours (dont l'exécution s'étendait de la Trinité 1724 à Pâques 1725). L'origine de ces nouveaux emprunts ne fut élucidée de manière suffisante qu'à une date récente. Tout incite à penser qu'ils proviennent (à l'exception, peut-être, du chœur «O Mensch, bewein dein Sünde groß» – O homme, pleure sur tes grands péchés) de la musique de la passion présentée à Gotha en 1717, déjà évoquée.

Dès 1732, Bach a supprimé ces cinq compositions de la partition de sa *Passion selon saint Jean*. Alors que les deux grands chorals chantés par le chœur retrouvaient une place définitive dans d'autres œuvres, les trois airs «Himmel reiße, Welt erbebe» (Que le ciel se déchire, que le monde tremble), «Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel» (Écrasez-moi, vous rochers et vous collines), et «Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen» (Ah, ne vous tordez pas ainsi, âmes affligées) ne furent pas – autant

qu'on le sache – réutilisées et ont ainsi été quasiment oubliées. Comme ils font partie de la version de 1725 ils ont été inclus dans l'enregistrement présent avec les deux chœurs et on les trouvera sous forme de morceaux séparés sur le CD 2, à la suite du choral conclusif *Ach Herr, laß dein lieb Engelein* (Seigneur, laisse ses chers anges).

Les textes des trois airs de la Passion sont écrits dans cette langue chargée de symboles et de métaphores, que nous connaissons des poèmes de Salomon Franck (1659–1725). Le poète de la cour princière de Weimar n'avait cessé, à partir de 1714, d'écrire pour Bach des textes de cantates et il pourrait être l'auteur de ces poèmes. Peut-être l'ensemble du livret pour la *Passion* de 1717 est-il aussi de sa plume?

Alors qu'il existait déjà trois versions nettement différentes de la *Passion selon saint Jean* conçues pour des exécutions, Bach tenta, en 1739, de donner une forme définitive à cette œuvre. Toutefois il s'arrêta après avoir révisé et copié seulement 21 pages de la partition et laissa le soin d'achever la copie définitive à un copiste qui se contenta de transcrire les notes non-révisées de la version originale de 1724 dans la partition commencée par Bach.

Helmuth Rilling décrit et commente les modifications de la manière suivante: «Les modifications s'appliquent aux numéros 1 à 10 et sont notées dans la partition. Elles ne figurent pas dans les parties de l'exécution de 1749. On peut donc supposer que Bach n'a jamais exécuté le début de la Passion dans sa version révisée. Pourtant, aujourd'hui, toutes les exécutions courantes de la *Passion selon saint Jean* prennent pour base ces modifications, le présent enregistrement comme les autres. Les passages concernés sont les suivants.

No 1, chœur: À l'origine, tous les instruments de la basse jouaient des croches régulières. Dans la version révisée, seuls le violoncelle et le basson jouent les croches, tandis que la contrebasse et l'orgue jouent des noires avec soupirs. Ceci donne plus de poids et de majesté au mouvement; les accents rythmiques préparent les invocations du chœur qui vont suivre «*Herr, Herr, Herr*» (Seigneur, Seigneur, Seigneur).

No 3, choral: À l'origine, le choral était composé seulement d'accords. Dans la version révisée, Bach écrit des notes de passage et met en relief, par les mouvements supplémentaires, des mots comme *Marterstraße* (chemin de supplice) et *Lust und Freude* (plaisir et joie).

No 4, récitatif: À l'origine, la basse continue ne jouait que des accords. Dans la version révisée, Bach écrit sur les mots *Kelch, den mir mein Vater gegeben hat* (Coupe que m'a donnée mon Père) un mouvement fluide de la partie de basse qui met le texte en valeur.

No 7, aria: Les valeurs longues de la partie chantée sont remplies de mouvements dans la seconde version: *Von den Stricken meiner Sünden...* (Destiens de mes péchés...).

No 9, aria: Dans la seconde version, la conduite des voix s'aligne plus rigoureusement sur le canon: *Ich folge dir gleichfalls* (Je te suis, de même).

No 10, récitatif: La scène de Pierre débute à l'origine dans les basses; un son aigu met l'accent sur le grand prêtre (*Hobepriester*), le mot *Türhüterin* (la portière) est mal accentué. Dans la seconde version, la scène débute dans les aigus et Bach renonce aux mises en relief citées. Apparemment, il attachait maintenant plus d'importance à l'ambiance générale d'énervement.

Aucune de ces modifications n'est d'ordre fondamental, mais elles donnent un aperçu de la façon dont Bach composait.»

Une nouvelle reprise de la *Passion selon saint Jean* n'eut lieu qu'en 1749, un an avant la mort de Bach. Elle fut présentée au public leipzigois le Vendredi saint (4 avril) avec un effectif de cordes considérablement accru. On a, à vrai dire, quelque peine à comprendre pourquoi, lors de cette dernière exécution, Bach fit entendre, pour l'essentiel, sa composition dans la version originale de 1724, et sans tenir compte des profonds remaniements entamés en 1739.

Pour une réalisation sonore de cette dernière version qui est pratiquement identique avec le présent enregistrement de la version originale de 1724, ce choix n'est pas sans conséquences. Une comparaison avec la version de l'œuvre qui nous était jusqu'ici familière – elle se réfère à cette révision partielle de 1739 – révèle nombre de différences du texte musical dans les numéros 1–10 (surtout dans le chœur d'entrée, dans le premier air et dans les récitatifs). À cela s'ajoute, dans la version de 1749, la présence d'un texte partiellement modifié ou totalement nouveau des airs no 9 (soprano) et no 20 (ténor) ainsi que l'arioso de la basse no 19. Il est difficile de déceler quelle était l'intention poursuivie par Bach en modifiant ces textes. Les passages trop imagés dus à Barthold Heinrich Brockes furent en tout cas à peine affaiblis ainsi que le montre une comparaison des deux versions du texte de la partie B de l'air No. 20 du ténor:

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

Version de 1749
Certes, je vois avec grande épouvante
Le corps sacré couvert de sang;

*Il doit aussi me donner envie,
Il me libère de l'enfer et de la mort*

Bach a également modifié, en 1749, l'instrumentation de différents numéros. Entirement nouvelle – et, autant que l'on sache, unique dans son œuvre vocale – est l'utilisation d'un *bassono grosso* (contrebasson) dans les chœurs, chorals, arioso de la basse no 19 et quelques airs à la distribution instrumentale renforcée (nos 13, 24 et 30). L'effectif des cordes accru acquiert ainsi une assise appropriée dans le registre grave. Le présente enregistrement tient compte de cet aspect par l'utilisation du *bassono grosso*. Dans la partie d'orgue obligée, écrite à part, pour l'arioso no 19 – elle provient d'une exécution de 1732 – Bach note en 1749 «est jouée sur l'orgue avec partie inférieure de 8 et 4 pieds». Au lieu des deux violes d'amour, prévues à l'origine pour ce mouvement ainsi que pour l'air de ténor (no 20) qui suit, le compositeur utilisa dès l'exécution de 1732 déjà mentionnée, deux violons avec sourdine donnant ici la préférence à une variante instrumentale plus moderne.

Il sembla également important pour Bach de renforcer sensiblement les parties avec vents obligés dans les chœurs de foule «Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!» et «Schreibe nicht: der Juden König». Bach les souligne par l'ajout de violons. Dans l'arioso du ténor «Mein Herz, in dem die ganze Welt» (Mon cœur où le monde entier...), il remplace les deux hautbois *da caccia* par deux hautbois *d'amorce* et, dans l'air de soprano qui le suit immédiatement «Zerfließe, mein Herze» (Répands-toi, mon cœur...), un violon avec sourdine fut ajouté à la flûte traversière, ce qui accroît encore le charme sonore de cet air chargé de tristesse.

Il semble y avoir de la résignation dans le fait que Bach ait, dans les dernières années de sa vie, certes présenté aux

habitants de Leipzig plusieurs musiques de la passion d'autres compositeurs (dont des œuvres de Haendel, Keiser et Graun), mais redonna sa propre composition (les modifications du texte et de la distribution évoquées plus haut mises à part) simplement dans la version initiale de 1724. La révision radicale de la partition entamée en 1739 demeura à l'état de fragment et Bach l'a complètement laissée de côté lors de l'exécution de 1749 et n'a pas tenté de la mener à bien.

À la mort de Bach, la partition de la *Passion selon Saint Jean* alla à son deuxième fils, Carl Philipp Emanuel, qui l'utilisa en 1772 pour l'exécution d'une passion-pasticcio à Hambourg. Son emprunt se limita toutefois au chœur «Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine» sur un texte entièrement modifié et fidèle à l'esprit de l'Aufklärung.

L'œuvre tomba ensuite dans l'oubli et ne fut pas touchée par la renaissance de la musique de Johann Sebastian Bach qui intervint peu à peu après 1800. Nombre de ses cantates étaient alors connues depuis longtemps grâce aux concerts du Chœur de Saint-Thomas et la nouvelle exécution spectaculaire de la *Passion selon saint Matthieu* sous la direction de Felix Mendelssohn Bartholdy (1829) appartenait déjà presque à l'histoire lorsque le public s'intéressa enfin à la *Passion selon Saint Jean*. Ce n'est qu'assez tard que l'on découvrit les qualités particulières de cette œuvre et que l'on célébra sa substance musicale sans pareille.

*

Pour toute autre question concernant la création et la transmission, l'organisation formelle, le récit de la *Passion par saint Jean*, son interprétation théologique chez Bach ainsi que la place de la Passion dans le service reli-

gieux, on se reportera au livre très détaillé et exhaustif *Johann Sebastian Bach: Johannes Passion BWV 245*, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, éditée par Ulrich Prinz, Kassel et ailleurs 1993. Les auteurs de ce volume sont les musicologues et théologues Alfred Dürr, Bernhard Hanssler, Peter Kreyssig, Martin Petzoldt, Ulrich Prinz, Hans-Joachim Schulze, Lothar et Renate Steiger et Christoph Wolff.

Juliane Banse

eut des cours de violon dès l'âge de cinq ans et suivit une formation complète de danse classique à l'opéra de Zurich. Depuis sa quinzième année, elle suit des cours de chant et plus tard des études chez Brigitte Fassbaender et Daphne Evangelatos. Plusieurs prix dont le dernier en 1993: le Grand Prix Franz Schubert à Vienne. Elle fait ses débuts à l'opéra à Berlin dans le rôle de Pamina dans la mise en scène de Harry Kupfer de *La Flûte Enchantée*. Par la suite, des engagements entre autres à Bruxelles (Pamina et Despina), à Salzbourg (Sophie), à Glyndebourne (Zerline), à Vienne (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marcelline) et à Cologne (Musette). En 1998/99, elle chante à la Deutsche Oper de Berlin le rôle de Manon dans «Manon» de Massenet et le rôle de Blanche-Neige à l'occasion de la première de l'opéra «Blanche-Neige» de Heinz Holliger à Zurich. En décembre 1999, elle débute à Munich dans le rôle de Pamina. En tant que chanteuse de concert, une collaboration étroite la lie avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Pierre Boulez, Ric-

cardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle et Helmuth Rilling. Elle a une affection particulière pour le chant de lieder. Il existe de nombreux enregistrements de CD, par exemple avec des oratorios et des lieder de Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger et Berg. Dans le cadre de l'ÉDITION BACHAKADEMIE elle chante la partition soprano II dans la Messe en si mineur (vol 70).

Ingeborg Danz

Née à Witten an der Ruhr, elle étudia d'abord la musique scolaire à Detmold; après son diplôme, elle fit des études de chant auprès de Heiner Eckels et réussit l'examen final avec mention. Elle se perfectionna encore auprès d'autres professeurs, parmi lesquels Elisabeth Schwarzkopf. En 1987, Ingeborg Danz fut l'invitée de différentes scènes lyriques, mais le concert et le récital de lieder sont toujours les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donna-t-elle de nombreux concerts et entreprend-elle de longues tournées (États-Unis, Japon, Amérique du Sud, Russie et divers pays d'Europe). Une collaboration régulière l'unit à l'accompagnatrice Almut Eckels depuis 1984. Ingeborg Danz se produit régulièrement lors de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et de nombreux festivals comme le Festival européen de Musique de Stuttgart, le Festival de Ludwigsbourg, le Festival de Schwetzingen, la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Händel de Halle, l'Oregon Bach Festival, les Festivals de Tanglewood et de Salzbourg. Un vaste répertoire avec toutes les plus grandes œuvres dans le domaine des Oratorios et des Concertos ainsi que de nombreux lieder. De nombreuses productions radiophoniques, télévisées et sur disques (entre autres les Passions et les Cantates profanes de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling).

Le ténor germano-canadien Michael Schade est devenu en très peu de temps l'un des chanteurs de la jeune génération les plus demandés et se produit déjà à l'Opéra de Vienne en Autriche, à la Met, à l'Opéra de San Francisco, à l'opéra Nederlandse Opera, à la Canadian Opera Company, à l'Opéra de Hambourg et au cours des Festivals de Salzbourg. À Vienne, il chanta dans la Flûte enchantée, Arabella, Le Barbier de Séville, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg, Le Vaisseau fantôme et en 1996, il fit ses débuts à l'Opéra de Los Angeles ; d'autres engagements importants le menèrent en 1997 à l'Opéra de la Bastille et aux Festivals de Salzbourg ainsi qu'en 1999 à l'Opéra lyrique de Chicago. En tant que chanteur de concert, il a déjà eu une activité intensive grâce aux engagements au Philadelphia Orchestra avec Helmuth Rilling, avec Nikolaus Harnoncourt dans le Wiener Musikverein, dans le Los Angeles Philharmonic Orchestra sous la baguette de Esa-Pekka Salonen, de Carlo Maria Giulini à Vienne en Autriche, aux apparitions sur scène à Florence, au Minnesota ainsi qu'avec John Eliot Gardiner à Londres, à New York et à Salzbourg. L'artiste donne des récitals de chant entre autres à Stuttgart, Toronto et Paris. Michael Schade travaille en étroite collaboration avec Helmuth Rilling avec lequel il enregistra la Passion selon saint Jean et la Passion selon saint Matthieu, La création ainsi que l'Oratorio Elias et Paulus de Mendelssohn et en dernier le Christ de Franz Liszt. Il existe d'autres enregistrements avec John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung et Trevor Pinnock.

est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivait sa formation auprès d'Adalbert Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, «Oratorio de Noël», «Magnificat» et cantates de Bach, «Elias» de Mendelssohn, le «Psalmus Hungaricus» de Kodály et l'Orculum de Bialas. Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling.

Matthias Goerne

Étudia le chant auprès de Hans J. Beyer à Leipzig et les poursuivait auprès d'Elisabeth Schwarzkopf et de Dietrich Fischer-Dieskau. Il travailla avec des chefs d'orchestre de renom comme Askhenazy, Masur, Blomstedt, Stein et Honeck. En 1996/97, Matthias Goerne donna des concerts avec l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de San Francisco et l'Orchestre symphonique de la Radio Danoise. Depuis quelques années, Matthias Goerne entretient une étroite collaboration avec l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et Helmuth Rilling, matérialisée par plusieurs productions discographiques. Le chanteur connu de grands succès à l'opéra, notamment à Cologne, Zurich, Dresde et Berlin. Depuis des débuts dans le récital de lieder qui firent sensation, il se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres. En

avril 1996, il fit ses débuts dans le lied à New York et enregistra. Août 1996, CD avec le « Winterreise » de Schubert. La partie du Christ dans les Passions de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

est né à Düsseldorf. Il fit tout d'abord des études de piano, d'orgue et de direction d'orchestre, puis de chant auprès de Ingeborg Reichelt à Düsseldorf et de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin.

Après son examen final qu'il réussit avec mention « très bien », il remporta en 1983 le Concours Allemand de Musique et fut dès 1984 engagé comme membre permanent de l'ensemble du Deutsche Oper Berlin. Il interpréta depuis de nombreux rôles sur les scènes de Berlin.

En tant qu'hôte, Andreas Schmidt se rendit dans les maisons les plus célèbres comme les opéras de Hambourg, de Munich et de Vienne ainsi que le Grand Théâtre de Genève, le Royal Opera House Covent Garden de Londres, le Gran Teatre del Liceu à Barcelone, le Grand Opéra et l'Opéra de la Bastille à Paris et en 1991 pour la première fois au Metropolitan Opera de New York où on peut l'entendre depuis dans de nombreux rôles. Des orchestres américains de renommée engagèrent le baryton pour des concerts et des enregistrements sur disques. En Europe, il s'est produit avec presque tous les orchestres importants.

Au-delà de ces engagements en tant que chanteur d'opéra et de concert, Andreas Schmidt a réussi à se faire un nom en tant que chanteur de lieder et est l'un des rares chanteurs de sa génération qui soit dans ce cas. Un CD avec des Lieder de Robert Schumann est paru chez hänssler Classic.

De nombreux enregistrements radiophoniques et télévisés documentent le talent artistique de ce chanteur ain-

si que l'ampleur de ses productions de disques. Pour la maison hänssler Classic, il a interprété sous la baguette d'Helmuth Rilling entre autres: la « Missa Solemnis » de Beethoven, « la Création » de Haydn, « le Christ » de Liszt, « Paulus » de Mendelssohn, le « Requiem » et le « Requiem de la Réconciliation » de Mozart. Dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE, la Messe en si mineur, la Passion selon saint Jean, l'Oratorio de Noël, des Chants spiri-

tuels.

Andreas Schmidt est également un artiste très recherché par les festivals de renommée, comme les Festivals de Salzbourg, les Festivals de Vienne et de Berlin, de Aix-en-Provence, d'Edinburgh et de Glyndebourne. En 1996, il était hôte pour la première fois des Festivals de Bayreuth alors qu'il chantait le rôle du critique mesquin, Sixtus, dans les « Maîtres chanteurs » de Wagner sous la direction de Daniel Barenboim. Il chanta en 1997 à Bayreuth en plus du critique lors de trois représentations le personnage de Anfortas (« Parsifal »). Il se produira également les années à venir lors des Festivals de Bayreuth. En juin 1997, le Sénat de la ville hanséatique de Hambourg a décerné à Andreas Schmidt le titre de « Kammersänger » qui lui fut accordé en reconnaissance de ses mérites artistiques.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres à cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement

complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du «Requiem de la Réconciliation» à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la «Schwäbische Alb» – est synonyme partout dans le monde de l'art choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de

Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki. Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers

appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutschen Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300ième anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

Las versiones de la Pasión según San Juan de Johann Sebastian Bach

Al tomar Juan Sebastián Bach posesión de su cargo de Cantor de Santo Tomás en mayo de 1723, se encontró con el hecho de que la representación de músicas figurativas de la Pasión constituía una tradición bien consolidada en Leipzig. Ya el Viernes Santo del año 1717, el organista y director de música de aquella época, Johann Gottfried Vogler, había ofrecido por primera vez a los habitantes de esta ciudad de las ferias una “Pasión en música” (evidentemente la Pasión de Telemann basada en el texto de Brockes) en la iglesia nueva. Cuatro años después, en abril de 1721, siguió Johann Kuhnau, predecesor de Bach en el cargo, con la representación de su Pasión según San Marcos en la iglesia de Santo Tomás. A partir de 1724 se celebraron representaciones de la Pasión conforme determinaba el Consejo de Leipzig, alternándose anualmente entre las dos iglesias principales, las de San Nicolás y la de Santo Tomás.

El mismo Bach se ocupó relativamente pronto de la Pasión en tanto oratorio. Tal vez ya en 1708, en todo caso a más tardar en 1713, realizó una copia de la Pasión según San Marcos, obra del compositor operístico hamburgués Reinhard Keiser, así como se encargó de prepararla para su representación. Probablemente le era ya conocida la obra desde que emprendiera su viaje al norte de Alemania a finales del otoño de 1705. La obra de Keiser vino a ser para el joven Bach un importante modelo de estudio, ya que contenía en germen muchos elementos que él mismo llevaría a la máxima consumación en sus posteriores Pasiones. En concreto, el dramático estilo recitativo de

esta obra parece haber influido en Bach de forma decisiva.

Como indica el biógrafo Carl Ludwig Hilgenfeldt (1850), compuso Bach su primera música de Pasión ya en el año 1717. Como han demostrado recientes investigaciones, esa música tuvo al parecer su origen en una representación llevada a cabo el viernes santo (26 de marzo) en la iglesia anexa al palacio de Friedenstein cerca de Gotha. En esa ocasión tenía Bach que sustituir en el cargo a Christian Friedrich Witt (fallecido el 13 de abril de 1717). El longevo director de orquesta del Duque Federico II yacía en el lecho de muerte y no estaba ya capacitado para dirigir la representación de la Pasión, que por entonces se había convertido en una tradición propia de la Corte. El 12 de abril, unos días después de la fiesta de Pascua, recibió Bach una gratificación de doce táleros por la representación de su Pasión. Lamentablemente desapareció el libretto del texto, cuya impresión está no obstante documentada. Pero las impresiones textuales de los años subsiguientes llegadas a nosotros nos indican que la composición representada por Bach no era sino un oratorio de la Pasión. De él se han conservado únicamente algunos movimientos en obras posteriores (sobre todo en la segunda versión de la Pasión según San Juan, BWV 245 y – como han puesto de relieve las más recientes investigaciones acerca de las fuentes – también al parecer en la cantata de solo de tenor titulada “Yo pobre hombre, esclavo del pecado” BWV 55, EDITION BACHAKADEMIE, vol. 18).

Más tarde las obras bachianas de la época de Weimar conformaron también una base esencial para su primer ciclo anual de cantatas en Leipzig, que tanto por falta de tiempo como por el considerable trabajo adicional que supuso el primer año de su cargo, no pudo volver a componer en su totalidad. Pero en compensación tuvo Bach al pa-

recer tiempo suficiente para preparar su primera música de Pasión en Leipzig a comienzos de 1724, ya que en el llamado “tempus clausum”, que abarcaba desde el domingo de Invocavit hasta el domingo de Ramos, no se interpretaba música figurativa en las iglesias de Leipzig y, en consecuencia, el cantor de Santo Tomás tampoco tenía que componer ni ejecutar cantatas en turno semanal. Su decisión de poner música al relato no abreviado de la Pasión según San Juan Evangelista demostró tener grandes consecuencias para la concepción general de la obra; porque el dramático desarrollo de los acontecimientos descritos sólo hizo posible en algunos pasajes la inserción de arias y ariosos meditativos. Por lo que se refiere al emplazamiento de estas partes en que se reflejaba el acontecimiento de la Pasión tampoco encontró Bach una solución plenamente satisfactoria después de modificar varias veces la estructura de la obra. El hecho de que compusiera las palabras de Cristo no en *accompanato* – tal como aparece en la Pasión según San Marcos de Keiser o en su propia y posterior Pasión según San Mateo (BWV 244) –, sino en forma de *secco* (es decir únicamente con acompañamiento del continuo), pudo deberse a las peculiaridades formales y de contenido propias del relato de la Pasión según San Juan. Es significativo que, además de prescindir de la instrumentación de los recitativos asignados a Cristo, también en las versiones posteriores mantuviese una forma de presentar la persona de Jesús más bien objetiva desde el punto de vista musical. Dos pasajes de texto, los referentes a las lágrimas de Pedro y a la rasgadura del velo del templo, fueron tomados del Evangelio según San Mateo (cap. 26, 75 y cap. 27, 51-52) con especial profusión musical. Bach los enfatizó mediante una configuración de recitativos muy reelaborada desde el punto de vista de los motivos y muy ligada desde el punto de vista de la métrica, añadiéndoles unos fragmentos contemplativos de mayor extensión. La razón por la

que eliminase Bach provisionalmente esas inserciones textuales (y el que lo hiciera con motivo de una nueva representación en el año 1732) no se puede explicar en términos concluyentes. Más tarde, en 1739, se retomaron en la partitura de la Pasión según San Juan.

Especial importancia atribuyó Bach a la configuración musical de los coros que correspondía recitar a la turba: por su extraordinaria dimensión formal y el dramatismo de su fuerza impactante vienen a ser éstos el elemento musical más significativo de la Pasión misma. Llamen a este respecto la atención las correspondencias temáticas y de motivos que se constatan entre algunos coros populares de la segunda parte. Llevan a la formación de los llamados pareados corales (“Si éste no fuera un malhechor” y “Nosotros no podemos matar a nadie”, o “Salve, Rey de los judíos” y “No escribas: el Rey de los judíos”). Con estos instrumentos dramáticos consiguió Bach crear unos amplios contextos formales en la arquitectura de la obra.

Los movimientos madrigales de la Pasión

Está por explicar si acaso un libretista desconocido compusiera los textos de madrigales o hasta qué punto interviniera directamente Bach en la redacción. En la mayoría de los casos se apoyan estos textos en precedentes contemporáneos. Se cuenta entre ellos el libretto de la Pasión titulado “Martirio y muerte de Jesús por los pecados del mundo”, producto de la pluma del edil hamburgués Barthold Heinrich Brockes, “Las lágrimas de Pedro” incluido en la obra de Christian Weise titulada “Pensamientos necesarios para la verde juventud” así como la Pasión según San Juan del poeta operístico hamburgués Christian Heinrich Postel. Esta compilación textual procedente de los mejores libretos contemporáneos sobre la Pasión no

fue para Bach, indudablemente, la solución ideal, sino un compromiso, ya que era evidente que no disponía de un poeta apropiado para la composición de los textos.

En la Pasión según San Juan de Bach, igual que en la Pasión según San Marcos compuesta en 1731, la poesía de madrigales pasa a segundo plano en aras de los textos bíblicos y corales. En contraste con el caso de la Pasión según San Mateo, la cantidad de arias y ariosos meditativos se reduce a la mínima expresión. Hasta en el aria de tenor titulada “Considera cómo su espalda ensangrentada” (en la versión de 1749 con el texto modificado “Oh Jesús mío, tu amarga y dolorosa Pasión”) cuya extensión superior a la media genera una profunda incursión en el relato evangélico, las partes destinadas al solista se mantienen comparativamente en exiguas dimensiones. Al integrarse en el acontecimiento de la Pasión, se producen ciertos desfases en las proporciones. Así, inmediatamente después de la muerte de Jesús, siguen tres arias y un arioso, mientras que el relato de la Pasión sólo se interrumpe hasta ese momento en dos pasajes (después de la flagelación de Cristo y después de ser entregado para su crucifixión) por movimientos contemplativos.

En un lugar destacado (después de la negación de Pedro) coloca Bach un aria musicalmente muy expresiva y nada convencional desde el punto de vista de su estructura formal (“Ay, mi ánimo”), haciendo que sea interpretada en una versión posterior (1739) por todos los instrumentos. En un pasaje igualmente importante (después de la frase “Todo ha acabado”) vuelve a interrumpir la estructura tradicional de un aria da capo. En contraste con la disposición convencional A-B-A, en cuyo centro se genera un claro contraste por reducción del dinamismo, recorre Bach en este insólito movimiento la trayectoria contraria: mientras que la parte A se dispone conscientemente con-

tenida por la cobertura de música de cámara de *viola da gamba* y continuo, se sirve Bach en la parte B – ateniéndose al texto “El héroe de Judá vence con poder río” – de un contraste muy intenso mediante la utilización de la orquesta con todos los instrumentos de arco, a la cual añadiría en la representación del año 1749 un *bassono grosso* (contrafagot). Este contraste se refuerza aún más con las diferentes indicaciones sobre el ritmo (*Molto Adagio* para la parte A y *Vivace* para la parte B).

En lugar del coro de entrada, tan sombrío y elevado, eligió Bach una forma que no se avenía tanto a la tradición del oratorio barroco de la Pasión, sino que más bien enlazaba con las historias de la Pasión del siglo XVII. Si en aquél nos encontramos con un sucinto exordio (por ejemplo en las pasiones de Schütz, Peranda, Theile o Scarlatti) que por regla general comienza con las palabras “Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según...”, aparece aquí el modelo de una fórmula de entonación una plegaria tal como era costumbre en la Sajonia ducal. En contraposición a los modelos de la Pasión del siglo XVII, al final de la función no aparece la acción de gracias por la obra redentora de Cristo (a modo de conclusión), sino un coro típicamente fúnebre en do menor característico de un oratorio barroco de Pasión. Le sigue un escueto coral a cuatro voces que pone fin a la obra en Mi bemol mayor con la esperanza en la Resurrección.

Nuevas representaciones de la Pasión después de 1724

En contraste con la Pasión según San Mateo, la Pasión según San Juan jamás recibió una versión definitiva. La remodelación más profunda de la que fue objeto esta obra tuvo lugar con motivo de una nueva representación el viernes santo de 1725, es decir al año de su estreno. Es

evidente que Bach se decidiera por esta reelaboración sustancial porque se negaba a ofrecer sin cambios notables la obra que había presentado el año anterior. Pero tal vez tuvo lugar este reestreno a causa del apuro en que se veía sumido, y tuvo que prepararla con la opresión que suponía un plazo determinado toda vez que por algún motivo le fuera imposible llevar a cabo el plan de una composición musical nueva acerca de la Pasión (¿quizás un oratorio sobre la Pasión?). Sería imaginable que Bach quisiera poner música primeramente al libreto de la Pasión, obra de Picander, titulado “Pensamientos edificantes... sobre la Pasión de Jesús”, pero que quizá por razones litúrgicas o textuales tuviera que renunciar a ese propósito.

De las cinco versiones acreditadas de la Pasión según San Juan, es la segunda – fechada en el año 1725 – la que más se distancia de la versión original: se intercambian dos movimientos extremos con otros dos internos al tiempo que desaparece un arioso; en otro pasaje se introduce adicionalmente un aria con coral. Que esta Pasión resultase enriquecida en su nueva configuración con tres transformaciones corales (dos coros ampliados de coral y un aria de bajo con *cantus firmus* de soprano), supone evidentemente un cambio realizado con toda intención y meditante el cual Bach estaba creando una relación lógica y razonable con su ciclo anual de cantatas corales (cuya representación abarcaba desde la fiesta de la Santísima Trinidad de 1724 hasta la Pascua de 1725). El origen de los movimientos introducidos como novedad no ha podido esclarecerse suficientemente hasta fechas muy recientes. Todos los indicios señalaban que tenían su origen en la música sobre la Pasión de Gotha del año 1717 a que ya nos hemos referido (tal vez con excepción del coro de coral “Lloro, hombre, tus grandes pecados”).

Volvió Bach a eliminar ya en 1732 estos cinco movimientos de la partitura de su Pasión según San Juan. Mientras

los dos coros corales de grandes dimensiones recibieron su emplazamiento definitivo en otras obras, las tres arias “Rásgate cielo y tiembla tierra”, “Trituradme, rocas y colinas” y “Ay, no os retorzáis así, almas atormentadas” no volvieron a utilizarse – por lo que conocemos – y cayeron de este modo en el desconocimiento. Como parte integrante de la versión de 1725, se han integrado con los dos coros corales en la presente grabación y pueden oírse por separado en el CD2 a continuación del coral final “Oh Señor, dispone que los queridos angelitos”.

En los textos de las tres arias de Pasión se manifiesta ese típico lenguaje simbólico y figurativo que se nos ha legado en los versos de Salomón Franck (1659-1725). El poeta doméstico de la corte principesca de Weimar había suministrado ya ininterrumpidamente desde 1714 libretos de cantatas para Bach y por esa razón también podría haber sido él quien redactó el texto de esta obra. ¿Tal vez todo el libreto de la Pasión compuesto en 1717 proceda de su pluma?

Teniendo presente que ya son tres las versiones existentes de la Pasión según San Juan y que presentan éstas una estructura claramente divergente entre sí, emprendió Bach en 1739 el intento de dar a la obra una fijación definitiva. Como quiera que sea interrumpió este propósito inmediatamente después de la reelaboración y composición de veintiuna páginas de partitura encomendando la conclusión de la copia definitiva a un copista que sin embargo solamente transcribió en la partitura comenzada por Bach el texto de las notas sin revisar del año 1724.

Helmuth Rilling describe y valora del modo siguiente los cambios: “Las modificaciones afectan a los números del 1 al 10 y están anotadas en la partitura. No se incluyen los cambios en las voces de la interpreta-

ción de 1749. De ahí que pueda suponerse que Bach nunca interpretó el comienzo de la Pasión en su versión modificada. En todo caso los cambios son la base de todas las representaciones que hoy día suelen interpretarse de la Pasión según San Juan, y también lo son del contenido de esta grabación. En concreto se trata de los siguientes pasajes:

Nº 1 Coro: originalmente todos los instrumentos de bajo tocaban corcheas uniformes. En la versión modificada las corcheas sólo son interpretadas por el violonchelo y el fagot, mientras que el contrabajo y el órgano interpretan negras y silencios de negra. De este modo, el movimiento adquiere mayor peso y majestad, al tiempo que los centros de gravedad rítmicos preparan la subsiguiente invocación del coro “Señor, Señor, Señor”.

Nº 3 Coral: originalmente el coral se emplazó a modo de mero acorde. En la versión modificada Bach escribe notas de transición y subraya mediante movimientos adicionales determinados términos como “Senda del martirio” y “placer y alegrías”.

Nº 4 Recitativo: originalmente el continuo interpreta únicamente acordes. En la versión modificada escribe Bach para la frase “El cáliz que me dio mi Padre” un movimiento que subraya al texto en la voz del bajo.

Nº 7 Aria: a las notas largas de la voz cantante se les añade movimientos en la versión posterior: “de los lazos de mis pecados...”.

Nº 9 Aria: la conducción de la voz se rige por el canon de manera más estricta en la versión posterior: “También yo te seguiré”.

Nº 10 Recitativo: la escena de Pedro comienza originalmente en posición baja. Una nota más alta enfatiza la figura del “poutifice” y el término ‘portera’ se acentúa erróneamente. Después comienza la escena a may-

or altura y Bach prescinde de las aludidas enfatizaciones. Es evidente que le importaba más la animación general de la escena.”

Las revisiones carecen de valor básico en su conjunto, si bien no facilitan una visión del proceso de composición aplicado por Bach.

No volvió a representarse la Pasión según San Juan hasta 1749, un año antes del fallecimiento de Bach. Con una cobertura de instrumentos de cuerda considerablemente ampliada, volvió a ofrecerse el viernes santo (4 de abril) a los habitantes de Leipzig. Indudablemente sigue siendo difícil admitir que Bach ofreciese a la audiencia su composición en esta última representación ateniéndose substancialmente a la primera versión de 1724 y sin tener en cuenta los profundos cambios emprendidos en 1739.

Para una realización sonora de esta última versión, que se identifica en gran medida con la grabación aquí presentada de la versión de 1724, este hecho tiene sin duda consecuencias, toda vez que en comparación con la versión representada y que hasta el presente se nos ha encomendado de la obra – se basa en la revisión parcial de 1739 – surgen numerosas variaciones de notas en los movimientos del 1 al 10 (sobre todo en el coro de entrada, en el aria primera y en los recitativos). A ello se añade a la versión de 1749 una reelaboración parcial o total del texto de las arias número 9 (soprano) y número 20 (tenor), así como del arioso para bajo número 19. Es difícil captar la intención que guiaba a Bach en estos cambios de texto. En todo caso, los pasajes de presencia excesivamente figurativa, procedentes de la pluma de Berthold Heinrich Brodtkes apenas resultaron atenuados como puede deducirse de la comparación de las dos versiones textuales de la parte B del aria de tenor número 20:

Versión más antigua:

Y en eso, luego que las mareas

De nuestro diluvio de pecados han desaparecido,

Se presenta el más bello arco iris

Como signo de la gracia de Dios.

Versión de 1749:

Con sumo espanto contemplo

El cuerpo sagrado de sangre cubierto;

Mas también esto de gozo me llena

Pues del infierno y de la muerte me libera

También fue modificada por Bach en 1749 la instrumentación de diversos movimientos. Totalmente nuevo e incipiente en la obra vocal que de él conocemos es un *bassono grosso* (contrafagot) al que se recurre en los coros, en los corales, en el arioso de bajo número 19 y en algunas arias de cobertura más intensa (número 13, 24 y 30). La ampliada cobertura de instrumentos de cuerda adquiere de este modo una base de bajo más adecuada, aspecto que también se ha tenido en cuenta en la presente grabación mediante la inclusión del *bassono grosso*. En la voz de órgano obligada que se transcribe por separado para el arioso número 19 y que procede de una interpretación datada en 1732, anotó Bach la siguiente observación en 1749: “se tocará al órgano con cobertura de 8 y 4 pedales”. En lugar de las dos violas *d’amore* que se habían previsto originalmente tanto para este movimiento como para la subsiguiente aria de tenor (movimiento número 20), utilizó ya desde aquella interpretación de 1732 a la que ya hemos hecho referencia dos violines con sordina (violines atenuados), con lo cual se adecuaba a una variante de cobertura más moderna.

Parecía también importante un refuerzo acústicamente notable de las partes obligadas para instrumentos de

viento en los coros destinados a la turba: “Salve, Rey de los judíos” y “No escribas: el Rey de los judíos”. Bach las enfatizaba mediante voces adicionales de instrumentos de cuerda. Además, en el arioso de tenor “Corazón mío viendo que todo el mundo...” cambió los dos oboes *da caccia* por dos oboes *d’amore*, mientras que en el aria subsiguiente para soprano “Deháu te mi corazón” se añadió a la flauta travesera otro violín atenuado para profundizar en el encanto acústico característico de esta aria fúnebre.

Parece síntoma de resignación el hecho de que Bach ofreciera a los habitantes de Leipzig en los últimos años de su vida más músicas de Pasión ajenas, entre las que se encontraban obras de Händel, Keiser y Graun, volviendo a presentar sin embargo a la audiencia su propia obra tan sólo en la versión inicial de 1724 sin incluir los cambios textuales y de cobertura antes aludidos. La revisión más profunda de la partitura, que se emprendió en 1739, no dejó de ser parcial, y Bach la ignoró (no sabemos por qué motivos) en la representación que hizo de ella en 1749, sin que emprendiera ni mucho menos un intento de concluirla.

Después de la muerte de Bach, la Pasión según San Juan pasó a ser propiedad de su segundo hijo, Carl Philipp Emanuel, quien en 1772 hizo que volviera a interpretarse en Hamburgo con motivo de la representación de un Pasticcio de Pasión. De todos modos, sólo utilizó el coro “Descansad, huesos sagrados” que sustituyó por un texto totalmente distinto y más concorde con el espíritu de la época de la Ilustración.

La obra vino a parar posteriormente en el olvido más radical; quedó además intacta durante el renacimiento de las obras de Johann Sebastian Bach que fue implantándo-

se paulatinamente a partir del año 1800. Muchas de las cantatas corales de Johann Sebastian Bach eran conocidas desde hacía tiempo por los conciertos del coro de Santo Tomás de Leipzig, y la nueva y espectacular representación de la Pasión según San Mateo por parte de Félix Mendelssohn Bartholdy (1829) era ya casi una pieza histórica cuando la Pasión según San Juan volvió a ser finalmente de forma consolidada objeto de público interés. Fue en época relativamente tardía cuando se han descubierto las preferencias específicas de la obra y cuando se ha comenzado a valorar su incomparable material.

*

Para otras cuestiones relativas al origen y a la transmisión, así como a la configuración formal del relato de la Pasión según San Juan y a la interpretación teológica presente en la obra de Bach, además del puesto que corresponde a la Pasión en el servicio religioso, proporciona amplia y detallada información el libro titulado “Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245” (“Johann Sebastian Bach: la Pasión según San Juan BWV 245”), serie publicada por la Internationale Bachakademie Stuttgart (Academia Bachiana Internacional de Stuttgart), editor Ulrich Prinz, Kassel, 1993. Son autores de este volumen los musicólogos y teólogos Alfred Dürr, Bernhard Hanssler, Peter Kreyssig, Martin Petzold, Ulrich Prinz, Hans-Joachim Schulze, Lothar y Renate Steiger y Christoph Wolff.

Juliane Banse

comenzó sus estudios de violín con cinco años y terminó una formación completa de ballet en la Ópera de Zurich. Recibió clases de canto desde los 15 años y más tarde fue alumna de Brigitte Fafsaender y Daphne Evangelatos. Ha ganado algunos premios, entre ellos el Grand Prix Franz Schubert en Viena, en 1993. Hizo su debut en la ópera en 1989 como Pamina en la puesta en escena de la Flauta Mágica por Harry Kupfer en Berlín. Siguieron luego presentaciones en Bruselas (Pamina y Despina), Salzburgo (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Viena (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) y Colonia (Musette). En la temporada 1998/99 canta en la Ópera de Berlín los papeles principales de Manon de Massenet y en el estreno de la ópera Blancanieves de Heinz Holliger in Zurich. En 1999 sigue su debut como Pamina en Munich. Como cantante de concierto ha colaborado estrechamente con directores tales como Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle y Helmuth Rilling. Predilección especial por el lied. He efectuado numerosas grabaciones de CD, p. ej. de oratorios y romanzas de Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger y Berg. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE ha cantado el papel de soprano II en la Missa in si menor (Vol. 70).

