



ST. JOHN PASSION · EASTER ORATORIO · A BOOK OF CHORALE SETTINGS



[1] + [2] ST. JOHN PASSION BWV 245

Johannes-Passion / La Passion selon St. Jean / La Pasión según San Juan

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 Hinzeln

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

© 1996 by Hänssler-Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

Internet: <http://www.bachakademie.de>



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

CD 1

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 folgete 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 angefochtenen 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

Total Time CD 1: 75:20

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 st Choral:	O Mensch, bewein dein Sünde groß 6:36
16 No. 11 th Aria (B, S Chorus) + Choral	Himmel, reiße, Welt erhebe 4:22
17 No. 13 th : Aria (T):	Zerschmettert mich 5:40
18 No. 19 th : Aria (T):	Ach, windet euch nicht so 5:35
19 No. 40 th : Chorus:	Christe, du Lamm Gottes 4:54
Total Time CD 2:	68:03

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 Phariseer 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

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

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.

CD1 1

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

Évangéliste

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-pêtres 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?

Évangéliste

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.

2c. 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

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.

2c. Recitative

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

3. Choral

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.

CD1 2

2c. Recitatif

Evangeliste
Jésus leur dit:
 Jésus
C'est moi.
 Evangeliste
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?
 Evangeliste
Ils répondirent à nouveau:

2d. Chœur

Jésus de Nazareth.

2c. Recitatif

Evangeliste
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!

2c. 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 Jüden nahmen Jesum und bunden ihn und führten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war.
Es war aber Kaiphas, der den Juden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.*

4. Recitativo

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. Choral

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. Recitativo

Evangelist

The troops, their commander and the Jews' henchmen 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.

CD1 4

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

Cúmplase 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 stand draußen für der Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führte Petrum hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:

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. Recitativo

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. Recitativo

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:

CD1 7

7. Aria

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. Recitativo

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. Recitativo

Evangeliste
Ce même disciple était connu du grand-prêtre et il pénétra avec Jésus dans le palais du grand-prêtre. Mais Pierre demeura dehors, près de la porte. Alors cet autre disciple, qui était connu du grand-prêtre, sortit, parla avec la portière et fit entrer Pierre. Alors la servante, qui gardait la porte, dit à Pierre:
 Ancilla

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. Salíó, 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 Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:

Jesus

Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt. Ich habe allezeit lehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgnen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehört haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich 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 beweise es, daß es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

11. Choral

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen

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. Chorale

Who has struck you thus,
My Saviour, and treated you

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 giffle 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 say.

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 erregt
Das Elend, das dich schläget,
Und das betrübte Marterheer.

12a. Recitativo

Evangelista
*Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester
Kaïphas. 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' einen, 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

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. Recitatif

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. Recitatif

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
*Ands 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 aquél 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 willst 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 ernsten 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

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

Peter, oblivious to all,
 Denied 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!

CD1 13

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,
 Renié 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. Choral

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. Recitative

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'Ecriture.

16a. Recitatif

Evangeliste

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?

Evangeliste

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. Recitative

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. Recitative

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
It 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?

CD1 16

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
Dijoles Pilato:
 Pilato
Tomadle vosotros y juzgadle según vuestra ley.
 Evangelista
Le dijeron entonces los judios:

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 judios?
 Evangelista
Respondió Jesús:
 Jesus
¿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, ¿a 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 sagst, 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:

CD 1 17

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:

Jesus

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 bitterer 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. Recitative

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 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 begrüßet, 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

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. Recitative

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. Recitative

Evangelist
And they struck him on the face. Once again Pilate went out and spoke to the Jews:
Pilatus
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:

CD1 20

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:
Pilatus
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:
Pilatus
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 Jesu:

Pilate
Behold the Man.
 Evangelist
As the high priests and the servants saw him they shouted:

21d. Chorus

Crucify! Crucify!

21e. Recitativo

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. Recitativo

Evangelist
When Pilate heard this he became even more frightened. He returned to the house of judgment and said to Jesus:

(CD 1 21)

Pilate
Voici l'homme!
 Evangeliste
Lorsque les grand-prêtres et les serviteurs le virent, ils crièrent en disant:

21d. Chœur

Crucifie-le, crucifie-le!

