

3 CD

DAS KIRCHENJAHR
JOHANN SEBASTIAN BACH

MATTHÄUS-PASSION

St Matthew Passion BWV 244 (b)

800 Jahre
THOMANERCHOR LEIPZIG

RONDEAU
PRODUCTION

2006

Live aus der
Thomaskirche Leipzig

Live recording at
St Thomas Leipzig

Thomanerchor Leipzig

Gewandhausorchester

Thomaskantor Georg Christoph Biller



*Portrait of
Johann Sebastian Bach;
made in 1746 by
Elias Gottlob Haussmann
(1695–1774)*

*Portrait of
Johann Sebastian Bach;
made in 1746 by
Elias Gottlob Haussmann
(1695–1774)*

Johann Sebastian Bach

* 21.3.1685, Eisenach; † 28.7.1750, Leipzig
1723–1750 Thomaskantor

Matthäus-Passion

St Matthew Passion

BWV 244 (b)

Frühfassung – Early version

Thomanerchor Leipzig

St Thomas's Boys Choir Leipzig

Gewandhausorchester

Gewandhaus Orchestra

Ute Selbig Soprano

Britta Schwarz Alto

Martin Petzold Tenore

Matthias Weichert Basso

Thomas Laske Basso

Georg Christoph Biller

Thomaskantor – Thomas Cantor

Ein Genie hat andere Maßstäbe als ein Normalsterblicher!

Nur so kann man verstehen, dass Bach die hier vorliegende Frühfassung, diesen genialen Wurf, als verbesserungswürdig ansah. Das Großartige der Matthäus-Passion ist – unabhängig von der Fassung, in der sie musiziert wird – überwältigend: ein Gipfelwerk der Musikgeschichte, Bekenntnis eines tiefgläubigen und vitalen Menschen. Die Frühfassung ist ein beredtes Zeugnis von Bachs Willen zur Vervollkommnung des Vollkommenen.

An der Matthäus-Passion faszinierte mich von der ersten Begegnung an, die ich 1967 als Sopran im Thomanerchor hatte, die Dramatik des Evangelienberichtes zum einen, innerhalb derer die Jesusworte durch die Begleitung der Streicher jenen geheimnisvollen Heiligenschein erhalten, der diesen Aussagen eine eigene hymnische Wirkung gibt.

Die andere Ebene stellen die durch das Satzpaar *Accompagnato-Rezitativ* und *Arie* ungewöhnlich ausgedehnten Meditationen dar, die die gefühlsmäßige Anteilnahme in ungehörte Tiefen führen. Als einsamer Mittelpunkt erscheint mir die Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, wo Bach inmitten des zugespitzten dramatischen Geschehens ein Bild der Fassungslosigkeit angesichts der Opferbereitschaft Jesu entstehen lässt. Der *Basso continuo*, sonst immer Urgrund und Motor dieser Musik, schweigt, weil die Welt angesichts der Ungeheuerlichkeit dieser Situation aus den Fugen geraten ist.

Die Choräle als Stimme der Gemeinde haben trotz ihrer Objektivität eine große Spannungsbreite, die von der Betroffenheit vom Leiden Jesu in Paul Gerhards „O Haupt voll Blut und Wunden“ (– in der Frühfassung nur mit einer Strophe vertreten –) bis hin zur stillen Bitte um Gottes Nähe angesichts des eigenen Todes in „Wenn ich einmal soll scheiden“ reicht.

Schließlich bilden Eingangs- und Schlusschor eine eigene Ebene: Ich sehe sie in der Tradition der antiken Tragödie. Am Anfang und am Schluss des Dramas stehen Tanzsätze, so wie wir uns den Prologos und den Epilogos vorstellen als die die Handlung ankündigenden und abschließenden Gesänge, bei denen der Chor sich im Reigen bewegt.

Mit der doppelchörigen Anlage überträgt Bach die „Coro-spezzato-Technik“ der Venezianer auf die Passion. Mit der Nutzung der „Schwalbennest-Orgel“ für den *Cantus firmus*, die zu seiner Zeit sich auf der Ostempore über dem Altarraum befand, und im Zusammenwirken mit den beiden sich auf der Westempore befindlichen Chören und Orchestern schuf er eine uns zugleich modern anmutende Stereophonie, die die Totalität der Aussage mit dem Klangwerden des gesamten Raumes verband: Das Leiden und Sterben des Jesus von Nazareth soll den Hörer ganzheitlich ergreifen und ihn als Betroffenen mitten hinein nehmen.

Dass die Faszination dieses Werkes etwa 280 Jahre nach seiner Uraufführung immer weiter im Ansteigen begriffen ist, liegt an dem unerschöpflichen Reichtum dieser göttlichen Musik. Der Genius Bach legt in Dankbarkeit und Demut vor dem Schöpfer, von dem er seine Gaben empfangen hat, ihm diese göttliche Musik auf den Altar, indem sie vom ersten bis zum letzten Takt sein Schaffensmotto widerspiegelt:

Soli Deo Gloria – Allein Gott die Ehre.

Thomaskantor Georg Christoph Biller,
Februar 2007



Geniuses must bring a very different yardstick to bear from ordinary mortals!

How else can we explain why Bach regarded the early version of his *St Matthew Passion* recorded here on this CD – an inspired work, indeed – as in need of improvement? The greatness of the *St Matthew Passion*, irrespective of the version played, is truly overwhelming: It is a milestone of music history and at the same time an affirmation of faith by a man who was both devout and blessed with tremendous vitality. This early version of that work is also eloquent testimony to Bach's determination to perfect the perfect.

What fascinated me about the *St Matthew Passion* the moment I first encountered it as a soprano in the Choir of *St Thomas's* in 1967 was on one level the immanent drama of the Evangelist's narrative – in which an 'acoustic halo' of silvery strings lends the words of Jesus a peculiarly hymnic quality – and on another level, the pairing of *accompagnato* recitatives and arias, which makes for unusually long meditations on the drama unfolding and hence for an emotional involvement of unprecedented depth.

The desolate centrepiece of the work is the soprano aria "Aus Liebe will mein Heiland sterben," in which Bach interrupts the action with an expression of distressed bewilderment and awe in the face of Jesus's self-sacrifice. The *basso continuo* that provides the underpinning for all the other movements is silent here, indicating that the world has indeed been unhinged by the sheer monstrosity of what is happening.

Despite their objectivity, the chorales representing the voice of the congregation cover a wide range of emotions, from the grief of Paul Gerhardt's "O Haupt voll Blut und Wunden" – only one verse of which was included in the early version – to the anguished plea for the comfort of God's presence at the moment of death in "Wenn ich einmal soll scheiden".

The opening chorus and final chorus, meanwhile, are ultimately on a level all their own, which I regard as belonging firmly in the tradition of Greek tragedy. Just as the purpose of the prologue and epilogue, in which the chorus moved as a single body, was to preface and then take stock of the drama sandwiched between them, so the *St Matthew Passion* begins and ends with what are essentially dance movements.