Ingeborg Danz

Nacida en Witten an der Ruhr, estudió primeramente música en Detmold. Tras obtener el diploma, concluyó con distinción sus estudios de Canto con Heiner Eckels. Estudios complementarios, entre otros, con Elisabeth Schwarzkopf. Todavía siendo estudiante, obtuvo nume-

rosos premios y becas. En 1987 fue intérprete invitada en diversos teatros de ópera. Pero su fuerte es el concierto y los recitales de canciones. Numerosos conciertos y amplísimas giras (EEUU, Japón, Suramérica, Rusia y varios países europeos). Desde 1984 colabora permanentemente con la acompañante de canciones Almut Eckels. Frecuentes apariciones en público en la Internationale Bachakademie Stuttgart y en numerosos festivales internacionales (Festival de Música Europea de Stuttgart, Festival de Ludwigsburg y de Schwetzingen, Semana de Bach en Ansbach, Festival de Händel en Halle, Festival de Bach en Oregon, Tanglewood Festival y Festival de Salzburgo). Un vasto repertorio con las más grandes obras concertísticas y de género del oratorio y así como numerosos Lieder. Numerosas producciones radiofónicas, televisivas y de discos (entre otras las pasiones y cantatas profanas de Bach bajo la batuta de Helmuth Rilling).

Michael Schade

El tenor alemán-canadiense Michael Schade ha pasado a ser en breve plazo uno de los cantores más cotizados de la nueva generación y se ha presentado ya en la Ópera Estatal de Viena, en el Met, en la Ópera de San Francisco, en la Nederlandse Opera, la Canadian Opera Company, la Ópera de Hamburgo y en el Festival de Salzburgo. En Viena cantó en *La flauta mágica*, *Arabella*, *El barbero de Sevilla*, Los maestros cantores de Nuremberg y *El buque fantasma*; en 1966 debutó en la Ópera de Los Ángeles; otros importantes contratos le condujeron en 1997 a la Ópera de Bastille y al Festival de Salzburgo así como a la Lyric Opera de Chicago. Su intensa actividad de cantante concertista incluye ya contratos con la Philadelphia Orchestra bajo Helmuth Rilling, con Nikolaus Harnoncourt en el Wiener Musik-

verein, en Los Angeles Philharmonic Orchestra dirigida por Esa-Pekka Salonen, con Carlo Maria Giulini en Viena, actuaciones en Florencia, en Minnesota y con John Eliot Gardiner en Londres, Nueva York y Salzburgo. El artista ofrece recitales de lieder en Stuttgart, Toronto y París. Michael Schade colabora estrechamente con Hemluth Rilling, con quien ha hecho grabaciones de las Pasiones según San Juan y San Mateo, de *La Creación* y de los oratorios *Elías* y *Paulus de Mendelssohn*, así como del *Cristo de Franz Liszt*. Otras grabaciones suyas se han realizado con John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung und Trevor Pinnock.

James Taylor

Nacido el año 1966 en Dallas, Texas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del "Opernstudio" de la Ópera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las "Pasiones", el "Oratorio de Navidad", el "Magnificat" y las cantatas de Bach, el "Elías" de Mendelssohn, el "Psalmus hungaricus" de Kodály y el "Oraculum" de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gächinger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la primavera de 1995 ha cooperado con la Ópera de Stuttgart. Ha producido discos compactos bajo la dirección de Philippe Herreweghe y Helmuth Rilling.

Matthias Goerne

Estudios de canto con Hans-J. Beyer en la ciudad de Leipzig, posteriormente con Dietrich Fischer-Dieskau y Elisabeth Schwarzkopf. Desde entonces coopera con directores como Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein y Honeck. Entre 1996 y 1997 fue invitado por la Philadelphia Symphony Orchestra y la San Francisco Symphony Orchestra así como la Danish National Radio Symphony Orchestra. Coopera estrechamente desde hace algunos años con la International Bachakademie de Stuttgart y Helmuth Rilling; ha intervenido de varios proyectos de grabación de discos compactos.

Ha participado con éxito en representaciones operísticas en Colonia, Zurich, la Dresdner Semperoper y la Ópera Cómica de Berlín (Komische Oper Berlin). Sensacional debut en una velada de Lied así como veladas regulares en la Wigmore Hall de Londres. En abril de 1996 debutó como intérprete de Lied en Nueva York. Agosto de 1996, disco compacto con el "Winterreise" (Viaje de invierno) de Schubert. La voz de Cristo en las pasiones de Bach bajo la dirección de Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

Andreas Schmidt nació en Düsseldorf. Estudió primero piano, órgano y dirección de orquesta y después canto con Ingeborg Reichelt en Düsseldorf y con Dietrich Fischer-Dieskau en Berlín.

Tras su examen de grado, que aprobó con nota sobresaliente, ganó en 1983 el Concurso Alemán de Música, incorporándose al elenco de la Ópera Alemana de Berlín. Desde entonces ha interpretado numerosos roles en escenarios de esta ciudad.

Andreas Schmidt se ha presentado como artista invitado en renombrados teatros, como las óperas estatales de Hamburgo, Munich y Viena y también en el Grand Theatre de Ginebra, la Royal Opera House Covent Garden de Londres, el Gran teatre del Liceu, Barcelona, la Grande Opéra y la Opéra de la Bastille en París y en 1991, debutando además en el Metropolitan Opera de Nueva York en 1991, a partir de cuando le fueron asignados allí numerosos roles. Destacadas orquestas estadounidenses han contratado el barítono para cantar en conciertos y grabaciones discográficas.

En Europa ha actuado con casi todas las orquestas de nombradía. Aparte de ser cantante de óperas y recitales, Andreas Schmidt es uno de los escasos vocalistas de su generación que se han labrado un nombre como intérprete de lieder. Hänssler Classic ha lanzado un CD con lieder de Robert Schumann.

Una serie de grabaciones para radio y televisión documentan la gama interpretativa de este cantante lo mismo que su copiosa discografía. Para hänssler Classic ha grabado con Helmuth Rilling entre otras cosas: „Missa Solemnis“ de Beethoven, „La creación“ de Haydn, „Cristo“ de Lizst, „Paulus“ de Mendelssohn, „Requiem“ y „Requiem de la Reconciliación“ de Mozart. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE: Misa en si menor, la Pasión según San Juan, Oratorio de Navidad, lieder del género sacro.

Andreas Schmidt es también muy solicitado en los festivales más prestigiosos como los de Salzburgo, Viena y Berlín, Aix en-Provence, Edinburgo y Glyndebourne. En 1996 fue huésped por vez primera del Festival de Bayreuth, donde encarnó a Beckmesser en „Los Maestros Cantores de Nuremberg“ de Wagner bajo la batuta de Daniel Barenboim. En 1997 interpretó en Bayreuth no sólo a Beckmesser, sino también a Amfortas („Parsifal“) durante tres representaciones. El barítono

volverá a participar en el citado festival en los años venideros.

En junio de 1997, el Senado de la Ciudad Hanseática de Hamburgo otorgó a Andreas Schmidt el título de „Cantante de Cámara“ en recompensa de sus méritos artísticos.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, y también en el estreno del “Réquiem de la reconciliación” en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la “Schwäbische Alb” se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la “sonoridad” del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la “Schwäbische Alb”, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su “Gächinger Kantorei”. Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las “Marienvesper” de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: “Litany” de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de “Lázaro” de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el “Réquiem de la

reconciliación”, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 “Credo” de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: “Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible”. Por eso, a menudo, la ‘Internationale Bachakademie Stuttgart’ fundada por Rilling en 1981 es denominada como el “Instituto Goethe de la Música”. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la “Bundesverdienstkreuz”. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando

magníficas interpretaciones de la “Pasión según San Mateo” de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del “Grand Prix du Disque”.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Soprano

Rosana Barrena
Natali Buck
Sabine Claußnitzer
Sabine Goetz
Claudia Heiler
Birte Heissenberg
Beate Heitzmann
Anne Hellmann
Christiane Opfermann
Aleftina Prochorenko
Martina Rilling
Martine Saniter
Elfi Wagner
Alexandra Winter
Andrea Wrage

Alto

Steffi Bade
Eva Brand
Brigitte Ferdinand
Dorothea Groß
Elena Joudenkova
Andrea Michels
Margitta Moller
Andrea Monreal
Verena Rathgeb
Katrín Rüsse
Eva Wolak

Tenore

Bruno Bänzner
Andreas Bomba
Bernd Brühl
Alexander Efanov
Martin Henning
Andreas Poland
Dimitrij Prochorenko
Hermann Schatz
Götz Thumm

Basso

Hans-Peter Blank
Guido Heidloff
Werner Huck
Ursmar Kleiner
Felix Mayer
Stefan Müller-Ruppert
Olaf Rank
Holger Schneider
Gerold Spingler
David Stingl
Stefan Weiler

Bach-Collegium Stuttgart

Flauto

Jean-Claude Gérard
Sibylle Keller-Sanwald

Oboe (d'amore / da caccia)

Diethelm Jonas
Hedda Rothweiler

Fagotto

Günter Pfitzenmaier

Contrafagotto

Eberhard Steinbrecher

Violino I

Georg Egger
Ottavia Egger
Thomas Gehring
Christina Eychmüller
Annette Schäfer-Teuffel
Henri Gouton

Violino II

Roland Heuer
Ikuko Nishida
Gunhild Bertheau
Gotelind Himmler
Isabelle Charisius

Viola

Gunter Teuffel
Nancy Sullivan
Carolin Kriegbaum
Angelika Faber Karsrud

Viola da gamba

Ekkehard Weber

Violoncello

Michael Groß
Matthias Wagner
Anne Carewe

Contrabbasso

Harro Bertz
Albert Michael Locher

Organo

Michael Behringer

Vol. 76

Weihnachts-Oratorium

Christmas Oratorio

BWV 248

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwestrundfunk/SWR, Stuttgart

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/ Director de grabación:

Michael Sandner, Andreas Priemer

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido: Friedemann Trumpp

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital: Irmgard Bauer

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

25. 12. 1999 - 6. 1. 2000 (Korrigierter Livemitschnitt/Corrected live recording/

Enregistrement en direct corrigé/Grabación directa corregida)

Liederhalle Stuttgart, Beethovensaal

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada, Mario Videla

Eine Co-Produktion mit dem Südwestrundfunk/SWR



Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

Weihnachts-Oratorium

•
Christmas Oratorio

•
Oratorio de Noël

•
Oratorio de Navidad

BWV 248

Sibylla Rubens, soprano

Ingeborg Danz, alto

James Taylor, tenore (Evangelista)

Marcus Ullmann, tenore

Hanno Müller-Brachmann, basso

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

Teil / Part / Partie / Parte I: Am 1sten Heil. Weyhnachts-Feyertage

25:27

- | | | | | |
|----|---|--|----------|------|
| 1. | Coro: | Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage | 1 | 7:25 |
| | <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 2. | Evangelista: | Es begab sich aber zu der Zeit | 2 | 1:24 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 3. | Recitativo (A): | Nun wird mein liebster Bräutigam | 3 | 1:03 |
| | <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 4. | Aria (A): | Bereite dich, Zion, mit herrlichen Trieben | 4 | 5:15 |
| | <i>Oboe d'amore I + Violino I, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 5. | Choral: | Wie soll ich dich empfangen | 5 | 1:18 |
| | <i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 6. | Evangelista: | Und sie gebar ihren ersten Sohn | 6 | 0:29 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 7. | Choral (S) e Recitativo (B): | Er ist auf Erden kommen arm | 7 | 2:57 |
| | <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 8. | Aria (B): | Großer Herr, o starker König | 8 | 4:27 |
| | <i>Tromba I, Flauto I + Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 9. | Choral: | Ach, mein herzliebes Jesulein | 9 | 1:09 |
| | <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |

Teil/Part/Partie/Parte 2: Am zweiten Heil. Weyhnachts-Feyertage

28:24

- | | | | | |
|-----|--|---|-----------|------|
| 10. | Sinfonia | | 10 | 5:18 |
| | <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Flauto I + Violino I, Flauto II + Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 11. | Evangelista: | Und es waren Hirten in derselben Gegend | 11 | 0:39 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 12. | Choral: | Brich an, o schönes Morgenlicht | 12 | 1:05 |
| | <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Flauto I + Violino I, Flauto II + Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 13. | Evangelista (+ Recitativo S): | Und der Engel sprach zu ihnen | 13 | 0:45 |
| | <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 14. | Recitativo (B): | Was Gott dem Abraham verheißen | 14 | 0:47 |
| | <i>Violoncello, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 15. | Aria (T): | Frohe Hirten, eilt, ach eilet | 15 | 3:21 |
| | <i>Flauto I, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 16. | Evangelista: | Und das habt zum Zeichen | 16 | 0:24 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |

17.	Choral:	Schaut hin, dort liegt im finstern Stall	17	0:41
		<i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Flauto I + Violino I, Flauto II + Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
18.	Recitativo (B):	So geht denn hin, ihr Hirten, geht	18	1:02
		<i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
19.	Aria (A):	Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh	19	10:01
		<i>Flauto I, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
20.	Evangelista:	Und alsobald war da	20	0:12
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
21.	Coro:	Ehre sei Gott in der Höhe	21	2:35
		<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
22.	Recitativo (B):	So recht, ihr Engel, jauchzt und singet	22	0:23
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
23.	Choral:	Wir singen dir in deinem Heer	23	1:11
		<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

CD 2

Teil/Part/Partie/Parte 3: Am dritten Heil. Weynachts-Feyertage	23:13
--	-------

24.	Coro:	Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen	1	1:50
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
25.	Evangelista:	Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren	2	0:09
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
26.	Coro:	Lasset uns nun gehen gen Bethlehem	3	0:41
		<i>Flauto I+II + Violino I; Oboe d'amore I + Violino II, Oboe d'amore II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
27.	Recitativo (B):	Er hat sein Volk getröst'	4	0:46
		<i>Flauto I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
28.	Choral:	Dies hat er alles uns getan	5	0:47
		<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
29.	Aria Duetto (S, B):	Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen	6	7:03
		<i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
30.	Evangelista:	Und sie kamen eilend	7	1:25
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
31.	Aria (A):	Schließe, mein Herze, dies selige Wunder	8	5:51
		<i>Violino I solo, Violoncello, Organo</i>		
32.	Recitativo (A):	Ja, ja, mein Herz soll es bewahren	9	0:28
		<i>Flauto I+II, Violoncello, Organo</i>		
33.	Choral:	Ich will dich mit Fleiß bewahren	10	1:11
		<i>Flauto I+II, Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

34.	Evangelista: <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Und die Hirten kehrten wieder um	11	0:22
35.	Choral: <i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Seid froh dieweil	12	0:53
(24).	Coro: <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen	13	1:47

Teil/Part/Partie/Parte 4: Aufs Fest der Beschneidung Christi			22:25	
--	--	--	-------	--

36.	Coro: <i>Corno da caccia I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Fallt mit Danken, fällt mit Loben	14	5:43
37.	Evangelista: <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Und da acht Tage um waren	15	0:33
38.	Recitativo (B) con Chorale (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Immanuel, o süßes Wort	16	2:42
39.	Aria (S, Echo): <i>Oboe I (+Oboe Echo), Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen	17	5:12
40.	Recitativo (B) con Chorale (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Wohlan, dein Name soll allein	18	1:35
41.	Aria (T): <i>Violino I + II soli, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Ich will nur dir zu Ehren leben	19	4:39
42.	Choral: <i>Corno da caccia I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Jesus, richte mein Beginnen	20	2:01

CD 3

Teil/Part/Partie/Parte 5: Am Sonntage nach dem Neuen Jahr			23:12	
---	--	--	-------	--

43.	Coro: <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Ehre sei dir, Gott, gesungen	1	6:51
44.	Evangelista: <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Da Jesus geboren war zu Bethlehem	2	0:21
45.	Coro e Recitativo (A): <i>Oboe d'amore I + Violino I, Oboe d'amore II + Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Wo ist der neugeborne König der Juden	3	2:07
46.	Choral: <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Dein Glanz all Finsternis verzehrt	4	0:55
47.	Aria (B): <i>Oboe d'amore I solo, Fagotto, Organo</i>	Erleucht auch meine finstre Sinnen	5	4:24

48.	Evangelista: <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Da das der König Herodes hörte	6	0:10
49.	Recitativo (A): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Warum wollt ihr erschrecken	7	0:35
50.	Evangelista: <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Und ließ versammeln alle Hohepriester	8	1:24
51.	Aria Terzetto (S, T, A): <i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Ach, wenn wird die Zeit erscheinen	9	4:41
52.	Recitativo (A): <i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Organo</i>	Mein Liebster herrschet schon	10	0:33
53.	Choral: <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Zwar ist solche Herzensstube	11	1:11

Teil/Part/Partie/Parte 6: Am Feste der Offenbarung Christi	21:45
--	--------------

54.	Coro: <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben	12	4:46
55.	Evangelista (Recitativo B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Da berief Herodes die Weisen heimlich	13	0:42
56.	Recitativo (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen	14	0:47
57.	Aria (S): <i>Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Nur ein Wink von seinen Händen	15	3:18
58.	Evangelista: <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Als sie nun den König gehöret hatten	16	1:11
59.	Choral: <i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ich steh an deiner Krippen hier	17	1:13
60.	Evangelista: <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Und Gott befahl ihnen im Traum	18	0:25
61.	Recitativo (T): <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Organo</i>	So geht! Genug, mein Schatz	19	1:57
62.	Aria (T): <i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Organo</i>	Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken	20	3:52
63.	Recitativo (S, A, T, B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Was will der Höllen Schrecken nun	21	0:36
64.	Coro: <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Nun seid ihr wohl gerochen	22	2:58

Teil 1

AM ERSTEN WEIHNACHTSFEIERTAGE

1. Coro

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage,
 Rühmet, was heute der Höchste getan!
 Lasset das Zagen, verbannt die Klage,
 Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!

Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
 Laßt uns den Namen des Herrschers verehren!

2. Evangelista

Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging, daß alle Welte geschätzt würde. Und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt David, die da heißet Bethlehem; darum, daß er von dem Hause und Geschlechte David war, auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger. Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte.

3. Recitativo

Nun wird mein liebster Bräutigam,
 Nun wird der Held aus Davids Stamm
 Zum Trost, zum Heil der Erden
 Einmal geboren werden.
 Nun wird der Stern aus Jakob scheinen,

Part I

FOR THE 1ST DAY OF CHRISTMAS

1. Chorus

CD1 1

Triumph, rejoicing, rise, praising these days now
 Tell ye what this day the Highest hath done!
 Fear now abandon and banish complaining,
 Join, filled with triumph and gladness, our song!
 Serve ye the Highest in glorious chorus,
 Let us the name of our ruler now honor!

2. Evangelist

CD1 2

It ocured, however, at the time that a decree from the Emperor Augustus went out that all the world should be enrolled. And ev'ryone then went forth to be enrolled, each person unto his own city. And then as well went up Joseph from Galilee from the city of Nazareth into the land of Judea to David's city which is called Bethlehem, because he was of the house and of the lineage of David, so that he might be enrolled there with Mary, who was betrothed to be his wife, and she was pregnant. And while they were in that place, there came the time for her to be delivered.

3. Recitative

CD1 3

Now is my dearest bridegroom rare,
 Now ist the prince of David's stem
 As earth's redeeming comfort
 Here born in time amongst us.
 Now will shine bright the star of Jacob,

*Partie I*POUR LE 1^{ER} JOUR DE LA FÊTE DE NOËL**1. Chœur**

Exultez, jubilez, debout, célébrez ce jour,
 Louez ce que fit en ce jour le Très-Haut!
 Cessez de vous lamenter, bannissez la plainte,
 Entonnez des chants pleins d'allégresse et de joie!

Offrez au Maître des chœurs magnifiques,
 Vénérons le nom du Souverain!

2. Evangéliste

Or, en ces jours-là parut un édit de l'empereur Auguste, ordonnant le recensement de toute la terre. Et tous allèrent se faire inscrire, chacun dans sa ville natale. Joseph, lui aussi, quittant la ville de Nasareth en Galilée, gagna la Judée, pour la ville de David appelée Bethléem – parce qu'il était de la maison et de la lignée de David – afin de s'y faire recenser avec Marie, sa fiancée, qui était enceinte. Or, pendant qu'ils étaient là, vint le temps de l'enfantement.

3. Récitatif

C'est maintenant mon très cher fiancé
 C'est maintenant que le héros de la race de David
 Va enfin être enfanté
 Pour la consolation, pour le salut du monde.
 Maintenant l'étoile de Jacob va briller,

Parte I

PARA EL PRIMER DÍA DE NAVIDAD

1. Coro

¡Alegraos, regocijaos, celebrad los días!
 ¡Ensalzad lo que hoy ha hecho el Altísimo!
 ¡Abandonad el temor, desterrad las quejas!
 ¡Cantad, llenos de júbilo y alegría!
 ¡Servid al Altísimo con coros magníficos,
 Alabemos el nombre del Todopoderoso!

2. Evangelista

Y ocurrió que en ese tiempo, se proclamó un edicto del emperador Augusto, por el que todos los habitantes debían ser censados. Y, para ello, todos acudieron a sus ciudades natales. Entonces José de Galilea partió de la ciudad de Nazareth a la tierra judía, la ciudad de David llamada Belén, pues él pertenecía a la Casa y estirpe de David, para hacerse censar con María, su fiel esposa, que estaba encinta. Y cuando estaban allí, llegó el tiempo en que debía dar a luz.

3. Recitativo

Ahora, mi amadísimo prometido,
 El héroe de la casa de David,
 Para consuelo y salvación del mundo
 Nacerá por fin.
 Ahora brillará la estrella de Jacob,

Sein Strahl bricht schon hervor.
Auf, Zion, und verlasse nun das Weinen,
Dein Wohl steigt hoch empor!

4. Aria

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben,
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn!

Deine Wangen
Müssen heut viel schöner prangen,
Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben!

5. Choral

Wie soll ich dich empfangen?
Und wie begegn' ich dir?
O aller Welt Verlangen!
O meiner Seelen Zier!
O Jesu, Jesu, setze
Mir selbst die Fackel bei,
Damit, was dich ergötze,
Mir kund und wissend sei!

6. Evangelista

*Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in
Windeln und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatten
sonst keinen Raum in der Herberge.*

Its beam e'en now breaks forth.
Rise, Zion, and abandon now thy weeping,
Thy fortune soars aloft.

4. Aria

CD1 4

Prepare thyself, Zion, with tender affection,
The fairest, the dearest soon midst thee to see!

Thy cheeks' beauty
Must today shine much more brightly,
Hasten, the bridegroom to love with deep passion!

5. Chorale

CD1 5

How shall I then receive thee
And how thy presence find?
Desire of ev'ry nation,
O glory of my soul!
O Jesus, Jesus,
Set out for me thy torch,
That all that brings thee pleasure
By me be clearly known.

6. Evangelist

CD1 6

*And she brought forth her first-born son and wrapped
him in swaddling cloths and laid him within a manger,
for they had no other room in the inn for them.*

Sa lueur jaillit déjà.
Debout Sion, et cesse de pleurer,
Ton salut s'élève dans le ciel!

4. Air

Prépare-toi, Sion, avec de tendres sentiments,
A voir bientôt auprès de toi le plus beau, le plus cher!

Tes joues
Doivent être aujourd'hui plus resplendissantes,
Hâte-toi, de chérir ardemment le Promis!

5. Choral

Comment dois-je Te recevoir
Et comment vais-je à Ta rencontre?
Ô, celui que le monde entier réclame,
Ô, parure de mon âme!
Ô Jésus, Jésus aide moi
À déployer le flambeau,
Afin que ce qui fait Ta joie,
Me soit connaissance et conscience!

6. Evangéliste

Elle mit au monde son fils premier-né, l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche, parcequ'il n'y avait pas de place pour eux à l'hôtellerie.

Su resplandor ya está surgiendo.
¡Levántate, Sión y deja de llorar,
Tu dicha no puede ser mayor!

4. Aria

¡Prepárate, Sión, con tierno afecto
A ver, pronto, al más hermoso,
Al más amado junto a ti!

Tus mejillas deben lucir hoy
Mucho más hermosas,
Apresúrate, a amar apasionadamente a tu prometido!

5. Coral

¿Cómo te recibiré?
¿Y cómo me presentaré ante ti?
¡Oh, anhelo del mundo,
Oh, joya de mi alma!
¡Oh, Jesús, Jesús, enciende
Tú mismo la antorcha a mi lado,
Para que aquello que te agrade
Me sea manifestado!

6. Evangelista

Y ella dio a luz su primer hijo, lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre porque no había lugar en la posada.

7. Choral e Recitativo

Er ist auf Erden kommen arm,
 Wer will die Liebe recht erhöhen,
 Die unser Heiland vor uns hegt?

Daß er unser sich erbarm

Ja, wer vermag es einzusehen,
 Wie ihn der Menschen Leid bewegt?

Und in dem Himmel mache reich
 Des Höchsten Sohn kömmt in die Welt,
 Weil ihm ihr Heil so wohl gefällt,

Und seinen lieben Engeln gleich.
 So will er selbst als Mensch geboren werden.
Kyrieleis!

8. Aria

Großer Herr, o starker König,
 Liebster Heiland, o wie wenig
 Achtest du der Erden Pracht!

Der die ganze Welt erhält,
 Ihre Pracht und Zier erschaffen,
 Muß in harten Krippen schlafen.

9. Choral

Ach mein herzliebes Jesulein,
 Mach dir ein rein sanft Bettelein,
 Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
 Daß ich nimmer vergesse dein!

7. Chorale and Recitative

CD1 7

He is to earth now come so poor,
 Who will the love then rightly praise
 Which this our Savior for us keeps?

That he us his mercy show

Yea, is there one who understandeth
 How he by mankind's woe is moved?

And in heaven make us rich
 The Most High's Son comes in the world
 Whose health to him so dear is held,

And to his own dear angels like.
 So will he as a man himself be born now.
Kyrieleis!

8. Aria

CD1 8

Mighty Lord, O strongest sovereign,
 Dearest Savior, O how little
 Heedest thou all earthly pomp!

He who all the world doth keep,
 All its pomp and grace hath fashioned,
 Must within the hard crib slumber.

9. Chorale

CD1 9

Ah my beloved Jesus-child,
 Make here thy bed, clean, soft and mild
 For rest within my heart's own shrine,
 That I no more fail to be thine!

7. Choral et Récitatif

Il est venu au monde pauvre,
Qui désire vraiment accroître l'amour,
Dont notre Sauveur nous entoure?

Nous prendre dans sa pitié,
Oui, qui est capable de comprendre,
Comme la souffrance de l'homme l'émeut,
Et nous faire dans le Royaume des Cieux,
Les fils du Très-Haut vient sur terre,
Car votre salut lui tient tant à cœur,
Parcils à se chers anges.
C'est ainsi qu'il désire naître lui-même homme.
Kyrie Eleison!

8. Air

Grand Seigneur, ô Roi puissant,
Sauveur bien-aimé, comme tu attaches peu
d'importance
Aux fastes du monde!
Celui qui maintient le monde entier,
Qui a créé sa magnificence et sa parure,
Doit dormir dans une crèche misérable.

9. Choral

Ah, mon petit Jésus bien-aimé,
Fais-toi un petit lit bien douillet,
Pour reposer dans l'écrin de mon cœur,
Afin que je ne T'oublie jamais!

7. Coral y Recitativo

Él vino, pobre, a la tierra
¿Quién puede exaltar cabalmente al amor
Que nuestro Creador nos prodiga?

Que Él se apiade de nosotros
Sí, ¿quién podrá comprender
Cómo lo conmueve la desdicha humana?

Y el cielo nos dé riquezas
El hijo del Altísimo viene al mundo
Pues su salvación tanto desea.

Y nos equipare con sus ángeles amados
Por eso Él mismo ha de nacer como hombre.
¡Kyrieleis!

8. Aria

¡Gran Señor, poderoso Rey,
Amadísimo Salvador, oh, cuán poco
Te interesa el boato terrenal!
Él, que sostiene a todo el mundo,
Que creó su pompa y magnificencia,
Debe dormir en duro pesebre.

9. Coral

¡Ah, mi pequeño Jesús bienamado,
Hazte una limpia y suave cuna
Para descansar en el cofre de mi corazón,
A fin de que yo jamás te olvide!

Teil II

AM ZWEITEN WEIHNACHTSFEIERTAGE

10. Sinfonia

11. Evangelista

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde. Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herren leuchtet um sie, und sie fürchteten sich sehr.

12. Choral

Brich an, o schönes Morgenlicht,
Und laß den Himmel tagen!
Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,
Weil dir die Engel sagen,
Daß dieses schwache Knäbelein
Soll unser Trost und Freude sein,
Dazu den Satan zwingen
Und letztlich Friede bringen!

13. Evangelista

Tenor

Und der Engel sprach zu ihnen:

Sopran

Fürchtet euch nicht, siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volke widerfahren wird. Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt David.

Part II

FOR THE 2ND DAY OF CHRISTMAS

10. Sinfonia

CD1 10

11. Evangelist

CD1 11

And there where shepherds in that very region in the field nearby their sheepfolds, who kept their watch by night over their flocks. And see now, the angel of the Lord came before them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.

12. Chorale

CD1 12

Break forth, O beauteous morning light,
And bring day to the heavens!
Thou shepherd folk, be not afraid
For thee the angel telleth
That this the helpless little boy
Shall be our comfort and our joy,
Here for to conquer Satan
And peace at last to bring us!

13. Evangelist

CD1 13

Tenor

And the angel spake unto them:

Soprano

Be not afraid, see now, I proclaim to you news of great gladness, which all the nations of the world will learn. For to you today is the Savior born, who is Christ, the Lord, in the city of David.

Partie II

POUR LE 2^e JOUR DE LA FÊTE DE NOËL

10. Sinfonia

11. Évangéliste

Et il y avait des bergers dans la contrée et qui veillaient la nuit dans le champs à la garde de leur troupeau. L'Ange du Seigneur leur apparut et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté; et ils furent saisis d'une grande frayeur.

12. Choral

Apparaîs, ô belle lueur de l'aube,
Et laisse le jour envahir le ciel!
Toi peuple des bergers, ne sois pas apeuré.
Car les anges te disent,
Que ce faible garçonnet
Doit être notre consolation et notre joie,
Il doit également vaincre Satan
Et finalement nous apporter la Paix!

13. Évangéliste

Tenor

Et l'Ange leur dit:

Soprane

Rassurez-vous, voyez, je vous annonce une grande joie, qui sera celle de tout le peuple: aujourd'hui, dans la cité de David, un Sauveur vous est né, qui est le Christ Seigneur.

Parte II

PARA EL SEGUNDO DÍA DE NAVIDAD

10. Sinfonia

11. Evangelista

Y en los campos vecinos había pastores que cuidaban sus rebaños, durante la noche. Y he aquí que el ángel del Señor se les presentó, y la claridad del Señor respaldó sobre ellos, y fueron presa de un gran temor.

12. Coral

¡Despunta, oh hermosa luz matinal
Y haz que el cielo amanezca!
¡Pastores, no temáis,
Pues los ángeles os dirán,
Que este débil niño
Será nuestro consuelo y alegría,
Vencerá a Satanás
Y finalmente nos traerá la paz!

13. Evangelista

Tenor

Y el ángel les dijo:

Soprane

No temáis, os anuncio una gran nueva que alegrará a todo el pueblo. Pues hoy nació el Salvador, el Cristo, el Señor, en la ciudad de David.

14. Recitativo

Was Gott dem Abraham verheissen,
 Das läßt er nun dem Hirtenchor
 Erfüllt erweisen.
 Ein Hirt hat alles das zuvor
 Von Gott erfahren müssen.
 Und nun muß auch ein Hirt die Tat,
 Was er damals versprochen hat,
 Zuerst erfüllet wissen.

15. Aria

Frohe Hirten, eilt, ach eilet,
 Eh ihr euch zu lang verweilet,
 Eilt, das holde Kind zu sehn!
 Geht, die Freude heißt zu schön,
 Sucht die Anmut zu gewinnen,
 Geht und labet Herz und Sinnen!

16. Evangelista

*Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind
 in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.*

17. Choral

Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
 Des Herrschaft gehet überall!
 Da Speise vormals sucht ein Rind,
 Da ruhet jetzt der Jungfrau'n Kind.

18. Recitativo

So geht denn hin, ihr Hirten, geht,
 Daß ihr das Wunder seht:
 Und findet ihr des Höchsten Sohn

14. Recitative

CD114

What God to Abraham did promise,
 This hath he to the shepherd choir
 Revealed and proven.
 A shepherd all this once before
 Of God to learn was destined;
 And now as well a shepherd must
 The deed of yore he promised us
 Be first to see completed.

15. Aria

CD115

Joyful shepherds, haste, ah hasten,
 Ere ye here too long should tarry,
 Haste, the gracious child to visit!
 Go, your gladness is too fair,
 Seek his grace's inspiration,
 Go and comfort heart and spirit.

16. Evangelist

CD116

*And let this be your sign: ye will discover the babe in
 swaddling clothes there wrapped and in a manger lying.*

17. Chorale

CD117

Look there, he lies in manger drear
 Whose power reacheth ev'rywhere!
 Where fodder once the ox did seek,
 There resteth now the Virgin's child.

18. Recitative

CD118

So go then there, ye shepherds, go,
 That ye this wonder see:
 And when ye find the Highest's Son

14. Récitatif

Ce que Dieu promit à Abraham,
 Il en montre maintenant l'accomplissement
 Au chœur des bergers.
 Un berger a dû auparavant
 Apprendre tout cela de Dieu.
 Et maintenant c'est encore un berger,
 Qui doit d'abord voir se réaliser,
 L'évènement qu'il avait autrefois promis.

15. Air

Joyeux bergers, hâtez-vous, mais hâtez-vous donc,
 Plutôt que de vous attarder trop longtemps,
 Hâtez-vous, afin de voir le doux enfant!
 Allez, la joie est trop belle,
 Tâchez de conquérir sa grâce,
 Allez et laissez votre cœur et vos sens se délecter!

16. Évangéliste

*Et ceci vous servira de signe: vous trouverez un
 nouveau-né enveloppé de langes et couché dans une
 crèche.*

17. Choral

Regardez, Il est couché dans l'étable sombre,
 De qui son Règne s'étend partout!
 Là où auparavant un bœuf cherchait sa nourriture,
 C'est là que repose l'enfant de la Vierge.

18. Récitatif

Allez-y donc, bergers, allez,
 Afin de contempler la merveille:
 Et trouvez ici le Fils du Très-Haut

14. Recitativo

Lo que Dios prometió a Abraham,
 Lo manifiesta al coro de pastores
 Y lo cumple.
 Fue un pastor quien primero
 Lo supo por boca de Dios.
 Y ahora también es un pastor,
 Quien del cumplimiento de los hechos prometidos,
 Es el primero en enterarse.

15. Aria

¡Apresuraos, alegres pastores,
 No tardéis más,
 Corred a ver al niño encantador!
 ¡Id, la alegría será muy grande,
 Tratad de obtener la gracia,
 Id, y deleidad corazón y mente!

16. Evangelista

*Y veréis este signo: encontraréis al niño envuelto en
 pañales y acostado en un pesebre.*

17. Coral

¡Mirad! Ahí yace en el oscuro establo,
 Aquél cuyo reino abarca todo el mundo.
 Allí, donde antaño el buey buscaba su alimento,
 Descansa ahora el hijo de la Virgen.

18. Recitativo

Id pues, id pastores,
 A contemplar el milagro:
 Y encontrad al Hijo del Altísimo

In einer harten Krippe liegen,
 So singet ihm bei seiner Wiegen
 Aus einem süßen Ton
 Und mit gesamtem Chor
 Dies Lied zur Ruhe vor!

19. Aria

Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh,
 Wache nach diesem vor aller Gedeihen!

Labe die Brust,
 Empfinde die Lust,
 Wo wir unser Herz erfreuen!

20. Evangelista

*Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der
 himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und
 sprachen:*

21. Coro

*Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf
 Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.*

22. Recitativo

So recht, ihr Engel, jauchzt und singet,
 Daß es uns heut so schön gelinget!
 Auf denn! wir stimmen mit euch ein,
 Uns kann es so wie euch erfreun.

23. Choral

Wir singen dir in deinem Heer
 Aus aller Kraft Lob, Preis und Ehr,
 Daß du, o lang gewünschter Gast,
 Dich nunmehr eingestellt hast.

Within an austere manger lying,
 Then sing to him beside his cradle
 In tones that sweetly ring
 And with assembled choir
 This song of slumber bring!

19. Aria

CD119

Sleep now, my dearest, enjoy now thy rest,
 Wake on the morrow to flourish in splendor!

Lighten thy breast,
 With joy be thou blest,
 Where we hold our heart's great pleasure!

20. Evangelist

CD120

*And suddenly there was with the angel the multitude of
 the host of heaven, there praising God and saying:*

21. Chorus

CD121

*Glory to God in the highest and peace on the
 earth now and to mankind a sign of favor.*

22. Recitative

CD122

'Tis meet, ye angles, sing and triumph,
 That we today have gained such fortune!
 Up then! We'll join our voice to yours,
 We can as well as ye rejoice.

23. Chorale

CD123

We sing to thee amidst thy host
 With all our strength, laud, fame and praise,
 That thou, O long desired guest,
 Art come into this world at last.

Couché sur le sol dur d'une crèche,
Et chantez pour Lui au berceau,
D'une voix mélodieuse
Et tous en chœur
Cette berceuse qui l'endormira!

19. Air

Dors, mon très-Cher, goûte le repos, afin qu'à ton réveil
Tu puisses pourvoir à la prospérité de tous les hommes!
Délecte-toi du sein,
Eprouve le plaisir,
Ce qui fera la joie de notre cœur!

20. Evangéliste

*Et soudain se joignit à l'Ange une troupe nombreuse de
l'armée céleste, qui louait Dieu en disant:*

21. Chœur

*Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la
terre aux hommes qu'il aime!*

22. Récitatif

Vous avez raison, anges, d'exulter et de chanter,
Car il nous est arrivé aujourd'hui une chose vraiment
belle!
Debout donc, nous nous joignons à vous,
Car cela nous réjouit autant que vous.

23. Choral

Nous te chantons, au sein de ton armée,
De toutes nos forces, louange, gloire et honneur,
Car Tu es enfin arrivé,
Ô Toi, Hôte longtemps désiré.

Acostado en un duro pesebre:
¡Cantad junto a su cuna
Con voz dulce
Y unidos en coro
Esta canción de cuna!

19. Aria

¡Duerme mi querido, disfruta el descanso,
Y despierta luego, para bien de todos!
¡Deleita el alma,
Percibe el gozo,
Con que alegramos nuestro corazón!

20. Evangelista

*Y de pronto se unió al ángel la multitud de los ejércitos
celestiales que alabó a Dios y dijo:*

21. Coro

*Gloria a Dios en las alturas, y paz en la tierra,
a los hombres objeto de su amor.*

22. Recitativo

¡Así ángeles, alegraos y cantad,
Para que hoy todo nos sea propicio!
¡Arriba, pues! Unamos nuestras voces,
Pues como vosotros nos regocijamos.

23. Coral

En medio de tus ejércitos te cantamos
Con toda fuerza, alabanzas, gloria y honor,
Porque Tú, huésped largamente esperado,
A fin has llegado.

Teil III

AM DRITTEN WEIHNACHTSFEIERTAGE

24. Coro

Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen,
 Laß dir die matten Gesänge gefallen,
 Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht!
 Höre der Herzen frohlockendes Preisen,
 Wenn wir dir itzo die Ehrfurcht erweisen,
 Weil unsre Wohlfahrt befestiget steht!

25. Evangelista

*Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren,
 sprachen die Hirten untereinander:*

26. Coro

*Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte
 sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan
 hat.*

27. Recitativo

Er hat sein Volk getröst',
 Er hat sein Israel erlöst,
 Die Hülff aus Zion hergesendet
 Und unser Leid geendet.
 Seht, Hirten, dies hat er getan;
 Geht, dieses trifft ihr an!

Part III

FOR THE 3RD DAY OF CHRISTMAS

24. Chorus

CD2 1

Ruler of heaven, give ear to our stammer,
 Let these our weary refrains bring thee pleasure,
 As thee thy Zion with psalms doth exalt!
 Hear thou our hearts, though, exultant with praises,
 As we to thee here our homage now render,
 For our salvation stands strong and secure!

25. Evangelist

CD2 2

*And when the angel went away from them up to
 heaven, said the shepherds one to another:*

26. Chorus

CD2 3

*Let us now go quickly to Bethlehem and this event
 now witness which hath here taken place, that which
 the Lord made known to us.*

27. Recitativo

CD2 4

He brought his people hope,
 He hath his Israel redeemed,
 His help from Zion he hath sent us
 And all our suff'ring ended.
 See, shepherds, this thing hath he done;
 Go, this thing go and see!

Partie III

POUR LE 3^e JOUR DE LA FÊTE DE NOËL

24. Chœur

Maître du Ciel, entends les balbutiements,
 Puissant les chants las t'agréer,
 Lorsque Sion te célèbre avec des psaumes!
 Écoute les louanges des cœurs qui exultent,
 Lorsque nous te témoignons ainsi du respect,
 Car notre prospérité est assurée!

25. Évangéliste

Or, lorsque les anges les eurent quittés pour le ciel, les bergers se dirent entre eux:

26. Chœur

*Allons donc à Bethléem afin de voir ce qui est arrivée,
 et que le Seigneur nous a annoncé.*

27. Récitatif

Il a apporté la consolation à son peuple,
 Il a délivré son Israël,
 Il a porté secours de Sion
 Et mis fin à notre souffrance.
 Voyez, bergers, c'est ce qu'il a fait;
 Allez, c'est ce que vous allez rencontrer!