21e. Recitativo

Evangeliste
Pilate leur dit:
 Pilate
Prenez-le vous-mêmes et crucifiez-le; car je ne trouve cet homme coupable d'aucun crime!
 Evangeliste
Les Juifs lui répondirent:

21f. Chœur

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

21g. Recitativo

Evangeliste
En entendant ces paroles, Pilate redouble de crainte; il alla de nouveau dans le prétoire et dit à Jésus:

Pilato
¡Abí tenéis al hombre!
 Evangelista
Cuando lo vieron los principales sacerdotes y sus alguaciles, gritaron diciendo:

21d. Coro

¡Crucifícale! ¡Crucifícale!

21e. Recitativo

Evangelista
Dijoles 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 ihm losließe.

22. Choral

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
 Muß uns die Freiheit kommen;
 Dein Kerker ist der Gnadenthron,
 Die Freistadt 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

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

Evangelist
The Jews shouted:

Pilate
D'où viens-tu?
 Évangéliste
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?
 Évangéliste
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.
 Évangéliste
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. Recitativo

Évangéliste
Mais les Juifs crièrent et dirent:

Pilato
¿De dónde eres Tú?
 Evangelista
Jesús no le dio respuesta ninguna. Dijo 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 ti 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

*Lässt 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, führete er Jesum heraus und satzte
sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet:
Hochpflaster, 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 schrieen 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

(CD1 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. Recitative

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. Recitative

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

Evangeliste

*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!

Evangeliste

Mais ils s'écrièrent:

23d. Chœur

Débarasse-nous de lui, crucifie-le!

23e. Recitatif

Evangeliste

Pilate leur dit:

Pilate

Dois-je crucifier votre roi?

Evangeliste

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 gábbata. 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 ihm, 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: Golgotha.

24. Aria

Eilt, ihr angefochtenen Seelen,
Gehet aus euren Marterhöhlen,
Eilt - Wohin? - nach Golgotha!

Nehmet an des Glaubens Flügel,
Fliehet - Wohin? - zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda!

25a. Recitativo

Evangelista

Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zweien andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und setzte sie auf das Kreuz, und es war geschrieben: „Jesus 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

Jesus 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:

23f. Chœur

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

23g. Recitativ

Evangeliste

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. Recitativ

Evangeliste

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 Él 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: der Juden König, sondern daß er gesaget 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

*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. Choral

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

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:*

CD1 25

CD1 26

CD2 1

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 geteilt und haben über meinen Rock
das Los geworfen“. Solches taten die Kriegesknechte. 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

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

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!

CD2 1

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'Écriture: «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.*

Jesús

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 füllten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Iosen, 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

Evangelist

From that moment the disciple took Mary into his care. After that, when Jesus saw that everything 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

*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 might
And ends the fray.
It is finished!*

31. Recitative

Evangelist

Then he bowed his head and gave up his spirit.

CD2 3

29. Recitatif

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'Écriture 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. Recitatif

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 wardest 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 erben?
 Ist aller Welt Erlösung da?
 Als zu dir, der mich versühnt,
 O du lieber Herre!
 Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;
 Gib mir nur, was du verdienst,
 Doch neigst 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 erbebte, 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

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?
 Is 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

Evangelista
And look, the curtain of the temple was torn in two from top to bottom. The earth trembled, and the mountains parted, the graves opened and the bodies of the saints rose up.

34. Arioso

My heart, while the whole world
 Suffers with the sufferings of Jesus,
 While the sun puts on mourning,

CD2 6

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. Recitativo

Evangeliste
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 gekreuzigt 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 gläuhet. 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'.

CD2 9

CD2 10

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. Recitativ

Evangeliste

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

Deshácese, 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 Paraseve, 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 El; 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 traspasaran.

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 Arimathia, 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 gekreuzigt 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

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

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

Rest in peace, ye sacred remains.
No longer shall I mourn for you;
Rest in peace and grant me peace as well!