Bach's scoring for two choirs was a transfer of the Venetians' *coro spezzato* technique to the *Passion* genre. His decision to allocate the *cantus firmus* to the swallow's-nest organ, which in his day was located on the eastern gallery above the altar, while the choirs and orchestras performed on the western gallery, must have filled the whole church with what would now be called stereophonic sound, underscoring the totality the Gospel message: Bach wanted the suffering and death of Jesus of Nazareth to affect his listeners profoundly. He wanted them to be moved.

That the fascination of this work continues to grow even 280 years after it was first performed has to do with the incalculable riches of the score. As a musical genius's offering of humble thanks to the Creator he believed had endowed him with such exceptional gifts, it is indeed divine music of the highest order which from first to last reflects the motto:

Soli Deo gloria – to God alone be the glory.

Thomaskantor Georg Christoph Biller,
Februar 2007



Compact Disc 1		66:51
1	1. Chorus Chor I, Chor II, Soprano in ripieno	Kommt ihr Töchter, helft mir klagen 8:11 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
Die Salbung in Bethanien – The Anointing In Bethany		
2	2. Recitativo Evangelist, Jesus	Da Jesus diese Rede vollendet hatte 0:43 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
3	3. Choral Chor I, Chor II	Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen 0:56 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
Recitativo		
4	4a. Evangelist	Da versammelten sich die Hohenpriester 3:08 Basso continuo
4.2	4b. Chor I, Chor II	Ja nicht auf das Fest Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
4.3	4c. Evangelist	Da nun Jesus war zu Bethanien Basso continuo
4.4	4d. Chor I	Wozu dienet dieser Unrat Coro I: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
4.5	4e. Evangelist, Jesus	Da das Jesus merket, sprach er zu ihnen Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
5	5. Accompagnato Alt	Du lieber Heiland Du 0:55 Coro I: Flauto traverso I/II Basso continuo

6	6. Aria Alt	Buß und Reu 4:06 Coro I: Flauto traverso I/II Basso continuo
Der Verrat des Judas – Judas's Betrayal		
7	7. Recitativo Evangelist, Judas	Da ging hin der Zwölfen einer mit Namen Judas Ischarioth 0:38 Basso continuo
8	8. Aria Sopran	Blute nur, du liebes Herz 4:23 Coro II: Violino I/II, Viola Basso continuo
Das Abendmahl – The Last Supper		
Recitativo		
9	9a. Evangelist	Aber am ersten Tage der süßen Brot 2:18 Basso continuo
9.2	9b. Chor I	Wo willst du, dass wir dir bereiten das Osterlamm Coro I: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
9.3	9c. Evangelist, Jesus	Er sprach Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
9.4	9d. Evangelist	Und sie wurden sehr betrübt Basso continuo
9.5	9e. Chor I	Herr, bin ich's Basso continuo
10	10. Choral Chor I, Chor II	Ich bin's, ich sollte büßen 0:58 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
11	11. Recitativo Evangelist, Jesus, Judas	Er antwortete und sprach 2:51 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo

12	12.	Accompagnato Sopran	Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt 1:14 Coro I: Oboe d'amore I/II Basso continuo
13	13.	Aria Sopran	Ich will dir mein Herze schenken 3:28 Coro I: Oboe d'amore I/II Basso continuo
Jesu Zagen am Ölberg – Jesus's Despair On The Mount Of Olives			
14	14.	Recitativo Evangelist, Jesus	Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten 1:02 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
15	15.	Choral Chor I, Chor II	Erkenne mich, mein Hüter 1:06 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
16	16.	Recitativo Evangelist, Petrus, Jesus	Petrus aber antwortete 1:05 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
17	17.	Choral Chor I, Chor II	Es dient zu meinen Freuden 1:16 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
18	18.	Recitativo Evangelist, Jesus	Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe 1:40 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
19	19.	Accompagnato Tenor, Chor II	O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz 1:43 Coro I: Flauto traverso I/II, Oboe da caccia I/II Basso continuo
20	20.	Aria Tenor, Chor II	Ich will bei meinem Jesu wachen 5:29 Coro I: Oboe I (solo) Coro II: Violino I/II, Viola Basso continuo

Gebet am Ölberg – Prayer On The Mount Of Olives			
21	21.	Recitativo Evangelist, Jesus	Und ging hin ein wenig 0:42 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
22	22.	Accompagnato Bass	Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder 0:54 Coro II: Violino I/II, Viola Basso continuo
23	23.	Aria Bass	Gerne will ich mich bequemen 4:17 Coro II: Violino I/II Basso continuo
24	24.	Recitativo Evangelist, Jesus	Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend 1:19 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
25	25.	Choral Chor I, Chor II	Was mein Gott will, das g'scheh allzeit 1:11 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
Jesu Gefangennahme – Arrest of Jesus			
26	26.	Recitativo Evangelist, Jesus, Judas	Und er kam und fand sie aber schlafend 2:29 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo
27	27a.	Aria (Duett) Sopran, Alt, Chor II	So ist mein Jesus nun gefangen 5:27 Coro I: Oboe I/II, Violino I/II, Viola Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Organo, Violone
27.2	27b.	Chorus Chor I, Chor II	Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
28	28.	Recitativo Evangelist, Jesus	Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren 2:18 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo

29	29.	Choral Chor I, Chor II	Jesum lass ich nicht von mir 1:03 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo – <i>Fine della 1ma Parte</i> –
----	-----	----------------------------------	---

Compact Disc 2 55:06

Pars 2da Passionis Christi secundum Matthaeum

1	30.	Aria Bass, Chor II	Ach! Nun ist mein Jesus hin 3:48 Coro I: Flauto traverso I, Oboe d'amore I, Violino I/II, Viola Coro II: Violino I/II, Viola Basso continuo
---	-----	------------------------------	---

Verhör vor den Hohepriestern – Interrogation By The Chief Priests

2	31.	Recitativo Evangelist	Die aber Jesum gegriffen hatten 1:02 Basso continuo
3	32.	Choral Chor I, Chor II	Mir hat die Welt trüglich gericht' 0:52 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
4	33.	Recitativo Evangelist, Zeuge I + II, Hoherpriester I	Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten 1:20 Basso continuo
5	34.	Accompagnato Tenor	Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille 0:56 Coro II: Oboe I/II Basso continuo
6	35.	Aria Tenor	Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen 3:19 Basso continuo
7	36a.	Recitativo Evangelist, Hoherpriester I, Jesus	Und der Hohepriester antwortete 2:08 Coro I: Violino I/II, Viola Basso continuo

7.2	36b.	Chor I, Chor II	Er ist des Todes schuldig Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
-----	------	-----------------	--

7.3	36c.	Evangelist	Da speieten sie aus in sein Angesicht Basso continuo
-----	------	------------	--

7.4	36d.	Chor I, Chor II	Weissage uns, Christe Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
-----	------	-----------------	--

8	37.	Choral Chor I, Chor II	Wer hat dich so geschlagen 0:59 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
---	-----	----------------------------------	--