Parte III

PARA EL TERCER DÍA DE NAVIDAD

24. Coro

¡Señor de los cielos, escucha nuestro balbuceo,
 Haz que los débiles cánticos te agraden,
 Cuando tu Sión te exalta con salmos!
 ¡Escucha las jubilosas alabanzas de los corazones,
 Mientras te rendimos homenajes
 Porque nuestra bienaventuranza está asegurada!

25. Evangelista

Y cuando los ángeles regresaron al cielo, los pastores se decían unos a otros:

26. Coro

*Vayamos, pues, a Belén y veamos lo que allí ha
 sucedido, y el Señor nos ha manifestado.*

27. Recitativo

El ha consolado a su pueblo,
 El ha liberado a Israel.
 De Sión ha enviado ayuda
 Y acabó nuestra aflicción.
 ¡Ved pastores! Esto es lo que ha hecho.
 ¡Id! Pues esto es lo que encontraréis.

28. Choral

Dies hat er alles uns getan,
 Sein groß Lieb zu zeigen an;
 Des freu sich alle Christenheit
 Und dank ihm des in Ewigkeit.
 Kyrieleis!

29. Aria (Duetto)

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
 Tröstet uns und macht uns frei.
 Deine holde Gunst und Liebe,
 Deine wundersamen Triebe
 Machen deine Vätertreu
 Wieder neu.

30. Evangelista

Und sie kamen eilend und funden beide, Mariam und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen. Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kind gesagt war. Und alle, für die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesagt hatten. Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.

31. Aria

Schließe, mein Herze, dies selige Wunder
 Fest in deinem Glauben ein!
 Lasse dies Wunder, die göttlichen Werke,
 Immer zur Stärke
 Deines schwachen Glaubens sein!

28. Chorale

CD2 5

This hath he all for us brought forth,
 His great love to manifest:
 Rejoice thus all Christianity
 And thank him in eternity.
 Kyrieleis!

29. Aria (Duetto)

CD2 6

Lord, thy mercy, thy forgiveness,
 Comforts us and sets us free.
 Thy most gracious love and favor,
 Thy most wonderful affection
 Here make thy paternal faith
 New again.

30. Evangelist

CD2 7

And they went forth quickly and found there both Mary and Joseph, and the child lying in the manger. When they, however, had ceased their looking, they spread forth the saying which had been told unto them concerning this child. And all to whom it came wondered at the story which had been reported to them by the shepherds. But Mary kept to herself then all these sayings, and she pondered them within her heart.

31. Aria

CD2 8

Keep thou, my heart now, this most blessed wonder
 Fast within thy faith alway!
 And let this wonder, these godly achievements,
 Ever as comfort
 Of thy feeble faith abide!

28. Choral

Il a fait tout cela pour nous,
 Pour nous montrer son grand amour;
 Toute la Chrétienté s'en réjouit
 Et L'en remercie pour l'éternité.
 Kyrie Eleison!

29. Air (Duo)

Seigneur, ta compassion, ta miséricorde,
 Nous consolent et nous délivrent.
 Ton aimable bienveillance et ton doux amour,
 Tes pensées merveilleuses
 Apportent un renouveau
 A ton dévouement paternel.

30. Evangéliste

*Ils accoururent donc en toute hâte et trouvèrent Marie,
 Joseph et le nouveau-né couché dans la crèche. Et
 l'ayant vu, ils firent part de ce qui leur avait été dit de ce
 enfant. Et tous ceux qui les entendirent furent
 émerveillés de ce que leur racontaient les bergers. Quant
 à Marie, elle conservait avec soin tous ces souvenirs et les
 méditait en son cœur.*

31. Air

Renferme, fermement dans ta foi, mon cœur,
 Ce prodige bienheureux!
 Laisse toujours ce prodige, les œuvres divines,
 Être le renfort
 De ta foi défaillante!

28. Coral

Todo esto lo ha hecho por nosotros,
 Para demostrar su gran amor;
 Regocijese por ello toda la cristiandad
 Y le de gracias eternamente.
 ¡Kyrie eleison!

29. Aria (Duetto)

Señor, tu piedad, tu misericordia,
 Nos conforta y nos libera.
 Tu afectuosa protección y amor,
 Tus maravillosos sentimientos,
 Hacen que tu amor paternal
 Se renueve siempre.

30. Evangelista

*Y fueron a toda prisa y encontraron a María y a José, y
 al niño acostado en el pesebre. Y después de haberlo
 visto, difundieron la noticia, que les fue anunciada
 acerca de ese niño. Y todos los que la oyeron, se
 maravillaron de lo que contaban los pastores. Pero
 María guardaba todas estas palabras, meditándolas en
 su corazón.*

31. Aria

¡Encierra, corazón mío, esta bendita maravilla
 Firmemente en tu fe!
 Haz que este milagro de la obra divina
 Siempre te fortifique
 En la fragilidad de tu fe.

32. Recitativo

Ja, ja, mein Herz soll es bewahren,
Was es an dieser holden Zeit
Zu seiner Seligkeit
Für sicheren Beweis erfahren.

33. Choral

Ich will dich mit Fleiß bewahren,
Ich will dir
Leben hier,
Dir will ich abfahren,
Mit dir will ich endlich schweben
Voller Freud
Ohne Zeit
Dort im andern Leben.

34. Evangelista

*Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und
lobten Gott um alles, das sie gesehen und gehört
hatten, wie denn zu ihnen gesaget war.*

35. Choral

Seid froh dieweil,
Daß euer Heil
Ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren,
Der, welcher ist
Der Herr und Christ
In Davids Stadt, von vielen auserkoren.

32. Recitativo

CD 2 9

Oh yes, my heart shall ever cherish
All it at this most gracious time
To its eternal bliss
With certain signs of proof hath witnessed.

33. Chorale

CD 2 10

I will thee steadfastly cherish,
For thy sake
My life make,
In thee I will perish,
With thee will I one day hover
Full of joy
For alway
There when life is over.

34. Evangelist

CD 2 11

*And the shepherds then turned back again, glorifying
and praising God for all the things which they had seen
and had heard, just as it had been told to them.*

35. Chorale

CD 2 12

Be glad this while,
For now your health
Is here as God and as a man born to you,
The one who is
The Lord and Christ
In David's city, out of many chosen.

32. Récitatif

Oui, oui, mon cœur doit la conserver,
 La preuve certaine qu'il a reçue,
 En ce jour plein de grâce,
 Pour sa félicité.

33. Choral

Je veux m'efforcer de Te garder,
 C'est de toi,
 Vie d'ici-bas,
 De toi que je veux m'échapper,
 Je veux enfin flotter avec Toi,
 Rempli de joie,
 Hors du temps,
 Là-bas dans l'autre vie.

34. Évangéliste

*Puis les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant
 Dieu pour tout ce qu'ils avaient vu et entendu, en accord
 avec ce qui leur avait été annoncé.*

35. Choral

En trempes réjouissez-vous,
 Que votre Sauveur,
 Dieu et Homme, soit né ici,
 C'est celui,
 Seigneur et Christ,
 Qui fut élu,
 Parmi beaucoup d'autres, dans la ville de David.

32. Recitativo

¡Sí, sí! Mi corazón conservará
 Para su bienaventuranza,
 Lo que en este venturoso tiempo
 Ha experimentado como seguro testimonio.

33. Coral

Quiero conservarte celosamente,
 Quiero vivir aquí
 Para Ti.
 Contigo quiero partir,
 Contigo me elevaré finalmente
 Lleno de alegría,
 Fuera del tiempo,
 Allí en la otra vida.

34. Evangelista

*Y los pastores regresaron, glorificando y alabando a
 Dios por todo lo que habían visto y oído, tal como se les
 había anunciado.*

35. Coral

Alegraos ahora,
 Porque vuestro Salvador
 Ha nacido aquí como Dios y como hombre,
 Aquel, que es
 El Señor y el Cristo,
 En la ciudad de David, elegida entre muchas.

Coro Nr. 24 (Da Capo)

Herrscher des Himmels, erhöhe das Lallen
...

Teil IV

AUF'S FEST DER BESCHNEIDUNG CHRISTI

36. Coro

Fallt mit Danken, fällt mit Loben
Vor des Höchsten Gnadenthron!

Gottes Sohn
Will der Erden
Heiland und Erlöser werden,
Gottes Sohn
Dämpft der Feinde Wut und Toben.

37. Evangelista

*Und da acht Tage um waren, daß das Kind beschnitten
würde, da ward sein Name genennet Jesus, welcher
genennet war von dem Engel, ehe denn er im
Mutterleibe empfangen ward.*

38. Recitativo con Choral

Immanuel, o süßes Wort!
Mein Jesus heißt mein Hort,
Mein Jesus heißt mein Leben.
Mein Jesus hat sich mir ergeben,
Mein Jesus soll mir immerfort
Vor meinen Augen schweben.

Chorus No. 24 (Da Capo)

CD215

Ruler of heaven, give ear to our stammer,
...

Part IV

ON THE FEAST OF THE CIRCUMCISION OF CHRIST

36. Chorus

CD214

Fall and thank him, fall and praise him
At the Highest's throne of grace!

God's own Son
Will of earth the
Savior and Redeemer be now,
God's own Son
Stems our foe's great wrath and fury.

37. Evangelist

CD215

*And when eight days were accomplished that the child
be circumcised, was his name then called Jesus, which
was so named of the angel, before he was conceived
within his mother's womb.*

38. Recitative and Chorale

CD216

Immanuel, O sweetest word!
My Jesus is my shield,
My Jesus is my being.
My Jesus is to me devoted,
My Jesus shall I ever hold
Before my eyes suspended.

Chœur No. 24 (Da Capo)

Maître du Ciel, entends les balbutiements,
...

Partie IV

À LA FÊTE DE LA CIRCUNCISION DU CHRIST

36. Chœur

Agenouillez-vous avec gratitude,
Agenouillez-vous en louant,
Devant le trône miséricordieux du Très-Haut!

Le Fils de Dieu,
Veut devenir Sauveur
Et Rédempteur du monde,
Le Fils de Dieu
Etouffe la fureur et le courroux des ennemis.

37. Évangéliste

Quand vint le huitième jour, où l'on devait circoncire l'enfant, on lui donna le nom de Jésus, nom qu'avait indiqué l'Ange avant sa conception.

38. Récitatif et Choral

Emmanuel, ô quel mot suave!
Mon Jésus est mon trésor,
Mon Jésus est ma vie,
Mon Jésus s'est dévoué à moi,
Mon Jésus doit toujours
Flotter devant mes yeux.

Coro N° 24 (Da Capo)

¡Señor de los cielos, escucha nuestro balbuceo,
...

Parte IV

PARA LA FIESTA DE LA CIRCUNCISIÓN

36. Coro

¡Postráos con gratitud, postráos con alabanza
Ante el trono misericordioso del Altísimo!

El Hijo de Dios
Se convertirá en Salvador
Y Redentor de la tierra.
El Hijo de Dios
Calmará la cólera y el furor del enemigo.

37. Evangelista

Y habiendo transcurrido ocho días, el niño fue circuncidado, y se le dio el nombre de Jesús, como fuera anunciado por el ángel, antes de ser concebido en el vientre materno.

38. Recitativo con Coral

¡Emanuel! ¡Oh dulce palabra!
Mi Jesús significa mi pastor,
Mi Jesús significa mi vida.
Mi Jesús se ha dado por mi,
Mi Jesús estará eternamente
Frente a mis ojos.

Mein Jesus heißet meine Lust,
 Mein Jesus labet Herz und Brust
Jesu, du mein liebstes Leben,
Meiner Seelen Bräutigam,
 Komm! Ich will dich mit Lust umfassen,
 Mein Herze soll dich nimmer lassen,
Der du dich vor mich gegeben
An des bittern Kreuzes Stamm!

Ach! So nimm mich zu dir.
 Auch in dem Sterben sollst du mir
 Das Allerliebste sein;
 In Not, Gefahr und Ungemach
 Seh ich dir sehnlichst nach.
 Was jagte mir zuletzt der Tod für Grauen ein?
 Mein Jesus! Wenn ich sterbe,
 So weiß ich, daß ich nicht verderbe.
 Dein Name steht in mir geschrieben,
 Der hat des Todes Furcht vertrieben.

39. Aria (Echo)

Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen
 Auch den allerkleinsten Samen
 Jenes strengen Schreckens ein?
 Nein, du sagst ja selber nein. (Nein!)
 Sollt ich nun das Sterben scheuen?
 Nein, dein süßes Wort ist da!
 Oder sollt ich mich erfreuen?
 Ja, du Heiland sprichst selbst ja. (Ja!)

My Jesus is my joyful rest,
 My Jesus soothes my heart and breast.
Jesus, thou, my life beloved
Of my soul the bridegroom true,
 Come! I would now with joy embrace thee,
 My heart shall nevermore release thee,
Thou who didst for me surrender
To the bitter cross's tree!

Ah! Take me to thyself!
 E'en in my dying shalt thou my
 Most cherished treasure be;
 In need, in dread and sore distress
 I'll look and yearn for thee.
 What cruelty at last can death then hound me with?
 My Jesus! When I die here,
 I know that I shall never perish.
 Thy name is written deep within me,
 It hath the fear of death now banished.

39. Aria (Echo)

CD217

Doth, my Savior, doth thy name have
 E'en the very smallest kernel
 Of that awful terror now?
 No, thyself thou sayest "No." (No!)
 Ought I now of death be wary?
 No, the gentle word is here!
 Rather, ought I greet it gladly?
 Yes, O Savior, thou say'st "Yes." (Yes!)

Mon Jésus est ma joie,
 Mon Jésus réconforte mon âme et mon cœur.
Jésus, ma très chère vie,
Promis de mon âme,
 Viens! Je veux T'embrasser avec bonheur,
 Mon cœur ne doit jamais Te laisser.
Toi qui T'es offert pour moi
En Te sacrifiant sur la dure croix!
 Oh! Alors prends-moi auprès de toi!
 Tu dois m'être également dans la mort
 Ce que j'ai de plus cher;
 Dans la détresse, le péril et le mal
 Je Te recherche avec ardeur.
 Quelles visions d'horreur la mort m'a finalement
 inspiré?
 Mon Jésus! Je sais alors que lorsque je mourrai
 Je ne périrai pas.
 Ton nom est écrit en moi,
 Il a chassé la peur de la mort.

39. Air (Écho)

Ton nom fait-il couler, fait-il aussi couler
 Le germe le plus infirme
 De cette terrible épouvante?
 Non, tu dis toi-même non. (Non!)
 Dois-je à présent redouter la mort?
 Non, Ton doux Verbe est là!
 Ou bien devrais-je me réjouir?
 Oui, Sauveur, Tu dis Toi-même oui. (Oui!)

Mi Jesús significa mi alegría,
 Mi Jesús deleita mi alma y mi corazón.
¡Jesús! ¡mi queridísima vida,
El prometido de mi alma,
 ¡Ven, deseo abrazarte con alegría,
 Mi corazón no te dejará jamás!
Tú que te has inmolado por mi,
En el amargo madero de la cruz!
 ¡Ah! ¡Llévame contigo!
 Aún en la muerte serás para mí
 El ser más amado.
 En la desgracia, el peligro y la adversidad
 Con ansia te anhelaré.
 ¿Que horror otrora me inspiraba la muerte?
 ¡Mi Jesús! Cuando yo muera,
 Sé que no pereceré.
 Tu nombre grabado en mí,
 Ha desterrado el temor a la muerte.

39. Aria (Eco)

¿Inspira acaso tu nombre, Salvador mío,
 El menor atisbo
 De aquel severo terror?
 ¡No! Tú mismo lo dices ¡No!
 ¿Debo entonces temer a la muerte?
 ¡No! ¡He aquí tu dulce palabra!
 ¿O acaso debo alegrarme?
 ¡Sí, mi Salvador, Tú mismo dices! ¡Sí!

40. Recitativo con Choral

Wohlan, dein Name soll allein
In meinem Herzen sein!

Jesu, meine Freud und Wonne,
Meine Hoffnung, Schatz und Teil,
So will ich dich entzückt nennen,
Wenn Brust und Herz zu dir vor Liebe brennen.

Mein Erlösung, Schmuck und Heil,
Doch, Liebster, sage mir:
Wie rühm ich dich, wie dank ich dir?

Hirt und König, Licht und Sonne,
Ach! wie soll ich würdiglich,
Mein Herr Jesu, preisen dich?

41. Aria

Ich will nur dir zu Ehren leben,
Mein Heiland, gib mir Kraft und Mut,
Daß es mein Herz recht eifrig tut!
Stärke mich,
Deine Gnade würdiglich
Und mit Danken zu erheben!

42. Choral

Jesus richte mein Beginnen,
Jesus bleibe stets bei mir,
Jesus zäume mir die Sinnen,
Jesus sei nur mein Begier,
Jesus sei mir in Gedanken,
Jesu, lasse mich nicht wanken!

40. Recitative and Chorale

CD218

O joy, thy name shall now alone
Within my bosom dwell!
Jesus, my true joy and pleasure,
My true treasure, share and hope.
Thus will I call thy name with rapture
When breast and heart for thee with love are burning.
My salvation, crown and health,
But, dearest, tell me now:
How thee to praise, how thee to thank.

King and shepherd, sun and radiance,
Ah, how shall I worthily,
My Lord Jesus, give thee praise?

41. Aria

CD219

I would but for thine honor live now;
My Savior, give me strength of will,
That this my heart with zeal may do.
Strengthen me
Thy mercy worthily
And with gratitude to honor!

42. Chorale

CD220

Jesus order my beginning,
Jesus bide alway with me,
Jesus bridle my intention,
Jesus be my sole desire,
Jesus be in all my thinking,
Jesus! let me never waver

40. Récitatif et Choral

Allons! Seul Ton nom
Doit être dans mon cœur!

Jésus, ma joie et mon bonheur,
Mon espérance, mon trésor, Toi qui es en moi,
C'est ainsi que je veux Te nommer avec ravissement
Quand mon âme et mon cœur brûlent d'amour pour Toi.

Mon Rédempteur, ma Parure et mon Salut,
Pourtant, dis-moi, mon Bien-Aimé:
Comment puis-je Te glorifier, Te témoigner ma
gratitude?

Berger et Roi, Lumière et Soleil,
Ah! Comment dois-je dignement,
Te célébrer, mon Seigneur Jésus?

41. Air

Je ne veux vivre que pour T'honorer,
Mon Sauveur, donne-moi de la force et du courage,
Afin que mon cœur le fasse avec ardeur!
Fortifie-moi,
Afin que je puisse exalter Ta Grâce
Dignement et avec gratitude!

42. Choral

Jésus oriente mon entreprise,
Jésus reste toujours près de moi,
Jésus réfrène mes sens,
Jésus sois le seul objet de mon désir,
Jésus, sois dans mes pensées,
Jésus, ne me laisse pas vaciller!

40. Recitativo con Coral

¡Pues bien! Sólo tu nombre
Permanecerá en mi corazón.

¡Jesús mi alegría y deleite,
Mi esperanza, tesoro y mi todo,
Así te llamaré extasiado,
Cuando alma y corazón ardan de amor por Ti.
Salvador, refugio y salud.

Pero, bienamado dime:
¿Como te ensalzaré, cómo te agradeceré?

Pastor y rey, luz y sol!
¡Ah! ¿Como podré alabarte
Dignamente, mi Señor Jesús?

41. Aria

Quiero vivir sólo para alabarte,
Mi Salvador, dame fuerza y valor,
Para que mi corazón se entregue con fervor.
¡Fortaléceme,
Para que tu gracia, dignamente,
Exalte con reconocimiento!

42. Coral

¡Jesús guía, mi principio,
Jesús quédate siempre conmigo.
Jesús refrena mis sentidos,
Jesús sé mi único deseo,
Jesús permanece en mis pensamientos,
Jesús no me dejes vacilar!

Teil V

AM SONNTAGE NACH NEUJAHR

43. Coro

Ehre sei dir, Gott, gesungen,
 Dir sei Lob und Dank bereit'.
 Dich erhebet alle Welt,
 Weil dir unser Wohl gefällt,
 Weil anheut
 Unser aller Wunsch gelungen,
 Weil uns dein Segen so herrlich erfreut.

44. Evangelista

*Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen
 Lande zur Zeit des Königes Herodis, siehe, da kamen
 die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und
 sprachen:*

45. Coro e Recitativo

Wo ist der neugeborne König der Juden?
 Sucht ihn in meiner Brust,
 Hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!
*Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und
 sind kommen, ihn anzubeten.*
 Wohl euch, die ihr dies Licht gesehen,
 Es ist zu eurem Heil geschehen!
 Mein Heiland, du, du bist das Licht,
 Das auch den Heiden scheinen sollen,
 Und sie, sie kennen dich noch nicht,

Part V

FOR THE 1ST SUNDAY IN THE NEW YEAR

43. Chorus

CD3 1

Glory to thee, God, be sung now,
 Thee be praise and thanks prepared,
 Thee exalteth all the world,
 For our good is thy desire,
 For today
 Is our ev'ry wish accomplished,
 For us thy favor brings such splendid joy.

44. Evangelist

CD3 2

*Now when Jesus was born in Bethlehem in the land of
 Judea in the days when Herod was the king, see now,
 there came the wise from the East to Jerusalem, who
 said:*

45. Chorus and Recitative

CD3 3

Where is the newborn babe, the king of the Jews now?
 Seek him within my breast,
 He dwells here, mine and his the joy!
*We have indeed his star now witnessed where morning
 riseth and are come now to give him worship.*
 Blest ye, who have this light now witnessed,
 It is for your salvation risen!
 My Savior, thou, thou art that light,
 Which to the nations shall shine also,
 And they, they do not know thee yet,

Partie V

POUR LE DIMANCHE APRÈS NOUVEL AN

43. Chœur

Que Ton nom, Dieu, soit honoré par des chants,
 Que la louange et la gratitude te soient dispensées.
 Le monde entier t'exalte,
 Car Tu veux notre bien,
 Car à dater de ce jour
 Notre souhait à tous s'est réalisé,
 Parce que Ta grâce divine
 nous procure une joie merveilleuse.

44. Evangéliste

*Jésus étant né à Bethléem en pays de Judée, au temps du
 roi Hérode, voici que des mages venus d'Orient se
 présentèrent et demandèrent:*

45. Chœur et Récitativ

Où est le Roi des juifs que vient de naître?
 Cherchez-le dans mon cœur,
 C'est là qu'il habite, pour ma joie et la Sienne!
*Nous avons vu son astre à l'Orient et sommes venues
 l'adorer.*
 Bienheureux, vous qui avez vu cette lumière,
 Cela est arrivé pour votre salut!
 Mon Sauveur, Toi, Tu es la lumière,
 Qui doit aussi éclairer les païens,
 Et eux, ils ne Te connaissent pas encore,

Parte V

PARA EL DOMINGO DESPUÉS DE AÑO NUEVO

43. Coro

Cántese tu gloria, Oh Señor
 Dadas te sean alabanzas y gracias.
 Que el mundo entero te glorifique,
 Porque nuestro bien deseas,
 Porque hoy,
 ¿Todos nuestros anhelos se han cumplido,
 Porque tu bendición nos colma de felicidad.

44. Evangelista

*Cuando Jesús nació en Belén, en Judea, en tiempo del
 rey Herodes, llegaron a Jerusalén tres Sabios del Oriente
 y dijeron:*

45. Coro y Recitativo

¿Dónde está el recién nacido rey de los judíos?
 ¡Buscadlo en mi corazón,
 Aquí reside Él para mi dicha y la suya!
*Hemos visto su estrella en Oriente y hemos venido a
 adorarla.*
 ¡Felices vosotros los que habéis visto esta luz,
 Que para vuestra salvación ha brillado!
 Salvador mío, Tú eres la Luz,
 Que brillar también para los paganos,
 Y ellos, que aún no te conocen

Als sie dich schon verehren wollen.
Wie hell, wie klar muß nicht dein Schein,
Geliebter Jesu, sein!

46. Choral

Dein Glanz all Finsternis verzehrt,
Die trübe Nacht in Licht verkehrt.
Leit uns auf deinen Wegen,
Daß dein Gesicht
Und herrlichs Licht
Wir ewig schauen mögen!

47. Aria

Erleucht auch meine finstre Sinnen,
Erleuchte mein Herze
Durch der Strahlen klaren Schein!
Dein Wort soll mir die hellste Kerze
In allen meinen Werken sein;
Dies lässet die Seele nichts Böses beginnen.

48. Evangelista

*Da das der König Herodes hörte, erschrak er
und mit ihm das ganze Jerusalem.*

49. Recitativo

Warum wollt ihr erschrecken?
Kann meines Jesu Gegenwart
Euch solche Furcht erwecken?

As they e'en now would pay thee honor.
How bright, how clear must then thy rays,
Beloved Jesus, be!

46. Chorale

CD3 4

Thy light all darkness doth consume,
The gloomy night to day transform.
Lead us upon thy pathways,
That we thy face
And glorious light
For evermore may witness!

47. Aria

CD3 5

Illumine, too, my gloomy spirit,
Illumine my bosom
With the beams of thy clear light!
Thy word shall be my brightest candle
In all the works which I shall do;
My soul shall this keep from all wicked endeavor.

48. Evangelist

CD3 6

*And thus when Herod the king had heard this, he
trembled, and with him the whole of Jerusalem.*

49. Recitativo

CD3 7

Wherefore would ye be frightened?
Can my dear Jesus' presence then
In you such fear awaken?

Qu'ils veulent déjà Te rendre hommage.
Comme Ta lueur doit être éclatante et claire,
Jésus bien-aimé!

Ya quieren adorarte.
¡Cuán brillante, cuán claro
Es tu resplandor, amado Jesús!

46. Choral

Ton éclat dévore toutes les ténèbres,
Et transforme la nuit opaque en lumière.
Conduis-nous sur Ton chemin,
Afin que nous puissions contempler éternellement
Ton visage
Et la merveilleuse lumière qui en émane!

46. Coral

Tu resplandor ahuyenta las tinieblas,
Transforma en luz la oscura noche.
Guíanos por tus senderos
Para que Tu rostro
Y su luz resplandeciente
Podamos contemplar eternamente.

47. Air

Eclaire aussi mes sombres pensées,
Illumine mon cœur
A la lueur des clairs rayons!
Que Ta parole apporte à toutes mes actions
La clarté de la plus lumineuse des chandelles.
Que l'âme ne puisse entreprendre le mal.

47. Aria

¡Ilumina mis oscurecidos sentidos,
Ilumina mi corazón
Con los rayos de tu clara luz!
Tu palabra será para mí la más brillante antorcha
En todas mis acciones;
Protejerá mi alma contra el mal.

48. Évangéliste

*Losqu'il entendit cela, le roi Hérode s'emut, et tout
Jérusalem avec lui.*

48. Evangelista

*Cuando el rey Herodes oyó esto, se sobresaltó y con él
toda Jerusalén.*

49. Récitatif

Pourquoi vous effrayez-vous?
La présence de mon Jésus peut-elle
Eveiller en vous un tel effroi?

49. Recitativo

¿Porqué os asustáis?
¿Puede la presencia de mi Jesús
Despertaros tal temor?

O! solltet ihr euch nicht
 Vielmehr darüber freuen,
 Weil er dadurch verspricht,
 Der Menschen Wohlfahrt zu verneuen.

50. Evangelista

*Und ließ versammeln alle Hohepriester und Schrift-
 gelehrten unter dem Volk und erforschte von ihnen,
 wo Christus sollte geboren werden. Und sie sagten ihm:
 Zu Bethlehem im jüdischen Lande; denn also stehet
 geschrieben durch den Propheten: Und du Bethlehem
 im jüdischen Lande bist mitnichten die kleinste unter
 den Fürsten Juda; denn aus dir soll mir kommen der
 Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.*

51. Aria (Terzetto)

Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?
 Ach, wenn kömmt der Trost der Seinen?
 Schweigt, er ist schon würklich hier!
 Jesu, ach so komm zu mir!

52. Recitativo

Mein Liebster herrschet schon.
 Ein Herz, das seine Herrschaft liebet
 Und sich ihm ganz zu eigen gibet,
 Ist meines Jesu Thron.

Oh! Should ye not by this
 Instead be moved with gladness,
 That he thereby hath pledged
 To make anew mankind's well-being!

50. Evangelist

CD3 8

*And assembling all the high priests and scribes from
 amongst the people, did he then inquire of them, where
 the birth of Christ was supposed to happen. And they
 said to him: "In Bethlehem in the land of Judea; for even
 thus is it written by the prophet: 'And thou, Bethlehem,
 in the land of Judea art by no means the least among the
 princes of Judah; for from thee shall to me come the ruler,
 who shall over my people Israel be master.'"*

51. Aria (Trio)

CD3 9

Ah, when will that time appear then?
 Ah, when will his people's hope come?
 Hush, he is already here!
 Jesus, ah, then come to me!

52. Recitative

CD3 10

My dearest ruleth now.
 The heart which his dominion loveth
 And gives itself to him entirely
 Shall be my Jesus' throne.

Oh! Ne devriez-vous pa plutôt
 Vous en réjouir
 Car Il promet ainsi aux hommes,
 D'assurer leur salut.

50. Evangéliste

Il assembla tous les grands prêtres avec les scribes du peuple, et s'enquit auprès d'eux du lieu où devait naître le Christ. «A Bethléem en Judée, lui répondirent-ils; car c'est ce qui est écrit par le prophète: et toi, Bethléem, terre de Judée, tu n'es nullement le moindre des clans de Juda; car de toi sera issu un prince, qui sera le Maître de mon peuple d'Israël.»

51. Air (Trio)

Ah! Quand le temps sera-t'il enfin là?
 Ah! Quand viendra la consolation des siens?
 Faites silence, en vérité Il est déjà là!
 Jésus, alors viens à moi!

52. Récitatif

Mon bien-aimé règne déjà.
 Un cœur qui aime sa souveraineté
 Et qui se donne entièrement à lui,
 Est le trône de mon Jésus.

¿No deberías más bien
 Mucho más regocijarte?
 Pues Él ha prometido nuevamente
 La felicidad a los hombres.

50. Evangelista

Y reunió a todos los Sumos Sacerdote y Escribas del pueblo y los interrogó sobre dónde debía nacer el Cristo. Y ellos le dijeron: en Belén en tierra de Judá; pues así está escrito por el Profeta: "Y tú Belén, tierra de Judá, no eres la menos importante entre los príncipes de Judá; pues de ti vendrá el Príncipe que será el Señor de Israel, mi pueblo".

51. Aria (Tercetto)

¡Ah! ¿Cuándo llegará el momento?
 ¡Ah! ¿Cuándo llegará el consuelo de los suyos?
 ¡Callad! El ya está aquí!
 ¡Jesús, ah, ven a mí!

52. Recitativo

Mi amado reina ya.
 Un corazón que ama su reinado,
 Y se entrega totalmente a él,
 Es el trono de mi Jesús.

53. Choral

Zwar ist solche Herzensstube
Wohl kein schöner Fürstensaal,
Sondern eine finstre Grube;
Doch, sobald dein Gnadenstrahl
In denselben nur wird blinken,
Wird es voller Sonnen dünken.

Teil VI

AM FESTE DER ERSCHEINUNG CHRISTI

54. Coro

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,
So gib, daß wir im festen Glauben
Nach deiner Macht und Hülfe sehn!

Wir wollen dir allein vertrauen,
So können wir den scharfen Klauen
Des Feindes unversehrt entgehn.

55. Evangelista

*Da berief Herodes die Weisen heimlich und erlernet
mit Fleiß von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre?
Und weist sie gen Bethlehem und sprach:*

Herodes

*Ziehet hin und forschet fleißig nach dem Kindlein, und
wenn ihrs findet, sagt mirs wieder, daß ich auch
komme und es anbete.*

53. Chorale

CD3 11

Though in truth my heart's poor lodging
is no lovely royal hall,
Rather but a dreary chamber,
Yet, when once thy mercy's beams
Bring to it the merest glimmer,
It seems as though with sun to shimmer.

Part VI

FOR THE FEAST OF EPIPHANY

54. Chorus

CD3 12

Lord, when our boastful foes blow fury,
Help us to keep our faith unshaken
And to thy might and help to look!

We would make thee our sole reliance
And thus unharmed the cutting talons
And clutches of the foe escape.

55. Evangelist

CD3 13

*Then did Herod summon the wise men in secret, and
with diligence he learned from them when the star was
to appear. And he sent them forth to Bethlehem and said:*

Herodes

*Go ye forth and search with diligence for the baby, and
when ye find him, bring me word, that I as well may
come and worship him.*

53. Choral

Certes une telle chambre de cœur,
N'est sans doute pas digne d'un prince,
Ce n'est qu'une sombre fosse.
Cependant, aussitôt que la lueur de Ta grâce
Aura seulement brillé en elle,
Elle semblera empie de soleil.

Partie VI

POUR LA FÊTE DE L'ÉPIPHANIE

54. Chœur

Seigneur, lorsque les fiers ennemis halètent,
Permits alors que nous puissions chercher
ta puissance et ton aide
Dans une foi inébranlable!
Nous ne voulons placer notre confiance qu'en Toi,
Afin d'échapper sains et saufs
Aux serres acérées de l'ennemi.

55. Evangéliste

*Alors Hérode manda secrètement les mages, se fit
préciser par eux la date de l'apparition de l'astre, et les
envoya à Bethléem en disant:*

Herodes

*Allez vous renseigner exactement sur l'enfant, et quand
vous l'aurez trouvé, dites-le moi, afin que j'aille moi
aussi lui rendre hommage.*

53. Coral

En verdad, la morada del corazón
No es la más hermosa sala principesca,
Sino más bien un pozo tenebroso;
Pero cuando la radiación de tu Gracia
Brille en su interior,
Parecerá bañado por el sol.

Parte VI

PARA LA FIESTA DE EPIFANÍA

54. Coro

Señor, cuando los arrogantes enemigos aúllen,
Concede, que con fe inquebrantable,
Encontremos en Tí fuerza y ayuda.

Sólo en Tí queremos confiar
Para que las afiladas garras del enemigo
Podamos enfrentar incólumes.

55. Evangelista

*Entonces Herodes convocó en secreto a los Magos y por
ellos se enteró con preocupación cuando la estrella había
aparecido. Y los envió a Belén y dijo:*

Herodes

*Id y averigüad diligentemente acerca del niño y cuando
lo encontréis, hacédmelo saber, para que yo también
vaya a adorarlo.*

56. Recitativo

Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen,
 Nimm alle falsche List,
 Dem Heiland nachzustellen;
 Der, dessen Kraft kein Mensch ermißt,
 Bleibt doch in sicherer Hand.
 Dein Herz, dein falsches Herz ist schon,
 Nebst aller seiner List, des Höchsten Sohn,

Den du zu stürzen suchst, sehr wohl bekannt.

57. Aria

Nur ein Wink von seinen Händen
 Stürzt ohnmächtger Menschen Macht.
 Hier wird alle Kraft verlacht!
 Spricht der Höchste nur ein Wort,
 Seiner Feinde Stolz zu enden,
 O, so müssen sich sofort
 Sterblicher Gedanken wenden.

58. Evangelista

Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin. Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging für ihnen hin, bis daß er kam und stund oben über, da das Kindlein war. Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreuet und gingen in das Haus und funden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und taten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weibrauch und Myrrhen.

56. Recitative

CD3 14

Thou liar, seek nought but the Lord's destruction,
 Lay ev'ry cunning snare
 And pitfall for our Savior;
 He, whose great pow'r no man can gauge,
 Abides in hands secure.
 Thy heart, thy lying heart e'en now,
 Along with all its guile, to God's own Son
 Whom thou dost strive to fell is fully known.

57. Aria

CD3 15

But a wave of his own hand will
 Bring down feeble human might.
 Here is all dominion mocked!
 Speak the Highest but one word,
 His opponents' pride to finish,
 Oh, then surely must at once
 Change its course all mortal purpose.

58. Evangelist

CD3 16

And as soon as they had heard the king, they went their way. And look, the star, which in the East they had seen already, went before their way, until it came and stood above that place where the baby was. And when they saw the star, they rejoiced with great gladness and went into the house and found there the baby with Mary, his mother, and fell before him and worshipped him and opened up their treasures then and gave to him gold, incense and myrrh.

56. Récitatif

Toi, traître, essaie seulement d'abattre le Seigneur,
 Sers-toi de toutes les ruses perfides,
 Pour traquer le Sauveur;
 Celui, dont personne n'imagine la puissance,
 N'est cependant pas menacé.
 Le Fils du Très-Haut, que tu essaies d'abattre,
 Connais déjà bien ton cœur, ton cœur perfide,

Avec toute sa duplicité.

57. Air

Seulement un geste de ses mains,
 Renverse le pouvoir des hommes faibles.
 Ici toute puissance est tournée en dérision!
 Il suffit que le Très-Haut prononce une seule parole,
 Pour mettre fin à l'orgueil de ses ennemis,
 Oh, c'est ainsi qu'ils doivent se détourner
 Immédiatement des pensées terrestres.

58. Évangéliste

Sur ces paroles du roi, ils se mirent en route. Et voici que l'astre, qu'ils avaient vu à son lever, les devançait jusqu'à ce qu'il vînt s'arrêter audessus de l'endroit où était l'enfant. La vue de l'astre les remplit d'une très grande joie. Ils entrèrent dans le logis et virent l'enfant avec Marie sa mère, et, tombant à genoux, se prosternèrent devant lui, ouvrirent leurs cassettes et lui firent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe.

56. Recitativo

Tú, falso, tratas de perder al Señor,
 Usas astucias pérfidas
 Para encontrar al Salvador.
 Él, cuyo poder ningún hombre puede concebir,
 Permanece en manos seguras.
 Tu corazón, tu falso corazón,
 Junto a toda tu astucia, es ya bien conocido por el Hijo
 del Altísimo
 A quien tú tratas de derribar.

57. Aria

Un gesto solo de tus manos
 Derriba impotente el humano poder.
 Se burla de cualquier poderío.
 Basta una sola palabra del Altísimo
 Para acabar con el orgullo de sus enemigos.
 Y así, de inmediato
 Confundir los pensamientos de los mortales.

58. Evangelista

Cuando hubieron escuchado al rey partieron. Y la estrella, que habían visto en Oriente los guió hasta que se detuvo donde estaba el niño. Y cuando vieron la estrella se alegraron; y entraron en la casa y encontraron al niño con María, su madre, y se prosternaron y lo adoraron, y abrieron sus tesoros y le ofrecieron Oro, Incienso y Mirra.

59. Choral

Ich steh an deiner Krippen hier,
 O Jesulein, mein Leben;
 Ich komme, bring und schenke dir,
 Was du mir hast gegeben.
 Nimm hin! es ist mein Geist und Sinn,
 Herz, Seel und Mut, nimm alles hin,
 Und laß dirs wohlgefallen!

60. Evangelista

*Und Gott befahl ihnen im Traum, daß sie sich nicht
 sollten wieder zu Herodes lenken, und zogen durch
 einen andern Weg wieder in ihr Land.*

61. Recitativo

So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier,
 Er bleibt da bei mir,
 Ich will ihn auch nicht von mir lassen.
 Sein Arm wird mich aus Lieb
 Mit sanftmutsvollem Trieb
 Und größter Zärtlichkeit umfassen;
 Er soll mein Bräutigam verbleiben,
 Ich will ihm Brust und Herz verschreiben.
 Ich weiß gewiß, er liebet mich,
 Mein Herz liebt ihn auch inniglich
 Und wird ihn ewig ehren.
 Was könnte mich nun für ein Feind
 Bei solchem Glück versehren!
 Du, Jesu, bist und bleibst mein Freund;
 Und werd ich ängstlich zu dir flehn:
 Herr, hilf!, so laß mich Hülfe sehn!

59. Chorale

CD3 17

I stand before thy cradle here,
 O Jesus-child, my being,
 I come now, bring and offer thee
 What thou to me hast given.
 Take all! It is my spirit, will,
 Heart, soul and mind, take all to thee,
 And let it serve thy pleasure!

60. Evangelist

CD3 18

*And God then warned them in a dream that they
 should not go again unto Herod, and they went by
 another way back to their country.*

61. Recitativo

CD3 19

Then go! 'Tis well, my treasure leaveth not,
 He bideth here with me,
 I will not ever let him leave me.
 His arm will in his love
 With soft affection's warmth
 And deepest tenderness embrace me;
 He shall remain my faithful bridegroom,
 I will my breast and heart assign him.
 I know full well he loveth me,
 My heart, too, loves him fervently
 And shall always adore him.
 What harm to me could any foe
 Amidst such fortune do now?
 Thou, Jesus, art fore'er my friend;
 And when in fear I cry to thee:
 "Lord, help!" Let me thy help behold!

59. Choral

Je me tiens ici devant Ta crèche,
 Oh, petit Jésus, ma vie;
 Je viens, je t'apporte et t'offre,
 Ce que Tu m'as donné.
 Prends! C'est mon âme et mon esprit,
 Cœur, âme et courage, prends tout,
 Et que cela t'agrée!