CD2 11

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'Arimathe, 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'aloës 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 Parasceve 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!
Aldenn 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*1^u. Choral

O Mensch, bewein dein Sünde groß,
Darum Christus seins Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.
Den Toten er das Leben gab
Und legt 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*1^u. 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 contemplant,
Dans la joie absolue, ô Fils de Dieu,
Mon Sauveur et trône de la grâce!
Mon Sauveur et trône de la grâce!
Seigneur Jésus Christ, entends-moi,
Je veux te célébrer éternellement.

*Appendice*1^u. 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 contemplan
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^u. 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 Trauertorn,
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 gedanke,
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!

CD 2 16

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.
Pâturage 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

13^u. 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!

19^u. 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!

40^u. 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.

13^u. 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!

19^u. 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!

40^u. Chorale

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.

CD2 17

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! prosternez-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.

13ⁱ. 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 Messestädtern erstmalig eine „musicierte 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 erbrachten – 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 Palmareum – 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 mehre-

ren 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 Darstellungsweise 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 gegrüßt, 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 nothwendige 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 den veränderten Textunterlegungen „Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bitter Leiden“), deren überdurchschnittliche Länge einen tiefgreifenden Einschnitt im Evangelienbericht 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 schlechtes 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 Kursachen gebräuchliche Gebetsöffnungsformel. 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 lichtigem 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 Choralkantatenjahrgang (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 Weimarschen 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 Leipziguern 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 (Sopran) 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-Arioso Nr. 19 und in einigen stärker besetzten Arien (Nr. 13, 24 und 30) zur Mitwirkung herangezogen. Die vergrößerte 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 begrüßet, 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 Kreysig, 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 Massenot 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 Liedesang. 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 h-Moll-Messe (Vol. 70).

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).

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 umfaßt bereits Engagements beim Philadelphia Orchestra mit Helmuth Rilling, mit Nikolaus Harnoncourt im Wiener Musik-

verein, 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.

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 Zusam-

menarbeit 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 Liceu 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 hängler 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 umfang-

reichen Plattenproduktionen. Mit Helmuth Rilling entstanden für hängler Classic u. a.: Beethovens „Missa Solemnis“, Haydn „Die Schöpfung“, Liszt „Christus“, Mendelssohn „Paulus“, Mozart „Requiem“, „Requiem der Versöhnung“. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE: h-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 Chor-

kunst. 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 Verböbnung«, 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 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 sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Bis zum 28. Juli 2000, Bachs 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochemachenden Einspielung unter Helmuth Rillings künstlerischer Gesamtleitung von hänssler Classic erstmals das Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs aufgenommen und veröffentlicht. Die EDITION BACHAKADEMIE wird 170 CDs umfassen und ist sowohl als Subskription (bereits ab 1998) wie auch als Gesamtsatz (ab 28. Juli 2000) erhältlich.



Bachs St. John Passion and its 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 Brockses 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 sub-

stituting 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 reflective 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 recitative 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 nothwendige 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 underlaid 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 shattering, 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 bassoon 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 Pas-

sion 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 li-

brettos 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 performances 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 “*Marterstrafe*” (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 “*Türhüterin*” (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 Herz" 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 theologians 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 EDITION 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 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 lied 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 "Elijah", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas' "Onaculum". 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 lied debut and he has appeared there regularly. His American lied 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 hänssler 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 hänssler 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 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.

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«.

By 28th July 2000, the 250th anniversary of Bach's death, an epoch-making recording of the complete works of Johann Sebastian Bach will for the first time be produced and published under Helmuth Rilling's artistic directorship by »hänssler Classic«. The EDITION BACHAKADEMIE will comprise 170 CDs and is available both on subscription (since 1998) and also as a complete set (from 28th July 2000).

Andreas Glöckner

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'auto-

risait 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 élucidés. 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 dramatique, 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 gegüßet, lieber Judenkönig!» – Salut à toi, cher roi des Juifs – et «Schreibe nicht: der Juden Kö-

nig» – 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 Brockes, *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. À 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

À 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 choraux 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 Englein* (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 des croches, tandis que la contrebasse et l'orgue jouent des noires avec soubres. 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 *Marterstrafe* (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...* (Destins de mes péchés...).