Petri Verleugnung – Peter's Denial

		Recitativo	
9	38a.	Evangelist, Magd I + II, Petrus	Petrus aber saß draußen 2:22 Basso continuo
9.2	38b.	Chor II	Wahrlich, du bist auch einer von denen Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo
9.3	38c.	Evangelist, Petrus	Da hub er an, sich zu verfluchen Basso continuo
10	39.	Aria Alt	Erbarme dich 6:33 Coro I: Violino I/II, Viola Coro II: Violino I (solo) Basso continuo
11	40.	Choral Chor I, Chor II	Bin ich gleich von dir gewichen 1:07 Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola Basso continuo

Judas im Tempel – Judas In The Temple

Recitativo

- 12 41a. Evangelist, Judas **Des Morgens aber hielten alle Hohepriester** 1:49
Basso continuo
- 12.2 41b. Chor I, Chor II **Was gehet uns das an**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo
- 12.3 41c. Evangelist,
Hohepriester I + II **Und er warf die Silberlinge in den Tempel**
Basso continuo
- 13 42. **Aria** **Gebt mir meinen Jesum wieder** 2:55
Bass
Coro I: Violino I (solo)
Coro II: Violino I/II, Viola
Basso continuo

Jesus vor Pilatus – Jesus Before Pilate

- 14 43. **Recitativo** **Sie hielten aber einen Rat** 2:12
Evangelist, Pilatus, Jesus
Coro I: Violino I/II, Viola
Basso continuo
- 15 44. **Choral** **Befiehl du deine Wege** 1:16
Chor I, Chor II
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo
- Recitativo**
- 16 45a. Evangelist, Pilatus,
16.2 Pilati Weib, Chor I + II
16.3 **Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit** 2:32
Barrabam
Pilatus sprach zu ihnen
Basso continuo
- 16.4 45b. Chor I, Chor II **Lass ihn kreuzigen**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

- 17 46. **Choral** **Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe** 0:59
Chor I, Chor II
Coro I + II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo
- 18 47. **Recitativo** **Der Landpfleger sagte** 0:20
Evangelist, Pilatus
Basso continuo
- 19 48. **Accompagnato** **Er hat uns allen wohlgetan** 1:13
Sopran
Coro I: Oboe da caccia I/II
Basso continuo
- 20 49. **Aria** **Aus Liebe will mein Heiland sterben** 5:03
Sopran
Coro I: Flauto traverso I (solo), Oboe da caccia I/II
- Recitativo**
- 21 50a. Evangelist **Sie schriean aber noch mehr** 2:04
Basso continuo
- 21.2 50b. Chor I, Chor II **Lass ihn kreuzigen**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo
- 21.3 50c. Evangelist, Pilatus **Da aber Pilatus sahe, dass er nichts schaffete**
Basso continuo
- 21.4 50d. Chor I, Chor II **Sein Blut komme über uns und unsre Kinder**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo
- 21.5 50e. Evangelist **Da gab er ihnen Barrabam los**
Basso continuo

Jesu Geißelung – Scourging Of Jesus

- 22 51. **Accompagnato** **Erbarm es Gott** 1:00
Alt
Coro II: Violino I/II, Viola
Basso continuo

23 52. **Aria** **Können Tränen meiner Wangen** 6:52
Alt
Coro II: Violino I/II
Basso continuo

Recitativo

24 53a. Evangelist **Da nahmen die Kriegsknechte** 1:07
Basso continuo

24.2 53b. Chor I, Chor II **Gegrüßet seist du, Jüdenkönig**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

24.3 53c. Evangelist **Und speieten ihn an**
Basso continuo

25 54. **Choral** **O Haupt voll Blut und Wunden** 1:18
Chor I, Chor II
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

Compact Disc 3 42:08

Simon von Kyrene – Simon Of Cyrene

1 55. **Recitativo** **Und da sie ihn verspottet hatten** 0:52
Evangelist
Basso continuo

2 56. **Accompagnato** **Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut** 0:36
Bass
Coro I: Flauto traverso I/II, Liuto
Basso continuo

3 57. **Aria** **Komm, süßes Kreuz** 5:47
Bass
Coro I: Liuto
Basso continuo

Kreuzigung – The Crucifixion

Recitativo

4 58a. Evangelist **Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha** 3:49
Basso continuo

4.2 58b. Chor I, Chor II **Der du den Tempel Gottes zerbrichst**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

4.3 58c. Evangelist **Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein**
Basso continuo

4.4 58d. Chor I, Chor II **Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

4.5 58e. Evangelist **Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder**
Basso continuo

5 59. **Accompagnato** **Ach Golgatha, unselges Golgatha** 1:26
Alt
Coro I: Oboe da caccia I/II
Basso continuo

6 60. **Aria** **Sehet, Jesus hat die Hand** 3:41
Alt, Chor II
Coro I: Oboe da caccia I/II
Coro II: Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

Recitativo

7 61a. Evangelist, Jesus **Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis** 2:18
Basso continuo

7.2 61b. Chor I **Der ruft dem Elias**
Coro I: Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

7.3 61c. Evangelist **Und bald lief einer unter ihnen**
Basso continuo

7.4 61d. Chor II **Halt! Lass sehen**
Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

7.5 61e. Evangelist **Aber Jesus schrie abermal laut und verschied**
Basso continuo

8 62. **Choral** **Wenn ich einmal soll scheiden** 1:41
Chor I, Chor II
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

Recitativo

9 63a. Evangelist **Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück** 2:40
Basso continuo

9.2 63b. Chor I, Chor II **Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

Kreuzabnahme – Descent From The Cross

9.3 63c. Evangelist **Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen**
Basso continuo

10 64. **Accompagnato** **Am Abend, da es kühle war** 1:42
Basso continuo
Coro I: Violino I/II, Viola
Basso continuo

11 65. **Aria** **Mache dich, mein Herze, rein** 6:52
Basso continuo
Coro I: Oboe da caccia I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

Grablegung – Burial

Recitativo

12 66a. Evangelist **Und Joseph nahm den Leib** 2:48
Basso continuo

12.2 66b. Chor I, Chor II **Herr, wir haben gedacht**
Coro I + Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

12.3 66c. Evangelist, Pilatus **Pilatus sprach zu ihnen**
Basso continuo

13 67. **Accompagnato** **Nun ist der Herr zur Ruh gebracht. Mein Jesu, gute Nacht** 1:59
Bass, Tenor, Alt, Sopran,
Chor II
Coro I: Violino I/II, Viola
Coro II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

14 68. **Chorus** **Wir setzen uns mit Tränen nieder** 5:57
Chor I, Chor II
Coro I + II: Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola
Basso continuo

Leipziger Passionsaufführungen vor 1723

Als Johann Sebastian Bach im Frühsommer 1723 das Thomaskantorat übernahm, hatte die alljährliche Auffüh-

Bachs „große Passion“

Frühfassung der Matthäus-Passion BWV 244 (b) erstmals auf CD eingespielt

rung figuraler Passionsmusiken offenbar noch keine allzu lange Tradition. Für die Zeit vor 1700 existieren zumindest nur vereinzelte Aufführungsbelege: So ist der handschriftlichen Notiz über eine Matthäus-Passion Sebastian Knüpfers (Thomaskantor von 1657 bis 1676) nicht viel mehr zu entnehmen, als dass sie am Sonntag Judica des Jahres 1669 in der Nikolaikirche „vor der Predigt“ musiziert worden sei. Weitgehend ungeklärt bleibt auch der Hinweis auf eine mit 19 Stimmen (Vokal- und Instrumentalstimmen) besetzte Passionsmusik aus der Feder Johann Schelles (Thomaskantor von 1677 bis 1701). Auch von diesem Werk fehlt derzeit jedwede Spur. Passionen vom Typ der „responsorialen Passion“ (der Choralpassion) sind in der Karwoche hingegen bereits im 16. und 17. Jahrhundert regelmäßig gesungen worden. Diese Aufführungstradition reicht sogar bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, und noch im Jahre 1753 waren die Choralpassionen von Johann Walter (1496–1570) fester Bestandteil der Karwochen-Liturgie in Leipzig.