60. Evangéliste

*Après quoi Dieu leur conseilla en rêve de ne point
 retourner chez Hérode et ils prirent un autre chemin
 pour rentrer dans leur pays.*

61. Récitatif

Ainsi soit-il! C'est bien, mon Trésor ne s'en va pas.
 Il reste ici, auprès de moi,
 Je ne veux pas non plus qu'Il me quitte.
 Son bras m'entourera, car Il m'aime,
 Dans un élan empreint de douceur,
 Et de la plus grande tendresse.
 Il doit demeurer mon Promis,
 Je veux Lui consacrer mon cœur et mon âme.
 Je suis certain qu'Il m'aime,
 Mon cœur L'aime aussi avec ferveur
 Et L'honorera éternellement.
 Quel ennemi pourrait alors m'atteindre
 Au sein d'un tel bonheur!
 Toi, Jésus, Tu es et restes mon ami;
 Et empli de crainte je vais t'implorer:
 Seigneur, aide-moi! Viens donc à mon secours!

59. Coral

Aquí estoy yo junto a tu cuna.
 Oh, pequeño Jesús, mi vida.
 Vengo, traigo y te regalo
 Lo que tú me has dado.
 Tómalos, mi espíritu y mis sentidos,
 Corazón, alma y valor, tómalos todo
 Y espero que te agraden.

60. Evangelista

*Y Dios les ordena en sueños que no deben volver al
 palacio de Herodes. Y regresaron a su país por otro
 camino.*

61. Recitativo

¡Id! ¡Basta! Mi tesoro no se irá de aquí,
 Se quedará conmigo,
 Quiero, que nunca me abandone.
 Su brazo con amor
 Y con benigno impulso
 Me abrazará tiernamente;
 Seguirá siendo mi prometido,
 Me consagraré a Él con alma y corazón.
 Ya sé que me ama,
 Mi corazón también lo ama profundamente
 Y lo honrará para siempre.
 ¿Cual podría ser el enemigo
 Que atente contra tal felicidad?
 Tú, Jesús, eres y serás mi amigo;
 Y si angustiado te imploro:
 ¡Socorro, Señor! No dejes de ayudarme.

62. Aria

Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken;
 Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?
 Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.
 Ihr mögt euch noch so grimmig stellen,

Droht nur, mich ganz und gar zu fällen,
 Doch seht! mein Heiland wohnt hier.

63. Recitativo à 4

Was will der Höllen Schrecken nun?
 Was will uns Welt und Sünde tun,
 Da wir in Jesu Händen ruhn?

64. Choral

Nun seid ihr wohl gerochen
 An eurer Feinde Schar,
 Denn Christus hat zerbrochen,
 Was euch zuwider war.
 Tod, Teufel, Sünd und Hölle
 Sind ganz und gar geschwächt;
 Bei Gott hat seine Stelle
 Das menschliche Geschlecht.

62. Aria

CD 3 20

Now may ye boastful foes be frightened;
 Ye can in me what fear awaken?
 My store, my hoard is here by me.
 Be ye unbounded in your fury

And threaten me with utter ruin,
 Beware, my Savior dwelleth here!

63. Recitativo à 4

CD 3 21

What hope hath hell's own terrors now,
 What harm will world and sin us do,
 While we in Jesus' hands rest sure?

64. Chorale

CD 3 22

Now are ye well avenged
 Upon your hostile host,
 For Christ hath fully broken
 All that which you opposed.
 Death, devil, hell and error
 To nothing are reduced;
 With God hath now its shelter
 The mortal race of man.

62. Air

Maintenant vous pouvez menacer, vous fiers ennemis;
Comment pouvez-vous m'effrayer?

Mon Bien-aimé, mon Trésor est ici auprès de moi.

Vous pouvez encore donner libre cours à votre
courroux,

Menacez seulement de m'anéantir,

Pourtant voyez! Mon Sauveur habite ici.

63. Récitatif à 4

Que peuvent nous faire les affres de l'enfer,

Que peuvent nous faire le monde et le péché,

Alors que nous reposons dans les mains de Jésus?

64. Choral

Les hordes de vos adversaires

Sont maintenant bien confondues,

Car le Christ a brisé

Tout ce qui vous répugnait.

La mort, le diable, le péché et l'enfer

Ont complètement perdu leur emprise;

Le genre humain

A sa place auprès de Dieu.

62. Aria

Ahora, orgullosos enemigos, podéis tratar de intimidarme
¿Qué terror podéis inspirarme?

¡Mi tesoro, mi refugio está conmigo!

Podéis presentaros tan horrendos como queráis,

Amenazad, tratad de destruirme.

¡Pero mirad! Mi Salvador habita aquí

63. Recitativo à 4

¿Qué terror puede inspirar ahora el infierno?

¿Qué pueden el mundo y los pecados,

Ahora que descansamos en manos de Jesús?

64. Coral

Ahora estáis vengados

De la horda enemiga,

Pues Cristo ha destruido

A todos los que estaban contra vosotros.

Muerte, demonio, pecado e infierno

Han sido totalmente derrotados.

Junto a Dios

La raza humana encontró su destino.

Überwindung materiellen Denkens: Bachs Weihnachts-Oratorium

Es ist üblich geworden, runde Geburtstage zum Anlaß rauschender Feste zu nehmen, aber auch die Gelegenheit zu ergreifen, über die persönliche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nachzudenken. Nehmen wir einmal an, auch Johann Sebastian Bach habe dies getan. Zum Beispiel am 21. März 1730, als er sein 45. Lebensjahr vollendete. Privat hatte Bach einiges durchlebt. Den frühen Tod der Eltern. Den frühen Tod seiner ersten Frau. Den frühen Tod einiger seiner Kinder. Aber: am Geburtstags-tisch in der Thomasschule saßen auch Anna Magdalena, die dem Gatten beim Niederschreiben von neuen und älteren Kompositionen half, dazu die zu schönsten Hoffnungen Anlaß gebenden Söhne Wilhelm Friedemann, ein knapp zwanzigjähriger, hochbegabter Pianist, und der sechzehnjährige Carl Philipp Emanuel, mit dem zusammen der Vater, des pädagogischen Spaßes und Eifers halber, gelegentlich Musik komponierte. Der Thomas-kantor war, im Rahmen seiner Möglichkeiten, herumgekommen in der Welt, dort, wo es musikalisch interessant war: Lüneburg, Lübeck, Hamburg, Berlin, Dresden. Die nahe Zukunft würde von der Familie wieder einen Umzug verlangen: der Thomasschule stand nach dem Tod des Rektors Ernesti im Vorjahr eine grundlegende Renovierung bevor.

Auch sein Berufsleben hatte den oft trotzigten Bach durch Höhen und Tiefen geführt. Vom Organisten im kleinkarierten Arnstadt war er in den Dienst der Reichsstadt Mühlhausen aufgestiegen. Hier entwickelte er den Ehrgeiz, Kantaten zu komponieren und aufzuführen,

eine altväterliche Kunst, der eine letzte Blüte bevorstand. Weil ihm dieses Vorhaben nicht gelang, wohl, weil der Rat der Stadt beim besten Willen es finanziell nicht ermöglichen konnte, boten ihm die Höfe in Weimar und Köthen Gelegenheit, zunächst sein instrumentales Talent zu entfalten. Es bedurfte eines Vertrags-Pokers, um in Weimar wieder mit dem Kantatenkomponieren beginnen zu dürfen. Den Entschluß, wenig später dennoch von Weimar nach Köthen zu gehen (1717), bekräftigte eine einmonatige Kerkerhaft vom Abschied. Den Schritt von Köthen nach Leipzig (1723) beförderten dann das traumatische Erlebnis vom Tod Maria Barbaras während einer Dienstreise, eine Sinneswandlung des Köthener Fürsten sowie der fürsorgliche Blick auf die Aufstiegschancen der Kinder, die durch ein Studium in der Universitätsstadt nur gefördert werden konnten.

Die „regulierte Kirchen-Music“

Das Amt mit dem byzantinischen Titel „Director Chori musices Lipsiensis und Cantor zu St. Thomae“, von dessen leidiger Pflicht, Latein zu unterrichten, sich Bach rasch freikaufte, bot außerdem die Möglichkeit, das Mühlhausen/Weimarer Projekt endlich wieder aufzugreifen: die „regulierte Kirchenmusik“. Von Beginn seiner Tätigkeit an betrieb Bach das voluminöse Unternehmen, Kantaten für alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres zu schreiben, dies gleich in mehreren Jahrgängen, darunter ein besonders kunstvoller Zyklus von Choral-kantaten. Den vierten Kantatenjahrgang hatte er im vergangenen Jahr 1729, soweit wir wissen, abgeschlossen. Was also blieb noch? Der 21. März 1730, Bachs 45. Geburtstag, wurde – vielleicht, wie man heute sagen würde – zum Manifest einer Midlife-Crisis.

Ein halbes Jahr nach seinem Geburtstag nämlich klagte Bach dem Jugendfreund Georg Erdmann, mit dem zusammen er einst von Ohrdruf aus nach Lüneburg gezogen war und der nun im fernen Danzig lebte, sein Leid. Leipzig sei ein teurer Ort, die Einkünfte weniger günstig als gedacht, und vor allem gebe es „eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit“: man müsse mithin „fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben“. Ob der Freund nicht eine andere „convenable station“ wisse? Diesem Brief vorausgegangen war eine Beschwerde des Rates: der Cantor habe sich „nicht so, wie es seyn sollen, aufgeführt“, sei „ohne genommenen Urlaub verreiset“, er „halte die Singstunden nicht“. Einer der Ratsherren schlug vor, „die Besoldung zu verkümmern“, ein anderer fand ihn sogar „incorrigibel“, unverbesserlich. Bach seinerseits antwortete mit der berühmten Eingabe vom 23. August 1730, in der er Grundbedingungen für ein förderliche kirchenmusikalische Arbeit formulierte.

Neue Perspektiven

In jener Zeit muß sich Bach entschlossen haben, neue kompositorische Betätigungsfelder zu suchen. Zunächst wandte er seine Aufmerksamkeit dem „Schottischen Collegium musicum“ zu. Er hatte diese einst von Georg Philipp Telemann an der Neukirche gegründete Vereinigung aus Studenten und Berufsmusikern bereits im April 1729 übernommen. Genauer: er hatte dieses Amt zielstrebig an sich gezogen, nachdem Georg Balthasar Schott, der Organist der Neukirche, eine neue Stelle in Gotha angetreten und Bach dessen Nachfolger, seinen eigenen Schüler Carl Gotthelf Gerlach überredet hatte, auf die Orchesterleitung zu verzichten (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 61). Für dieses Collegium musicum, das vorwiegend im Zimmermannschen Caféhaus

bzw. dem Garten dieses Etablissements auftrat, schrieb Bach nun Solokonzerte und Suiten (vgl. Vol. 127-132, 138). Dabei griff er gerne auf Musik zurück, die er in Weimar und Köthen komponiert hatte.

Wenige Monate zuvor, im November 1728, war Fürst Leopold von Anhalt-Köthen gestorben, Bachs ehemaliger Dienstherr. Bach hatte auch nach seinem Abschied die Kontakte in die kleine Residenzstadt gepflegt, den Titel behalten und daher die (leider verschollene) Trauermusik zu komponieren: „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244a, auf Basis der 1727 geschriebenen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus BWV 244 (Vol. 74). In den enormen Ausmaßen dieses Stücks muß Bachs Empfindung mitgeschwungen haben, daß mit der Aufführung der Trauermusik am 24./25. März 1729 auch eine Lebensphase zu Ende ging, die Jahre seines kompositorischen Entdeckerdrangs zwischen Orgel und Figuralmusik. Wenigstens über das mit Fürst Leopolds Ableben verbundene Erlöschen des Titels „Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischer Capellmeister“ vermochte ihn ein anderer Gönner hinwegzuträsten. Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels (für den Bach einst seine erste weltliche, die „Jagdkantate“ BWV 208, [Vol. 65] komponiert hatte) ernannte ihn zum Kapellmeister seines kleinen Staates.

Zurück nach Leipzig. Auf das Feld früherer Erfolge, nämlich die Musik für Tasteninstrumente, begab sich Bach, indem er den Sammeldruck der sechs Partiten BWV 825 – 830 (Vol. 115) vorbereitete, den er 1731 unter dem Titel „Clavier-Übung“ herausgab und sogar mit der Opus-Nummer eins versah. Ein außergewöhnlicher Schritt für einen Komponisten, der es 25 Jahre über nicht für nötig gehalten hatte, seine zahlreichen Werke im Hinblick auf Überlieferung und Nachruhm einzurichten!

Vielleicht hat Bach ebenfalls im Jahr 1730 – so datiert eine Handschrift – die verwegene Chromatische Fantasie d-Moll BWV 903 (Vol. 105 & 108) mit einer Fuge versehen. Mehr und mehr neigte er bei seiner Musik dazu, wie er selber gestand, „schwere und intricate“, also komplizierte Lösungen zu suchen, was ihm Kritiker wie Johann Adolph Scheibe später, 1737, wiederum zum Vorwurf machten.

Neue Projekte

Seinen Kantorendienst in den Hauptkirchen erfüllte Bach daneben natürlich weiter, wenn auch, wie wir gesehen haben, nicht ohne Beanstandungen. Insbesondere in diesem Bereich seines Komponierens wandte sich Bach nun, anstelle der allwöchentlichen Kantatenkomposition – zur Aufführung konnte er auf Stücke des Repertoires zurückgreifen – außergewöhnlichen, punktuellen Projekten zu. Eines dieser Projekte bestand darin, sich noch konkreter der Liturgie zu widmen. Genauer: den Abschnitten der „Messe“ römischer Ordnung, die auch nach der Reformation Bestandteil des lutherischen Gottesdienstes geblieben waren: vor allem dem *Kyrie* und dem *Gloria*. Beide Abschnitte konnten in Leipzig *figuraliter* musiziert werden. 1733 sandte Bach eine soche, aus *Kyrie* und *Gloria* bestehende Missa an den Dresdner Hof. Im Begleitschreiben bat er den Kurfürsten und polnischen König, ihm den Titel eines „Hof-Compositeurs“ zu verleihen. Zweifellos war Bach daran gelegen, mit einem solchen Titel seine Geltung in Leipzig verbessern zu können. Zugleich konnte er damit seine virtuelle höfische Karriere vorantreiben, die in Weimar begonnen, in Köthen und mit dem Weißenfelsischen Titel fortgesetzt wurde, in Dresden einen Höhepunkt und später in Potsdam die Krönung erfahren würde.

Natürlich verbeugte sich Bach mit der Wahl des „ökumenischen“ Kompositionsgegenstandes vor dem katholischen Dresdner Hof. 1736 erhielt er den Titel. Später entstanden vier weitere Missa-Kompositionen für den gottesdienstlichen Gebrauch (BWV 233 bis 236, Vol. 71 & 72), bevor Bach, gegen Ende seines Lebens, sich die nach Dresden gesandte Missa erneut vornahm, um diese zur Keimzelle einer *Missa tota* zu machen, der Vertonung des gesamten Meß-Ordinariums römischer Tradition: die h-Moll-Messe BWV 232 (Vol. 70). Dieses Werk wurde vermutlich nie aufgeführt. Es trägt also zeitlose Aspekte und steht exemplarisch für einen neuen Typus von Vokalmusik: die für Bach immer typische, hier aber ins Universale greifende Synthese aus alten Techniken und Satzweisen (*stilo antico*) und „modernen“ Ausdrucksformen wie Konzert und Arie.

Weitere neue Kompositionen ab 1730 entstanden zu besonderen Anlässen. In erster Linie waren dies Huldigungsmusiken für Mitglieder der kurfürstlich-königlichen Familie, darunter die *Dramme per musica* „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213 zum Geburtstag des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen am 5. September 1733 (Vol. 67) und „Tönet ihr Pauken! Erschallet Trompeten“ BWV 214 zum Geburtstag der Königin und Kurfürstin Maria Josepha am 8. Dezember des gleichen Jahres (Vol. 68). Man geht sicher nicht fehl in der Annahme, diese und weitere Stücke zu den Bemühungen Bachs zu rechnen, den begehrten Compositeurs-Titel zu erhalten.

Das Oratorien-Projekt

Nach den Passionsmusiken (mindestens 1724 und 1727), den Kantatenjahrgängen (bis etwa 1729) und der Missa von 1733 kam Bach nun auf die Idee, im Rahmen dienst-

licher Belange ein weiteres, neuartiges Vorhaben zu realisieren. Für die Hauptfeste des Kirchenjahres beabsichtigte er „Oratorien“ zu schreiben, Werke also, die die Form des *Dramma per musica* in abgewandelter Form, mit handelnden Personen, Reflexion und Gemeindebezug, auf den geistlichen Bereich übertragen. Schon für die Passionen nach den Evangelisten Johannes und Matthäus hatte Bach die zu seiner Zeit alles andere als übliche Option gewählt und nicht – wie Georg Friedrich Händel oder Reinhard Keiser – ein Passionsgedicht vertont, sondern den Evangelientext im Wortlaut zugrundegelegt. Das Oratorien-Projekt nahm, um den Jahreswechsel 1734/35, Ausgang beim Weihnachts-Oratorium BWV 248 und umfasste außerdem je ein Oratorium für Ostern (BWV 249) und das Fest Christi Himmelfahrt (BWV 11; beide Vol. 77).

Charakteristisch für alle drei Stücke ist die Wiederverwendung („Parodie“) von Musik, die Bach zunächst für andere Zwecke komponiert hatte. Für das Weihnachts-Oratorium zog er vor allem die erwähnten *Dramme per musica* BWV 213 und 214 heran, aus denen er insgesamt zehn Sätze übernahm, ferner je einen Satz aus der verschollenen Lukas-Passion BWV 247 und aus dem *Dramma per musica* „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 (Vol. 68), komponiert zum Jahrestage der Königswahl von König August III. am 5. Oktober 1734 (diesem Stück entnahm er später auch das „Osanna“ der h-Moll-Messe, sowie aus einem in der Bach-Forschung als „BWV 248a“ geläufigen Werk, dessen Text, vollständige Gestalt, Anlaß und Entstehung nicht bekannt sind).

Das Weihnachts-Oratorium

Anders als das Oster- und das Himmelfahrts-Oratorium ist das Weihnachts-Oratorium ein mehrteiliger, wenn

auch inhaltlich und musikalisch eng verklammerter Zyklus. Vielleicht erinnerte sich Bach an ähnliche, zyklische Abendmusiken, die sein Lehrer Dietrich Buxtehude in der Lübecker Marienkirche veranstaltet hatte. Die konkrete Idee mag Bach, der eine neue Herausforderung suchte, in Anbetracht der Häufung von Sonn- und Feiertagen rund ums Weihnachtsfest gekommen sein: den damals üblichen drei Weihnachtstagen (25. bis 27. Dezember), dem Neujahrstag, dem anschließenden Sonntag sowie dem Epiphaniastag, mit dem das engere Weihnachtsfest zu Ende ging. Anders als das Osterfest, dessen Termin vom ersten Neumond nach Frühjahrsbeginn abhängt, ist das Weihnachtsfest an ein festes Datum im Kalender gebunden, nämlich den 25. Dezember. Es fällt deshalb auf immer andere Wochentage; die beschriebene Konstellation vom Jahreswechsel 1734/35 kann also nur in solchen Jahren vorkommen, in denen der 1. Weihnachtstag auf einen Freitag oder Samstag fällt. (Im Rahmen einer sechsteiligen Aufführung in Form von Gesprächskonzerten zum Jahreswechsel 1999/2000 entstand auch die vorliegende Aufnahme).

Die Überlieferung des Weihnachts-Oratoriums ist denkbar günstig. Erhalten sind die autographe Partitur sowie die für die erste Aufführung 1734/35 angefertigten originalen, zum Teil von Bach selbst geschriebenen Stimmen, versehen mit Bezeichnungen zu Dynamik und Phrasierung. Außerdem existieren Exemplare des gedruckten Textbuches. Aufgeführt wurden die Teile 1, 2 und 6 zweimal an den betreffenden Tagen: im Frühgottesdienst der Nikolaikirche und in der Vesper zu St. Thomae (oder umgekehrt). Die Teile 3, 4 und 5 wurden nur in den jeweiligen Frühgottesdiensten gegeben. Die gleiche Sonn- und Festtagsfolge wie 1734/35 und damit erneut Gelegenheit zur Aufführung des ganzen Stücks ergab sich zu Bachs Lebzeiten noch dreimal, zuerst 1739/40.

Ob Bach das Weihnachts-Oratorium zu diesen Terminen erneut zyklisch oder anderweitig in einzelnen Teilen musizieren ließ, ist nicht bekannt. Nach Bachs Tod kam das Stück erst 1857 in Berlin wieder vollständig zur Aufführung. Seine Popularität stieg in dem Maße, in dem das Bürgertum in Deutschland das Weihnachtsfest an die zentrale Stelle im jährlichen Festkalender rückte.

Text, Musik und Affekt

Im eigentlichen Sinne ist das Weihnachts-Oratorium Kirchenmusik. Damit folgen die einzelnen Kantaten oder Teile, wie Bachs übrige Kantaten, den Regeln einer Predigtmusik. Das heißt: Text und Musik nehmen Bezug auf das in Gottesdienst gelesene Evangelium und legen es aus. Die Auslegung schließt die emotionale Beteiligung, den Nachvollzug des Hörers ein: immer wieder findet sich im Weihnachts-Oratorium die Satzabfolge Evangelium (Lesung), Recitativo accompagnato (Betrachtung), Arie (Gebet) und Choral (Gemeinde). Die dramatische Geschlossenheit des Zyklus schien Bach jedoch noch wichtiger als der Schriftbezug zum einzelnen Festtag. So wich er bei der inhaltlichen Gewichtung seines Stücks an zwei Stellen von der Leseordnung ab. Er verteilte das Evangelium des ersten Feiertages (Lukas 2, 1-14) auf die beiden ersten Weihnachtstage (1; 3-7 sowie 8-14) und verlegte das Evangelium des zweiten (Lukas 2, 15-20) auf den dritten Weihnachtstag. An diesem Tag wurde das Fest des Apostels Johannes begangen und deshalb der Prolog des Johannes-Evangeliums gelesen, eine Geschichte, die mit dem Weihnachtsgeschehen nur mittelbar zu tun hat und deshalb den Rahmen des Oratoriums gesprengt hätte. Im vierten Teil stimmen Lesung (Lukas 2, 21) und vertonter Evangelientext überein. Der fünfte und der sechste Teil des Weihnachts-Oratoriums teilten sich schließlich den

Lesungstext des Epiphaniastages (Matth. 2, 1-12). So unorthodox diese mit der Gemeindeleitung abzustimmende Textverteilung scheint, folgte sie doch einer Tradition, die vor Bach schon Heinrich Schütz, Thomas Schelle und andere in gleichwohl viel kompakteren, nicht zyklisch gedachten „Weihnachts-Historien“ etabliert hatten.

Die freien Texte lieferte sehr wahrscheinlich Bachs in jener Zeit bevorzugter Dichter, Christian Friedrich Henrici alias Picander. Erstaunlich und unerschöpflich bei Bach: die Kunst der Parodie. Sie läßt sich nicht von der Moral eines Textes, sondern von seinem Affekt leiten. „Schlafe mein Liebster, und pflege der Ruh, folge der Lockung entbrannter Gedanken“ säuselt die Wollust dem jungen Sachsenprinzen alias Hercules ins Ohr (BWV 213); „Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh, wache nach diesem vor aller Gedeihen“ betet die Seele an Jesu Krippe zur gleichen Musik (BWV 248 Nr. 19 [vgl. Tabelle auf Seite 20]).

Das Parodieverfahren ist dem Weihnachts-Oratorium im übrigen nie zum Vorwurf gemacht worden, anders, als etwa den erwähnten Missae BWV 233-236, deren Beliebtheit im frühen 19. Jahrhundert zu leiden begann, als man die Musik der einzelnen Sätze in den geistlichen Kantaten wiederentdeckte. Bei der h-Moll-Messe, die zu großen Teilen ebenfalls aus parodierten Sätzen besteht, verhinderte wohl die Denkmähaftigkeit des Stücks das Verdikt Second-Hand-Musik zu sein. Dem Weihnachts-Oratorium half, daß man lange Zeit die sogenannten „weltlichen“ Kantaten nicht für voll nahm und ihre Musik erst im Weihnachts-Oratorium am richtigen Platz wählte. Dies nährte seit Philipp Spitta die nicht beweisbare Vermutung, Bach habe die sächsischen Huldigungsmusiken bereits im Hinblick auf ihre Wiederverwendung im Oratorium komponiert (dazu vgl. Vol. 139).

Die Choräle

Die Auswahl der insgesamt 16 Choräle traf Bach sehr gezielt im Hinblick auf den jeweiligen Standort dieser Stücke. Neben vierstimmigen, *colla parte* begleiteten Sätzen (Nr. 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 und 59) finden sich andere Formen wie Rezitativ plus Cantus firmus (Nr. 7, 38, 40) sowie Choralatz mit obligaten Instrumenten oder in größere Orchestersätze eingebaut (Nr. 9, 23, 42 und 64). Fast alle Choräle stehen in einem bemerkenswerten Kontext. Der den ersten Teil abschließende Choral Nr. 9 z.B. wird der Rahmenfunktion zum großangelegten Eingangsschor gerecht, in dem er wohl den intimen Charakter des Textes wahrt, die Trompeten jedoch markante Zwischenspiele blasen läßt. Ähnlich verfährt Bach zum Abschluß des zweiten Teils (Nr. 23), wo er den pastoralen Charakter der einleitenden Sinfonia, das berühmte „gemeinsame Musizieren der Hirten und Engel“ (Albert Schweitzer) wieder aufgreift.

Die Teile 4 und 6 schließen mit Choralbearbeitungen, bei denen Bach den Satz akkordisch in einen obligaten Instrumentalsatz einfügt. Im dritten Teil, wo das Parodieverfahren die Wiederholung des Eingangsschores fordert, beschränkt sich Bach generell auf einfache, *colla parte* begleitete Sätze, was bei ihm freilich stets Konzentration auf die Binnenstruktur bedeutet, das Nutzen von Harmonik und Stimmführung zum Zwecke der Ausdeutung also. Auch der fünfte Teil mit dem theologisch brisanten Kontrast zwischen Reichtum und Armut, Magiern und Krippe, Glanz und Finsternis, Fürstensaal und Herzensstube wendet sich eher nach innen. Den anrührendsten Gegensatz findet Bach im sechsten Teil: Gold, Weihrauch und Myrrhe werden dem Kind im schlichten Rezitativ zu Füßen gelegt, während der anschließende Choralgesang „Ich stehe an deiner Krippen hier“ (Nr. 59)

ganz auf Verinnerlichung und den persönlichen Bezug des einzelnen Hörers zum Weihnachtsgeschehen setzt.

Die Herkunft der einzelnen Choralstrophen ist folgende:

- Nr. 5: Strophe 1 aus „Wie soll ich dich empfangen“ (Paul Gerhardt, 1653)
- Nr. 7 und 28: Strophen 6 und 7 aus „Gelobet seist du Jesu Christ“ (Martin Luther, 1524)
- Nr. 9: Strophe 13 aus „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Martin Luther, 1535)
- Nr. 12: Strophe 9 aus „Ermuntere dich, mein schwacher Geist“ (Johann Rist, 1641)
- Nr. 17: Strophe 8 aus „Schaut, schaut, was ist für Wunder da“ (Paul Gerhardt, 1667)
- Nr. 23: Strophe 2 aus „Wir singen dir, Immanuel“ (Paul Gerhardt, 1656)
- Nr. 33: Strophe 15 aus „Fröhlich soll mein Herze springen“ (Paul Gerhardt, 1653)
- Nr. 35: Strophe 4 aus „Laßt Furcht und Pein“ (Christoph Runge, 1653)
- Nr. 38 und 40: Strophe 1 aus „Jesu, du mein liebstes Leben“ (Johann Rist, 1642)
- Nr. 42: Strophe 15 aus „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen“ (Johann Rist, 1642)
- Nr. 46: Strophe 5 aus „Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit“ (Georg Weissel, 1642)
- Nr. 53: Strophe 9 aus „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“ (Johann Franck, 1655)
- Nr. 59: Strophe 1 aus „Ich stehe an deiner Krippen hier“ (Paul Gerhardt, 1656)
- Nr. 64: Strophe 4 aus „Ihr Christen, auferkoren“ (Georg Werner, 1648).

Tonarten und Instrumentation

Die ersten, an aufeinanderfolgenden Tagen musizierten drei Teile wirken formal geschlossener als die Teile 4 bis 6. Dieser Eindruck ergibt sich nicht nur aus der modernen Aufführungspraxis, die der ersten Hälfte (Teil 1 bis 3) des Weihnachts-Oratoriums wesentlich wohlher gesonnen ist als der zweiten (Teile 4 bis 6). Der Eindruck entsteht vor allem durch die Instrumentation und die Tonartenfolge. In Teil 1 und Teil 3 beschäftigt Bach sein Festorchester mit Trompeten, Pauken, Flöten und Oboen (d'amore) zu Streichern und Continuo; beide Teile sind von D-Dur-Stücken umrahmt, beide weichen bis in parallele bzw. Dominant-Molltonarten aus (e-Moll bzw. fis-Moll). Teil 2 in der Subdominanten G-Dur und dem schlichteren Tonartenplan (Moll-Parallele e, Subdominante C) sucht dagegen die Nähe zum pastoralen Charakter der Verkündigungsgeschichte; Bach besetzt je zwei Flöten, Oboen d'amore und Oboen da caccia.

Teil 4 beginnt und schließt in der terzverwandten Tonart F-Dur, offenbar, um die Hörer der Parodievorlage BWV 213 verwenden zu können, und verbleibt ansonsten in der Dominanten (C) und Moll-Parallele (d). Die Rahmensätze von Teil 5 weichen aus nach A-Dur, wieder terzverwandt zu F-Dur und die Quinte von D-Dur, in der die Trompeten des abschließenden Teiles 6 wieder eingesetzt werden können. Teil 5 berichtet ohne jedes königlich-festliche Gepränge von der Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande; möglicherweise geschieht auch dies unter dem Einfluß der Parodie-Vorlage. Der Schlußteil verzichtet überraschend auf die Flöten.

Die Vertiefung des Glaubens

Für viele Menschen im christlichen Kulturkreis gehört Bachs Weihnachts-Oratorium heute zum Weihnachtsfest wie Weihnachtsbaum und Weihnachtsgeschenke und Rückbesinnung auf familiäre Werte. Das Weihnachts-Oratorium ist ein Anker christlicher Tradition in einer säkularen, dennoch auf der Suche nach Sinn und Erfüllung befindlichen Welt und vielleicht deshalb Bachs populärstes Werk.

Für Johann Sebastian Bach persönlich wird das Weihnachts-Oratorium auch eine existentielle Bedeutung gehabt haben. Wenige Wochen vor dem Ausgangspunkt unserer Überlegungen, Bachs 45. Geburtstag im März 1730, war die gerade geborene Tochter Christiana Benedicta gestorben. Überhaupt lagen Geburt und Tod in jenen Jahren dicht beieinander. Bis März 1735, Bachs drei Monate nach Aufführung des Weihnachts-Oratoriums gefeiertem 50. Geburtstag, kamen drei weitere Bach-Kinder zur Welt: Christiana Dorothea (18. März 1731), Johann Christoph Friedrich (23. Juni 1732) und Johann August Abraham (5. November 1733); zudem erwartete Anna Magdalena den am 7. September 1735 geborenen Johann Christian. Gestorben waren bereits wieder zwei der Neugeborenen (Christiana Dorothea und der nur drei Tage überlebende Abraham) sowie die 1728 geborene Regina Johanna (25. April 1733). Wie nahm eine Familie solche Schicksalsschläge hin? Das Nebeneinander der Extreme Leben und Tod, Freude und Trauer? Wie konnte der Ernährer der Familie unter diesen Bedingungen seinen Verpflichtungen nachkommen? Welches Maß an Leidenschaft blieb ihm, um weiteren musikalischen Neigungen nachzugehen?

In diesem Kontext können Konzeption und Komposition eines Stücks, das von der Geburt des Herrn handelt, auch zur konstruktiven Überwindung einer Krise beitragen. Das Weihnachts-Oratorium manifestiert mithin einen Aufbruch zu neuen Ufern. Es ist eine bravouröse Idee, die alle Kräfte anspannte, aber sich sogleich als großer Wurf herausstellte. Und: die erfolgreiche Andienung an den sächsischen Hof in Form der Huldigungsmusiken lieferte das Material für die endgültige Überwindung materiellen Denkens in Bachs Musik, für die Versöhnung mit dem Dienst, die Vertiefung des Glaubens und die Hinwendung zu einer Musik als Ausdruck kosmischer Ordnung. Die Kunst der Fuge, die h-Moll-Messe bilden den Abschluß dieses Weges.

Sibylla Rubens

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Würzburg, Zürich, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart. Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Zahlreiche Konzerte und CD-Aufnahmen für händsler Classic mit Helmuth Rilling, u. a. Händel: „The Messiah“, Schubert: „Messe Es-Dur“, Schubert/Denissow: „Lazarus“, Mendelssohn: „Der 42. Psalm“. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE: Weltliche Kantaten, h-Moll-Messe, Weihnachts-Oratorium und Geistliche Lieder.

Ingeborg Danz

In Witten an der Ruhr geboren. Schulmusikstudium in Detmold. Nach den Staatsexamen Gesangsstudium bei Heiner Eckels. Abschluß mit Auszeichnung. Ergänzende Studien u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf. Bereits während des Studiums zahlreiche Preise und Stipendien. 1987 Gastspiele an verschiedenen Opernhäusern. Schwerpunkt jedoch im Bereich Konzert- und Liedgesang. Zahlreiche Konzerte und ausgedehnte Tourneen (USA, Japan, Südamerika, Rußland und innerhalb Europas). Seit 1984 ständige Zusammenarbeit mit der Liedbegleiterin Almut Eckels. Regelmäßige Auftritte bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und bei zahlreichen internationalen Festivals (Europäisches Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Schwetzingen Festspiele, Bachwoche Ansbach, Händel-Festspiele Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival, Salzburger Festspiele). Umfangreiches Repertoire mit allen größeren Werken aus Oratorien- und Konzertfach sowie zahlreiche Lieder. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen (u.a. Passionen und weltliche Kantaten von Bach unter Helmuth Rilling).

James Taylor

Im Jahre 1966 in Dallas, Texas, geboren. Gesangsausbildung bei Arden Hopkin an der Texas Christian University, Abschluß 1991 als Bachelor of Music Education. Durch Fulbright-Stipendium 1991 an die Hochschule für Musik München zu Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos, Abschluß mit Meisterklassendiplom. 1992-1994 Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Zahlreiche Konzerte u.a. mit Bachs Passionen, „Weihnachts-Oratorium“, „Magnificat“ und Kantaten,

Mendelssohns „Elias“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“ und Bialas‘ „Oraculum“. Zahlreiche Verpflichtungen mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling. Seit Frühjahr 1995 Zusammenarbeit mit der Oper in Stuttgart. CD-Produktionen u.a. unter Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling.

Marcus Ullmann

war Mitglied des Dresdner Kreuzchores, studierte bei Hartmut Zabel und Margaret Trappe-Weil und besuchte außerdem die Liedklasse Dietrich Fischer-Dieskaus in Berlin. Der Tenor tritt an zahlreichen Opernhäusern auf, gibt Konzerte und Liederabende in fast allen europäischen Ländern sowie in den USA und Israel. Er arbeitet mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling und Peter Schreier sowie mit Orchestern in Salzburg, Washington und der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig sowie den Münchner Philharmonikern. Besondere Projekte: das Eröffnungskonzert des Leipziger Bachfestes sowie die offizielle Bach-Präsentation auf der EXPO 2000 in Hannover. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE wirkt der Tenor mit u.a. in den weltlichen Kantaten BWV 205, 207, 213, 214, im Magnificat BWV 243a sowie im Quodlibet BWV 524.

Hanno Müller-Brachmann

studierte in Freiburg bei Prof. Ingeborg Most und besuchte die Berliner Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau. Wesentliche Impulse verdankt er Prof. Rudolf Piernay, der ihn bis heute betreut. Mittlerweile arbeitet er in den Konzertsälen Europas, Japans und der USA zu-

sammen mit Dirigenten wie Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen sowie, im Jahr 2000, mit Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier und Eiji Oue.

Er ist regelmäßig Gast internationaler Festspiele wie Schleswig-Holstein und Salzburg und Partner von Orchestern wie Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Freiburger Barockorchester und Concerto Köln. Liederabende gab er u.a. in Berlin, Hamburg, Paris und Tokio. Als Opernsänger gastierte er u.a. in Basel, Lausanne, Madrid, Paris und 1999 erstmals an der Münchner Staatsoper unter Zubin Mehta. 1996 debütierte Hanno Müller-Brachmann in Telemanns „Orpheus“ unter René Jacobs an der Berliner Staatsoper „Unter den Linden“, deren Ensemble er seit 1998 angehört. Ein Höhepunkt in der Saison 99/00 war die Uraufführung von Elliot Carters Oper „What next“ (Harry or Larry) in Berlin unter Daniel Barenboim, mit der der Baßbariton auch sein Debüt in der Chicago Symphony Hall und in der New Yorker Carnegie Hall im Februar 2000 gegeben hat.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorrepertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis heute einzigen Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der Uraufführung des

„Requiem der Versöhnung“ 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschulelehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwä-

bischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki. Für das Bach-Jahr 2000 schreiben vier Komponisten aus vier Kulturkreisen (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov und Tan Dun) im Auftrag Helmuth Rillings und der Internationalen Bachakademie Stuttgart neue Passionsmusiken nach den vier Evangelisten.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und fried-

lich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerkes, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde so gleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Overcoming materialistic thinking: Bach's Christmas Oratorio

It has become common practice not only to celebrate round-number birthdays with sumptuous festivals, but also to use them as an opportunity to reflect on personal life past, present and future. Let us assume that Johann Sebastian Bach did likewise. On March 21, 1730, for example, as he completed his 45th year. In his private life, Bach had already been through quite a bit: the early death of his parents, the early death of his first wife, the early death of some of his children. But he was seated at the birthday table in the School of St. Thomas together with Anna Magdalena, who helped him write down new and older compositions, and the hope embodied by his promising sons Wilhelm Friedemann, now almost twenty years old and a talented pianist, and sixteen-year-old Carl Philipp Emanuel, with whom his father occasionally composed music in the interest of furthering the boy's education and just for the fun of it. As Music Director of the Church of St. Thomas, Bach had got around a bit in the world wherever it was musically interesting and within his means: Lüneburg, Lübeck, Hamburg, Berlin, Dresden. The near future would require the family to move once again: the School of St. Thomas was facing a large-scale renovation after the death of its principal Ernesti the year before.

Bach's occupational life had also had its ups and downs, in part because Bach himself was often so obstinate. From organist in the small provincial town of Arnstadt he rose to serve the Imperial City of Mühlhausen. Here he developed the ambition to compose and perform cantatas, an

old-fashioned art which was just about to blossom one last time. Unsuccessful in this endeavor owing to the city's lack of money, if not of will, the courts at Weimar and Köthen at least offered him an opportunity to develop his instrumental talents. It took some hard bargaining to be allowed to begin composing cantatas again in Weimar. The decision made shortly thereafter to move from Weimar to Köthen (1717) was only reinforced by having to spend a month in jail beforehand. Moving from Köthen to Leipzig (1723) was furthered by the traumatic death of Maria Barbara during his absence, a change of heart in the sovereign of Köthen and concern for his children's future opportunities, which could only be aided by being able to study at the university in the larger city.

“Regulated” church music

After quickly finding someone he could pay to take over the onerous task of teaching Latin, Bach found that the new post, with the rather Byzantine title of “Director Chori musices lipsiensis & Cantor zu St. Thomae”, also offered him an opportunity to take up the “regulated church music” project left over from Mühlhausen and Weimar. From the start, Bach worked on the tremendous undertaking of writing a cantata for every Sunday and holiday in the ecclesiastical calendar for several years running, including an especially artful cycle of chorale cantatas. He had just finished the fourth yearly cycle the year before (1729), to our knowledge. What was there still left to do? March 21, 1730, Bach's 45th birthday was – as one might perhaps put it today – the manifestation of a mid-life crisis.

Half a year after his birthday, we find Bach complaining to his long-time friend, Georg Erdmann, with whom he

had in his youth gone from Ohrdruf to Lüneburg and who now lived far away in Danzig, that Leipzig was such an expensive place, the income was not as good as expected, and in particular, there were “authorities who were strange and not very appreciative of music”: it was often necessary “to live with nearly constant vexation, envy and persecution”. He asked if his old friend did not perhaps know of a “suitable position”? This letter had been preceded by a complaint of the Town Council: the Music Director “did not behave as would be fitting”, had “taken vacation without leave”, and “does not instruct the singing lessons”. One of the members of the Town Council suggested “diminishing his pay”, another found him “incorrigible”. For his part, Bach responded with the well-known submission of August 23, 1730, in which he formulated the basic conditions necessary to promote work in the area of church music.