No 9, aria: Dans la seconde version, la conduite des voix s'a-

ligne 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 (*Hohepriester*), 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. Entièrement nouvelle – et, autant que l'on sache, unique dans son œuvre vocale – est l'utilisation d'un *bassono grosso* (contrebasse) dans les chœurs, choraux, 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 présent 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 violons 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 Jüdenkönig» et «Schreibe nicht: der Jüden 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 remplaça les deux hautbois *da caccia* par deux hautbois *d'amore* et, dans l'air de soprano qui le suit immédiatement «Zerfließe, mein Herz» (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 pareil.

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 religieux, 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, Riccardo 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'EDITION 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 ont toutefois les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donner-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).

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, Anabella, 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.

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, «Elías» de Mendelssohn, le «Psalmus Hungaricus» de Kodály et l'Oratorium 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 poursuivit auprès d'Elisabeth Schwarzkopf et de Dietrich Fischer-Dieskau. Il travailla avec des chefs d'orchestre de renom comme Ashkenazy, 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 ses 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 ainsi 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'ÉDITION BACHAKADEMIE, la Messe en si mineur, la Passion selon saint Jean, l'Oratorio de Noël, des Chants spirituels.

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'Édimbourg 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 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 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 Gächinger 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».

D'ici au 28 juillet 2000, 250ième anniversaire de la mort de Bach, l'œuvre complète de Johann Sebastian Bach sera pour la première fois enregistrée et publiée par haenssler Classic sur la base de cet enregistrement mémorable et sous la direction artistique générale de Helmuth Rilling. L'EDITION BACHAKADEMIE comprendra 170 CDs et sera disponible par souscription (à compter de 1998) et en intégrale (à compter du 28 juillet 2000).

Andreas Glöckner

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 Brookes) 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 libreto 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 parecer 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 *accompagnato* – 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 contenida 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 poderío” – 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 *basono 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...”, apa-

rece 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 sustancia porque se negaba a ofrecer sin cambios notables la obra que había presentado al año anterior. Pero tal vez tuvo lugar este restreño 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 libretto 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 confi-

guración con tres transformaciones corales (dos coros amplificados de coral y un aria de bajo con *cantus firmus* de soprano), supone evidentemente un cambio realizado con toda intención y mediante 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 tiembra 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 Salomon 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 libretto 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 inten-

to 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 interpretación 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 le añaden movimientos en la versión posterior: “de los lazos de mis pe-

cados...”.

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 “pontífice” y el término ‘portera’ se acentúa erróneamente. Después comienza la escena a mayor altura y Bach prescinde de las alusiones 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 Brockes 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 *bassano 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 *bassano 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 “Dehátme 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 implantándose 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 es-

pectacular 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 Kreysig, 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 Fajfbaender 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. Siguió 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, Regner y Berg. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE ha cantado el papel de soprano II en la Missa en 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 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). Des-

de 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 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.

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. 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. Cooperó 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 Ber-

lín (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 teatro 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 Liszt, „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 cate-dráticos. 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 reconciación", 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 300° aniversario del nata-

lio 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".

Siguiendo este esquema, hasta el 28 de julio del año 2000, cuando se celebra el 250° aniversario de la muerte de Bach, händsler Classic se ha propuesto continuar y publicar las grabaciones de la obra completa de Juan Sebastián Bach, bajo la dirección artística de Helmuth Rilling. La EDITION BACHAKADEMIE comprenderá 170 discos compactos CD. Puede solicitarse tanto como abono (ya a partir de 1998) o bien como conjunto completo (a partir del 28 de julio del año 2000).

Gächinger Kantorei Stuttgart

Soprano
 Rosana Barrena
 Natali Buck
 Sabine Claußnitzer
 Sabine Goetz
 Claudia Heiler
 Birte Heissenberg
 Beate Heitzmann
 Anne Hellmann
 Christiane Opfermann
 Alefina 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
 Katrin Rüsse
 Eva Wolak

Tenore
 Bruno Bäßner
 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