Als erstes Passionsoratorium hörten die Messestädte offenbar Georg Philipp Telemanns „Brockes-Passion“: Am Karfreitag (26. März) 1717 hatte der damalige Organist und Musikdirektor Johann Gottfried Vogler das Werk mit einem eigenen, vorwiegend aus Studenten bestehenden

Ensemble in der Neukirche dargeboten. Den Leipziger Kirchgängern, die überwiegend nur traditionelle Choralpassionen bislang zu hören gewohnt waren, wird das völlig Neuartige der fast dreistündigen Komposition gewiss nicht entgangen sein. Vier Jahre später, am 11. April 1721, folgte Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau mit der Aufführung seiner Markus-Passion im Karfreitags-Vespergottesdienst 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.

Sehr bald hatte sich die Darbietung einer oratorischen Passion (beziehungsweise eines Passionsoratoriums) in der Messemetropole zum musikalischen Hauptereignis des Jahres etabliert. Bereits 1721 wusste einer der Zeitzeugen darüber zu berichten: *„Ich weiß mich zu erinnern, daß in einem gewissen Orte am Charfreytage vor und nach der Predigt eine Passion solte gemusiciret werden. Des Predigers wegen wären die Leute gewißlich nicht so zeitig und mit so grossem Gedräng in die Kirche kommen, sondern, wie vermuthlich, der Music wegen.“* Freilich: Wie viele unter den Ausführenden wie Zuhörern nur wenige Jahre später das Einzigartige der Bachschen Passionen zu erahnen vermochten, entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht aber hat die am Karfreitag (15. April) 1729 – wohl erstmalig in doppelchöriger Fassung – aufgeführte Matthäus-Passion, die in ihren äußeren wie inneren Dimensionen alle bisherigen Vertonungen der Leidensgeschichte Christi weit in den Schatten stellte, unter den Leipziger Zuhörern nicht nur allseitige Bewunderung und Begeisterung ausgelöst. Zu fragen bliebe zumindest, weshalb Bach im Folgejahr (1730) die unvergleichlich bescheidenere Lukas-Passion (BWV 246) eines unbekannteren Verfassers zur Aufführung

brachte. War die Darbietung jenes Werkes – das in seiner ernsten Schlichtheit, warmherzigen, ja fast pietistischen Frömmigkeit die Herzen der Zuhörer gewiss auch zu erreichen vermochte – etwa Bachs Reaktion auf kritische Stimmen gegenüber seinem im Vorjahr aufgeführten monumentalen Passions-Opus? Vielleicht nicht zufällig folgte der Lukas-Passion die hinsichtlich ihres formalen Umfangs ebenso eher bescheidene Markus-Passion am Karfreitag 1731. Auch hier scheint sich Bach abermals in Zurückhaltung geübt zu haben.

Zur Vor- und Frühgeschichte der Matthäus-Passion

Im Gegensatz zur einchörigen Johannes-Passion (BWV 245) ist die Entstehungsgeschichte des doppelchörigen Schwesterwerkes (BWV 244) noch in vielerlei Hinsicht ungeklärt. Möglicherweise reicht ihre Vorgeschichte sogar bis in die Zeit vor 1727 zurück, denn bereits für die Passionsaufführung des Jahres 1726 bleibt ungewiss, ob Bach zunächst ein eigenes Werk (eine Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus?) darbot und mit dessen Komposition bereits begonnen hatte, oder ob er von Anfang an die um 1712 in Weimar musizierte (Reinhard Keiser zugeschriebene) Markus-Passion wiederaufzuführen geplant hatte. Im Jahr zuvor (1725) war der Versuch, eine neue Passionsmusik zu komponieren, wohl durch den Ausfall des Textdichters (mithin an äußeren Umständen) gescheitert. Offenbar erst kurzfristig entschied sich Bach zur Wiederaufführung seiner schon 1724 musizierten Johannes-Passion, wobei das Werk allerdings weit reichende Veränderungen erfuhr.

Anlass zu Spekulationen über eine Früh- oder Vorgeschichte der Matthäus-Passion gibt der fragmentarische Eintrag zur Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ (Nr. 65) in einer

Viola-Stimme des D-Dur-Sanctus (BWV 232^{III}). Der Kopist, der jene Stimme für eine Wiederaufführung zum Osterfest (13. April) des Jahres 1727 ausschrieb, hatte ein Notenblatt wieder verwendet, auf dem eineinhalb Takte der ersten Violino-Stimme von jener Bass-Arie (wohl kurz zuvor) eingetragen worden waren. Es hat also den Anschein, als hätte Bach die Aufführungsstimmen zu seiner Passion und die Neustimmen zum D-Dur-Sanctus nahezu gleichzeitig anfertigen lassen. Freilich lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, ob die besagte Bass-Arie 1727 eigens für die Passion komponiert worden ist, oder ursprünglich einem anderen (älteren) Werk angehörte. Gleiches gilt auch für die Arien „Geduld“ (Nr. 35), „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Nr. 42) und „Können Tränen meiner Wangen“ (Nr. 52). Zumindest bleiben Zweifel, ob Text und Musik dieser Arien ursprünglich zusammengehörten. Vor allem die Tenor-Arie Nr. 35 erweckt den Verdacht, als sei sie aus einer älteren Vorlage hervorgegangen. Wohl in dem Wissen, dass bei der Textunterlegung einige Unstimmigkeiten bestanden, hat Bach den Satz bei einer späteren Überarbeitung noch einmal tief greifend verändert. Ähnliches gilt auch für die schon erwähnte Bass-Arie Nr. 42: Bachs Bemühen um eine sinnfällige Textierung ist selbst bei der Niederschrift des Partiturautographs (1736) noch zu beobachten.