New perspectives

It must have been at this time that Bach decided to look for new compositional realms to explore. First he turned his attention to the “Schottisches Collegium musicum”. In April of 1729 he had already taken over this ensemble of students and professional musicians, which Georg Philipp Telemann had founded at the New Church. More precisely: he had purposefully seized upon this post after Georg Balthasar Schott, the organist at the New Church, took a position in Gotha and Bach had talked Schott’s successor, his own pupil Carl Gotthelf Gerlach, into giving up conducting the orchestra (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 61). Now Bach began to write solo concertos and suites for this ensemble, which mainly performed in Zimmermann’s Cafe House, or the garden of the same establishment (cf. vol.

127-132, 138). To this end, he liked to draw on music he had already composed in Weimar and Köthen.

A few months earlier, in November 1728, the Prince Leopold of Anhalt-Köthen, Bach’s former employer, had died. After his departure, Bach had kept up contact with this small residency, retained his title and was thus obliged to compose the funeral music (which has unfortunately been lost): “Klagt, Kinder, klagt es aller Welt” BWV 244a, based on the music of the St. Matthew Passion BWV 244 (vol. 74) written in 1727. Bach’s sense that a phase of his life and his years of making discoveries in the areas of organ and figural music were coming to an end must have resonated throughout the enormous dimensions of this piece. There was, however, another patron who could help him get over the loss of his title of “Kapellmeister to the High Sovereign of Anhalt-Cöthen”: Duke Christian of Saxe-Weissenfels (for whom Bach had once composed the “Hunting Cantata” BWV 208, [vol. 65]) appointed him to be Kapellmeister of his small duchy.

Back to Leipzig. Bach returned to the domain of his earlier successes, that is, music for keyboard instruments, by preparing his six partitas BWV 825-830 (vol. 115) for publication, which he published in 1731 under the title of “Clavier-Übung” (“clavier exercises”) and even gave them the opus number 1. This is an unusual step for a composer to take who had not deemed it necessary for 25 years to number his many works with a view to handing them down to posterity! Perhaps Bach also provided the daring Chromatic Fantasy in D Minor BWV 903 (vol. 105 & 108) with a fugue likewise in the year 1730 – as a manuscript is dated. More and more, he tended in his music to look for complicated solutions, “heavy and intricate”, as he himself admitted, but which drew accusations from critics such as Johann Adolph Scheibe later in 1737.

New Projects

Along with this, Bach continued to attend to his duties as Music Director of the main churches, if not entirely without complaint, as we have seen. In this area of composition in particular, Bach now turned from weekly cantatas – of which he had a large repertoire to draw from – to extraordinary, individual projects. One of these projects consisted in turning more definitively to the liturgy. To put it more precisely: those sections of the Catholic “Mass” which had remained part of the Lutheran church service after the Reformation: especially the Kyrie and Gloria. Both sections were allowed to be played *figuraliter* in Leipzig. In 1733, Bach sent one of these masses consisting of Kyrie and Gloria to the Dresden court. In an accompanying letter, he asked the Elector and King of Poland to grant him the title of “court composer”. Undoubtedly, Bach was eager to use this title to improve his standing in Leipzig. At the same time, he could advance his virtual courtly career which had begun in Weimar, continued in Köthen and reached a high point with the Weißenfels title and would later reach its zenith in Potsdam.

Of course, by choosing such an “ecumenical” object of composition, Bach was also kowtowing to the Catholic court at Dresden. He won the title in 1736. Later he sent four additional Mass compositions for use in church services (BWV 233 to 236, vol. 71 & 72), before beginning at the end of his life once again to use these as seeds for the Missa Tota, the entire Ordinary Mass: the Mass in B Minor BWV 232 (vol. 70). This work was probably never performed. Hence it bears timeless aspects and is an example of a new type of vocal music: the synthesis, typical for Bach but here becoming universal, of old techniques and settings (*stilo antico*) and “modern” forms of expression such as concerto and aria.

Additional new compositions were composed after 1730 for specific occasions. Above all, these were pieces of homage for members of electoral or even royal families, including the *Dramme per musica* “Laßt uns sorgen, laßt uns wachen” BWV 213 (“Hercules at the Crossroads”) for the birthday of the Elector’s heir Friedrich Christian von Sachsen on 5. September 1733 (vol. 67) and “Tönet ihr Pauken! Erschallet Trompeten” BWV 214 (“Sound, all ye drums now! Resound, all ye trumpets”) for the birthday of the queen and electress Maria Josepha on December 8 of the same year (vol. 68). The assumption that these and other pieces can be counted among Bach’s efforts at gaining the coveted title of court composer will not be very wide of the mark.

The Oratorio Project

After the Passions (at least 1724 and 1727), the annual cantata cycles (up to roughly 1729) and the *Missa* of 1733, Bach now got the idea of undertaking another, new kind project within the scope of his duties. For the main holidays of the ecclesiastical year, he intended to write “Oratorios”, that is, works which bring into the sacred realm an altered form of the *dramma per musica*, with *dramatis personae*, reflections and references to the congregation. For his St. John and St. Matthew Passions, Bach had already chosen the unusual option of basing them on the words of the Gospels themselves rather than using a Passion poem, as did George Frederick Handel or Reinhard Keiser. Around the turn of the year 1734–35, the Oratorio Project began with the Christmas Oratorio BWV 248, also including one oratorio for Easter (BWV 249) and the Feast of Ascension (BWV 11; both in vol. 77).

Characteristic of all three pieces is the reuse (“parody”) of music which Bach had first composed for other purposes. For the Christmas Oratorio, he primarily drew on the *dramme per musica* BWV 213 and 214 mentioned above, from which he took a total of ten movements, then one movement each from the lost St. Luke Passion BWV 247 and from the *dramma per musica* “Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen” BWV 215 (Cantata of Congratulation; vol. 68), composed for the anniversary of the election of King August III on October 5, 1734 (later, he also took the “*Osanna*” of the Mass in B Minor from this piece), as well as a work known among Bach researchers as “BWV 248a” whose text, complete form, occasion and survival history are not known.

The Christmas Oratorio

Unlike the Easter and Ascension oratorios, the Christmas Oratorio is a cycle of several parts, although the music and subject matter of these parts are closely related. Perhaps Bach recalled similar cycles composed for performance at the evenings of musical entertainment and edification which his teacher Dietrich Buxtehude had held in the Church of St. Mary in Lübeck. Bach may have got the idea from the fact that so many Sundays and holidays are clustered around Christmas: the then common three days of Christmas (December 25 - 27), New Year’s Day, the following Sunday and Epiphany, which put an end to the Christmas festivities proper. Unlike Easter, whose date depends on the new moon after the vernal equinox, Christmas is a fixed date in the calendar, December 25. Therefore it always falls on a different day of the week; the constellation of the turn of the year 1734-35 can

thus only occur in those years in which the first day of Christmas falls on a Friday or Saturday. (Hence this recording was made as part of the six-part performance in the form of lecture concerts at the turn of the year 1999-2000.)

The history of the Christmas Oratorio’s survival could not be clearer. The autograph score has survived, as well as the original parts compiled for the first performance in 1734-35, some written by Bach himself, and provided with indications on dynamics and phrasing. In addition, there are copies of the printed libretto in existence. Parts 1, 2 and 6 were performed twice on the days in question: in the early church service at the Nikolai Church and in the Vesper Service at St. Thomas (or vice versa). Parts 3, 4 and 5 were only performed during the early church service. The same sequence of Sundays and holidays as in 1734-35 and thus a new opportunity for playing the entire piece occurred again three times in Bach’s lifetime, the first being 1739-40. Whether Bach performed the Christmas Oratorio on these dates as a cycle or otherwise in individual pieces is not known. After Bach’s death, the piece was not performed in its entirety until 1857 in Berlin. Its popularity grew in the same proportion as the middle classes in Germany began to give the Christmas season a place of central importance in the yearly calendar of holidays.

Text, music and emotional impact

Actually, the Christmas Oratorio is church music in the true sense of the term. Thus, like Bach’s other cantatas, the individual cantatas or parts follow the rules of music composed for the sermon. This means that the words and the music refer to the Gospel reading for the day

and interpret it. This interpretation also embraces emotional participation and audience comprehension: again and again we find in the Christmas Oratorio the sequence of movements Gospel (reading), *recitativo accompagnato* (contemplation), aria (prayer) and chorale (congregation). Bach appears to have been more concerned with keeping the cycle a dramatic whole than with references to the scripture readings of the individual feast days. Thus his subject matter deviates from the order of readings in two places. He divides up the Gospel for the first feast day (Luke 2, 1-14) among the first two days of Christmas (1; 3-7 and 8-14), and shifts the Gospel for the second day (Luke 2, 15-20) onto the third. On this day, the Feast of the Apostle John was celebrated and therefore the prologue to the Gospel according to St. John was read, a text which is only loosely connected to the Christmas story and would thus not have fit within the bounds of the oratorio. In the fourth part, the Gospel put to music matches the reading (Luke 2, 21). The fifth and sixth parts of the Christmas Oratorio, finally, share the text for Epiphany (Matthew 2, 1-12). Although this division of the texts may seem unorthodox, yet it had to be approved by the leaders of the parish and follows a tradition which others before Bach, such as Heinrich Schütz and Thomas Schelle, had establish in the form of more compact, non-cyclical “Christmas Stories”.

The free text passages are very probably by the poet Bach preferred in those days, Christian Friedrich Henrici a.k.a. Picander. Bach’s art in using parody is astounding and indomitable. It is conducted not only by the moral of a text, but by its emotional impact. “Schlafe mein Liebster, und pflege der Ruh, folge der Lockung entbrannter Gedanken” (“Sleep now, my dearest, and take now thy rest, follow th’ enticement of

bright thoughts ignited”) murmurs words of lust into the ears of the young prince of Saxony alias Hercules (BWV 213); “Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh, wache nach diesem vor aller Gedeihen” (“Sleep now, my dearest, enjoy now thy rest, wake on the morrow to flourish in splendor”) is a prayer said by the soul at the manger to the same music (BWV 248 no. 19 [cf. table on p. 20]).

The parody technique used in the Christmas Oratorio never came under critical censure, incidentally, in contrast to the cases of the Masses BWV 233-236, whose popularity began to suffer in the early nineteenth century as more and more of the music of the individual movements was discovered in various cantatas. The monumental nature of the Mass in B Minor, which also consists largely of parodies, probably saved it from being judged “second-hand music”. The Christmas Oratorio found succor in the fact that the “secular” cantatas were long considered incomplete and their music seemed to be better accommodated in the Christmas Oratorio. Philipp Spitta fueled the unprovable assumption that Bach actually wrote the music of homage for the Prince of Saxony with an eye to reusing it in the Oratorio (cf. on this point vol. 139).

The chorales

Bach chose the sixteen chorales in all with a very selective regard to the respective location of these pieces. Aside from four-part movements accompanied *colla parte* (nos. 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 and 59), other forms can be found, such as recitative plus cantus firmus (nos. 7, 38, 40) and chorale setting with obbligato instruments or built into larger orchestral movements

(nos. 9, 23, 42 and 64). Nearly all the chorales are found in a remarkable context. The chorale concluding the first part, no. 9, for instance, serves the function of enfaming the large-scale opening chorus by retaining the intimate character of the text while allowing the trumpets to blow striking interludes. Bach closes the second part in a similar manner (no. 23) by taking up again the pastoral character of the introductory *sinfonia*, the famous “music of shepherds and angels together” (Albert Schweitzer).

Parts 4 and 6 close with chorale arrangements in which Bach inserts the chorale setting in chordal style into an obbligato instrumental setting. In the third part, where the parody technique requires the opening chorus to be repeated, Bach generally restricts himself to simple settings accompanied *colla parte*, which in his case, of course, always implies concentrating on the internal structure, thus using harmonies and the conduct of parts for the purpose of interpretation. The fifth part also tends to turn inward, with its theologically explosive contrast between riches and poverty, Magi and manger, light and dark, the hall of a prince and the chamber of a heart. Bach finds the most moving contrast in the sixth part: gold, incense and myrrh are laid at the child's feet in a plain recitative, while the following chorale “Ich steh an deiner Krippen hier” (“I stand before thy cradle here”) also emphasizes inwardness and the personal relation of the individual listener to the story of Christmas.

The origins of the chorale verses are as follows:

- No. 5: verse 1 of “Wie soll ich dich empfangen” (Paul Gerhardt, 1653)
 Nos. 7 and 28: verses 6 and 7 of “Gelobet seist du Jesu Christ” (Martin Luther, 1524)

- No. 9: verse 13 of “Vom Himmel hoch, da komm ich her” (Martin Luther, 1535)
 No. 12: verse 9 of “Ermuntere dich, mein schwacher Geist” (Johann Rist, 1641)
 No. 17: verse 8 of “Schaut, schaut, was ist für Wunder dar” (Paul Gerhardt, 1667)
 No. 23: verse 2 of “Wir singen dir, Immanuel” (Paul Gerhardt, 1656)
 Nr. 33: verse 15 of „Fröhlich soll mein Herze springen“ (Paul Gerhardt, 1653)
 Nr. 35: verse 4 of „Laßt Furcht und Pein“ (Christoph Runge, 1653)
 Nr. 38 and 40: verse 1 of „Jesu, du mein liebstes Leben“ (Johann Rist, 1642)
 Nr. 42: verse 15 of „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen“ (Johann Rist, 1642)
 Nr. 46: verse 5 of „Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit“ (Georg Weissel, 1642)
 Nr. 53: verse 9 of „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“ (Johann Franck, 1655)
 Nr. 59: verse 1 of „Ich steh an deiner Krippen hier“ (Paul Gerhardt, 1656)
 Nr. 64: verse 4 of „Ihr Christen, auserkoren“ (Georg Werner, 1648).

Keys and instrumentation

The first three parts, played on consecutive days, appear to be formally more self-enclosed than parts 4 to 6. This impression is not only the consequence of modern playing practice, which is much more favorably inclined toward the first half of the Christmas Oratorio (parts 1 to 3) than to the second (parts 4 to 6). This impression arises primarily as a result of the instrumentation and the sequence of keys. In part 1 and part 3, Bach uses his

festive orchestra with trumpets, timpani, flutes and oboes (d'amore) along with strings and continuo; both parts are enframed by pieces in D major, both go off into parallel or dominant minor keys (E minor or F sharp minor, respectively). Part 2 in the subdominant G major and with a less resplendent plan of keys (parallel minor E, subdominant C), however, seeks to stay close to the pastoral character of the proclamation; Bach uses two flutes, two oboes and two oboes da caccia.

Part 4 begins and ends in the key of F major, apparently in order to be able to use the parodied original BWV 213, while otherwise remaining in the dominant (C) and parallel minor (D). The first and last movements of Part 5 digress into A major, again the third of F major and the fifth of D major, in which the trumpets of the final part, Part 6, can again be brought in. Part 5 reports without any festive, royal pomp of the arrival of the Wise Men from the East; this may also be a result of parodying the original. The final section, surprisingly, does without the flutes.

Deepening the faith

For many people within the Christian cultural sphere, Bach's Christmas Oratorio is today so integral a part of Christmas celebrations as are Christmas trees and presents, as well as the heightened awareness of family values. The Christmas Oratorio is an anchor of Christian tradition in a world that is secularized yet constantly seeking for meaning and fulfillment, and this is perhaps the reason that it is Bach's most popular work.

The Christmas Oratorio will also have had an existential meaning for Bach personally. A few weeks before

we began our reflections, on Bach's 45th birthday in March 1730, his newborn daughter Christiana Benedicta had died. Birth and death were never far apart in those years. By March 1735, Bach's 50th birthday, celebrated three months after the performance of the Christmas oratorio, three more of Bach's children had seen the light of day: Christiana Dorothea (March 18, 1731), Johann Christoph Friedrich (June 23, 1732) and Johann August Abraham (November 5, 1733); moreover, Anna Magdalena was expecting Johann Christian, born on September 7, 1735. Two of the newborn had already died (Christiana Dorothea and Abraham, who only lived for three days), as well as Regina Johanna born in 1728 (April 25, 1733). How did the family deal with such strokes of fate? The proximity of the extremes of life and death, joy and mourning? How could the provider of the family attend to his duties under these circumstances? How much passion was left to him for pursuing other musical interests?

In this context, the conception and composition of a piece that tells of the Lord's birth could also constructively serve as an aid to overcoming the crisis. The Christmas Oratorio is also the manifestation of the act of setting off for new shores. It is a courageous idea which demanded a great deal of exertion but immediately turned out to be a big hit. And: the successful bid for a post at the court of Saxony in the form of a cantata of homage supplied the material for finally overcoming materialistic thinking in Bach's music, for reconciliation with serving one's duty, for deepening the faith and turning to music as an expression of the cosmic order. The Art of Fugue, the Mass in B Minor represent the end of this path.

Sibylla Rubens

studied in Trossingen and Frankfurt am Main. She has taken part in master classes with Edith Mathis, Irvin Gage and others, and has given concerts in Berlin, Frankfurt, Würzburg and Zurich and toured Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has also appeared in the Schleswig-Holstein music festival and the European music festival in Stuttgart. She has worked with Philippe Herreweghe, René Jacobs and Vladimir Ashkenazy and has given many concerts and recorded CDs with Helmuth Rilling for hänssler Classic, such as Handel's "The Messiah", Schubert "Mass in E flat Major", Schubert/Denissow "Lazarus", Mendelssohn "Psalm 42". For EDITION BACHAKADEMIE she sings the soprano part in some of Bach's Secular Cantatas, B minor Mass, the Christmas Oratorio and Sacred songs.

Ingeborg Danz

was born in Witten, on the Ruhr, and studied school music in Detmold. After passing her state teacher's examination she studied singing with Heiner Eckels, graduating with distinction. She took advanced courses with Elisabeth Schwarzkopf and others, and won many competition prizes and scholarships even while still a student. In 1987 she made guest appearances at various opera houses; her main field, however, is concert performance and lieder singing. She has given many recitals and made extended tours through the USA and to Japan, South America, Russia and across Europe. She has an unbroken history of work with the lieder accompanist Almut Eckels since 1984. She regularly appears at the International Bach Academy in Stuttgart and at international festivals including the European Music Festival in Stuttgart,

Schloss Ludwigsburg Festival, Schwetzingen Festival, Bach Festival in Ansbach, Handel Festival in Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival and Salzburg Festival. She has an extensive repertoire including all the major works in the oratorio and concert literature and dozens of songs. Comprehensive repertoire with all the larger works from the oratorio and concerto fachs along with various lieder. Numerous radio, TV and record productions (including Passions and Bach's secular cantatas under the direction of Helmuth Rilling).

James Taylor

Born in Dallas in 1966, he studied singing with Arden Hopkin at the Texas Christian University and graduated as Bachelor of Music Education in 1991. A Fulbright Scholarship enabled his attendance at the Hochschule für Musik in Munich with Adalbert Kraus and Daphne Evangelatos culminating in his graduation with a master class diploma. From 1992 to 1994 he was a member of the opera studio at the Bayerische Staatsoper. He has taken part in numerous concerts including Bach's Passions, "Christmas Oratorio", "Magnificat" and cantatas, Mendelssohn's "Elijah", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas's "Oraculum". He has also made numerous appearances with the Gächinger Kantorei under Helmuth Rilling. Since the spring of 1995 he has been associated with the Stuttgart Opera. James Taylor has recorded CDs with Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling among others.

Marcus Ullmann

was a member of the Dresdner Kreuzchor (Dresden Cross Choir), studied under Hartmut Zabel and Margaret Trappe-Weil, and also took lied classes from

Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. This tenor has appeared in a large number of opera houses and held many concerts and song recitals in nearly all European countries, as well as the U.S. and Israel. He has worked together with conductors such as Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling and Peter Schreier, and with orchestras in Salzburg, Washington and the Staatskapelle Dresden (State Orchestra of Dresden), the Gewandhaus Orchestra in Leipzig and the Munich Philharmonic. Special projects: the opening concert of the Leipzig Bach Festival and the official Bach presentation at the EXPO 2000 in Hanover. On the EDITION BACHAKADEMIE recordings, this tenor is heard on the secular cantatas BWV 205, 207, 213 and 214, on the Magnificat BWV 243a and the Quodlibet BWV 524.

Hanno Müller-Brachmann

studied in Freiburg under Professor Ingeborg Most and took the Berlin lied class from Dietrich Fischer-Dieskau. He received particular encouragement from Professor Rudolf Piernay, who still supports him today. He has now begun working in the concert halls of Europe, Japan and the U.S.A. together with such conductors as Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen and, in the year 2000, with Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier and Eiji Oue.

He makes regular guest appearances at festivals such as Schleswig-Holstein and Salzburg, and is a partner to orchestras such as the Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic, the Freiburg Baroque Orchestra and the Concerto

Cologne. He has given song recitals in Berlin, Hamburg, Paris and Tokyo, among other places. He appeared as a guest opera singer in Basel, Lausanne, Madrid, Paris and, for the first time in 1999, at the Munich State Opera under Zubin Mehta. In 1996, Hanno Müller-Brachmann debuted in Telemann's "Orpheus" under René Jacobs at the Berlin State Opera "Unter den Linden", where he has been a member of the ensemble since 1998. A highlight of the 99-00 season was the premiere of Elliot Carter's opera "What next" (Harry or Larry) in Berlin under Daniel Barenboim, with which this bass-baritone also made his debut at the Chicago Symphony Hall and Carnegie Hall in New York in February 2000.

The Gächinger Kantorei Stuttgart

was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's church cantatas and in giving the first performance of the Requiem of Reconciliation in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Europe, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration

between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki. For the Bach memorial year 2000, four composers from four different cultures (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Goliyov and Tan Dun) are composing new Passions commissioned by Helmuth Rilling and the International Bach Academy in Stuttgart.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them« this is his creed. That is why the Internationale Bachakademie Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmut Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

Triomphe de la pensée matérielle L'Oratorio de Noël de Bach

Il est d'usage de saisir l'occasion de jubilés aux chiffres ronds pour célébrer des fêtes ronflantes mais aussi pour réfléchir sur le passé, le présent et l'avenir personnels. Supposons que Johann Sebastian Bach en avait fait de même. Par exemple, le 21 mars 1730 lorsqu'il fêta son 45^{ème} anniversaire. Dans sa vie privée, Bach avait déjà vécu certains événements douloureux: la mort précoce de ses parents, la mort précoce de sa première femme, la mort précoce de certains de ses enfants. Mais, assise à la table d'anniversaire, dans l'École Saint-Thomas, il y avait aussi Anna Magdalena qui aidait son époux à copier de nouvelles et d'anciennes compositions, et ensuite les fils qui laissaient escompter de très beaux espoirs, tout d'abord Wilhelm Friedemann, un pianiste d'une vingtaine d'années à peine et très talentueux, puis Carl Philipp Emanuel seize ans avec lequel le père composait à l'occasion de la musique par plaisir et ambitions pédagogiques. Le cantor de Saint-Thomas avait beaucoup voyagé, certes dans le cadre de ses possibilités, mais là où cela était intéressant au point de vue musical: Lüneburg, Lübeck, Hambourg, Berlin, Dresde. Le futur exigera de la famille un nouveau déménagement: l'École Saint-Thomas devait se préparer à une rénovation fondamentale après la mort du recteur Ernesti survenue l'année précédente.

L'opiniâtre Bach avait passé également par des hauts et des bas au cours de sa vie professionnelle. Il était passé de la fonction d'organiste dans la petite ville bourgeoise de Arnstadt au service d'une ville d'empire, Mühlhausen. C'est là qu'il développa l'ambition de composer et d'exé-

cuter des cantates, un art patriarcal qui allait vivre une dernière apogée. Les cours de Weimar et de Köthen lui offrirent l'occasion de développer d'abord son talent instrumental et de réaliser son projet ce qui ne lui fut pas possible auparavant parce que le Conseil de la ville de Mühlhausen n'en avait pas le potentiel financier malgré la meilleure volonté du monde. C'est après un véritable jeu de poker qu'il put se remettre à Weimar à composer des cantates. Cependant l'emprisonnement d'un mois ne fit que renforcer sa décision de quitter un peu plus tard Weimar pour Köthen (1717). Puis sa décision de partir de Köthen pour se rendre à Leipzig (1723) fut la conséquence de la mort de Maria Barbara durant son absence, événement qui eut des effets traumatiques mais aussi un changement d'opinion du prince de Köthen ainsi que le souci d'offrir à ses enfants plus de chances pour leur carrière grâce à des études dans la ville universitaire.

La «musique d'église régulière»

La fonction qui portait le titre byzantin de «Director Chori musices Lipsiensis et Cantor zu St. Thomae», qui exigeait de son titulaire le devoir d'enseigner le latin et dont Bach se libéra très vite, lui offrait en outre la possibilité de reprendre enfin son projet datant de l'époque de Mühlhausen/Weimar: la «musique d'église régulière». Dès le début de ses activités, Bach s'engagea dans l'entreprise volumineuse de l'écriture de cantates pour tous les dimanches et jours de fête de l'année liturgique et ceci même sous forme de plusieurs cycles, parmi lesquels le cycle particulièrement beau des cantates-chorales. Il avait achevé le quatrième cycle de cantates l'année précédente (1729), autant que nous le sachions. Que restait-il donc encore à faire? Une sorte de démon de midi – comme on dirait aujourd'hui – se manifesta le 21 mars 1730, date du 45^{ème} anniversaire de Bach.

En effet, une demi-année après son anniversaire, Bach se plaignait auprès de son ami de jeunesse, Georg Erdmann, avec lequel il partit autrefois de Ohrdruf pour se rendre à Lüneburg et qui vivait alors dans la lointaine Danzig. Il lui confiait que Leipzig était un endroit cher, que les revenus étaient moins somptueux qu'il préconisait, et surtout qu'il y avait «des autorités qui sont sujettes à des quintes d'humeur et qui ont peu de goût pour la musique»: que «sa vie s'y passe dans une contrariété presque perpétuelle, objet de l'envie et de la persécution». Il demanda à son ami s'il ne connaissait pas une autre «situation convenable»? Cette lettre avait été précédée d'une plainte du Conseil: on reprochait au cantor de «ne pas se comporter comme il se doit», d'être «parti en voyage sans demander d'autorisation», qu'il «ne donnait pas ses leçons de chant». L'un des conseillers proposa «de diminuer la rémunération du cantor», un autre considéra même qu'il était «incorrigible», incorrigible. Bach de son côté répondit à ces sanctions par le célèbre Mémoire critique sur l'organisation de la musique à Leipzig, le 23 août 1730, dans lequel il formule les conditions de base d'un travail bien ordonné de musique sacrée.

Nouvelles perspectives

À cette époque, Bach a dû prendre la décision de chercher de nouveaux champs d'activité au niveau de la composition. Il se consacra tout d'abord au «Collegium musicum de Schott». Il avait repris en avril 1729 la direction de ce groupe d'étudiants et de musiciens professionnels fondé par Georg Philipp Telemann dans l'Église-Neuve. Pour être plus exact, il faudrait dire qu'il s'est arraché cette fonction avec détermination après que Georg Balthasar Schott, l'organiste de l'Église-Neuve, avait été nommé à un nouveau poste à Gotha et que Bach avait persuadé le

successeur de Schott, son propre élève Carl Gotthelf Gerlach de renoncer à la direction de l'orchestre (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 61). Bach écrivit alors pour ce Collegium musicum qui se produisait surtout dans le Café Zimmermann ou dans le jardin de ce café, des Concertos pour solistes et des Suites (cf. Vol. 127-132, 138). Il eut volontiers recours dans cette entreprise à des musiques qu'il avait composé à Weimar et à Köthen.

Quelques mois auparavant, en novembre 1728, le Prince Léopold von Anhalt-Köthen, l'ancien patron de Bach, venait de décéder. Bach avait gardé contact avec la petite ville résidentielle même après son départ, il avait conservé son titre et devait donc composer la musique funèbre (qui a malheureusement disparu): «Gémissez. enfants, gémissiez dans le monde entier» BWV 244a, écrite sur la base de la musique de Passion de 1727 selon l'Évangile selon saint Matthieu BWV 244 (Vol. 74). Cette œuvre prend une telle envergure que l'on doit supposer que les sentiments ressentis par Bach y jouèrent également, car l'exécution de la musique funèbre, le 24/25 mars 1729 représentait également la fin d'une phase de sa vie, la fin des années de découvertes au niveau de la composition d'œuvres de musique figurative pour orgue. Au moins, un autre mécène a pu le consoler de la perte de son titre de «Maître de Chapelle de la Cour princière d'Anhalt-Coethen». Le duc Christian von Sachsen-Weissenfels (pour lequel Bach avait un jour composé sa première cantate profane, la «Cantate de la chasse» BWV 208, [Vol. 65]) le nomma Maître de Chapelle de son petit État.

Retournons à Leipzig. Bach se rendit sur le terrain de ses succès antérieurs, à savoir de la musique pour instruments à clavier, en préparant l'impression du recueil des Six Partitas BWV 825 – 830 (Vol. 115), recueil qu'il publia en 1731 sous le titre de «Clavier-Übung» et auquel il

attribua même un numéro d'opus. Une décision exceptionnelle pour un compositeur qui n'avait pas trouvé utile durant 25 années de préparer ses nombreuses œuvres à la postérité et à la tradition! Bach a peut-être agrémenté d'une fugue également en 1730 – selon la date d'un manuscrit – la Fantaisie Chromatique en ré mineur BWV 903 (Vol. 105 & 108). Il avait de plus en plus tendance à chercher des solutions «difficiles et scabreuses», donc compliquées, à en croire sa propre opinion, ce que lui reprochèrent plus tard aussi les critiques, comme Johann Adolph Scheibe en 1737.

Nouveaux projets

Bach remplit bien sûr en plus ses fonctions de cantor dans les églises principales, même si ce ne fut pas sans réclamations comme nous venons de le voir. C'est surtout dans ce domaine de la composition que Bach se tourna alors vers des projets ponctuels, exceptionnels au lieu de composer chaque semaine une nouvelle cantate – il pouvait avoir recours aux morceaux de ce répertoire –. L'un de ces projets consista à se consacrer encore plus concrètement à la liturgie. Plus précisément: aux sections de la «Messe» du règlement romain qui était resté un élément constitutif du service religieux luthérien même après la Réformation: surtout le *Kyrie* et le *Gloria*. Ces deux sections pouvaient être interprétées à Leipzig de manière *figurative*. En 1733, Bach envoya une Missa composée du *Kyrie* et du *Gloria* à la Cour de Dresde. Il demanda au Prince électeur et Roi polonais de lui conférer le titre de «Compositeur de cour». Bach avait sans aucun doute l'intention de valoriser sa personne en présentant un tel titre à Leipzig. Il pouvait en même temps faire avancer sa carrière virtuelle à la cour qui ayant commencé à Weimar, se poursuivant à Köthen et par le titre de *Weißenfels*

arrivant à un point fort à Dresde et arriva à son apogée plus tard à Potsdam.

Bien sûr, Bach fit une révérence à la Cour catholique de Dresde en choisissant un objet de composition «œcuménique». Il obtint réellement ce titre en 1736. Plus tard, il créa quatre autres Missa pour l'usage en service religieux (BWV 233 à 236, Vol. 71 & 72), avant de reprendre vers la fin de sa vie la Missa envoyée à Dresde, la prenant comme source d'une *Missa tota*, l'adaptation de l'ensemble de l'ordinaire de la messe de tradition romaine: la Messe en si mineur BWV 232 (Vol. 70). Cette œuvre n'a probablement jamais été exécutée. Elle a ainsi des aspects intemporels et est un exemple d'un nouveau type de musique vocale: la synthèse toujours typique à Bach mais aux aspects universels entre la technique et les mouvements anciens (*stilo antico*) et des formes d'expression «modernes» comme le Concerto et l'Aria.

Il créa d'autres nouvelles compositions à partir de 1730 pour des occasions spéciales. En premier lieu, il s'agissait de musiques d'hommages pour les membres de la famille princière et royale, parmi lesquelles les *dramme per musica* «Prenons soin de notre héros, veillons sur lui» BWV 213 à l'occasion de l'anniversaire du Prince électeur Friedrich Christian von Sachsen le 5 septembre 1733 (Vol. 67) et «Résonnez timbales, retentissez trompettes!» BWV 214 à l'occasion de l'anniversaire de la Reine et Princesse électorale Maria Josepha le 8 décembre de la même année (Vol. 68). Tout porte à croire que ces morceaux ainsi que d'autres doivent leur création aux efforts que fit Bach pour obtenir le titre recherché de Compositeur.

Le projet d'Oratorios

Après avoir composé les musiques de Passion (au moins en 1724 et 1727), les cycles de cantates (jusqu'en 1729 env.) et la Missa de 1733, Bach eut l'idée de réaliser un autre projet de type nouveau dans le cadre de ses intérêts officiels. Il envisageait d'écrire des «Oratorios» pour les fêtes principales de l'année liturgique, des œuvres donc qui transposaient la forme du *dramma per musica* dans le domaine du spirituel en une forme intégrant des acteurs, des réflexions et une référence à la paroisse. Bach avait déjà choisi d'autres formes contraires à l'usage lors de la composition de ses Passions selon les évangélistes Jean et Matthieu et n'avait pas tout simplement mis en musique un poème de Passion – comme ce que firent Georg Friedrich Händel ou Reinhard Keiser – mais prit pour base le texte de l'Évangile dans sa teneur textuelle. Le projet des Oratorios s'acheva vers la fin de l'année 1734 et le début de 1735 par l'Oratorio de Noël BWV 248 et comprenait en outre un Oratorio de Pâques (BWV 249) et un Oratorio pour la Fête de l'Ascension du Christ (BWV 11; les deux dans le Vol. 77).

Les trois morceaux ont un trait commun qui est le réemploi («Parodie») de musiques que Bach avait composé en un premier temps pour d'autres destinations. Il préféra utiliser dix mouvements tirés des *dramme per musica* BWV 213 et 214 déjà mentionnés pour l'Oratorio de Noël, plus un mouvement de la Passion selon saint Luc, disparue BWV 247 et un mouvement tiré du *dramma per musica* «Apprécie ton bonheur, Saxe bénie» BWV 215 (Vol. 68), composé pour la grande fête donnée en l'honneur du couronnement du prince électeur devenu Auguste III le 5 octobre 1734 (il emprunta plus tard à ce morceau également le «Osanna» de la Messe en si mineur) ainsi qu'à une œuvre connue par la recherche sur

Bach en tant que «BWV 248a» dont le texte, la structure globale, l'occasion et l'origine ne sont pas connus.

L'Oratorio de Noël

À la différence des Oratorios de Pâques et de l'Ascension, l'Oratorio de Noël est un cycle constitué de plusieurs parties, même si elles sont très étroitement ancrées les unes dans les autres au niveau de la teneur et de la musique. Il est possible que Bach se souvint des sérénades cycliques que son maître Dietrich Buxtehude présentait dans la Marienkirche de Lübeck. Bach qui cherchait un nouveau challenge en considération de l'accumulation des dimanches et jours de fête, semble avoir eu l'idée concrète de cette œuvre aux alentours de la fête de Noël. Ils s'agissait de composer des musiques pour les trois jours de Noël alors usuels (du 25 au 27 décembre), le jour du Nouvel An, le dimanche suivant ainsi que l'Épiphanie par laquelle la fête de Noël dans le sens restreint du terme se terminait. Contrairement à la fête de Pâques dont la date dépend de la première nouvelle lune après le début du printemps, la fête de Noël est liée à une date fixe du calendrier, à savoir le 25 décembre. C'est pourquoi elle tombe toujours sur un autre jour de semaine; la constellation décrite au passage de l'année 1734 à l'année 1735 ne peut se reproduire que dans des années où le premier jour de Noël tombe sur un vendredi ou un samedi. L'enregistrement ci-présent a été également réalisé dans le cadre d'une exécution en six parties sous forme de concerts-entretiens lors de la fête du Nouvel An 1999/2000.

La tradition de l'Oratorio de Noël est des plus propices. La partition autographe ainsi que les voix originales confectionnées pour la première exécution en 1734/35,

écrites en partie de la main de Bach et munies des connotations sur la dynamique et le phrasé ont été conservés. Il existe en outre encore des exemplaires du libretto imprimé. Les parties 1, 2 et 6 ont été exécutées deux fois aux jours concernés: au cours du service religieux du matin dans l'Église Nikolai et au cours des vêpres dans l'Église St. Thomas (ou inversement). Les parties 3, 4 et 5 n'ont été jouées que lors des services religieux du matin. À l'époque de Bach, la succession de dimanches et de jours de fête analogue à celle de 1734/35 se reproduisit à trois reprises ce qui fut l'occasion pour Bach d'exécuter une nouvelle fois le morceau en entier, tout d'abord en 1739/40. Nous ne savons pas si Bach fit jouer l'Oratorio de Noël à ces dates sous forme de cycle ou autrement en parties isolées. Après la mort de Bach, le morceau ne fut exécuté pour la première fois à nouveau en entier qu'en 1857 à Berlin. Sa popularité grandit parallèlement aux besoins que ressentit la bourgeoisie allemande de placer la fête de Noël au centre du calendrier des fêtes annuelles.

Texte, musique et affect

À proprement dit, l'Oratorio de Noël est une musique sacrée. Les différentes cantates ou parties, comme les autres cantates de Bach, suivent donc les règles d'une musique de sermon. Ceci signifie que le texte et la musique se réfèrent à l'Évangile lu durant le service religieux et l'interprètent. L'interprétation inclut la participation émotionnelle, la compréhension de l'auditeur: on retrouve toujours dans l'Oratorio de Noël la succession de mouvements suivante: Évangile (lecture), Recitativo acompagnato (contemplation), Air (prière) et Choral (paroisse). Cependant l'homogénéité dramatique du cycle sembla avoir plus d'importance pour Bach que la référence à l'Écriture lue au cours des différents jours de

fête. Ainsi la mise en relief de la teneur du message diverge dans ce morceau à deux endroits de la succession de la lecture. Il répartit l'Évangile du premier jour de fête (Luc 2, 1-14) sur les deux premiers jours de Noël (1; 3-7 ainsi que 8-14) et déplaça l'Évangile du deuxième jour de Noël (Luc 2, 15-20) sur le troisième. Ce jour-là, on célébrait la fête de l'Apôtre Jean et c'est pourquoi on lisait le prologue de l'Évangile selon saint Jean, un récit qui n'a de rapports que très indirectement avec l'événement de Noël et aurait donc dépassé le cadre de l'Oratorio. Dans la quatrième partie, la lecture (Luc 2, 21) et le texte de l'Évangile mis en musique correspondent à nouveau l'un avec l'autre. La cinquième et la sixième partie de l'Oratorio de Noël se partagent enfin le texte de la lecture du jour de l'Épiphanie (Matthieu 2, 1-12). Même si cette répartition du texte qui devait être harmoniser avec la direction de la paroisse, semble très peu orthodoxe, elle suit une tradition que Heinrich Schütz, Thomas Schelle et d'autres déjà avant Bach avaient établi sous forme d'«Histoires de Noël» qui n'étaient pas conçues en cycles mais pourtant bien plus compactes.

Le librettiste préféré de Bach à cette époque, Christian Friedrich Henrici alias Picander, livra très probablement les textes de composition libre. Ce qui est étonnant et d'une richesse inépuisable chez Bach, c'est l'art de la parodie. Il ne se laisse pas guider par la morale d'un texte mais par son affect. «Dors, mon très-Cher et adonne-toi au repos, laisse-toi séduire par les pensées enflammées» susurre la volupté à l'oreille du jeune Prince de Saxe alias Hercules (BWV 213); «Dors, mon très-Cher, goûte le repos, afin qu'à ton réveil tu puisses pourvoir à la prospérité» s'exprime en prière l'âme devant la crèche de Jésus sur la même musique (BWV 248 n° 19 [cf. Tableau sur la page 21]).

Le procédé de parodie n'a jamais été reproché par ailleurs à l'Oratorio de Noël, au contraire des Messes citées plus haut BWV 233-236 dont la popularité commença à souffrir au début du XIX^e siècle alors que l'on redécouvrit la musique des différents mouvements dans les cantates créées. La Messe en si mineur qui se compose en grandes parties de mouvements parodiés, a échappé au verdict de musique de seconde main grâce à son caractère de monument. Le fait que l'on n'attire que peu d'importance aux cantates dites «profanes» et que l'on croyait que leur musique était à sa bonne place au sein de l'Oratorio de Noël, fut propice à l'Oratorio de Noël. Ceci nourrit depuis Philipp Spitta l'hypothèse non démontrable que Bach avait composé les musiques d'hommage pour la Saxe déjà dans l'objectif de leur réemploi dans l'Oratorio (cf. Vol. 139).

Les Chorals

Bach fit le choix des 16 chorals au total très ciblé si l'on prend en considération leur emplacement respectif dans ce morceau. À côté des mouvements à quatre voix, accompagnés *colla parte* (n° 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 et 59), se trouvent d'autres formes comme le récitatif plus cantus firmus (n° 7, 38, 40) ainsi que le mouvement choral avec instruments obligés ou intégrés dans de plus grands mouvements orchestraux (n° 9, 23, 42 et 64). Presque tous les chorals se trouvent dans un contexte remarquablement bien adapté. Le choral n° 9 par ex. qui clôtüre la première partie répond à la fonction d'encadrement par rapport au chœur introductif de grande envergure dans lequel il préserve le caractère intime du texte tout en faisant jouer les trompettes en intermèdes marqués. Bach procède d'une manière semblable à la fin de la deuxième partie (n° 23) où il reprend le caractère pasto-

ral de la sinfonie introductive, la célèbre «musique jouée par les bergers et les anges ensemble» (Albert Schweitzer).