Im Frühjahr 1729 stand Bach vor der schwierigen Aufgabe, innerhalb von nur drei Wochen zwei großangelegte Kompositionen aufführen zu müssen: am 24. März eine Trauermusik anlässlich des Gedächtnisgottesdienstes für den frühverstorbenen Fürst Leopold in der reformierten Stadtkirche St. Jakob in Köthen – und am 15. April die Passion im Karfreitags-Vespergottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig. Es war daher nahe liegend, die Vorbereitungen für beide Werke sinnvoll aufeinander abzustimmen. Seit über einhundert Jahren wissen wir, dass mindestens zehn

Beginn des ersten Teils (aus der Partiturbabschrift der Matthäus-Passion, Frühfassung, von Johann Christoph Farlau, um 1756)

Opening of the first part (according to the copy of the score drawn up by Johann Christoph Farlau around 1756)

Sätze der Matthäus-Passion auch in jener Trauermusik (BWV 244a) Verwendung fanden. Das Problem der Parodiebeziehungen zwischen den beiden Werken – die Frage, inwieweit die Passion der Trauermusik „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ vorausgegangen ist – konnte bislang nicht sicher geklärt werden. Dass die für Karfreitag 1729 zur Aufführung vorgesehene Passionsmusik in einer älteren Fassung schon existiert haben muss (beziehungsweise als Vorlage dafür benötigt wurde), ist Bachs Nachbemerkung im Brief an seinen Schüler Christoph Gottlob Wecker vom 20. März 1729 zu entnehmen: „Mit der verlangten Passions Musique wolte gerne dienen, wenn sie nicht selbstn heüer benöthiget wäre“. Bach erteilte dem Schüler eine Absage, weil er die verlangte Passionsmusik am Karfreitag 1729 in Leipzig brauchte und deswegen nicht nach Schweidnitz (in Schlesien) zu Aufführungszwecken verleihen konnte.

Für die Annahme, beide Kompositionen – sowohl die doppelchörige Matthäus-Passion als auch die Trauermusik – könnten (zumindest teilweise) aus einer gemeinsamen (älteren) Vorlage hervorgegangen sein, spräche vielleicht die Beobachtung, dass sich einzelne Turbae (Volkschöre) der Passion ohne weiteres auf eine einchörige Vorlage zurückführen lassen. Bachs Umgestaltung und Erweiterung zu einer doppelchörigen Fassung wäre plausibel damit zu erklären, dass er seit März 1729 Leiter eines der beiden Leipziger Collegia musica geworden war und somit erstmalig ein Werk aufzuführen vermochte, für das annähernd 60 Mitwirkende (darunter nicht nur die Thomaner, die ortsansässigen Stadtpfeifer und Kunstgeiger, sondern auch Studenten der Universität und sonstige Adjuvanten der Stadt) erforderlich waren. Die Richtigkeit dieser These vorausgesetzt, wäre die Passion am Karfreitag 1727 in einchöriger Fassung in der Thomaskirche musiziert worden.

Bach hat auf dem Titelblatt seiner Reinschriftpartitur von 1736 den Textdichter der Passion, Christian Friedrich Henrici (alias Picander), ausdrücklich erwähnt. Von Picanders Passions-Libretto existiert allerdings nur der Wiederabdruck in seiner Gedichtsammlung *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, die er zur Ostermesse 1729 publiziert hatte. Der Originaltextdruck der mutmaßlichen Erstaufführung von 1727 beziehungsweise derjenige von der Aufführung im Jahre 1729 ist hingegen verschollen. Insofern lassen sich beide Aufführungen nicht mit letzter Sicherheit belegen. Für eine erstmalige Darbietung der Passion im Jahre 1727 könnte aber folgender Umstand sprechen: Nicht – wie bisher angenommen – 1736, sondern bereits 1727 wurde die so genannte „Schwalbennest-Orgel“ in der Thomaskirche von dem Orgelbauer Zacharias Hildebrandt wieder instand gesetzt. Zur Ausführung des Choral-cantus-firmus „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor der Passion war das kleine, separat aufgestellte Instrument somit verfügbar. Womöglich wurde die Reparatur sogar eigens für die Passionsaufführung am Karfreitag 1727 vorgenommen. Soweit wir heute wissen, hat Bach seine Matthäus-Passion – wahrscheinlich aus räumlichen Gründen – auch in den Folgejahren ausschließlich in der Thomaskirche dargeboten.

Zur Quellenlage der Frühfassung

Während von der späteren, in den Jahren 1736 und 1742 aufgeführten Fassung der Matthäus-Passion sowohl Partiturautograph als auch Originalstimmen überliefert sind, besitzen wir von der Frühfassung lediglich eine aus der Zeit nach 1750 stammende Partiturbabschrift. Als Kopist dieser Quelle wurde bislang Bachs Schüler und nachmaliger Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1719–1759)

angesehen. Jüngste Schriftuntersuchungen (Peter Wolny) haben jedoch ergeben, dass diese Abschrift nicht von Altnickol selbst, sondern von der Hand seines Schülers Johann Christoph Farlau (geb. um 1735) stammt. Offenbar war dem Kopisten die schon erwähnte Reinschriftpartitur von 1736 nicht zugänglich, weshalb er auf eine ältere Vorlage zurückgreifen musste. Farlau hat seine Abschrift – wohl in den Jahren um 1756 – anscheinend unter Heranziehung des verschollenen Partiturautographs (der Fassung von 1729) angefertigt. In seiner Partiturskopie erscheint am Ende des ersten Teils („vor der Predigt“) nicht der groß angelegte Choralchor „O Mensch beweine deine Sünde groß“ (Satz 29), sondern der vierstimmige Choral „Jesus lass ich nicht von mir“. Die Arie der Tochter Zion „Ach! Nun ist mein Jesus hin!“ (Satz 30) ist dem Bass statt dem Alt zugewiesen; das Bass-Accompagnato „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ (Satz 56) und die anschließende Arie „Komm, süßes Kreuz“ (Satz 57) sind mit einer Laute statt einer Gambe besetzt. Der Choral „Es dient zu meinen Freuden“ (Satz 17) fehlt in seiner Abschrift aus nicht erkennbaren Gründen ganz; anscheinend wurde er beim Abschreiben lediglich übersehen. In den doppelchörigen Sätzen ist der Basso continuo noch nicht auf zwei getrennten Systemen notiert. Durch Farlaus Abschrift ist uns die Passion anscheinend in der (ersten?) doppelchörigen Fassung von 1729 überliefert.

Wiederaufführungen nach 1729

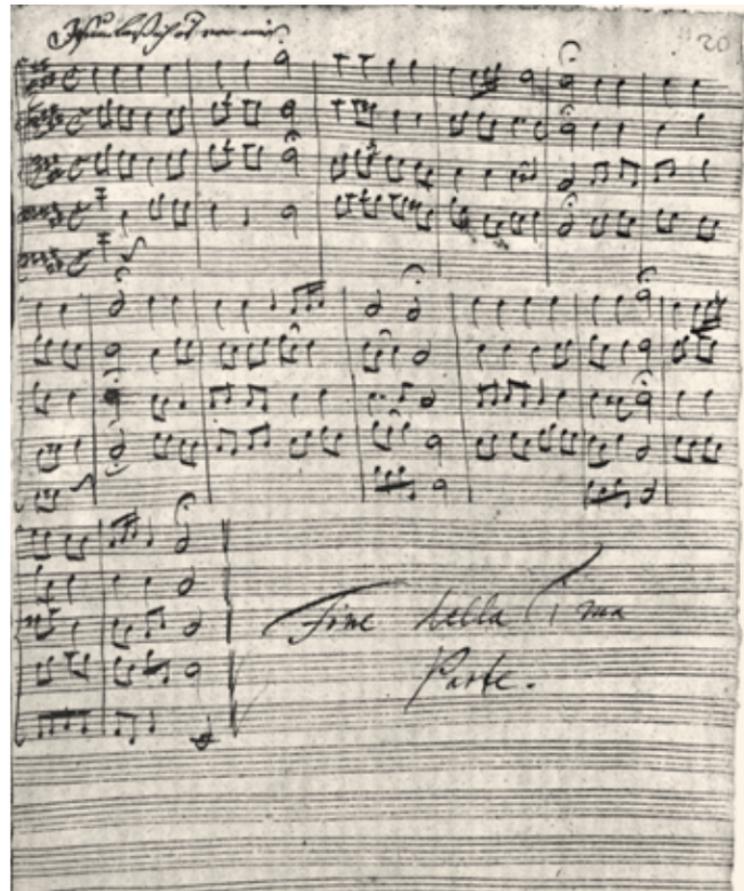
Als Bach seine Matthäus-Passion in späteren Jahren überarbeitete, nahm er – im Gegensatz zur Johannes-Passion – am Gesamtkonzept des Werkes keine prinzipiellen Veränderungen mehr vor. Seine Eingriffe beziehen sich im Wesentlichen auf Änderungen in der Stimmführung und