Les parties 4 et 6 s'achèvent par des arrangements chorals dans lesquels Bach intègre le mouvement par accords dans un mouvement instrumental obligé. Dans la troisième partie où le procédé de parodie exige la répétition du chœur introductif, Bach se limite en général à des mouvements simples, accompagnés *colla parte*, ce qui signifie chez lui certes toujours une concentration sur la structure interne, l'emploi d'harmonies et la conduite des voix dans l'esprit de l'illustration donc. La cinquième partie également se tourne plutôt vers l'intérieur se servant du contraste théologique d'importance primordiale entre la richesse et la pauvreté, les mages et la crèche, l'éclat et les ténèbres, la salle princière et la chambre de cœur. Bach trouve le contraste le plus émouvant dans la sixième partie : de l'or, de l'encens et de la myrrhe sont déposés aux pieds de l'enfant dans le récitatif dépourvu alors que le chant choral «Je me tiens ici devant ta crèche» (n° 59) mise sur l'intériorisation et la référence personnelle de chaque auditeur par rapport à l'événement de Noël.

L'origine des différents strophes chorals est la suivante :

- N° 5: strophe 1 du cantique «Comment dois-je te recevoir» (Paul Gerhardt, 1653)
- N° 7 et 28: strophes 6 et 7 de «Loué sois-tu, Jésus-Christ» (Martin Luther, 1524)
- N° 9: strophe 13 de «Du haut des cieux, je descends» (Martin Luther, 1535)
- N° 12: strophe 9 de «Réjouis-toi, ô mon esprit faible» (Johann Rist, 1641)
- N° 17: strophe 8 de «Regardez, regardez, quel miracle» (Paul Gerhardt, 1667)
- N° 23: strophe 2 de «Nous te chantons, Emmanuel» (Paul Gerhardt, 1656)

- N° 33: strophe 15 de «De joie, mon cœur devra sauter» (Paul Gerhardt, 1653)
- N° 35: strophe 4 de «Laisse la crainte et les douleurs» (Christoph Runge, 1653)
- N° 38 et 40: strophe 1 de «Jésus, ma très chère vie» (Johann Rist, 1642)
- N° 42: strophe 15 de «Aide, Seigneur Jésus, à réussir» (Johann Rist, 1642)
- N° 46: strophe 5 de «À présent, chère âme, à présent, il est temps» (Georg Weissel, 1642)
- N° 53: strophe 9 de «Ô astres, ô airs légers» (Johann Franck, 1655)
- N° 59: strophe 1 de «Je me tiens ici devant Ta crèche» (Paul Gerhardt, 1656)
- N° 64: strophe 4 de «Chrétiens, vous les élus» (Georg Werner, 1648).

Tonalités et instrumentation

Les trois premières parties jouées à des dates successives donnent une plus forte impression d'homogénéité que les parties 4 à 6. Cette impression résulte non seulement de la pratique d'exécution moderne qui préfère de loin la première moitié (Parties 1 à 3) de l'Oratorio de Noël à la deuxième (Parties 4 à 6). Cette impression apparaît avant tout du fait de l'instrumentation et de la succession des tonalités. Dans la partie 1 et la partie 3, Bach emploie son orchestre aux jeux de trompettes, de trombones, de flûtes et de hautbois d'amour accompagnant les cordes et le continuo; les deux parties sont encadrées de morceaux en ré majeur, les deux s'esquivent jusque dans les tonalités parallèles, resp. en dominante en mineur (mi mineur ou resp. fa dièse mineur). La partie 2 par contre dans la sous-dominante sol majeur et sur un plan de tonalité plus dépouillé (parallèle mineur mi, sous-dominante ut majeur)

essaie de se rapprocher du caractère pastoral de l'histoire de l'annonciation; Bach pourvoit à chaque fois deux flûtes, deux haut-bois d'amour et deux hautbois da caccia.

La partie 4 commence et s'achève dans la tonalité proche de la tierce en fa majeur, semble-t-il pour pouvoir utiliser les cors du modèle de la parodie BWV 213 et reste à part cela dans les dominantes (ut majeur) et les parallèles mineur (ré). Les mouvements extrêmes de la partie 5 s'éludent vers la tonalité en la majeur, à nouveau proche de la tierce de fa majeur et la quinte de ré majeur dans laquelle les trompettes de la partie 6 finale pourront reprendre leur jeu. La partie 5 rapporte l'arrivée des Rois mages d'Orient sans aucun faste royal ou solennel, ceci est probablement à comprendre du fait de l'influence du modèle de la parodie. La page finale renonce aux flûtes, ce qui peut surprendre.

L'approfondissement de la foi

Pour de nombreuses personnes qui vivent dans la culture chrétienne, l'Oratorio de Noël de Bach fait aujourd'hui partie de la fête de Noël comme le sapin de Noël et les cadeaux de Noël ainsi que le retour aux valeurs de la famille. L'Oratorio de Noël est une ressource ancrée dans la tradition chrétienne qui est un point d'amarrage puissant dans un monde sécularisé mais constamment à la recherche du sens et de l'accomplissement. C'est pourquoi il est peut-être devenu l'œuvre la plus populaire de Bach.

Pour Johann Sebastian Bach personnellement, l'Oratorio de Noël aura eu aussi une importance existentielle. Quelques semaines avant le départ de nos réflexions, qui était le 45ème anniversaire de Bach, en mars 1730, sa fille

Christiana Benedicta qui venait de naître, meurt. À cette époque, la vie et la mort étaient très proches l'une de l'autre. Jusqu'en mars 1735, date du 50ème anniversaire de Bach, trois mois après l'exécution de l'Oratorio de Noël, Bach eut trois autres enfants: Christiana Dorothea (18 mars 1731), Johann Christoph Friedrich (23 juin 1732) et Johann August Abraham (5 novembre 1733); en outre Anna Magdalena attendait la naissance de Johann Christian né le 7 septembre 1735. Deux des nouveaux-nés étaient déjà décédés (Christiana Dorothea et Abraham qui ne survécut que trois jours) ainsi que Regina Johanna née en 1728 (25 avril 1733). Comment la famille a-t-elle supporté de tels coups du destin? La coexistence des extrêmes entre la vie et la mort, la joie et le deuil? Comment est-ce que le père, soutien de la famille, pouvait-il remplir ses engagements dans ces conditions? Combien de passion devait-il lui rester pour pouvoir continuer à se consacrer à ses penchants pour la musique?

Dans ce contexte, la conception et la composition d'un morceau qui traite de la naissance du Seigneur, peut aussi contribuer à surmonter une crise de manière positive. L'Oratorio de Noël est par conséquent l'expression d'un départ vers de nouveaux rivages. Ce fut une idée magistrale qui concentrait toutes les forces mais qui se révéla être un coup de maître. Et: l'offre de services sous la forme d'une musique d'hommage et qui fut soldée par un succès auprès de la Cour de Saxe, livra le matériel pour triompher définitivement sur la pensée matérielle dans la musique de Bach, pour se réconcilier avec le service, pour approfondir sa foi et pour se consacrer à une musique, expression d'un ordre cosmique. L'Art de la Fugue, la Messe en si mineur constitueront l'achèvement de ce chemin.

Sibylla Rubens

Études à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez Hänssler Classic (Bach: «Cantates profanes», Schubert / Denisov: «Lazare»). Rôles d'opéras: Pamina au Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Ingeborg Danz

Née à Witten an der Ruhr, elle étudia d'abord la musique scolaire à Detmold; après son diplôme, elle fit des études de chant auprès de Heiner Eckels et réussit l'examen final avec mention. Elle se perfectionna encore auprès d'autres professeurs, parmi lesquels Elisabeth Schwarzkopf. En 1987, Ingeborg Danz fut l'invitée de différentes scènes lyriques, mais le concert et le récital de lieder sont toutefois les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donne-t-elle de nombreux concerts et entreprend-elle de longues tournées (États-Unis, Japon, Amérique du Sud, Russie et divers pays d'Europe). Une collaboration régulière l'unit à l'accompagnatrice Almut Eckels depuis 1984. Ingeborg Danz se produit régulièrement lors de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et de nombreux festivals comme le Festival européen de Musique de Stuttgart, le Festival de Ludwigsbourg, le Festival de Schwetzingen, la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Händel de Halle, l'Oregon Bach Festival, les Festivals de Tanglewood et de Salzbourg. Un vaste répertoire avec toutes les plus

grandes œuvres dans le domaine des Oratorios et des Concertos ainsi que de nombreux lieder. De nombreuses productions radiophoniques, télévisées et sur disques (entre autres les Passions et les Cantates profanes de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling).

James Taylor

est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivit sa formation auprès d'Adalbert Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, «Oratorio de Noël», «Magnificat» et cantates de Bach, «Elias» de Mendelssohn, le «Psalmus Hungaricus» de Kodály et l'Orculusum de Bialas. Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling,

Marcus Ullmann

était membre du «Dresdner Kreuzchor», étudia auprès de Hartmut Zabel et de Margaret Trappe-Weil et suivit en outre les cours de la classe de chants de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. Le ténor se produit sur de nombreuses scènes d'opéras, donne des concerts et des récitals de chant dans presque tous les pays européens ainsi qu'aux U.S.A. et en Israël. Il travaille avec des chefs d'orchestre comme Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling et

Peter Schreier ainsi qu'avec des orchestres à Salzbourg et Washington et l'Orchestre d'État de Dresde, l'Orchestre «Gewandhaus» de Leipzig ainsi qu'avec les «Philharmonies de Munich». Ses projets particuliers sont le Concert d'ouverture du Festival Bach à Leipzig ainsi que la Présentation officielle Bach à l'EXPO 2000 de Hanovre. Dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE, le ténor présente entre autres les Cantates profanes BWV 205, 207, 213, 214, le Magnificat BWV 243a ainsi que le Quod-libet BWV 524.

Hanno Müller-Brachmann

fit ses études à Freiburg auprès du Prof. Ingeborg Most et suivit des cours de la classe de chant de Berlin de Dietrich Fischer-Dieskau. Le Prof. Rudolf Piernay qui l'encadra jusqu'aujourd'hui, lui transmet les impulsions essentielles de sa carrière. Depuis, il travaille dans les salles de concert d'Europe, du Japon et des U.S.A. en collaboration avec des chefs d'orchestre de rang, tels Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen ainsi que, en 2000, Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier et Eiji Oue.

Il est régulièrement invité à des festivals internationaux comme celui de Schleswig-Holstein et de Salzbourg et collabore au travail d'orchestres tels le «Concertgebouw Orchestra Amsterdam», les Philharmonies de Berlin, le «New York Philharmonic, l'Orchestre baroque de Freiburg et le Concerto de Cologne. Il donna des récitals entre autres à Berlin, Hambourg, Paris et Tokyo. En tant que chanteur d'opéra, il a chanté entre autres à Bâle, Lausanne, Madrid, Paris et en 1999 pour la première fois au «Staatoper» de Munich sous la baguette de Zubin Mehta. En 1996, Hanno Müller-Brachmann fit ses débuts

dans l'opéra de Telemann «Orpheus» sous la direction de René Jacobs au Staatsoper de Berlin «Unter den Linden» dont il fait partie de l'ensemble depuis 1998. Un point fort de la Saison 99/00 fut la première de l'Opéra d'Elliot Carter «What next» (Harry or Larry) à Berlin sous la baguette de Daniel Barenboim. Hanno Müller-Brachmann, basse-taille, fêta également ses débuts avec cet opéra au Chicago Symphony Hall et au Carnegie Hall de New York en février 2000.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres à cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du «Requiem de la Réconciliation» à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la «Schwäbische Alb» – est synonyme partout dans le monde de l'art choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis et réunis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ème} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du

fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki. Pour l'année Bach 2000, quatre compositeurs issus de quatre cultures différentes (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov et Tan Dun) écrivent de nouvelles musiques de Passion selon les quatre Évangiles sur demande de Helmuth Rilling et de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de

Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutschen Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300ième anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

Superando el materialismo El Oratorio de Navidad de Bach

Se ha hecho costumbre festejar en grande los cumpleaños redondos y recapitular en tales ocasiones el pasado, el presente y el futuro del homenajeado. Supongamos que Johann Sebastian Bach hubiese hecho lo mismo. Por ejemplo, el 21 de marzo de 1730, al cumplir los 45 años de edad. En su vida privada había experimentado algunos avatares. La muerte prematura de sus padres. La muerte prematura de su primera mujer. La muerte prematura de varios hijos suyos. Pero entre los que festejaban su onomástico en la Escuela de Santo Tomás en aquella ocasión estaba Anna Magdalena, quien ayudaba a su marido a copiar composiciones nuevas y antiguas; estaban los hijos en quienes Bach abrigaba sus mayores esperanzas: Wilhelm Friedemann, un pianista muy talentoso de sólo veinte años, y Carl Philipp Emanuel, de dieciséis, con el cual Bach componía música de vez en cuando por placer pedagógico. El cantor de Santo Tomás había corrido mucho dentro de sus posibilidades con el ánimo de conocer los sitios más interesantes para un músico alemán de aquel entonces: Lüneburg, Lübeck, Hamburgo, Berlín, Dresde. El futuro próximo obligaría a la familia a trasladarse una vez más, pues el inmueble de la Escuela de Santo Tomás estaba a punto de experimentar una reforma total.

La vida profesional de Bach, hombre terco en ocasiones, también había sufrido altibajos. Empezando de organista en la provinciana Arnstadt, había ascendido hasta ponerse al servicio de la noble Mühlhausen. Allí se empeñó en componer y presentar cantatas, un arte patriarcal que

florece por última vez. Al fracasar en sus intentos, quizás porque el Ayuntamiento se negó a brindarle el sustento económico necesario a tal efecto, las cortes de Weimar y Cöthen le ofrecieron la oportunidad de desarrollar primero su talento instrumental. Fue menester mucho talento negociador para que Bach pudiese reanudar la composición de cantatas. El mes que tuvo que pasar encarcelado en Weimar como represalia por sus intenciones de abandonar esa ciudad reafirmó su decisión de trasladarse a Cöthen poco después (1717). Su paso de Cöthen a Leipzig fue motivado por el trauma que le produjo la muerte de su esposa Maria Barbara durante su ausencia, por el súbito desinterés del Príncipe de Cöthen hacia las artes y por el deseo de Bach de ofrecer a sus hijos mejores oportunidades de progreso como estudiantes de la Universidad de Leipzig.

La “regulirte Kirchen-Music”

El cargo que pasó a ocupar bajo el complicado título de “Director Chori musices Lipsiensis und Cantor zu St. Thomae”, cuyo deber implícito de enseñar latín no tardó mucho en evitar, le brindó asimismo la oportunidad de reanudar por fin el proyecto emprendido en Mühlhausen y Weimar: “la música regular”. Desde los inicios de su carrera, Bach venía persiguiendo un plan ambicioso que consistía en componer música para todos los servicios divinos de todos los domingos y fiestas religiosas de varios años litúrgicos diferentes, incluyendo un ciclo especialmente elaborado de cantatas corales. Por lo que se sabe hoy en día, el año anterior a ese cumpleaños había concluido su cuarto ciclo de cantatas. ¿Qué le quedaba por hacer? El 21 de marzo de 1730, al cumplir cuarenta y cinco, Bach se vio presa de lo que hoy llamaríamos una “crisis de los 40”.

En efecto: medio año después de su onomástico, Bach confió sus tribulaciones a Georg Erdmann, su amigo de juventud que vivía en el remoto Danzig y con el cual se había trasladado pasado años atrás de Ohrdruf a Lüneburg en busca de mejor suerte. Leipzig, le escribía Bach, era una ciudad cara, sus ingresos no eran todo lo buenos que se esperaba y, lo peor de todo, “las autoridades son incomprensibles y poco afectas a la música”: la vida “es un fastidio casi permanente, soy blanco de las envidias y del acoso”. ¿No conocería su amigo otra “convenable station”? Esta carta tuvo como precedente una queja del Ayuntamiento, según el cual el Cantor “no se había comportado como era debido”, pues “había salido de viaje sin solicitar la licencia de rigor” y “no impartía las clases de canto estipuladas en el contrato”. Uno de los miembros del Consejo propuso “recortarle la paga” y otro hasta lo tildó de “incorregible”. Bach, por su parte, respondió con su famosa petición del 23 de agosto de 1730 en la que formulaba los requisitos necesarios para desarrollar una labor productiva en materia de música de iglesia.

Nuevas perspectivas

Es posiblemente en esas circunstancias que Bach opta por buscar nuevos ámbitos de actividad como compositor. Su atención se dirige en primer término al “Schottischen Collegium musicum”, un conjunto de estudiantes y músicos profesionales fundado por Georg Philipp Telemann en la Iglesia Nueva y cuya dirección había asumido ya en abril de 1729. Para ser más preciso, Bach había trabajado intensamente para obtenerla después de que Georg Balthasar Schott, el organista de la Iglesia Nueva pasara a ocupar el mismo puesto en la ciudad de Gotha y Bach persuadiera a Carl Gotthelf Gerlach, sucesor de éste y alumno suyo, de que renunciara a dirigir el citado Colle-

gium musicum (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 61). Para esta formación musical que se presentaba casi siempre en el Café Zimmermann o en el local al aire libre del mismo establecimiento, Bach compuso conciertos con instrumentos solistas y suites (v. vol. 127-132, 138) recurriendo a menudo a música que había compuesto en Weimar y Cöthen.

Pocos meses antes, en noviembre de 1728, había fallecido el Príncipe Leopold von Anhalt-Köthen, el antiguo patrono de Bach. Éste mantuvo contacto con la pequeña ciudad-corte después de abandonarla, conservó su título y fue encargado por lo tanto de componer la pieza fúnebre (que lamentablemente se ha perdido): “Llorad, niños, llorad ante el mundo entero” BWV 244a, a partir de la música compuesta por él en 1727 para la Pasión según San Mateo BWV 244 (vol. 74). La magnitud extraordinaria de esta composición refleja quizás la sensación que embargaba a Bach de que la audición de esa música fúnebre, consumada el 24 y el 25 de marzo de 1729 marcaba también el final de una fase de su vida, sus años de afanoso componer obras para órgano y música figurativa. Para consuelo suyo, la pérdida de su título de “Maestro de Capilla de la Corte de Anhalt-Cöthen” debida a la muerte del príncipe, fue compensada con un nuevo nombramiento. Otro mecenas, el duque Christian von Sachsen-Weißenfels (para quien Bach había compuesto su primera cantata profana, “Lo que me place es sólo la alegre caza” BWV 208, [vol. 65]), lo designó Maestro de Capilla de su diminuto Estado.

Retornemos a Leipzig. Bach recurrió a sus éxitos pasados en el campo de la música para instrumentos de teclado preparando para la imprenta la colección completa de las seis partitas BWV 825 – 830 (vol. 115), que publicaría en 1731 bajo el título de “Ejercicio para clave” numerado in-

cluso con el Opus 1. ¡Un paso inusitado para un compositor que durante 25 años no estimó necesario organizar sus obras para disfrute de la posteridad! Es probable que en ese mismo año de 1730 Bach añadiera una fuga a la audaz Fantasía cromática en re menor BWV 903 (vol. 105 y 108), como lo indica al menos la partitura manuscrita. Al componer tendía cada vez más a buscar soluciones “difíciles e intrincadas”, según sus propias palabras, hecho que críticos como Adolph Scheibe le reprocharían años más tarde, en 1737.

Nuevos proyectos

Bach, como es natural, seguía prestando simultáneamente sus servicios de Cantor en las iglesias principales de Leipzig, aunque no sin objeciones, como ya lo hemos visto. En ese mismo ámbito de composición, Bach se dedicó a desarrollar proyectos aislados y fuera de lo ordinario en lugar de escribir una cantata por semana, pues para ello podría recurrir a su propio repertorio. Uno de tales proyectos consistió en consagrarse más concretamente a la liturgia, a saber, a las secciones de la “Misa” de corte romano que continuaban formando parte de los servicios divinos luteranos tras la Reforma: sobre todo el *Kirie* y la *Gloria*. Ambas secciones se podían ejecutar en Leipzig con figuraciones musicales. Bach envió en 1733 una de esas misas consistente en *Kirie* y *Gloria* a la corte de Dresde. En una carta adjunta, solicitaba al Príncipe Elector y Rey de Polonia que le otorgase el título de Compositor de la Corte. No cabe duda que Bach aspiraba a mejorar su posición en Leipzig una vez dueño de ese título. Eso le permitiría al mismo tiempo impulsar la carrera virtual por las cortes que había emprendido en Weimar y continuado en Cöthen y en Dresde hasta coronarla en Potsdam.

Desde luego que al elegir un contenido “ecuménico” para su composición, Bach rendía pleitesía a la católica Corte de Dresde. El título le fue conferido en 1736. Con posterioridad creó otras composiciones del género misa para los servicios divinos (BWV 233 a 236, vol. 71 y 72) y en la postrimerías de su vida retomó la misa obsequiada a Dresde para elaborar a partir de ese germen una *Missa tota*, la musicalización del Ordinarium completo de la misa tradicional romana: la Misa en si menor BWV 232 (vol. 70). Es probable que esta obra no se interpretase jamás, lo que le confiere aspectos atemporales y es un ejemplo de un nuevo tipo de música vocal: una síntesis muy bachiana, que asume aquí un cariz universal, de técnicas y estilos antiguos (stilo antico) y moldes expresivos modernos como el concierto y el aria.

Otras composiciones más, posteriores a 1730, fueron creadas en ocasiones particulares. En primer término, las obras de homenaje a miembros de la familia real dresdense, entre ellas los *Dramme per musica* “Custodiemos, protejamos” BWV 213 por el cumpleaños del Príncipe Elector Friedrich Christian von Sachsen el 5 de septiembre de 1733 (Vol. 67) y “¡Sonad timbales! ¡Resonad trompetas!” BWV 214 por el cumpleaños de la Reina y Princesa Electora Maria Josepha el 8 de diciembre del mismo año (vol. 68). No sería errado suponer que estas piezas y otras reflejaban los afanes de Bach por obtener el codiciado título de compositor de la corte.

El proyecto de los oratorios

Listas ya las obras consagradas a las Pasiones (al menos hasta 1724 y 1727), los ciclos litúrgicos de cantatas (hasta 1729 más o menos) y la Misa de 1733, a Bach se le

ocurrió realizar un proyecto más de nuevo cuño en el marco de sus obligaciones profesionales. Para la fiesta principal del año litúrgico tenía la intención de componer “oratorios”, unas composiciones que transportaran a la esfera espiritual el molde formal del *Dramma per musica* con ciertas modificaciones, con protagonistas, meditación y vínculo con la comunidad religiosa. Ya al componer sus pasiones según los evangelistas San Juan y San Mateo, Bach optó por un recurso entonces nada común de tomar literalmente el texto del Evangelio correspondiente y no musicalizar unos versos consagrados a la Pasión como lo hicieron Georg Friedrich Händel o Reinhard Keiser. El proyecto de los oratorios tuvo su inicio a finales de 1734 y comienzos de 1735 con el Oratorio de Navidad BWV 248, abarcando además un Oratorio dedicado a la Pascua de Resurrección (BWV 249) y otro a la Fiesta de la Ascensión (BWV 11; ambos en el vol. 77).

Lo que distingue a las tres obras es la reutilización (“Parodia”) de música que Bach había compuesto con otros fines. Para el Oratorio de Navidad recurrió ante todo a los citados *Dramme per musica* BWV 213 y 214, de los que recogió diez movimientos en total más un movimiento tomado de la Pasión según San Lucas BWV 247 (la partitura se ha extraviado) y del *Dramma per musica* “Alaba tu suerte, bendita Sajonia” BWV 215 (vol. 68), compuesta por el aniversario de la elección del Rey August III el 5 de octubre de 1734 (de esta pieza tomaría más adelante el “Hossana” de la Misa en si menor), así como de una obra que los estudiosos bachianos titulan “BWV 248a” pese a desconocerse su libreto, su aspecto general, el motivo y la historia de su composición.

El Oratorio de Navidad

A diferencia del Oratorio de Pascua y de Ascensión, el Oratorio de Navidad constituye un ciclo de varias partes muy imbricadas por su contenido y por su música. Es posible que Bach recordase unas músicas parecidas, organizadas en ciclos vespertinos, que ofrecía su maestro Dietrich Buxtehude en la Iglesia de Santa María, en Lübeck. Bach, que buscaba un nuevo desafío, pudo haber tenido la idea concreta al percatarse de la acumulación de domingos y feriados en torno a las fiestas navideñas: los tres días de Navidad usuales en ese entonces (del 25 al 27 de diciembre), el Año Nuevo, el domingo adyacente y la Fiesta de la Epifanía que ponía término a las Navidades propiamente dichas. A diferencia de la Pascua cuya fecha depende de la primera luna nueva en primavera, la fiesta de Navidad estaba ligada a un día fijo del calendario, el 25 de diciembre. Por eso cae siempre en otros días de la semana; la constelación ya descrita en el cambio de año 1734-1735 puede presentarse, pues, sólo en los años en los que el primer día de la Navidad cae en viernes o sábado. (La presente grabación se llevó a cabo en el marco de una audición en seis partes dedicada al cambio de año 1999-2000.)

La forma en que ha llegado a nuestros tiempos este Oratorio de Navidad no podía ser más propicia. Se conservan la partitura autógrafa así como los originales elaborados para la primera audición de 1734-1735, las voces que Bach escribió personalmente en algunos casos, con sus indicaciones dinámicas y de fraseo. Existen además ejemplares del libreto impreso. Las partes 1, 2 y 6 se interpretaron dos veces los días correspondientes: en los servicios matutinos en la Iglesia de San Nicolás y en los vespertinos en la de Santo Tomás (o viceversa). Las partes 3, 4 y 5 se ofrecieron sólo en los servicios matutinos de cada iglesia. La sucesión de domingos y feriados de 1734-1735 se repitió tres veces

más en vida de Bach, la primera en 1739-1740. Se desconoce si en esos años posteriores Bach volvió a presentar su oratorio en forma de ciclo o en partes separadas de otra manera. Muerto Bach, la obra no volvió a escucharse completa hasta 1857, esta vez en Berlín. Su popularidad fue creciendo a medida que la burguesía llevaba la fiesta de Navidad al primer plano del calendario de fiestas anuales.

Letra, música y emoción

El Oratorio de Navidad de Bach es música de iglesia propiamente dicha. Como en todas las cantatas de Bach, cada una de sus partes se ciñe a las reglas de la música consagrada a los sermones. O sea que la letra y la música son una referencia y una exégesis del Evangelio leído en los servicios divinos. Tal exégesis incluye la intervención emocional, la interpretación por el oyente. El Oratorio de Navidad de Bach se basa en la misma sucesión de movimientos. Evangelio (lectura), Recitativo acompañato (reflexión) Aria (oración) y coral (comunidad). La homogeneidad dramática del ciclo le pareció a Bach más importante aún que la referencia al mensaje correspondiente a cada fiesta religiosa. Por eso, al ponderar el contenido de esta pieza, se aparta en dos pasajes de la sucesión de las lecturas. Bach distribuyó el Evangelio del primer día feriado (San Lucas 2, 1-14) entre los dos primeros días navideños (1; 3-7 y 8-14) y relegó el Evangelio del segundo día de Navidad (San Lucas 2, 15-20) al tercero. Ese día se conmemoraba la fiesta de Juan Apóstol y por ello se daba lectura al Evangelio de San Juan, una historia que poco tiene que ver directamente con los sucesos de Navidad, por lo que hubiera excedido el ámbito del Oratorio. En la cuarta parte coinciden la lectura y la musicalización de los evangelios (San Lucas 2, 21). Las partes quinta y sexta comparten por último el sermón de la

Epifanía (San Mateo 2, 1-12). Por heterodoxa que parezca esta organización del libreto que se había de coordinar con la dirección de la comunidad religiosa, ésta no hacía más que acatar una tradición que fundaron Heinrich Schütz, Thomas Schelle y otros predecesores de Bach con unas “Historias de Navidad” mucho más compactas por cierto y no organizadas en ciclos.

Los textos libres salieron probablemente de la pluma de Christian Friedrich Henrici, alias Picander, el poeta que Bach prefería en ese entonces. El arte de la parodia asombraba en Bach por su abundancia infinita. Ésta se desprende no sólo de la moraleja del texto sino además de la emoción que alberga. “Duerme, amado mío, entrégate al descanso, déjate llevar por tu imaginación en llamas” susurra la Lujuria al oído del joven príncipe de Sajonia, alias Hércules (BWV 213); “¡Duerme mi querido, disfruta el descanso, y despierta luego, para bien de todos!” ora el alma ante el pesebre de Jesús acompañada por la misma música (BWV 248 N° 19 [v. tabla en la página 21]).

Dicho sea de paso, la técnica de la parodia jamás fue un argumento para criticar el Oratorio de Navidad, a diferencia de las citadas Misas BWV 233-236, cuya popularidad empezó a decaer a comienzos del siglo XIX cuando oyentes y críticos redescubrieron la música de los diferentes movimientos en las cantatas religiosas. En el caso de la Misa en si menor, que también consta en su mayor parte de movimientos parodiados, la monumentalidad de la obra impidió catalogarla de música de segunda mano. El Oratorio de Navidad se salvó de esos reproches durante largo tiempo porque aún no se tomaba muy en serio las cantatas “profanas” de Bach y se creía que la música de estas últimas llegaba a su plenitud sólo en el citado oratorio. Esto dio pábulo a una hipótesis de Philipp Spitta, cuya comprobación es imposible, de que Bach escribió su música de

alabanza a la corte sajona teniendo ya en mente su futura aplicación al Oratorio. (ver al respecto el vol. 139).

Los corales

Bach eligió sus 16 corales de forma muy selectiva con vistas al destino de cada uno de ellos. Aparte de los movimientos a cuatro voces de acompañamiento *colla parte* (Nº 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 y 59) figuran otras modalidades como el Recitativo plus Cantus firmus (Nº 7, 38, 40) así como movimientos de coral con instrumentos *obligato* o incluidos en movimientos de orquesta más amplios (Nº 9, 23, 42 y 64). Casi todos los corales aparecen en un contexto muy singular. El coral Nº 9 que pone fin a la primera parte, por ejemplo, ejerce bien su función de marco del monumental coro inicial en el que, si bien se conserva el carácter íntimo del texto, las trompetas intercalan sonoros intermezzos. De modo similar procede Bach al final de la segunda parte (Nº 23), en el que retoma el carácter pastoril de la sinfonía inicial, la famosa “música conjunta de ángeles y pastores” (Albert Schweitzer).

Las partes 4 y 6 culminan en unos arreglos de coral en los que Bach inserta el movimiento a base de acordes en un movimiento instrumental *obligato*. En la tercera parte, donde el procedimiento paródico demanda la repetición del coro inicial, Bach se limita a escribir movimientos sencillos de acompañamiento *colla parte*, lo que le exige a su vez concentración permanente en la estructura interior para aprovechar el almacén armónico y la línea vocal con fines exegéticos. También la quinta parte con su vivo contraste teológico entre riqueza y pobreza, reyes magos y establo, esplendor y tinieblas, pomposos salones y humildes refugios, está volcada más bien hacia el interior. El contraste más conmovedor es el que Bach nos

presenta en la sexta parte: el oro, incienso y mirra se colocan a los pies del recién nacido en forma de simple recitativo, mientras que el canto de coral “Aquí estoy yo junto a tu cuna” (Nº 59) se dirige enteramente a la interiorización y la relación personal de cada uno de los oyentes con el acontecer de la Navidad.

El origen de las diferentes estrofas de coral es el siguiente:

- Nº 5: estrofa 1 de “Cómo te recibiré” (Paul Gerhardt, 1653)
- Nº 7 y 28: estrofas 6 y 7 de “Alabado seas, Jesucristo” (Martín Lutero, 1524)
- Nº 9: estrofa 13 de “Del alto cielo vengo” (Martín Lutero, 1535)
- Nº 12: estrofa 9 de “Ánimate, débil espíritu mío” (Johann Rist, 1641)
- Nº 17: estrofa 8 de “Contemplad este milagro” (Paul Gerhardt, 1667)
- Nº 23: estrofa 2 de “A ti te cantamos, Emanuel” (Paul Gerhardt, 1656)
- Nº 33: estrofa 15 de “Mi corazón saltará de gozo” (Paul Gerhardt, 1653)
- Nº 35: estrofa 4 de “Dejad el dolor y la angustia” (Christoph Runge, 1653)
- Nº 38 y 40: estrofa 1 de “Jesús, mi vida bienamada” (Johann Rist, 1642)
- Nº 42: estrofa 15 de “Ayúda, Jesús, que todo salga bien” (Johann Rist, 1642)
- Nº 46: estrofa 5 de “Alma querida, la hora ha llegado” (Georg Weissel, 1642)
- Nº 53: estrofa 9 de “Estrellas, aire vacío” (Johann Franck, 1655)
- Nº 59: estrofa 1 de “Aquí estoy yo junto a tu cuna” (Paul Gerhardt, 1656)
- Nº 64: estrofa 4 de “Cristianos, elegidos” (Georg Werner, 1648).

Tonalidades y instrumentación

Las tres primeras partes, que se tocaban en días consecutivos, parecen más homogéneas en lo formal que las partes 4 a 6. Esta impresión se debe no sólo a la práctica interpretativa moderna que se adapta mucho mejor a la primera mitad (1 a 3) del Oratorio de Navidad que a la segunda (partes 4 a 6). Esa impresión resulta sobre todo de la instrumentación y la sucesión de tonalidades. En las partes 1 y 3, Bach incluye en su orquesta festiva trompetas, timbales, flautas y oboes (d'amore) frente a las cuerdas y el bajo continuo; ambas partes están enmarcadas por piezas en Re mayor, ambas se apartan hasta tonalidades paralelas o dominantes (mi menor o fa sostenido menor). La parte segunda en la subdominante Sol mayor y en plano sencillo de tonalidades (paralelas menores de mi, subdominante de Do) busca en cambio la proximidad del carácter pastoril de la Anunciación; Bach incluye dos flautas, oboes d'amore y oboes da caccia.

La cuarta parte empieza y termina en la tonalidad de Fa mayor, emparentada por el intervalo de tercera, y lo hace por lo visto para poder aplicar los cuernos de la partitura parodiada BWV 213, permaneciendo por lo demás en la dominante (Do) y en la paralela menor (re). Los movimientos primero y último de la parte quinta se desvían hacia La mayor, pasan luego por afinidad a Fa mayor y a la quinta de Re mayor, lo que permite volver a introducir las trompetas de la parte sexta y final. La parte quinta anuncia sin pompa alguna la llegada de los Reyes Magos bajo el influjo posiblemente de la partitura parodiada. La parte final prescinde sorpresivamente de las flautas.

Profundizando la fe

Dentro de la civilización cristiana, el Oratorio de Navidad es para muchos parte integrante de la fiesta navideña, como lo son el arbolito, los regalos y el retorno a los valores familiares. El Oratorio de Navidad es un ancla de tradición cristiana en un mundo laico que busca afanosamente el sentido y la realización de la vida.

El Oratorio de Navidad, para Johann Sebastian Bach, debió de tener también una significación existencial. Unas semanas antes de la fecha de partida de nuestros razonamientos, el 45° cumpleaños de Bach en marzo de 1730, había fallecido su hija Christiana Benedicta a poco de nacer. El nacimiento y la muerte estuvieron muy cercanos entre sí en esos años. Hasta marzo de 1735, cuando Bach cumplía 50 a los tres meses de estrenarse el Oratorio de Navidad, llegaron al mundo otros tres hijos suyos: Christiana Dorothea (18 de marzo de 1731), Johann Christoph Friedrich (23 de junio de 1732) y Johann August Abraham (5 de noviembre de 1733); Anna Magdalena llevaba además en su vientre a Johann Christian, que nacería el 7 de septiembre de 1735. A esas alturas habían fallecido en cambio dos de los recién nacidos (Christiana Dorothea y Abraham, que no vivió sino tres días) así como Regina Johanna (nacida en 1728 y muerta el 25 de abril de 1733). ¿Cómo asumía la familia esos golpes del destino, esa conjunción de extremos, de vida y muerte, de luto y felicidad? ¿Cómo podía cumplir sus compromisos el cabeza de familia bajo semejantes circunstancias? ¿Qué dosis de pasión le quedaba para poder seguir cultivando sus inclinaciones musicales?

Dentro de este contexto es posible que la concepción y la composición de una pieza que recoge el nacimiento del Señor contribuyera a superar constructivamente una cri-

sis. El Oratorio de Navidad manifiesta entre otras cosas la puesta en camino hacia nuevos horizontes. Una idea valerosa que puso en tensión todas las fuerzas del compositor y resultó un gran acierto. Y, además, sus útiles servicios a la corte sajona con composiciones de homenaje suministraron el material que ayudaría a Bach a superar definitivamente el materialismo de su música, reconciliarse con sus obligaciones laborales, profundizar en la fe y volcar su atención hacia una música reflejo del ordenamiento cósmico. El Arte de la Fuga y la Misa en si menor representan el final de ese camino.

Sibylla Rubens

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Würzburg, Zürich, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival de la Música de Schleswig-Holstein y en el Festival Europeo de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en händsler classic (Cantatas seculares de Bach, "Lázaro" de Schubert/Denissow). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Ópera de Stuttgart, Marzelline.

Ingeborg Danz

Nacida en Witten an der Ruhr, estudió primeramente música en Detmold. Tras obtener el diploma, concluyó con distinción sus estudios de Canto con Heiner Eckels. Estudios complementarios, entre otros, con Elisabeth Schwarzkopf. Todavía siendo estudiante, obtuvo nume-

rosos premios y becas. En 1987 fue intérprete invitada en diversos teatros de ópera. Pero su fuerte es el concierto y los recitales de canciones. Numerosos conciertos y amplísimas giras (EEUU, Japón, Suramérica, Rusia y varios países europeos). Desde 1984 colabora permanentemente con la acompañante de canciones Almut Eckels. Frecuentes apariciones en público en la Internationale Bachakademie Stuttgart y en numerosos festivales internacionales (Festival de Música Europea de Stuttgart, Festival de Ludwigsburg y de Schwetzingen, Semana de Bach en Ansbach, Festival de Händel en Halle, Festival de Bach en Oregon, Tanglewood Festival y Festival de Salzburgo). Un vasto repertorio con las más grandes obras concertísticas y de género del oratorio y así como numerosos Lieder. Numerosas producciones radiofónicas, televisivas y de discos (entre otras las pasiones y cantatas profanas de Bach bajo la batuta de Helmuth Rilling).

James Taylor

Nacido el año 1966 en Dallas, Texas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del "Opernstudio" de la Ópera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las "Pasiones", el "Oratorio de Navidad", el "Magnificat" y las cantatas de Bach, el "Elias" de Mendelssohn, el "Psalmus hungaricus" de Kodály y el "Oraculum" de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gächinger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la

primavera de 1995 ha cooperado con la Ópera de Stuttgart. Ha producido discos compactos bajo la dirección de Philippe Herreweghe y Helmuth Rilling.

Marcus Ullmann

fue integrante del Coro de la Santa Cruz, de Dresde, fue alumno de Hartmut Zabel y Margaret Trappe-Weil y frecuentó la clase de canto de Dietrich Fischer-Dieskau en Berlín. El tenor se presenta en numerosos teatros de la ópera, ofrece recitales y veladas en casi todos los países europeos, así como en EE.UU. e Israel. Colabora con directores de orquesta como Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling y Peter Schreier y también con las orquestas de Salzburgo y Washington y con la Staatskapelle Dresden, la Orquesta Gewandhaus de Leipzig y la Filarmónica de Munich. Entre sus proyectos especiales está el concierto inaugural del Festival Bach de Leipzig y la Presentación Oficial Bach en la EXPO 2000 de Hannover. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE el tenor interviene entre otros en las cantatas profanas BWV 205, 207, 213, 214, en el Magnificat BWV 243a así como en el Quodlibet BWV 524.

Hanno Müller-Brachmann

estudió en Friburgo bajo la guía de la Prof. Ingeborg Most y asistió a las clases de canto que impartía en Berlín de Dietrich Fischer-Dieskau. Debe muchos consejos e inspiración al Prof. Rudolf Piernay, quien lo asesora hasta el día de hoy. Colabora actualmente en las salas de concierto de Europa, Japón y EE.UU. con directores de orquesta como Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt,

Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen y, en este año 2000, con Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier y Eiji Oue.