der instrumentalen Besetzung. Nicht selten nahm er einen Stimmentausch (namentlich bei den mittleren Instrumental- und Vokalstimmen) vor. Prinzipiell diente seine Überarbeitung der Vervollkommnung der Textanpassung und der Verfeinerung musikalischer Strukturen. Die Tenorarie „Geduld“ (Satz 35) erfuhr eine eingreifende Umgestaltung. Nicht unwesentlich verändert wurde auch der Eingangsschor. Dass Bach in der späteren Fassung seiner Matthäus-Passion alle „willkürlichen Manieren“ (Verzierungen) ausnotierte und nicht dem Improvisationsvermögen seiner Ausführer überlassen hat, dürfte den musikästhetischen Auffassungen der jüngeren Komponistengeneration – etwa denen eines Johann Adolph Scheibe – mit der Forderung nach mehr Durchsichtigkeit und Klarheit des musikalischen Satzes wohl kaum entsprochen haben.

In dieser überarbeiteten Fassung erklang die Matthäus-Passion am Karfreitag (30. März) des Jahres 1736 in der Thomaskirche und – wie aus den Aufzeichnungen des Küsters Johann Christoph Rost hervorgeht – „mit beyden orgeln“. Dabei wurde der Choral „Jesus lass ich nicht von mir“ durch den großangelegten Choralchor „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ ersetzt, der erste Teil somit von einem weit ausladenden und kompliziert strukturierten Satz beschlossen. Dass dieser ursprünglich eine Passionsmusik einzuleiten hatte und dementsprechend als Exordium konzipiert worden war, ist freilich nicht zu übersehen. Eine spätere (und vielleicht sogar letztmalige?) Darbietung der Matthäus-Passion erfolgte im Jahre 1742 und wird durch zusätzlich angefertigte Aufführungsstimmen (*Soprano in ripieno, Viola da Gamba und Cembalo*) belegt. Der Einsatz eines dem zweiten Orchester zugewiesenen Cembalos erfolgte sicherlich aus praktischen Erwägungen – entweder, weil die zweite, 1736 verwendete Continuo-Orgel nicht verfügbar war – oder, weil Bach einen klanglichen Kontrast

Ein wichtiger Unterschied zwischen Früh- und Spätfassung der Matthäus-Passion ergibt sich am Ende des ersten Teils (Nummer 29): Statt des groß angelegten Choralchores „O Mensch beweine deine Sünde groß“ erklingt der Choral „Jesus lass ich nicht von mir“ (aus der Partitursabschrift der Matthäus-Passion, Frühfassung, von Johann Christoph Farlau, um 1756).

One significant difference between the early and later versions of Bach's St Matthew Passion is the way in which the first part of the work ends: Instead of concluding with the fully scored chorale fantasia "O Mensch beweine deine Sünde groß" (No. 29 of the later version), Part I of the early version, according to the copy of the score drawn up by Johann Christoph Farlau around 1756, ends with the four-part chorale "Jesus lass ich nicht von mir."



zur Continuo-Gruppe des ersten Chors herstellen wollte. Wie bei der letzten Aufführung der Johannes-Passion (1749) gingen Bachs Intentionen auch dahin, den Aufführungsapparat nochmals zu erweitern.

Zur Konzeption und Anlage des Werkes

Hauptcharakteristikum der Matthäus-Passion ist die vokale und instrumentale Doppelchörigkeit, welche Bach mit differenzierten Gestaltungsmitteln konsequent aus Picanders dialoghaft angelegtem Libretto entwickelt. Die im Jahre 1736 in der Thomaskirche „mit beyden Orgeln“ erfolgte Darbietung ist wohl so vorzustellen, dass beide Vokalchöre mit ihren Orchestern auf der Westempore musizierten, der im Eingangssatz „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ vom Ripieno-Sopran vorzutragende Cantus firmus „O Lamm Gottes, unschuldig“ auf der gegenüberliegenden Ostempore unter Hinzuziehung der dort befindlichen so genannten „Schwalbennest-Orgel“ erklang. In Bachs Schönschriftpartitur ist dieser Passionschoral durchgängig mit roter Tinte eingetragenen. Dessen Vorrangstellung gegenüber der madrigalischen Dichtung sollte wohl somit verdeutlicht werden. Viele der Turba-Chöre sind durch ihre doppelchörige Anlage von geradezu bildhafter Wirkung; namentlich die Spottchöre („Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug“, „Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!“), in denen sich die aufgebrauchte Menge gegenseitig aufheizt.

Kennzeichnend für die Matthäus-Passion ist die verstärkte Einbeziehung von lyrischen Elementen. Dies zeigt sich bereits in der Vertonung der Jesu-Worte, welche stets von schimmernden Streicherakkorden (gleichsam von einem „Heiligenschein“) umgeben werden. Bezeichnenderweise erlischt dieser Glanz in Christi Verlassenheit am Kreuz („Eli, Eli, lama asabthani“), doch ist dessen Wiederkehr in den

beiden letzten Accompagnato-Rezitativen „Am Abend, da es kühe war“ (Satz 64) und „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ (Satz 67) von klangsymbolischer Bedeutung. Zentrale Aussagen („Trinket alle daraus; das ist mein Blut“, „Ich werde den Hirten schlagen“) sind als streicherbegleitetes Arioso vertont. Charakteristisch für die Libretto-Anlage der Matthäus-Passion ist die Abfolge von Secco-Rezitativ (Passionsbericht), Accompagnato-Rezitativ (freie, betrachtende Dichtung) und Arie, wie sie Bach in seinen späteren Oratorien (zu Weihnachten und Himmelfahrt) bevorzugt. Ein solches Textkonzept folgt offenbar den Intentionen des Hallenser Pietisten August Hermann Francke (1663–1727), fordert dieser vom rechten Bibellesen doch das Miteinbeziehen von Betrachtung und Gebet.

Hinsichtlich der instrumentalen Besetzung und thematischen Substanz stehen die meisten der Accompagnato-Rezitative und Arien in direktem Zusammenhang und bilden somit ein untrennbares Formpaar. Als „Herzstück“ der Passion erweist sich die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Satz 49) mit ihrer ungewöhnlichen Besetzung von Traversflöte, zwei Oboi da caccia und Sopran. Ausnahmsweise verzichtet Bach auf das obligatorische Bassfundament, um klangsymbolisch das Unfassbare, das mit menschlichen Vorstellungen nicht Vereinbare, darzustellen: Christus, der frei von Sünde, alle Schuld der Welt auf sich nimmt.

Picander hat in sein Passionslibretto lediglich zwei Choralverse miteinbezogen: im Eingangssatz den Cantus-firmus-Choral „O Lamm Gottes, unschuldig“ und im Tenor-Rezitativ „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ (Satz 19) eine Strophe des Passionsliedes „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ von Johann Heermann. Die übrigen Choräle scheint Bach selbst ausgewählt zu haben. Fast immer sind sie unmittelbar in den Evangelienbericht ein-

gefügt, um diesen zu reflektieren oder zu kommentieren. Ähnlich den Arien und Accompagnato-Rezitativen ist den zwölf Choral-sätzen ebenfalls eine kontemplative Funktion zugeordnet. Das Libretto der Matthäus-Passion dokumentiert – viel mehr noch, als das der älteren Johannes-Passion – den bereits seit 1670 allmählich einsetzenden Wandel im Passionsverständnis. Offenbart sich dieser doch vor allem darin, dass althergebrachte dogmatische Traditionen neuen Ausdrucksformen der individualistischen Frömmigkeit weichen, um den religiösen Empfindungen des Betrachters in viel stärkerem Maße als zuvor Raum zu geben.

Aufführungen nach 1750

Allzu gern wüssten wir, inwieweit die Leipziger Musikkritiker – darunter auch die Schüler Bachs – das gigantische Passions-Opus zu würdigen wussten. Der auf einer Continuo-Stimme – vielleicht von der Hand Anna Magdalena Bachs und dann wohl im Zusammenhang mit der Nachlasssteilung 1750 – eingetragene Vermerk „zur groß Bassion“ [„zur großen Passion“] macht aber immerhin deutlich, dass wenigstens den Familienangehörigen die Einzigartigkeit der Matthäus-Passion bewusst war. Letzten Endes bezeugt auch Bachs 1736 verfertigte Schönschriftpartitur, dass seine „große Passion“ der Nachwelt, der Generation seiner Söhne und Schüler, als musikalisches Vermächtniswerk – vergleichbar der h-Moll-Messe oder der „Kunst der Fuge“ – dienen sollte.

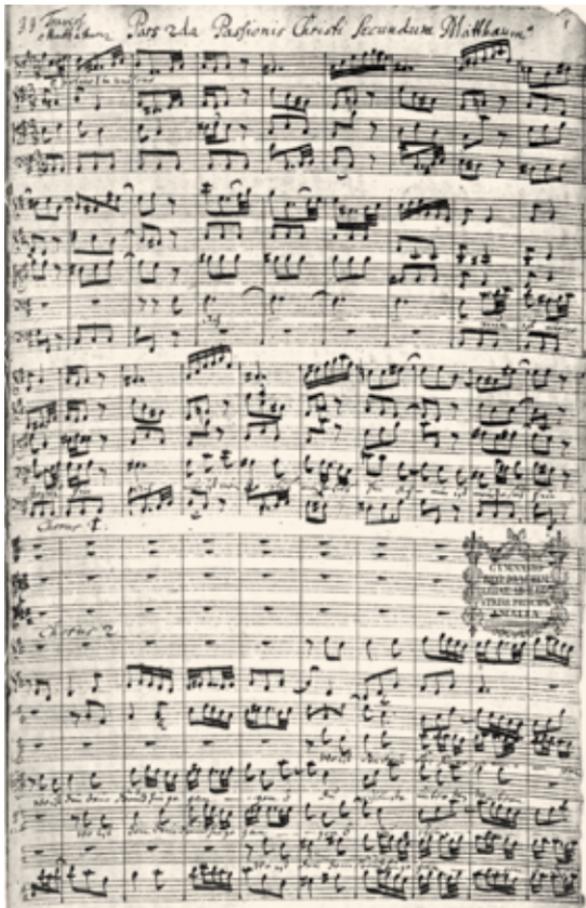
Leider wissen wir auch nur sehr wenig über die Leipziger Nachwirkung von Bachs Passionsmusiken. Drei solcher Werke sollen nach Mitteilung von Johann Friedrich Rochlitz noch unter Thomaskantor Johann Friedrich Doles in Leipzig aufgeführt worden sein. Dieser wurde am 30. Januar 1756 offiziell in das Amt des Thomaskantors eingeführt und

wollte am Karfreitag 1756 eine großangelegte eigene Passionsmusik darbieten. Allerdings konnte er das ehrgeizige Kompositionsvorhaben nicht verwirklichen, da das in Auftrag gegebene Libretto nicht rechtzeitig fertig geworden war. Möglicherweise wurde Bachs Matthäus-Passion als Ersatz für eine nicht zustande gekommene Komposition dargeboten – und in diesem Fall ergäbe sich ein Zusammenhang mit der um 1756 angefertigten Partiturabschrift, die der Altnickol-Schüler, Johann Christoph Farlau, dann im Auftrage des Thomaskantors Doles hergestellt hätte.

Carl Philipp Emanuel Bach hat als Städtischer Musikdirektor der Hansestadt Hamburg wesentliche Teile der Matthäus-Passion erstmals im Jahre 1769 in ein Passions-Pasticcio (H 782) übernommen und dabei die doppelchörigen Turbae „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ (Satz 58^b) und „Ander hat er geholfen“ (Satz 58^d) zu einchörigen Sätzen umgearbeitet. Ob dies etwa in dem Wissen geschah, dass jene Sätze somit in ihre ursprünglichen Fassungen zurückgeführt würden, bleibt eine erwägenswerte Frage. Der zweitälteste Bach-Sohn hat das Problem der Doppelchörigkeit auf höchst pragmatische Weise zu lösen versucht, indem er am Satzbeginn den zweiten Chor vokaliter, den unmittelbar darauf einsetzenden ersten Chor aber instrumentaliter ausführen ließ. Da beide Vokalchöre schon nach wenigen Takten zusammengehen, war eine weitergehende Bearbeitung nicht erforderlich. Das 1769 in Hamburg aufgeführte Passions-Pasticcio erklang noch mehrere Male – jeweils in leicht abgewandelter Fassung – in den Jahren 1773, 1777, 1781, 1785 und 1789.

Aufführungen nach 1800

In Leipzig bildeten vor allem die Aufführungen von Bachs Motetten und Choralkantaten unter Thomaskantor August



Die Arie am Beginn des zweiten Teils „Ach! Nun ist mein Jesus hin!“ singt in der Frühfassung der Bass – erst in der späteren Fassung wird diese Arie dem Alt zugewiesen (aus der Partiturbearbeitung der Matthäus-Passion, Frühfassung, von Johann Christoph Farlau, um 1756).