Es invitado regular a festivales internacionales como los de Schleswig-Holstein y Salzburgo y trabaja con formaciones musicales como la Concertgebouw Orchestra de Amsterdam, la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta Barroca de Friburgo y el Concierto de Colonia. Ha ofrecido recitales de lieder en Berlín, Hamburgo, París und Tokio y otras ciudades. Como cantante de ópera ha realizado giras por Basilea, Lausana, Madrid, París y, por primera vez en 1999, con la Ópera Estatal de Munich bajo la batuta de Zubin Mehta. En 1996 debutó Hanno Müller-Brachmann en "Orfeo" de Telemann bajo la dirección de René Jacobs en la Ópera estatal de Berlín "Unter den Linden" a cuyo elenco pertenece desde 1998. Uno de los puntos culminantes de la temporada 1999/2000 fue el estreno de la ópera "What next" (Harry or Larry) de Elliott Carter en Berlín bajo la batuta de Daniel Barenboim, obra con la cual el barítono-bajo debutó también en el Chicago Symphony Hall y en el Carnegie Hall de Nueva York en febrero de 2000.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián

Bach, y también en el estreno del “Réquiem de la reconciliación” en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la “Schwäbische Alb” se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la “sonoridad” del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la “Schwäbische Alb”, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la

música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su “Gächinger Kantorei”. Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las “Marienvesper” de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: “Litany” de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de “Lázaro” de Franz Schubert encomendada a Edison Denissow así como en 1995, el “Réquiem de la reconciliación”, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 “Credo” de compositor Krzysztof Penderecki. A petición de Helmuth Rilling y la Internationale Bachakademie Stuttgart cuatro compositores procedentes de otros tantos ámbitos culturales (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov y Tan Dun) escribirán con motivo del Año Bach 2000 nuevas obras consagradas a las Pasión según los cuatro evangelios.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: “Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible”. Por eso, a menudo, la ‘Internationale Bachakademie Stuttgart’ fundada por Rilling en 1981 es denominada como el “In-

stituto Goethe de la Música". Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la "Bundesverdienstkreuz". En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la "Pasión según San Mateo" de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del "Grand Prix du Disque".

Gächinger Kantorei Stuttgart

Soprano

Sabine Claußnitzer
Maike Etzold
Beate Heitzmann
Katja Heun
Christina Landshamer
Anna Lehmann
Birgit Leppin
Christiane Opfermann
Martina Rilling
Uta Scheirle
Alexandra Winter

Alto

Tanja Bauer
Ivonne Fuchs
Constanze Hirsch
Miranda Schielein
Elisabeth Schmitz
Constanze Schumacher
Sandra Stahlheber

Tenore

Michael Berner
Michael Bootz
Christoph Hassler
Robert Heimann
Andreas Poland
Richard Rost
Hermann Schatz
Corby Welch
Martin Wanner

Basso

Martin Daab
Ansgar Eimann
Guido Heidloff
Bernhard Kempter
Felix Mayer
Stefan Müller-Ruppert
Hartmut Opfermann
Christoph Wagner

Bach-Collegium Stuttgart

Tromba

Hannes Läubin
Eberhard Kübler
Bernhard Läubin

Timpani

Norbert Schmitt-Lauxmann

Flauto

Jean-Claude Gérard
Sibylle Keller-Sanwald

Oboe/Oboe d'amore/

Oboe da caccia

Ingo Goritzki
Hedda Rothweiler
Yeon Hee Kwak
Barbara Manzato

Violino I

Wolf-Dieter Streicher
Thomas Gehring
Odile Biard
Rahel Rilling
Antje Lindemann
Ulrike Langehein

Violino II

Martina Bartsch
Gotelind Himmler
Gunhild Bertheau
Tilbert Weigel
Julia Greve

Viola

Michael Hanko
Carolin Kriegbaum
Isolde Jonas
Sara Rilling

Violoncello

Zoltan Paulich
Thomas Bruder
Matthias Wagner

Fagotto

Günther Pfitzenmaier

Contrabbasso

Harro Bertz
Albert Michael Locher

Organo

Boris Kleiner

Vol. 77

Oster-Oratorium • Easter Oratorio

BWV 249

Himmelfahrts-Oratorium

Ascension Oratorio

BWV 11

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 11: Februar 1984. BWV 249: Dezember 1980/März, Mai 1981

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Victor Dewsbery, Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy, Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

Oster-Oratorium: „Kommt, eilet und laufet“ BWV 249 (40'53)

Easter Oratorio “Come, hasten and hurry” • Oratorio de Pâques “Venez, hâtez-vous et courez” •

Oratorio de Pascua “Venid, apresuraos y corred”

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Bernhard Schmid, Josef Hausberger, Roland Burkhardt - Tromba • Hans-Joachim Schacht - Timpani • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Peter Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Ingo Goritzki - Oboe d'amore • Christoph Carl, Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Hanke, Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom, Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Himmelfahrts-Oratorium: „Lobet Gott in seinen Reichen“ BWV 11 (26'13)

Ascension Oratorio “Laud to God in all his kingdoms” • Oratorio de l'Ascension “Louez Dieu dans son Royaume” • Oratorio de la Ascensión “Load a Dios en su Reino”

Costanza Cuccaro - soprano • Mechthild Georg - alto • Adalbert Kraus - tenore • Andreas Schmidt - basso • Bernhard Schmid, Claude Rippas, Paul Raber - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Sibylle Keller-Sanwald, Barbara Schlenker, Wiltrud Böckheler - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart

Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 11)

HELMUTH RILLING

- | | | | |
|-----|---|-----------|------|
| 1. | Sinfonia | 1 | 4:04 |
| | <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 2. | Adagio | 2 | 4:18 |
| | <i>Oboe, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 3. | Coro: Kommt, eilet und lauft | 3 | 4:42 |
| | <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 4. | Recitativo (S, A, T, B): O kalter Männer Sinn | 4 | 1:08 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 5. | Aria (S): Seele, deine Spezereien | 5 | 8:20 |
| | <i>Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 6. | Recitativo (A, T, B): Hier ist die Gruft | 6 | 0:49 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 7. | Aria (T): Sanfte soll mein Todeskummer | 7 | 6:11 |
| | <i>Flauto dolce I+II, Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 8. | Recitativo (S, A): Indessen seufzen wir | 8 | 0:56 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 9. | Aria (A): Saget, saget mit geschwinde | 9 | 6:58 |
| | <i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 10. | Recitativo (B): Wir sind erfreut | 10 | 0:42 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| 11. | Coro: Preis und Dank | 11 | 2:45 |
| | <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |

1.	Coro:	Lobet Gott in seinen Reichen	12	4:42
	<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
2.	Evangelista (T):	Der Herr Jesus hub seine Hände auf	13	0:30
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
3.	Recitativo (B):	Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah	14	1:06
	<i>Flauto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
4.	Aria (A):	Ach bleibe doch, mein liebstes Leben	15	6:14
	<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
5.	Evangelista (T):	Und ward aufgehoben zusehends	16	0:26
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
6.	Choral:	Nun lieget alles unter dir	17	1:10
	<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
7.	Evangelista (T) e Recitativo (A):	Und da sie ihm nachsahen	18	2:12
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
8.	Aria (S):	Jesu, deine Gnadenblicke	19	5:43
	<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II + Viola unisono</i>			
9.	Choral:	Wenn soll es doch geschehen	20	4:10
	<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 249

1. Sinfonia

2. Adagio

3. Coro

Kommt, eilet und lauft, ihr flüchtigen Füße,
Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt!

Lachen und Scherzen

Begleitet die Herzen,

Denn unser Heil ist auferweckt.

4. Recitativo

Maria Magdalena (Alt)

O kalter Männer Sinn!

Wo ist die Liebe hin,

Die ihr dem Heiland schuldig seid?

Maria Jacobi (Sopran)

Ein schwaches Weib muß euch beschämen!

Petrus (Tenor)

Ach, ein betrübtes Grämen

Johannes (Baß)

Und banges Herzeleid

Petrus, Johannes

Hat mit gesalzenen Tränen

Und wehmutsvollem Sehnen

Ihm eine Salbung zugebracht,

Maria Jacobi, Maria Magdalena

Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.

5. Aria

Maria Jacobi

Seele, deine Spezereien

Sollen nicht mehr Myrrhen sein.

1. Sinfonia

2. Adagio

3. Chorus

Come, hasten and hurry, ye fleet-footed paces,
Make haste for the grotto which Jesus doth veil!

Laughter and pleasure,

Attend ye our hearts now,

For he who saves us is raised up.

4. Recitative

Mary of Magdala (Alto)

O men so cold of heart!

Where is that love then gone

Which to the Savior ye now owe?

Mary of James (Soprano)

A helpless woman must upbraid you!

Peter (Tenor)

Ah, our sore-troubled grieving

John (Bass)

And anxious, heartfelt woe

Peter, John

Here, joined with salty weeping

And melancholy yearning,

For him an unction did intend,

Mary of James, Mary of Magdala

Which ye, as we, in vain have brought.

5. Aria

Mary of James

Spirit, these thy costly spices

Should consist no more of myrrh.

1

2

3

4

5

1. Sinfonie**2. Adagio****3. Chœur**

Venez, hâtez-vous et courez, ô pieds légers,
 Parvenez à la grotte qui abrite Jésus!
 Rires et plaisanteries
 Escortent les cœurs,
 Car celui qui fait notre salut est réveillé.

4. Récitatif

Marie de Magdala (Alto)
 Ô hommes au cœur si froid!
 Où est allé l'amour
 Que vous devez au Sauveur?
 Marie de Jacques (Soprano)
 Une faible femme doit vous faire honte!
 Pierre (Ténor)
 Ah! notre chagrin affligé
 Jean (Basse)
 Et notre inquiète peine de cœur
 Pierre, Jean
 Avec des larmes salées
 Et une nostalgie mélancolique
 Lui ont destiné cette onction,
 Marie de Jacques, Marie de Magdala
 Que vous avez, comme nous, faites en vain.

5. Air

Marie de Jaques
 Mon âme, il faut que tes épiques
 Ne soient plus la myrrhe.

1. Sinfonía**2. Adagio****3. Coro**

Venid, apresuraos y corred, pies fugitivos,
 Llegaos a la gruta que da cobijo a Jesús.
 Risas y alborozo
 Acompañad a los corazones
 Pues ha resucitado nuestro Salvador.

4. Recitativo

María Magdalena (Contraalto)
 Oh hombres fríos de corazón,
 ¿A dónde se ha marchado el amor
 Que debéis a vuestro Salvador?
 María Santiago (Soprano)
 Una débil mujer os reprendrá
 Pedro (Tenor)
 Ah, una turbada melancolía
 Juan (Bajo)
 Y un angustioso pesar de corazón
 Pedro, Juan
 Le ha asignado un bálsamo
 Hecho de lágrimas saladas
 Y anhelos apesadumbrados
 María Santiago, María Magdalena
 Que vosotros, como nosotros, le habéis preparado.

5. Aria

María Santiago
 Alma mía, tus condimentos
 No habrán de ser ya de mirra.

Denn allein
Mit dem Lorbeerkranze prangen,
Stillt dein ängstliches Verlangen.

6. Recitativo

Petrus
Hier ist die Gruft
Johannes
Und hier der Stein,
Der solche zugedeckt.
Wo aber wird mein Heiland sein?
Maria Magdalena
Er ist vom Tode auferweckt!
Wir trafen einen Engel an,
Der hat uns solches kundgetan.
Petrus
Hier seh ich mit Vergnügen
Das Schweißstuch abgewickelt liegen.

7. Aria

Petrus
Sanfte soll mein Todeskummer,
Nur ein Schlummer,
Jesu, durch dein Schweißstuch sein.
Ja, das wird mich dort erfrischen
Und die Zähnen meiner Pein
Von den Wangen tröstlich wischen.

8. Recitativo

Maria Jacobi, Maria Magdalena
Indessen seufzen wir
Mit brennender Begier:
Ach, könnt es doch nur bald geschehen,
Den Heiland selbst zu sehen!

For alone,
Crowned with laurel wreaths resplendent,
Wilt thou still thy anxious longing.

6. Recitative

Peter
Here is the crypt
John
And here the stone
Which kept it tightly closed.
But where, then, is my Savior gone?
Mary of Magdala
He is from death now risen up!
We met, before, an angel here
Who brought to us report of this.
Peter
I see now with great rapture
The napkin all unwound here lying.

7. Aria

Peter
Gentle shall my dying labor,
Nought but slumber,
Jesus, through thy napkin be.
Yes, for it will there refresh me
And the tears of all my pain
From my cheeks wipe dry with comfort.

8. Recitative

Mary of James, Mary of Magdala
And meanwhile, sighing, we
Here burn with deep desire:
Ah, if it only soon might happen,
To see himself the Savior!

Car seul
Faire parade de la couronne de laurier
Apaïse ton anxieux désir.

6. Récitatif

Pierre
Voici la tombe
Jean
Et voici la pierre
Qui la recouvrait.
Mais où est donc mon Sauveur?
Marie de Magdala
De la mort il est réveillé!
Nous avons rencontré un ange
Qui nous a annoncé la nouvelle.
Pierre
Je vois ici avec bonheur
Le suaire enroulé par terre.

7. Air

Pierre
DouceMENT, mon chagrin mortel
Ne sera plus qu'assoupissement,
Jésus, grâce à ton suaire.
Où, il me rafraîchira là-bas
Et les larmes de ma peine
Sur mes joues, consolateur, il essuiera.

8. Récitatif

Marie de Jacques, Marie de Magdala
Cependant nous soupïrons,
Mus par un brûlant désir:
Ah! si seulement c'était bientôt
Que nous verrons le Sauveur nous-mêmes!

Pues tan solo
Con el brillo de la corona de laurel
Se apaciguarán tus ansias medrosas.

6. Recitativo

Pedro
Aquí está la gruta
Juan
Y aquí está la piedra
Que le da cobertura,
Pero ¿dónde estará mi Salvador?
María Magdalena
¡Ha resucitado de la muerte!
Encontramos un ángel
Que tal noticia nos ha proclamado.
Pedro
Aquí contemplo con satisfacción
El sudario que reposa plegado.

7. Aria

Pedro
Tenue será mi agonía
Un simple entrar en el sueño
Gracias a tu sudario, Jesús.
Porque él me refrescará entonces
Y enjugará las lágrimas de mis mejillas
Dando consuelo a mi pena.

8. Recitativo

María Santiago, María Magdalena
Entretanto suspiramos
Con muy ardiente deseo:
Ah, cuándo llegará ese día
En que veamos al Salvador.

9. Aria

Maria Magdalena

Saget, saget mir geschwinde,

Saget, wo ich Jesum finde,

Welchen meine Seele liebt!

Komm doch, komm, umfasse mich;

Denn mein Herz ist ohne dich

Ganz verwaist und betrübt.

10. Recitativo

Johannes

Wir sind erfreut,

Daß unser Jesus wieder lebt,

Und unser Herz,

So erst in Traurigkeit zerflossen und geschwebt,

Vergißt den Schmerz

Und sinnt auf Freudenlieder;

Denn unser Heiland lebet wieder.

11. Coro

Preis und Dank

Bleibe, Herr, dein Lobgesang.

Höll und Teufel sind bezwungen,

Ihre Pforten sind zerstört;

Jauchzet, ihr erlösten Zungen,

Daß man es im Himmel hört!

Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen,

Der Löwe von Juda kömmt siegend gezogen!

9. Aria

Mary of Magdala

Tell me, tell me, tell me quickly,

Tell me where I may find Jesus,

Him whom all my soul doth love!

Come now, come, and hold me close,

For my heart is lacking thee,

Left an orphan and distressed.

10. Recitative

John

We now rejoice

That this our Jesus lives again,

And these our hearts,

Which once in sadness were dissolved and in suspense,

Forget their pain

And turn to joyful anthems,

For this our Savior once more liveth.

11. Chorus

Laud and thanks

Bide, O Lord, thy song of praise.

Hell and devil are now vanquished,

And their portals are destroyed.

Triumph, O ye ransomed voices,

Till ye be in heaven heard.

Spread open, ye heavens, your glorious arches,

The Lion of Judah with triumph shall enter!

9. Air

Marie de Magdala

Dites, dites-moi bien vite,

Dites-moi où trouver Jésus

Le bien-aimé de mon âme!

Viens donc, viens, prends-moi dans tes bras;

Car mon cœur sans ta présence

Est orphelin et affligé.

10. Récitatif

Jean

Nous nous réjouissons

Que notre Jésus soit de nouveau vivant

Et nos cœurs,

D'abord fondus de tristesse et en suspens,

Oublient la douleur

Et cherchent des chants de joie,

Car notre Sauveur est vivant de nouveau.

11. Chœur

Louange et grâces

Demeurent, ô Seigneur, ton chant de gloire.

L'enfer et le diable sont vaincus,

Leurs portes sont détruites.

Poussez des cris de joie, ô langues délivrées,

Qu'on les entende jusqu'au ciel.

Ouvrez, lieux célestes, vos arches magnifiques,

Le lion de Juda s'avance victorieux!

9. Aria

María Magdalena

Decid, contadme a toda prisa,

Decidme dónde hallaré a Jesús,

Al que amo con toda el alma.

Ven pues, ven y abrázame,

Pues mi corazón sin ti

Está huérfano y confuso.

10. Recitativo

Juan

Estamos alegres

Porque nuestro Jesús vive de nuevo

Y estos corazones nuestros

Otrora disueltos y suspendidos en la tristeza

Han olvidado el dolor

Y entonan exultantes cánticos de alegría

Porque nuestro Salvador vive de nuevo.

11. Coro

Alabanza y gratitud,

Permanezca en pie, Señor, tu gloria.

Y sea rechazado Satán y el infierno,

Sus puertas están destruidas,

Saltad de júbilo, voces liberadas,

Y que se escuche en el cielo:

Abre, oh Paraíso, tus arcos magníficos

Pues va a entrar triunfante el León de Judá.

1. Coro

Lobet Gott in seinen Reichen,
Preiset ihn in seinen Ehren,
Rühmet ihn in seiner Pracht!

Sucht sein Lob recht zu vergleichen,
Wenn ihr mit gesamten Chören
Ihm ein Lied zu Ehren macht!

2. Recitativo (Evangelist)

*Der Herr Jesus hub seine Hände auf und segnete seine
Jünger, und es geschah, da er sie segnete, schied er von
ihnen.*

3. Recitativo

Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?
Ach, ist denn schon die Stunde da,
Da wir dich von uns lassen sollen?
Ach, siehe, wie die heißen Tränen
Von unsern blassen Wangen rollen,
Wie wir uns nach dir sehnen,
Wie uns fast aller Trost gebricht.
Ach, weiche doch noch nicht!

4. Aria

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,
Ach fliehe nicht so bald von mir!
Dein Abschied und dein frühes Scheiden
Bringt mir das allergrößte Leiden,
Ach ja, so bleibe doch noch hier;
Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.

1. Chorus

Laud to God in all his kingdoms,
Praise to him in all his honors,
In his splendour tell his fame;
Strive his glory's due to honor
When ye with assembled choirs
Make a song to praise his name!

2. Recitativo (Evangelist)

*The Lord Jesus then lifted up his hands in blessing on
his disciples, and thereupon, as he was blessing them, he
parted from them.*

3. Recitative

Ah, Jesus, is thy parting now so near?
Ah, is so soon the moment come
When we shall have to let thee leave us?
Ah, look now, how the burning teardrops
Down these our pallid cheeks are rolling.
How we for thee are yearning,
How nearly all our hope is lost.
Ah, do not yet depart!

4. Aria

Ah, stay with me, my dearest life thou,
Ah, flee thou not so soon from me!
Thy parting and thy early leaving
Bring me the most egregious suff'ring,
Ah yes, then stay yet here a while;
Else shall I be with pain surrounded.

1. Chœur

Louez Dieu dans son royaume,
Célébrez-le dans ses honneurs,
Glorifiez-le dans sa splendeur;
 Essayez de peser les louanges à juste mesure
 Lorsque tous vos chœurs
 Chantent à son honneur!

2. Récitatif (Évangéliste)

Notre Seigneur Jésus leva les mains et bénit ses disciples, alors qu'il les bénissait, il se sépara d'eux.

3. Récitatif

Ah! Jésus, ton départ est-il si proche?
Ah! l'heure est-elle déjà venue
À laquelle nous devons te quitter?
Hélas! vois nos chaudes larmes
Coulent sur nos pâles joues,
Combien nous aspirons à ta présence,
Combien toute consolation nous fait défaut.
Ah! ne nous quitte pas encore!

4. Air

Ah! reste donc, ma vie bien-aimée,
Ah! ne t'échappe pas si vite!
 Tes adieux et la séparation précoce de toi
 Sont pour moi les plus grandes souffrances,
 Eh oui, reste donc encore ici;
 Sinon je serai accablé par les douleurs.

1. Coro

Load a Dios en su Reino,
Alabad a Dios en Su Honor,
Admirad a Dios en su Grandeza;
 Alabad a Dios como es justo
 Cuando vuestras voces entonéis
 En cánticos a su Honor.

2. Recitativo (Evangelista)

Alzó Jesús Nuestro Señor sus manos bendiciendo a sus discípulos y así que los bendijo, de ellos era ido.

3. Recitativo

Oh, Jesús, ¿tan próxima es tu partida?
Ay, que ha llegado la hora
En que hemos de dejarte partir.
Ay, mira cómo las ardientes lágrimas
Por nuestro rostro ruedan,
Cómo en Ti está nuestro anhelo,
Cuán nuestro ánimo desfallece.
¡No te vayas, ay, todavía!

4. Aria

¡Ay, remánsate todavía, amadísima vida mía!
Oh, no me abandones tan de prisa.
 La despedida Tuya y partida
 Grandemente me laceran.
 ¡Ay, sí, quédate aquí todavía!
 Que de dolor si te fueras moriría.

5. Recitativo (Evangelist)

Und ward aufgehoben zusehends und fuhr auf gen Himmel, eine Wolke nahm ihn weg vor ihren Augen, und er sitzt zur rechten Hand Gottes.

6. Choral

Nun lieget alles unter dir,
Dich selbst nur ausgenommen;
Die Engel müssen für und für
Dir aufzuwarten kommen.
Die Fürsten stehn auch auf der Bahn
Und sind dir willig untertan;
Luft, Wasser, Feuer, Erden
Muß dir zu Dienste werden.

7a. Recitativo (Evangelist, zwei Männer)

*Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren, siehe, da stunden bei ihnen zwei Männer in weißen Kleidern, welche auch sagten:
„Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet gen Himmel? Dieser Jesus, welcher von euch ist aufgenommen gen Himmel, wird kommen, wie ihr ihn gesehen habt gen Himmel fahren.“*

7b. Recitativo

Ach ja! So komme bald zurück:
Tilg einst mein trauriges Gebärden,
Sonst wird mir jeder Augenblick
Verhaßt und Jahren ähnlich werden.

5. Recitative (Evangelist)

16

And was lifted up manifestly and went up toward heaven, and a cloud did bear him off before their eyes then, and he sits at the right hand of God now.

6. Chorale

17

Now lieth all beneath thy feet,
Thyself the one exception;
The angels must for evermore
To wait upon thee gather.
The princes stand, too, on the way
And are thy willing servants now;
Air, water, earth and fire
Must thee their service offer.

7a. Recitative (Evangelist, two men)

18

*And as they looked at him going up to heaven, lo now, there standing beside them were two men in shining raiment, and they were saying:
“Ye men here of Galilee, why do ye stand and gaze up to heaven? For this Jesus, who is from you now lifted up unto heaven, shall come again as ye have seen him now go up to heaven.”*

7b. Recitative

Ah yes! So come thou soon again;
Erase at last my sad demeanor,
Else will my ev'ry moment be
Despised and years in length appearing.

5. Récitatif (Évangéliste)

*Et il monta manifestement au ciel, un nuage l'emporta
devant nos yeux, et il est assis maintenant à la droite de
Dieu.*

6. Choral

À présent, tout se trouve au-dessous de toi,
À l'exception de toi-même;
Les anges doivent, à l'avenir,
Venir te servir.
Les princes sont aussi en chemin
Et te sont des sujets dociles;
L'air, l'eau, le feu et la terre
Doivent t'offrir leurs services.

7a. Récitatif (Évangéliste, deux hommes)

*Et alors qu'ils le suivaient des yeux vers le ciel, voilà
que deux hommes en habits blancs se trouvèrent parmi
eux et leur dirent:*

*»Hommes de Galilée, que faites-vous là à diriger vos
regards vers le ciel ? Ce Jésus qui vous a quitté pour le
ciel, reviendra de la même manière que vous l'avez vu
partir au ciel.»*

7b. Récitatif

Ah oui! Reviens donc vite:
Délivre-moi de mon triste sort
Ou je haïrai mon existence
À chaque seconde et pour longtemps.

5. Recitativo (Evangelista)

*Y a ojos vista hacia el cielo ascendía, una nube de la
vista lo ocultó y se sienta a la derecha de Dios.*

6. Coral

Todo ahora ante ti se humilla,
Solo Tú exceptuado,
Los Ángeles por siempre
Ministrando a tu lado.
Hállanse los príncipes en la senda
Y a Ti de voluntad se inclinan;
Aire, agua, fuego y tierra
A tu servicio se apresuran.

7a. Recitativo (Evangelista, dos hombres)

*Y viéndolo ascender al cielo, he aquí,
dos hombres vestidos de blanco ante ellos
se hallaban, quienes dijeron:*

*“Vosotros, varones de Galilea, ¿por qué os quedáis ahí
mirando hacia el cielo? Este Jesús, que ante vosotros
al cielo ha ascendido, regresará de la misma manera
que lo habéis visto partir al cielo.”*

7b. Recitativo

¡Oh, sí! Regresa pronto:
Alíviame de mi triste fardo,
Pues que todo instante ya me enoja
Y lento como años se me antoja.

7c. Recitativo (Evangelist)

*Sie aber beteten ihn an, wandten um gen Jerusalem
von dem Berge, der da heißet der Ölberg, welcher ist
nabe bei Jerusalem und liegt einen Sabbater-Weg
davon, und sie kehrten wieder gen Jerusalem mit
großer Freude.*

8. Aria

Jesu, deine Gnadenblicke
Kann ich doch beständig sehn.
Deine Liebe bleibt zurücke,
Daß ich mich hier in der Zeit
An der künftgen Herrlichkeit
Schon voraus im Geist erquicke,
Wenn wir einst dort vor dir stehn.

9. Choral

Wenn soll es doch geschehen,
Wenn kömmt die liebe Zeit,
Daß ich ihn werde sehen
In seiner Herrlichkeit?
Du Tag, wenn wirst du sein?
Daß wir den Heiland grüßen,
Daß wir den Heiland küssen?
Komm, stelle dich doch ein!

7c. Recitativo (Evangelist)

*And thereupon they prayed to him, turned around
toward Jerusalem from that mountain which is called
Mount of Olives, that which is not far from Jerusalem
and lies only one Sabbath's day away, and they went
up again into Jerusalem filled with great gladness.*

8. Aria

Jesu, thy dear mercy's glances
Can I, yea, forever, see.
For thy love doth stay behind thee,
That I here within my time
On that future majesty
Even now my soul may nurture,
When we'll there before thee stand.

9. Chorale

When shall it ever happen,
When comes the welcome day
In which I shall behold him
In all his majesty?
Thou day, when wilt thou be,
In which we greet the Saviour,
In which we kiss the Saviour?
Come, make thyself appear!

7c Récitatif (Évangéliste)

Cependant ils l'adorèrent, se dirigèrent vers Jérusalem, vers la montagne qui s'appelait le mont des Oliviers et qui se trouve près de Jérusalem et d'où part un chemin sabbatique, et ils retournèrent à Jérusalem remplis d'une grande joie.

8. Air

Jésus, tes regards bienveillants
Je peux les voir constamment.

Ton amour nous est resté
Afin que je puisse, ici-bas, jusque-là,
Réconforter mon esprit déjà à l'avance
Devant la magnificence future
Qui nous attend quand nous serons devant Toi.

9. Choral

Quand cela arrivera-t-il,
Quand viendra le cher temps
Où je pourrai le voir
Dans toute sa magnificence?
Ô jour, quand viendras-tu
Où nous pourrons saluer le Sauveur,
Où nous pourrons étreindre le Sauveur?
Viens donc, ne te fais pas attendre!

7c. Recitativo (Evangelista)

Ellos, después de haberse postrado ante Él dirigieron la vista hacia Jerusalén desde el monte llamado de los Olivos, cercano a la ciudad, por el que queda una senda de sabatarios, y regresaron a Jerusalén con gran gozo.

8. Aria

Jesús, tus ojos plenos de Gracia
Contemplar puedo constantemente.

El amor permanece,
Tanto que mientras viva
En espíritu siento consuelo
De la dicha futura
Cuando ante Ti nos hallemos.

9. Coral

Cuándo habrá de suceder,
Cuándo vendrá la anhelada hora
De verlo
En toda su majestad.
Ay, día, cuándo será
Que al Salvador saludemos
Que al Salvador besemos.
¡Ven, no te demores!

Andreas Bomba

Auf der Suche nach Innovation

Bachs außergewöhnliches Oratorien-Projekt

Im April des Jahres 1826 bewarb sich der Wiener Komponist Franz Schubert um den Posten eines Vize-Hofkapellmeisters und übersandte dem Hof zu diesem Zweck eine Meß-Komposition in As-Dur (D 678). Schubert lebte von seiner Kunst, nicht von einem Amt. Das wollte er ändern. Ihm fehlte das Selbstvertrauen in die eigenen Fähigkeiten, das im beginnenden 19. Jahrhundert dazu gehörte, ein solches Leben durchzustehen. Mozart und Beethoven hatten es exemplarisch vorgemacht und vielleicht gerade deshalb in ihrer Kunst jenes Maß an Freiheit riskieren können, das ihre Nachwelt an ihnen bewundert.

Einhundert Jahre zuvor wäre dieser Status für einen Musiker in Mitteleuropa unmöglich gewesen. Johann Sebastian Bach ernährte sich und seine Familie zeitlebens durch regelmäßige Einkünfte, die aus Anstellungen bei Kirche, Hof und zuletzt der Stadt Leipzig resultierten. Davon unabhängige Honorare aus sogenannten „Kasualien“, nicht unter die Dienstverpflichtung fallende Gelegenheiten und Anlässe zum Musikmachen also, ergänzten dieses Gehalt.

Aus den jeweiligen Anstellungen resultierten Pflichten. Sie bestanden im Aufführen und im Komponieren von Musik. Es wäre jedoch falsch, Bachs Kompositionen deshalb als Pflichtwerke zu bezeichnen und mit einem Siegel minder, bloß routinierter Güte zu versehen. Vielmehr erhob Bach stets künstlerische Ansprüche an sich selber. Keines der „Pflichtwerke“ bleibt ohne Individualität und Meisterschaft; mit Bedacht und großer Konsequenz disponiert Bach die Ausdrucksmittel und die Dra-

maturgie, ohne im Einzelfall auf Gefälligkeit oder Bedürfnisse und Fähigkeiten der Ausführenden sonderlich Rücksicht zu nehmen. Noch interessanter ist vor diesem Hintergrund, daß Bach über die Erfüllung seiner vertraglichen Aufgaben hinaus sich weitere Ziele steckte. Hinter ihnen steckte ein Gemenge aus Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Verhältnissen, großem, persönlichem Ehrgeiz und einem Drang zur Selbstbehauptung. Insbesondere die Leipziger Jahre ab 1723, die immerhin mehr als die Hälfte von Bachs Arbeitsbiographie umfassen, geben hierüber Auskunft.

Musik zu liturgischen Zwecken

Zunächst schuf sich Bach ein umfangreiches Repertoire in Form von Kantatenjahrgängen, von denen drei zu großen Teilen erhalten und zwei weitere, schenkt man den Angaben des Nekrologs Glauben, verloren sind. Hinzu kamen einzelne Stücke zu liturgischen Zwecken und (mindestens) die zwei großen Passionsmusiken. Insbesondere bei einem beispiellosen Projekt wie dem Chorkantaten-Jahrgang oder den in Ausmaß und gestalterischer Konzeption immensen Passionen erfüllt Bach mehr als nur eine Pflicht. Er verleiht dem Amt des Thomaskantor damit ein Profil, das weit über die Ausstrahlung seiner Vorgänger hinausreicht.

Die reiche Produktion von Musik für den liturgischen Gebrauch bricht jedoch 1729 ab. Bach klagt über die unzureichenden Verhältnisse der „regulierten Kirchenmusik“ (Eingabe an den Rat der Stadt, Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann von 1730) und wendet seine Aufmerksamkeit dem soeben übernommenen Collegium musicum zu, für das er nun Werke wie Solokonzerte (vgl. Vol. 125) oder Suiten komponiert (Vol. 132). Daneben erfüllt er sei-

nen sonntäglichen Dienst in den Hauptkirchen weiter. Neue Musik hierfür entsteht jedoch nur zu bestimmten Anlässen oder aufgrund von künstlerischen Herausforderungen, denen sich zu stellen Bach reizte und für die er, wie er selber gestand, „schwere und intricate“, also komplizierte Lösungen fand, was ihm Kritiker wie Johann Adolph Scheibe (1737) wiederum zum Vorwurf machten.

Ein solches Projekt bestand darin, sich dem Text und der Form der Messe zuzuwenden. 1733 sandte Bach eine aus *Kyrie* und *Gloria* bestehende *Missa* an den Dresdner Hof. Damit verfolgte er das 1736 tatsächlich erreichte Ziel, den Titel eines „Hof-Compositeurs“ zu erhalten und mit diesem seine Geltung in Leipzig verbessern zu können. Natürlich verbeugte sich Bach mit der Wahl des Kompositionsgegenstandes vor dem katholischen Dresdner Hof. *Kyrie* und *Gloria* wurden jedoch auch im Leipziger Gottesdienst gesungen, weshalb Bach hier vier weitere *Missa*-Kompositionen (BWV 234–237, Vol. 71&72) ausprobieren konnte. Gegen Ende seines Lebens nahm er sich die nach Dresden gesandte *Missa* erneut vor. Sie schien ihm die am besten geeignete Grundlage, um eine *Missa tota* fertigzustellen, eine Vertonung des gesamten Meß-Ordinariums also: die h-Moll-Messe BWV 232 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70).

Als wichtigster Aspekt des gesamten Messe-Projektes erscheint aus heutiger Sicht, daß Bach, indem er sich an dem seit Jahrhunderten tradierten, kanonisch fixierten Text orientierte, einen für ihn neuen Typus von Vokalmusik entwerfen konnte. Heraus kam eine neue Qualität der für ihn typischen Synthese aus alten Techniken und Satzweisen (*stilo antico*) und „modernen“ Ausdrucksformen wie Konzert und Arie. Immer noch aber berührte das *Missa*-Projekt, seiner liturgischen Verwendbarkeit halber, den dienstlichen Auftrag Bachs.

Andere Initiativen wie etwa der Druck der sechs Partiten (BWV 825–830, Vol. 115) als *Clavier Übung* (1731), die Komposition und Herausgabe der beiden anderen Clavier-Übungen (1735, 1739) sowie, natürlich, das „Musikalische Opfer“ BWV 1079 (Vol. 133) oder die „Kunst der Fuge“ (BWV 1080, Vol. 134) spiegeln dagegen Bachs privates Streben nach Experiment, Vervollkommen, Lehre, Hinterlassenschaft und vielleicht auch Anerkennung.

Diese Anerkennung begann Bach in großem Maße jedoch erst lange nach seinem Tod zuteil zu werden. Just in jenem Moment, als Franz Schubert mit Hilfe der As-Dur-Messe um einen Titel bat, wie ihn Bach mit seiner *Missa* ehrenhalber bereits erhalten hatte. Schubert wurde nicht angestellt, sondern lebte, anders als Bach, der mit seinem gedruckten Opus I, der *Clavier Übung* von 1731, nur mäßigen Erfolg hatte, vom Verkauf seiner Werke. Eine neue Zeit war angebrochen, die die überkommene Musik fast mehr schätzte als die aktuelle. Auch hier war Bach im Vorteil.

Bachs Oratorien

Im Rahmen dienstlicher Belange konnte Bach das Vorhaben realisieren, für die Hauptfeste des Kirchenjahres „Oratorien“ zu schreiben, Werke also, die die Form des *Dramma per musica* in abgewandelter Form, mit handelnden Personen, Reflexion und Gemeindebezug, auf den geistlichen Bereich übertragen. Schon für die 1724 und 1727 entstandenen Passionen nach den Evangelisten Johannes und Matthäus hatte Bach diese, zu seiner Zeit alles andere als übliche Option gewählt. Er vertonte nicht – wie Händel oder Keiser – ein Passionsgedicht, sondern legte den Evangelientext im Wortlaut zugrunde. Das

Oratorien-Projekt nahm, um den Jahreswechsel 1734/35, Ausgang beim Weihnachts-Oratorium BWV 248 (Vol. 76) und umfaßte außerdem je ein Oratorium für Ostern und das Fest Christi Himmelfahrt. Charakteristisch für alle drei Stücke ist die Wiederverwendung („Parodie“) von Musik, die Bach zunächst für andere Zwecke komponiert hatte

Oster-Oratorium BWV 249

Bestimmung: 1. Ostertag

Text: unbekannt (Picander?)

Gesamtausgaben: BG 213 – NBA II/7

Ein opernartiges Stück ist das am 1. April 1725 zunächst als Kantate aus der Taufe gehobene, erst 1735 so genannte „Oster-Oratorium“. Deutlich werden die Rollen zugewiesen: der Sopran ist Maria Magdalena, der Alt Maria, Mutter des Jakobus, während der Tenor Petrus und der Baß Johannes darstellen. Einen Evangelisten gibt es nicht; es wird nicht erzählt, sondern gehandelt – ein echtes „Drama per Musica“ also, Bachs einziges Stück dieser Art mit geistlicher Bestimmung. Man sollte es sich eher als musikalisches Osterspiel denn als Predigtmusik vorstellen. 1740 hat Bach das Stück noch einmal verändert, indem er den vokalen Eingangssatz (Nr. 3) in die hier eingespielte Form eines vierstimmigen Chores brachte.

Das Oster-Oratorium beinhaltet einen hohen „parodistischen“ Anteil. Bach übernahm Rahmensätze und Arien aus der fünf Wochen zuvor, für den 23. Februar 1725 komponierten Kantate „Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“ BWV 249 a. Anlaß für die Komposition dieses Stücks war der Geburtstag des Herzogs

Christian von Sachsen-Weißenfels. Für ihn hatte Bach zwölf Jahre zuvor bereits seine erste „weltliche“ Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd“ BWV 208 (Vol. 65) komponiert. Für so viel Gewogenheit verlieh der Herzog Bach später, 1729, den Titel eines Hofkapellmeisters von Sachsen-Weißenfels, nachdem der Köthener Herzog Leopold, Bachs ehemaliger Arbeitgeber, verstorben und der hiesige Titel erloschen war. Herzog Christian liebte die Jagd und ließ sich in Bachs Kantate von Hirtinnen (!) und Hirten zum Geburtstag gratulieren; in Picanders (?) Umdichtung werden daraus Jünger, die man – im ersten Vokalsatz (Nr. 3) – zum Grabe Jesu eilen hört. Womöglich bildete dieser Satz zunächst das Finale eines (Köthener?) Instrumentalkonzertes, mit dessen ersten beiden Sätzen Bach Schäferkantate und Oster-Oratorium eingeleitet hatte.

Der Schlußsatz erinnert in seiner triolischen Haltung sowie der Zweiteiligkeit deutlich an das zum vorausgehenden Weihnachtsfest 1724 entstandene, später in die h-Moll-Messe eingegangene *Sanctus*. Die Adaption des Textes (hier wird aus „Großer Herzog, dein Vergnügen müsse wie die Palmen stehn“: „Höll und Teufel sind bezwungen, ihre Pforten sind zerstört“) auf die Affekte der Musik nötigt einmal mehr Bewunderung ab, auch wenn man sich manchmal ein Lächeln über die barocke Lust am Fabulieren nicht verkneifen kann: „Wieget euch, ihr satten Schafe, in dem Schläfe unterdessen selber ein“ (BWV 249a) – „Sanfte soll mein Todeskummer, nur ein Schlummer, Jesu, durch dein Schweißstuch sein“ (BWV 249, Nr. 7); „Daß ein treuer Untertan seinem milden Christen Pflicht und Schuld bezahlen kann“ (BWV 249a) – „Komm doch, komm, umfasse mich, denn mein Herz ist ohne dich ganz verwaiset und betrübt“ ((BWV 249, Nr. 9; der komplette Text der Geburtstagskantate ist abgedruckt in: Dürr, Die Kantaten...6, Kassel 1995, S. 881 ff.).

Im Gegensatz zum Weihnachts-Oratorium fehlt diesem Stück die Beigabe von Evangeliumswort, Reflexion und Choral. Es wirkt unter dieser Perspektive ein wenig hastig und unfertig. Das mag den Erfolg dieses gleichwohl schönen und von Bachscher Phantasie geprägten Stücks geschmälert haben und damit das Bewußtsein von der Existenz eines außergewöhnlichen Projektes, mit dem der Leipziger Kantor und Director Musices einmal mehr neue Wege beschritt.

*

Himmelfahrts-Oratorium BWV 11

Entstehung: zum 19. Mai 1735 (?)

Bestimmung: Fest Christi Himmelfahrt

Text: Dichter unbekannt, unter Einbeziehung von Lukas 24, 50-52; Apostelgeschichte 1, 9-12 und Markus 16, 19 (Sätze 2, 5 und 7). Satz 6: Strophe 4 des Liedes „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ von Johann Rist (1641). Satz 9: Strophe 7 des Liedes „Gott fährt auf gen Himmel“ von Gottfried Wilhelm Sacer (1697).

Gesamtausgaben: BG 2: 1 – NBA II/8

In diesem Stück fließen mehrere Quellen zusammen. Den prächtigen Eingangschor, auf einen allgemein lobpreisenden Text, entnahm Bach der Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ BWV Anh. 18, die er anlässlich der Einweihung der Thomasschule 1732 geschrieben und aufgeführt hatte; die restliche Musik dieser Kantate ist verloren. Die Rezitative Nr. 2, 5 sowie 7a und 7c komponierte er nach Texten der drei Evangelienberichte; sie sind knapp und *secco* gehalten und bringen immer wieder das Thema, die Himmelfahrt Christi, in nach obenweisenden Figuren und Linien zum Ausdruck. Ebenfalls neu komponiert sind die *Ariosi* Nr. 3 und 7b. Ihre Stel-

lung und ihre musikalische Gestalt erinnern an entsprechende Bräuche in den Passionen und dem Weihnachts-Oratorium. Dessen Schlußstück ähnelt auch der von einem festlichen, freithematischen Orchestersatz umgebene Schlußchoral. Die beiden Arien schließlich entstammen der zum 27. November 1725 zur Hochzeit von Peter Hohmann und Christiana Sibylla Mencke komponierten, von Gottsched gedichteten Kantate „Auf, süß entzückende Gewalt“ BWV deest; auch hier ist die restliche Musik verloren. „Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben“ (Nr. 4) ist zugleich Urbild des „Agnus Dei“ der h-Moll-Messe BWV 232. Die letzte Arie (Nr. 8) schwebt mit der Verwendung der drei Holzbläser (Flöten, Oboe) und den zum „Bassettschen“ gebündelten Violinen und Bratschen in jener überirdischen Schwerelosigkeit, mit der Bach verschiedentlich die besondere Nähe der Seele zu Gott zu charakterisieren pflegte, am prominentesten vielleicht in der Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ der Matthäus-Passion (Nr. 49). Im Himmelfahrts-Oratorium ist es eine bloße Parodie – könnte man aber in einer Hochzeitskantate die Worte „Unschuld, Kleinod reiner Seelen“ besser, ergreifender ausdrücken?

Andreas Bomba

In search of innovation

Bach's extraordinary oratorio project

In April 1826 the Viennese composer Franz Schubert applied for the post of a deputy court music director and sent the court a composed Mass in A flat major (D 678) for this purpose. Schubert made his living from his art, not from his office. He wanted to change that. He lacked the confidence in his own skills that was necessary in the early 19th century to be successful in that kind of life. Mozart and Beethoven had set their example, and it was perhaps for that reason that they had been able to risk the degree of freedom in their art which posterity so admires.

A hundred years earlier, this status would not have been possible for a musician in central Germany. Throughout his life, Johann Sebastian Bach fed himself and his family on the regular income he received for his posts with the church, the court and finally the town of Leipzig. Separate fees received for extra ceremonies which were not part of his official duties and which were extra opportunities for music-making supplemented this salary.

The respective posts involved duties. They involved performance and composition of music. But it would not be right to conclude that Bach's compositions were therefore obligatory works of a lesser, routine quality. Bach always set himself high artistic standards. None of his "obligatory works" was without its individuality and its masterly character. Carefully and with great consistency, Bach used the means of expression and the dramatic structure without paying too much attention in individual cases to favours, needs and abilities of those

performing the works. Against this background it is even more interesting that Bach set himself further goals over and above the fulfillment of his contractual obligations. They resulted from a mixture of his dissatisfaction with his current circumstances, his great personal ambition and his self-assertive tendency. Especially in his Leipzig years from 1723, which comprise more than half of his working life, provide us information on this question.

Music for liturgical purposes

Initially, Bach created an extensive repertoire of annual cantata cycles, of which three are largely preserved and two, if we believe the necrology, have been lost. There were also a number of works for liturgical purposes and (at least) the two great Passion works. Especially in an unrivalled project such as the annual cycle of chorale cantatas and the Passions with their considerable volume and artistic concept, Bach did more than just fulfil his duty. He gave the post of the cantor of St. Thomas an identity which went far beyond the reputation of his predecessors.

But his copious production of music for liturgical use ended abruptly in 1729. Bach complained about the unsatisfactory circumstances of "regulated church music" (submission to the town council, letter to his old friend Georg Erdmann of 1730) and turned his attention to the Collegium musicum that he had recently taken over and for which he now composed works such as solo concerts (cf. Vol. 125) or suites (Vol. 132). He also continued his work for the Sunday services in the main churches. But he only composed new music for the services for special occasions or because of artistic

challenges which Bach loved to tackle. As he himself admitted, he found “difficult and intricate”, (i.e. complicated) solutions for these occasions, which led critics such as Johann Adolph Scheibe (1737) to reproach him.

One such project led him to work on the text and form of the Mass. In 1733 Bach sent a *Missa* consisting of the *Kyrie* and the *Gloria* to the court at Dresden. By this means he aimed to obtain the title of “court composer”, a goal which he achieved in 1736, and thus to improve his own status in Leipzig. Naturally, Bach’s choice of the subject of the composition was in honour of the Catholic court at Dresden. But the *Kyrie* and *Gloria* were also sung in the services in Leipzig, so Bach was able to try out four other *Missa* compositions here (BWV 234 – 237, Vol. 71&72). Towards the end of his life, he decided to revise the *Missa* he had sent to Dresden. It seemed to present him with the best basis for the composition of a *Missa tota* – a musical version of the entire Mass service: the Mass in B minor BWV 232 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70).

With hindsight, the most important aspect of the entire Mass project was that Bach was able to create a new type of vocal music by working with the text that had been passed down for centuries and was canonically fixed. The result was a new quality of the typical Bach synthesis of old techniques and arrangements (*stilo antico*) and “modern” forms of expression such as the concerto and aria. But the *Missa* project was still related to Bach’s official work because of its liturgical use.

Other initiatives such as the printing of the six partitas (BWV 825 – 830, Vol. 115) as the *Clavierübung* (1731), the composition and publication of the other two *Clavierübungen* (1735, 1739) and, of course, his

“Musical Offering” BWV 1079 (Vol. 133) or the “Art of the Fugue” (BWV 1080, Vol. 134), on the other hand, reflect Bach’s private striving for experimentation, perfection, theory, posterity and perhaps recognition.

But Bach was only recognised in a greater way long after his death. This was at the same time as Franz Schubert tried to gain with his A flat major-mass a title that Bach had already received on an honorary basis with his *Missa*. Schubert was not given the post, but by contrast with Bach, who was only modestly successful with his printed Opus I, the *Clavierübung* of 1731, he lived from the sale of his works. A new age had begun which loved traditional music almost more than contemporary music. Here, again, Bach was at an advantage.

Bach’s oratorios

In the course of his duty Bach was able to carry out his intention of writing “oratorios” for the main festivals in the church year. These were works which transformed the *Dramma per musica* in a changed form for spiritual use, with acting characters, reflection and reference to the church. For his Passions based on the Gospels of John and Matthew written in 1724 and 1727, Bach already used a method that was not normal at the time. Instead of setting a Passion poem to music – like Händel or Keiser – he used the Gospel text verbatim. The oratorio project began at the end of 1734 and the beginning of 1735, starting with the Christmas Oratorio BWV 248 (Vol. 76). It also included an oratorio for Easter and an oratorio for the Ascension of Christ. A characteristic of all three works is the re-use (“parody”) of music which Bach had originally composed for other purposes.

Easter Oratorio BWV 249

Occasion: 1st day of Easter (Easter Sunday)

Text: anonymous (Picander?)

Complete editions: BG 213 – NBA II/7

The “Easter oratorio”, which was first performed as a cantata on 1st April 1725 and only given its present name in 1735, is an opera-type work. The roles are clearly allocated: the soprano is Mary Magdalene, the alto is Mary, the mother of James, the tenor is Peter and the bass represents John. There is no evangelist figure; the work is acted, not narrated – a genuine “Dramma per Musica”, Bach’s only work of this kind with a spiritual purpose. It should therefore be regarded as a musical Easter play, not as sermon music. In 1740 Bach altered the work again by changing the vocal opening movement (No. 3) into the form of a four-part choir that is recorded here.

The Easter oratorio has a high “parody” content. Bach took over the first and last movements and the arias from the cantata composed five weeks earlier for 23rd February 1725: “Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen” (Flee, begone, fly away o ye cares) BWV 249 a. The occasion for the composition of this work was the birthday of Duke Christian of Sachsen-Weissenfels. Twelve years earlier, Bach had composed his first “secular” cantata “Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd” (the hunting cantata) BWV 208 (Vol. 65) for him. For such allegiance, the Duke later, in 1729, gave Bach the title of a court music director of Sachsen-Weissenfels, after Duke Leopold of Köthen, Bach’s former employer, had died and Bach’s title in Köthen had lapsed. Duke Christian loved hunting and he gladly received birthday congratulations in Bach’s cantata

about shepherd maidens (!) and shepherd youths. In the revised text by Picander (?) they become disciples who can be heard – in the first vocal arrangement (No.3) – hurrying to the tomb of Jesus. It is possible that this movement was originally the finale of an instrumental concerto (in Köthen?) after Bach had used its first two movements to introduce the shepherd cantata and Easter oratorio.

The triplet arrangement and two section structure of the final movement is similar to the *Sanctus* which was created for the previous Christmas festival in 1724 and later became part of the Mass in B minor-mass. The adaptation of the text – the words “Grosser Herzog, dein Vergnügen müsse wie die Palmen stehn” (Great duke, may your pleasure rise up like palms) are changed to “Höll und Teufel sind bezwungen, ihre Pforten sind zerstört” (Hell and devil are now vanquished, and their portals are destroyed) – to the moods of the music yet again gives cause for admiration, even if the baroque love of imagination sometimes makes us smile: “Wieget euch, ihr satten Schafe, in dem Schafe unterdessen selber ein” (Ye well-fed sheep, rock yourselves to sleep , BWV 249a) – “Sanfte soll mein Todeskummer nur ein Schlummer, Jesu, durch dein Schweißstuch sein” (Gentle shall my dying labor, nought but slumber, Jesus, through thy napkin be) (BWV 249, No. 7); “Dass ein treuer Untertan seinem milden Christian Pflicht und Schuld bezahlen kann” (That a faithful subject can pay duty and debt to his mild Christian, BWV 249a) – “Komm doch, komm, umfasse mich, denn mein Herz ist ohne dich ganz verwaist und betrübt” (Come now, come and hold me close, for my heart is lacking thee, left and orphan and distressed. (BWV 249, No. 9). The complete text of the birthday cantata is printed in: Dürr, Die Kantaten...6, Kassel 1995, p. 881 ff.).

By contrast with the Christmas oratorio, this work does not have the mixture of the word of the Gospel, reflection and chorale. From this perspective, it seems slightly hasty and incomplete. That may have diminished the success of this work, which is nevertheless beautiful and characterised by Bach's imagination, and thus the awareness of the existence of an extraordinary project with which the cantor and musical director of Leipzig yet again trod new paths.

✱

Ascension Oratorio BWV 11

Composed: for 19th May 1735 (?)

Occasion: Ascension of Christ

Text: Writer unknown, based on Luke 24:50-52, Acts 1:9-12 and Mark 16:19 (movements 2, 5 and 7). Movement 6: verse 4 of the hymn "Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ" (Thou Prince of life, Lord Jesus Christ) by Johann Rist (1641). Movement 9: verse 7 of the hymn "Gott fährt auf gen Himmel" (God rises up unto heaven) by Gottfried Wilhelm Sacer (1697).

Complete editions: BG 2: 1 – NBA II/8

Several sources come together in this work. The splendid opening choral section to a general text of praise Bach took from the cantata "Froher Tag, verlangte Stunden" (Joyful day, longed-for hours) BWV ann. 18 which he composed and performed in 1732 at the dedication of St. Thomas School. The remainder of this cantata has been lost. He composed the recitatives No. 2, 5, 7a and 7c to texts from the three gospels. They are brief and *secco* in style and repeatedly express the theme of the Ascension in upward flowing figures and lines. The *Arioso* No.3 and 7b were also new compositions. Their

position and their musical form are similar to corresponding customs in the Passions and the Christmas Oratorio. The last section is also similar to the final choral section surrounded by a festive, freely thematic orchestral arrangement. And the two arias originate from the cantata to a text by Gottsched composed for the wedding of Peter Hohmann and Christiana Sibylla Mencke on 27th November 1725 "Auf, süß entzückende Gewalt" (Up, sweet enchanting violence) BWV deest; here, too, the remainder of the music is lost. "Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben" (Ah, stay with me, my dearest life though) (No.4) is at the same time the original model of the "Agnus Dei" in the Mass in B minor BWV 232. The last aria (No. 8), with the use of the three woodwinds (flutes, oboe) and the violins and violas grouped as a "Bassette", hovers in that unearthly weightlessness which Bach sometimes used to characterise the special closeness of the soul to God, perhaps most prominently in the aria "Aus Liebe will mein Heiland sterben" (Out of love my Saviour dies) in the St. Matthew Passion (No. 49). In the Ascension Oratorio it is a mere parody – but could the words "Unschuld, Kleinod reiner Seelen" (Innocence, the jewel of pure souls) be expressed better and more touchingly in a wedding cantata?

Andreas Bomba

À la recherche d'innovation

Les oratorios de Bach, projet exceptionnel

Au mois d'avril de l'année 1826, le compositeur viennois Franz Schubert sollicitait la charge de vice-maître de chapelle de la cour et joignait à sa demande une composition sur la messe, en la bémol majeur (D 678). Schubert vivait de son art et non pas d'une fonction. Or, il souhaitait mettre un terme à cette situation. En ce début du 19^e siècle, il lui aurait fallu plus de confiance en ses propres facultés pour pouvoir vivre de cette façon. Mozart et Beethoven avaient certes donné l'exemple et c'est peut-être justement ce qui leur avait permis de risquer dans leur art cette dose de liberté qui fait l'admiration de la postérité.

Cent ans plus tôt, cette position aurait été impensable pour un musicien de la moyenne Allemagne. Sa vie durant, Jean-Sébastien Bach assura sa subsistance et celle de sa famille par des revenus réguliers résultant de ses emplois auprès de l'Église, de la cour et pour finir auprès de la ville de Leipzig. Ce salaire était complété par des honoraires indépendants tirés des «casuels», c'est-à-dire d'occasions et de motifs de faire de la musique qui ne faisaient pas partie des obligations de sa fonction.

Chacun de ces emplois impliquait certains devoirs. Ils consistaient à exécuter et à composer de la musique. Il serait pourtant faux de considérer pour cette raison les compositions de Bach comme des œuvres imposées et de les marquer au sceau d'une qualité moindre, toute de routine. Au contraire, Bach a toujours eu des exigences artistiques envers lui-même. Pas une des «œuvres imposées» ne manque d'individualité ni de maîtrise; c'est avec circonspection et beaucoup d'esprit de suite que notre compositeur recourt aux moyens d'expression et à la dra-

maturgie, sans prendre guère en considération, dans chaque cas, la complaisance envers les exécutants ni leurs besoins et facultés. Dans ces conditions, il est encore plus intéressant que Bach se soit fixé d'autres buts que le simple accomplissement des tâches stipulées par son contrat. Ceci s'explique par un mélange de mécontentement envers les circonstances actuelles, de grande ambition personnelle et d'une tendance à l'affirmation de soi. Les années de Leipzig à partir de 1723, qui représentent tout de même la moitié de la vie active de Bach, donnent des renseignements précieux à ce sujet.

Une musique à fonction liturgique

Bach se constitua d'abord un vaste répertoire sous forme d'années de cantates dont trois sont parvenues jusqu'à nous, en grande partie conservées, et deux autres se sont perdues, si l'on en croit les indications du nécrologe. S'y ajoutèrent des morceaux isolés à fonction liturgique et deux grandes compositions sur la Passion (au moins). En poursuivant un projet sans exemple comme l'année de cantates de choral ou les Passions, immenses par leur envergure et leur conception formelle, Bach fait bien entendu beaucoup plus que remplir sa tâche. Il donne ainsi à la fonction de Cantor de Saint-Thomas une grandeur qui dépasse de loin le rayonnement de ses prédécesseurs.

Cependant, cette riche production de musique à usage liturgique s'interrompt en 1729. Bach se plaint des conditions insuffisantes accordées à la «musique sacrée régulière» (requête au Conseil municipal, lettre à son ami de jeunesse Georg Erdmann en 1730) et se tourne vers le *Collegium musicum* dont il vient de se charger et pour lequel il compose alors des œuvres telles que des concertos pour instrument soliste (voir vol. 125) ou des suites (vol.

132). Parallèlement, il continue à assurer son service dominical dans les églises principales. Mais il ne crée plus de nouveaux morceaux qu'à des occasions précises ou pour répondre à des défis artistiques qu'il aimait relever et pour lesquels il trouvait, comme il l'a lui-même avoué, des solutions «difficiles et tarabiscotées», ce que des critiques comme Johann Adolph Scheibe (1737) ne manquaient pas de lui reprocher.

Se consacrer au texte et à la forme de la messe constituait un tel projet. Bach envoya en 1733 à la cour de Dresde une *Missa* composée d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*. Ce faisant, il poursuivait un but qu'il atteint effectivement en 1736: celui d'obtenir le titre de «compositeur de la cour» afin d'augmenter son crédit à Leipzig. L'objet choisi pour la composition était, bien entendu, une révérence adressée à la cour catholique de Dresde. Mais on chantait aussi le *kyrie* et le *gloria* au cours du service religieux de Leipzig, ce qui permit à Bach d'y essayer quatre autres compositions sur la messe (BWV 234 à 237, vol. 71 et 72). Vers la fin de ses jours, il reprit la *Missa* envoyée à Dresde. Elle lui semblait être la base convenant le mieux à l'élaboration d'une *Missa tota*, c'est-à-dire d'une mise en musique de l'ordinaire de la messe dans son entier: ceci donna la Messe en si mineur BWV 232 (vol. 70 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE).

Du point de vue actuel, ce qui frappe le plus dans tout le projet sur la messe, c'est que Bach ait pu, en s'appuyant sur un texte fixé par les canons depuis des siècles et transmis par la tradition, concevoir un type de musique vocale nouveau chez lui. Il obtint ainsi une qualité nouvelle de cette synthèse, typique de son écriture, qui sait associer des techniques et des façons d'harmoniser anciennes (*stilo antico*) à des formes d'expression «modernes» telles que le concerto et l'aria. Toujours est-il que le projet sur

la messe touchait encore à la tâche officielle de Bach par son caractère liturgique.

D'autres initiatives, comme par exemple l'édition des six *Partitas* (BWV 825 à 830, vol. 115) sous le titre de *Clavier-Übung* (1731), la composition et la publication des deux autres *Clavier-Übungen* (1735, 1739) ainsi, bien sûr, que «l'Offrande Musicale» BWV 1079 (vol. 133) ou «l'Art de la fugue» (BWV 1080, vol.134), reflètent par contre son aspiration personnelle à faire des essais, à chercher la perfection, à enseigner, à laisser une œuvre à la postérité et peut-être aussi à être reconnu.

Cette reconnaissance de sa valeur ne lui fut pourtant accordée dans une large mesure que longtemps après sa mort. C'était juste au moment où Franz Schubert sollicitait, à l'aide de la Messe en la bémol majeur, un poste comme celui que Bach avait obtenu à titre honorifique avec sa *Missa*. Schubert ne fut pas engagé, mais vécut de la vente de ses œuvres, au contraire de Bach dont la première œuvre imprimée, la *Clavier-Übung* de 1731, n'eut qu'un succès modéré. C'était le début d'une ère nouvelle qui montrait presque plus de goût pour la musique traditionnelle que pour la musique contemporaine. En ceci aussi, Bach était mieux placé.

Les oratorios de Bach

C'est dans le cadre des intérêts de sa fonction que Bach put réaliser le dessein d'écrire, pour les grandes fêtes de l'année liturgique, des «oratorios», c'est-à-dire des œuvres transposant dans le domaine sacré la forme modifiée du *Dramma per musica*, avec des personnages agissant, une réflexion et une intervention de la communauté. Déjà pour les Passions selon les Évangélistes Jean et

Matthieu, créées en 1724 et en 1727, Bach avait choisi cette option qui n'était pas courante du tout à son époque. Il n'avait pas mis en musique, comme Händel ou Keiser, un poème contant la Passion, mais il avait pris pour base la teneur même du texte de l'Évangile. Le projet concernant les oratorios se concrétisa avec l'Oratorio de Noël BWV 248 (vol. 76) à la fin de l'année 1734 et se poursuivit en 1735, comprenant encore un oratorio pour Pâques et un autre pour la fête de l'Ascension du Christ. Les trois morceaux sont caractérisés par la réutilisation de musique («parodie») que Bach avait d'abord composée à d'autres fins.

Oratorio de Pâques BWV 249

Destination: premier jour de Pâques

Texte: auteur inconnu (Picander ?)

Editions complètes: BG 213 – NBA II/7

C'est un morceau en manière d'opéra. Il vit le jour le 1er avril 1725 et ne reçut le nom d'«Oratorio de Pâques» qu'en 1735. Les rôles y sont distribués clairement: la soprano est Marie-Madeleine, l'alto est Marie, mère de Jacques, tandis que le ténor représente Pierre et la basse Jean. Il n'y a pas d'Évangéliste; on ne raconte pas, on agit, comme dans un vrai *Dramma per Musica*. C'est le seul morceau de cette espèce que Bach ait composé pour une destination sacrée. Il faut se l'imaginer plutôt comme un jeu de Pâques musical que comme une musique servant à la prédication. Bach l'a modifié encore une fois en 1740 en donnant au mouvement d'entrée vocal (n° 3) la forme enregistrée ici d'un chœur à quatre voix.

L'Oratorio de Pâques contient une grande part «parodique». Bach a repris les mouvements d'entrée et de

conclusion ainsi que les airs d'une cantate composée cinq semaines auparavant, pour le 23 février 1725, *Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen* BWV 249 a (Fuyez, disparaissez, fondez, soucis). L'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels avait fourni le motif. C'est déjà pour lui que Bach avait composé douze ans plus tôt sa première cantate profane *Was mir behagt, ist nur die munt're Jagd* BWV 208 (Seule la chasse joyeuse me convient, vol. 65). Le duc avait récompensé tant de bonnes grâces en conférant plus tard au musicien, en 1729, le titre de maître de chapelle de la cour de Saxe-Weissenfels, après la mort du duc de Cöthen Léopold, ancien employeur de Bach, et l'extinction du titre correspondant. Le duc Christian aimait la chasse; dans la cantate de Bach, ce sont des bergères (!) et des bergers qui lui souhaitent un bon anniversaire; le remaniement de Picander (?) en fait des disciples que l'on entend se hâter vers la tombe de Jésus dans le premier mouvement vocal (n° 3). Ce mouvement était peut-être à l'origine le final d'un concerto instrumental (écrit à Cöthen ?) dont Bach aurait utilisé les deux premiers mouvements pour introduire la cantate pastorale et l'Oratorio de Pâques.

Par ses triolets et sa forme en deux parties, le mouvement conclusif rappelle nettement le *Sanctus* créé pour la fête de Noël 1724 précédente et repris plus tard dans la Messe en si mineur. L'adaptation du texte aux émotions exprimées par la musique force une fois de plus l'admiration («Grand duc, que ton agrément se dresse comme les palmiers» devient ici «L'enfer et le diable sont vaincus, leurs portes sont détruites»), même si l'on ne peut s'empêcher parfois de sourire du goût de l'époque baroque pour les formules verbeuses: «Bercez-vous entre-temps, brebis repues, jusqu'à vous endormir vous-mêmes» (BWV 249a) – «Doucement, mon chagrin mortel ne sera plus qu'assoupissement, Jésus, grâce à ton suaire» (BWV 249,

N° 7); «Qu'un fidèle sujet puisse envers son doux Christian accomplir son devoir» (BWV 249 a)– «Viens donc, viens, prends-moi dans tes bras, car mon cœur sans ta présence est orphelin et affligé» (BWV 249, N° 9 Le texte complet a paru dans : «Dürr, Die Kantaten ...6», Kassel 1995, p. 881 ss.).

Contrairement à l'Oratorio de Noël, celui de Pâques ne comporte ni citation de l'Évangile, ni réflexion ni choral, ce qui lui donne un aspect quelque peu hâtif et inachevé. On peut expliquer ainsi le fait que ce morceau, pourtant beau et empreint de l'imagination de Bach, n'ait eu qu'un succès restreint et que les auditeurs n'aient pas vraiment pris conscience de l'existence d'un projet exceptionnel, par lequel le Cantor de Leipzig et *Director Musices* s'engageait une fois de plus dans des voies nouvelles.

*

Oratorio de l'Ascension BWV 11

Création: pour le 19 mai 1735 (?)

Destination: fête de l'Ascension du Christ

Texte: auteur inconnu, utilisant Luc 24, 50-52, Actes des Apôtres 1, 9-12 et Marc 16, 19 (mouvements 2, 5 et 7) ; mouvement 6: strophe 4 du cantique *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ* (Toi prince de la vie, Seigneur Jésus-Christ) de Johann Rist (1641); mouvement 9: strophe 7 du cantique *Gott fähret auf gen Himmel* (Dieu monte au ciel) de Gottfried Wilhelm Sacer (1697).

Éditions complètes: BG 2: 1 – NBA II/8

Plusieurs sources se retrouvent dans ce morceau. Le superbe chœur d'entrée, composé sur un texte de louanges d'ordre général, a été emprunté à la cantate *Froher Tag, verlangte Stunden* BWV Ann. 18 (Jour heureux, heures

désirées) que Bach avait écrite et exécutée en 1732 à l'occasion de l'inauguration de l'école Saint-Thomas; le reste de la musique de la cantate s'est perdu. Les récitatifs n° 2, 5 ainsi que 7a et 7c ont été composés d'après des textes des trois récits des Évangiles; concis et accompagnés seulement de la basse continue, ils forment sans fin le thème, l'Ascension du Christ, en figures et en lignes tendant vers le haut. Les *ariosos* n° 3 et 7b sont également de nouvelles compositions. Leur position et leur forme musicale rappellent des coutumes correspondantes dans les Passions et dans l'Oratorio de Noël. C'est au morceau final de ce dernier que ressemble le choral conclusif entouré d'un mouvement d'orchestre solennel au thème libre. Les deux airs, pour finir, proviennent de la cantate *Auf, süß entzückende Gewalt* BWV deest (Allons, doux pouvoir enchanteur) écrite par Gottsched et composée pour le 27 novembre 1725 pour le mariage de Peter Hohmann et Christiana Sibylla Mencke; ici aussi, le reste de la musique s'est perdu. Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben (Ah, reste donc, ma vie bien-aimée, n° 4) est également le modèle primitif de l'«Agnus Dei» de la Messe en si mineur BWV 232. Le dernier air (n° 8), joué par les trois bois (flûtes et hautbois) ainsi que par les violons et altos réunis en «demi-basse», plane dans cette apesanteur éthérée par laquelle Bach a représenté plusieurs fois l'âme toute proche de Dieu, le passage le plus connu de ce type étant peut-être l'air *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (C'est par amour que mon Sauveur veut mourir) de la Passion selon saint Matthieu (n° 49). Dans l'Oratorio de l'Ascension, ce n'est qu'une simple parodie – mais pourrait-on mieux exprimer dans une cantate de mariage, et de manière plus émouvante, les mots *Unschuld, Kleinod reiner Seelen* (Virginité, joyau des âmes pures)?

Andreas Bomba

A la búsqueda de innovación

Bach y su extraordinario proyecto de oratorios

En abril de 1826 el compositor vienés Franz Schubert se postuló para el cargo de Subdirector de Orquesta, para lo cual envió a la corte una misa que compuso en La sostenido mayor (D 678). Schubert vivió de su arte, no de su cargo. Y esto lo quiso cambiar. Le faltó esa confianza en sí mismo y en sus propias facultades que había que tener a comienzos del siglo XIX para ser capaz de afrontar ese tipo de vida. Mozart y Beethoven se lo propusieron de forma ejemplar y tal vez por eso precisamente pudieron asumir en su arte el riesgo de aquella dimensión de libertad que la posteridad habría de admirar en ellos.

Cien años antes habría sido imposible alcanzar ese status para un músico en Alemania Central. Johann Sebastian Bach se sustentó y sustentó a su familia a lo largo de toda su vida gracias a unos ingresos periódicos resultantes de los puestos que desempeñó en la iglesia, en la corte y finalmente en el Ayuntamiento de Leipzig. Al margen de esto sus haberse se completaban con unos honorarios independientes que provenían de las llamadas “Kasualien”, es decir, las ocasiones y oportunidades que se le brindaban de crear una música no incluida en sus compromisos oficiales.

De los puestos que desempeñó en cada época emanaban una serie de obligaciones que consistían en interpretar y componer música. Pero sería un error calificar por ello las composiciones de Bach como obras impuestas sobre las que pudiera imprimirse el sello de mediocre o simplemente rutinaria calidad. Por el contrario, Bach siempre se propuso metas artísticas y ninguna de las “obras impuestas” está exenta de individualidad y maestría; con

reflexión y gran coherencia dispone Bach los instrumentos expresivos y la dramaturgia sin prestar atención en cada caso a las conveniencias o necesidades ni a las capacidades de los intérpretes. Aún más interesante es sobre este trasfondo el hecho de que Bach se propusiera otras metas más allá del cumplimiento de sus obligaciones contractuales. Tras ellas se escondía un cierto nivel de insatisfacción frente a las circunstancias del momento, una gran ambición personal y un marcado impulso a la autoafirmación. En particular, los años que pasó en Leipzig a partir de 1723 (que en todo caso abarcan más de la mitad de la vida laboral de Bach) nos ofrecen muy amplia información al respecto.

Música para fines litúrgicos

En principio Bach se creó un extenso repertorio en forma de cursos anuales de cantatas, tres de los cuales se han conservado en su mayor parte y otros dos se han perdido si damos crédito a la información de su necrologio. A ellos se añadieron piezas aisladas compuestas para fines litúrgicos y (al menos) las dos grandes músicas de Pasión. En especial, en el caso de un inigualable proyecto como fue el curso anual de cantatas corales o con las inmensas pasiones (que lo eran tanto por sus dimensiones como por su concepción configurativa) Bach vino a cumplir algo más que una mera obligación. De este modo confirió al oficio de cantor de Santo Tomás un perfil que supera ampliamente la estela dejada por sus predecesores.

Pero la copiosa producción musical para usos litúrgicos se interrumpió en 1729. Bach se queja de las precarias condiciones en que se debate la “música eclesiástica regulada” (entrega al Consistorio de la ciudad, carta al amigo de juventud Georg Erdmann fechada en 1730) y

dirige su atención al Collegium musicum de cuya dirección acaba de hacerse cargo y para el cual compone a partir de ahora obras como conciertos para solista (cfr. vol. 125) o suites (vol. 132). Junto a esto sigue cumpliendo su oficio dominical en las principales iglesias. No obstante, para estos fines solo se crea música nueva con motivo de determinadas efemérides o en base a retos artísticos cuya superación estimulaba a Bach y para los que, como él mismo reconoce, hallaba soluciones “difíciles e intrincadas”, es decir, complicadas hasta el punto de ser por ello censurado por críticos como Johann Adolph Scheibe (1737).

Un proyecto de este tipo consistía en encarar el texto en forma de misa. En 1733 envió Bach a la corte de Dresde una *Missa* compuesta de *Kyrie* y *Gloria*. De este modo lo que pretendía y efectivamente consiguió en 1736 fue obtener el título de “compositor de la corte” para poder mejorar gracias a él su prestigio en Leipzig. Naturalmente, al elegir este tema de composición inclinaba la cabeza ante la corte católica de Dresde. Pero el *Kyrie* y el *Gloria* se cantaron también el servicio religioso de Leipzig, por lo cual pudo probar aquí Bach otras cuatro composiciones de misa (BWV 234 – 237, vol. 71&72). Hacia el final de su vida se propuso otra vez la *Missa* remitida a Dresde. Y es que consideraba que esta era la base más apropiada para completar una *Missa tota*, es decir, la composición musical de la totalidad del ordinario de la misa: la Misa en si menor BWV 232 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 70).

Desde la perspectiva actual, el aspecto más importante de todo el proyecto de misas parece ser el hecho de que al guiarle Bach por el texto canónicamente estatuido y transmitido desde siglos atrás, quiso diseñar para él un nuevo tipo de música vocal. De ahí surgió una nueva calidad de la síntesis que le caracteriza de técnicas y

modos antiguos (*stilo antico*) junto a formas “modernas” de expresión como el concierto y el aria. Pero debido a su utilidad litúrgica, su proyecto de misa afectaría siempre al cometido oficial de Bach.

Otras iniciativas como por ejemplo la impresión de las seis Partidas (BWV 825 – 830, vol. 115) como *Ejercicio de piano* (1731), la composición y publicación de otros dos ejercicios para piano (1735, 1739) y, lógicamente, la “Ofrenda musical” BWV 1079 (vol. 133) o el “Arte de la fuga” (BWV 1080, vol. 134), reflejan por el contrario la inclinación privada de Bach por hacer experimentos, perfeccionarse, ejercer de maestro, dejar una obra para la posteridad y obtener tal vez reconocimiento.

Pero este reconocimiento solo empezó a recogerlo Bach en gran medida mucho tiempo después de su muerte: precisamente en aquel momento en que Franz Schubert se postulaba para un título presentando la Misa en La sostenido mayor, igual que el que obtuviera Bach con todos los honores al presentar su propia *Missa*. Schubert no consiguió el puesto, sino que – al contrario del caso de Bach, que solo consiguió un moderado éxito con la impresión de su Opus I, el *Ejercicio de piano* de 1731 – vivió de la venta de sus obras. Había irrumpido una época nueva que valoraba la música recibida de los antepasados casi más que la música del momento. También en este aspecto jugaba Bach con ventaja.

Los oratorios de Bach

En el marco de sus funciones oficiales, Bach pudo realizar su objetivo de escribir “oratorios” para las principales fiestas del año litúrgico, es decir, obras que trasladaban al ámbito religioso la forma del *Dramma per musica*

en estilo cambiado utilizando personas que actuaban, además de la meditación y la relación comunitaria. Ya para las pasiones según los Evangelistas San Juan y San Mateo, que surgieron en 1724 y 1727, había elegido Bach la opción que para su época resultaba ser cualquier cosa menos habitual. No puso en música – como Händel o Keiser – un poema sobre la Pasión, sino que tomó como base el texto literal del Evangelio. El proyecto de los oratorios se inició en el paso del año 1734 a 1735 con el Oratorio de Navidad BWV 248 (vol. 76) y abarcaba además un Oratorio para el día de Pascua y para la fiesta de la Ascensión de Cristo. Lo característico de las tres piezas es la reutilización (“parodia”) de una música que Bach había compuesto antes para otros fines.

Oratorio de Pascua BWV 249

Destino: 1er. día de Pascua

Texto: desconocido (Picander?)

Ediciones completas: BG 213 – NBA II/7

Una pieza de estilo operístico es por su parte el “Oratorio de Pascua” que emergió de las aguas bautismales como cantata el día 1 de abril de 1725 y que no adoptó su nombre definitivo hasta 1735. Las funciones se asignan con toda claridad: el soprano es María Magdalena, el contralto es María, madre de Santiago, el tenor por su parte es Pedro y el bajo representa a Juan. No hay un Evangelista; no se relata, sino que se actúa: se trata de “Dramma per Musica”, que es la única pieza de este género compuesta por Bach con una finalidad religiosa. Habría que imaginarla más bien como teatralización musical de la Pascua y no como música homilética. En 1740 volvió a retocar Bach esta pieza al introducir el movimiento vocal de entrada (nº 3) en la forma que aquí

recogemos, es decir, con un coro a cuatro voces.

El Oratorio de Pascua contiene un alto componente de “parodia”. Bach recapituló movimientos marginales y arias de las cinco semanas precedentes para la cantata compuesta para el 23 de febrero de 1725 bajo el título „Huid, desapareced, esfumaos, ansiedades.” BWV 249 a. El motivo para la composición de esta pieza fue la celebración del natalicio del Duque de Sajonia – Weißenfels. Doce años antes había compuesto para él Bach su primera cantata “profana” titulada “Lo que me gusta es la ardorosa caza” BWV 208 (vol. 65). Por tanto afecto, el duque concedería posteriormente a Bach, en 1729, el título de Director de Orquesta de la corte de Sajonia – Weißenfels tras el fallecimiento del duque Leopoldo de Köthen que en otro tiempo dio empleo a Bach, con lo que se extinguió este título. El duque Christian era amante de la caza y se hizo felicitar en su cumpleaños con la cantata de Bach que incluía pastoras (!) y pastores; con la modificación del poema de Picander (?) estos personajes se convierten en discípulos a quienes en el primer movimiento vocal (nº. 3) se les oye apresurarse hacia la tumba de Jesús. Dentro de lo posible, este movimiento formaba en primer lugar el final de un concierto instrumental (¿de Köthen?) con cuyos dos primeros movimientos habría introducido Bach la cantata pastoril y el Oratorio de Pascua.

El movimiento final recuerda claramente en su posición de tresillos y en su composición bipartita el *Sanctus* que se compuso para la precedente fiesta de Navidad de 1724 y que posteriormente pasaría a la misa en si menor. La adaptación del texto a los afectos de la música (ya que aquí se sustituye la frase “Gran Duque, sea estable tu complacencia como las palmas” por esta otra: “Y sea rechazado Satán y el infierno, sus puertas están destrui-

das”) requiere por un lado más admiración si bien alguna que otra vez no puede disimularse una sonrisa por la barroca tendencia a la fabulación: “Mecéos entre tanto en el sueño como ovejas hartas” (BWV 249a), – “Tenne será mi agonía, un simple entrar en el sueño, gracias a tu sudario, Jesús” (BWV 249, N.º. 7); “Que un fiel súbdito pueda rendir su deuda y obligación al bondadoso Christian” (BWV 249a) – “Ven pues, ven y abrázame, pues mi corazón sin ti está huérfano y confuso” (BWV 249a, N.º. 9); el texto completo está impreso en: Dürr, Las cantatas...6, Kassel 1995, pág. 881 ss.).

En contraste con el Oratorio de Navidad, a esta pieza le falta la añadidura del texto evangélico, la reflexión y el coral. Desde esta perspectiva da la impresión de un poco precipitada e inacabada. Esto puede haber menguado el éxito de una pieza tan hermosa y tan marcada por la fantasía bachiana, y también puede haber atenuado la idea de la existencia de un proyecto extraordinario con el que vuelve a recorrer nuevos caminos el Cantor de Leipzig y Director Musices.

*

El Oratorio de la Ascensión BWV 11

Génesis: para el 19 de mayo de 1735 (?)

Destino: Fiesta de la Ascensión de Cristo

Texto: poeta desconocido, con inclusión del pasaje de Lucas 24, 50-52; Hechos de los Apóstoles 1, 9-12 y Marcos 16, 19 (movimientos 2, 5 y 7). Movimiento 6: estrofa 4 del cántico “Señor Jesucristo, Príncipe de la vida”, de Johann Rist (1641). Movimiento 9: estrofa 7 del cántico “Dios ascendi al cielo”, de Gottfried Wilhelm Sacer (1697).

Ediciones completas: BG 2: 1 – NBA II/8

En esta pieza confluyen varias fuentes. El magnífico coro de entrada, sobre un texto general de alabanza, lo tomó Bach de la cantata titulada “Jubiloso día, ansiada hora” BWV An. 18, que había escrito e interpretado con motivo de la inauguración de la Escuela de Santo Tomás en 1732; el resto de la música de esta cantata se ha perdido. Compuso los recitativos número 2, 5, 7a y 7c basándose en los textos de los tres relatos evangélicos; se han mantenido parques y en tono secco expresando continuamente el tema de la Ascensión de Cristo en figuras y líneas que apuntan hacia arriba. Igualmente compuso nuevos los *ariosos* números 3 y 7b. Su posición y su figuración musical evocan los usos correspondientes en las pasiones y en el Oratorio de Navidad. Con la pieza final de éstos se compara también el coral de cierre, envuelto por un movimiento orquestal festivo con tema libre. Por último, las dos arias proceden de la cantata titulada “Arriba, dulce poder seductor” BWV deest con texto original de Gottsched y que fue compuesta por Bach para las nupcias de Peter Hohmann y Christiana Sibylla Mencke celebrada el 27 de noviembre de 1725; también en este caso se perdió la música restante. “Ay, remánsate todavía, amadísima vida mía” (n.º. 4) es al mismo tiempo la imagen genuina del “Agnus Dei” de la Misa en si menor BWV 232. La última aria (n.º. 8) oscila con la utilización de los tres instrumentos de madera para aire (flautas y oboe) y los violines y violas enlazados para formar el “pequeño Bassett” en aquella supraterranal ingravidez con la que Bach solía caracterizar de varios modo la especial cercanía del alma a Dios, y, de manera quizá más destacada, en el aria “Por amor quiero morir mi Salvador” de la Pasión según San Mateo (n.º. 49). En el Oratorio de la Ascensión se expresa en una mera parodia... pero ¿podrían expresarse mejor y con más profundidad en una cantata nupcial las palabras “Inocencia, alhaja de las almas puras”?



hänssler CLASSIC

P.O.Box

D-71087 Holzgerlingen/Germany

www.haenssler-classic.com

classic@haenssler.de