The aria at the beginning of Part II "Ach! Nun ist mein Jesus hin!" is scored for bass solo in the early version, but for alto solo in the later version (according to the copy of the score drawn up by Farlau around 1756).

Eberhard Müller (1767–1817) den Nährboden für die in den Jahren nach 1800 allmählich einsetzende so genannte „Renaissance“ seiner Werke. In Berlin haben zunächst Carl Friedrich Christian Fasch und nach 1800 dessen Schüler Carl Friedrich Zelter die Bachschen Motetten in aller Regelmäßigkeit aufgeführt. In den Jahren nach 1811 hat letzterer sogar die Messe in h-Moll und mehr als 60 der Bachschen Kantaten teilweise, mitunter auch vollständig dargeboten. Die beiden Passionsmusiken (nach Johannes und Matthäus) waren von der Berliner Sing-Akademie bereits in den Jahren 1815 bis 1822 einstudiert und in Teilen aufgeführt worden, bevor Zelter und Mendelssohn im März und April 1829 das Bahn brechende Wagnis eingingen, die Matthäus-Passion – allerdings stark bearbeitet und mit radikalen Kürzungen versehen – erstmals in aller Öffentlichkeit darzubieten. Noch im selben Jahr erklang sie in Frankfurt/Main und in der Folgezeit in Breslau (1830), Stettin (1831), Königsberg (1832), Kassel (1832), Dresden (1833), Hannover (1836), Leipzig (1841) und München (1842), dargeboten von den dortigen Adjuvanten-Chören (Singvereinen oder Sing-Akademien).

Im Gegensatz dazu ist das Werk vom Leipziger Thomanerchor über einen relativ langen Zeitraum nicht gesungen worden. Einen ersten Aufführungsversuch wagte Thomaskantor Christian Theodor Weinlig im Frühjahr 1831. Trotz einer relativ langen Einstudierungszeit musste er von seinem Vorhaben – vielleicht aufgrund von praktischen und technischen Schwierigkeiten – Abstand nehmen. Regelmäßige Aufführungen der Passion lassen sich in Leipzig erst seit 1852 nachweisen. Soweit wir derzeit wissen, sind diese über ein halbes Jahrhundert aber nicht vom Thomaskantor, sondern stets vom Gewandhauskapellmeister geleitet worden. Unter den damaligen Mitwirkenden finden sich freilich auch die Thomaner, jedoch gehörten sie zu einem

aus mehreren Chorvereinigungen bestehenden Adjuvantenchor. Erst 1935 (anlässlich des Reichs-Bachfestes) unternahm Thomaskantor Karl Straube den Versuch, die Passion ausschließlich mit den Chorknaben – also mit einem vergleichsweise kleinen Ensemble von fünfzig bis sechzig Sängern – zur Aufführung zu bringen. Im März 1941 wurde die erste Einspielung des Werkes mit den Thomanern und dem Gewandhausorchester auf Schellackplatten für die Firma Electrola vorgenommen. Vor allem aus technischen Gründen mussten dabei allerdings radikale Kürzungen in Kauf genommen werden. (Vollständige Aufführungen waren selbst zu jener Zeit noch eher die Ausnahme.) Zu Beginn des Jahres 1956 sollte der Thomanerchor das Werk erstmalig ungekürzt für die ostdeutsche Schallplattenfirma Eterna aufnehmen. Durch den unerwartet frühen Tod von Günther Ramin blieb auch diese Aufnahme ein Torso. Erst 1970 erfolgte eine Gesamteinspielung der Passion mit dem Thomanerchor Leipzig und dem Dresdner Kreuzchor unter der Leitung der Gebrüder Kreuzkantor Rudolf Mauersberger und Thomaskantor Erhard Mauersberger.

Andreas Glöckner

Der Autor des Einführungstextes hat die Frühfassung der Matthäus-Passion als hauptamtlicher Mitarbeiter der Neuen Bach-Ausgabe im Jahre 2004 ediert.

Passion music in Leipzig prior to 1723

When Johann Sebastian Bach took over as cantor of the Thomaskirche in Leipzig in the early summer of 1723, the

Bach's "great Passion"

Early version of the St Matthew Passion BWV 244 (b) recorded for the first time on CD

annual performance of figural Passion music had clearly not been a tradition for very long. The evidence for the period prior to 1700 is at best fragmentary, suggesting that there were only a few, isolated performances of such works. One of these was a Passion According to St Matthew by Sebastian Knüpfer (Thomas cantor from 1657 to 1676), which according to a handwritten note was played in the Nikolaikirche "before the sermon" on Judica Sunday 1669. Elsewhere, there is mention of a nineteen-part (vocal and instrumental) Passion by Johann Schelles (Thomas cantor from 1677 to 1701), all trace of which has since been lost. "Responsorial" Passions (chorale Passions), on the other hand, were a regular feature of Holy Week services as early as the sixteenth century and this tradition continued right up to the second half of the eighteenth century. The chorale Passions of Johann Walter (1496–1570), for example, were included in the Holy Week liturgy in Leipzig as late as 1753.

The first Passion oratorio to be played in Leipzig was almost certainly the *Brockes Passion* by Georg Philipp Telemann; this was first performed in the Neukirche on Good Friday (26 March) 1717 by the then organist and musical director Johann Gottfried Vogler and an ensemble largely made up of students. Accustomed to hearing only traditional chorale Passions, Leipzig's churchgoers must have realized

that this three-hour long composition was breaking new ground. Four years later, Bach's predecessor Johann Kuhnau followed suit with a Passion According to St Mark, performed as part of the Thomaskirche's Good Friday vespers on 11 April 1721. Three years later, Leipzig City Council ruled that what by now had become the annual Passion performance should alternate between the city's two main churches, that of St Thomas and that of St Nicholas.

The annual Passion oratorio soon became the highlight of mercantile Leipzig's musical calendar. One eye-witness, writing as early as 1721, recalled "how in a certain place on Good Friday, there was to be a Passion both before and after the sermon. Not on the preacher's account did the people come to church so punctually and in such large numbers, but rather on account of the music." It is of course impossible to know whether, and to what extent, those who performed or who merely heard these early Passions appreciated the exceptional nature of what Bach was to produce just a few years later. That the first performance of his own St Matthew Passion on Good Friday (15 April) 1729, a work of such depth and on such a colossal scale that it could not help but dwarf all previous settings of the Passion story, was greeted with more than just rapturous approval and admiration is certainly conceivable. The existence of a more critical response would certainly help explain why, the year following (1730), Bach chose to perform a work so glaringly inferior to his own – namely a Passion According to St Luke (BWV 246) of largely unknown authorship. Could the presentation of this work – whose earnest, but heart-warmingly naive, almost pietistic simplicity was sure to touch the hearts of all who heard it – have been Bach's way of venting his spleen on those who had dared criticize the infinitely more

complex and monumental Passion opus they had heard the year before? Perhaps it was not by chance that the St Luke Passion was itself followed one year later by a similarly unpretentious Passion According to St Mark, first performed on Good Friday 1731. Here, too, Bach seems to have sensed a need for compositional restraint.

The compositional history of Bach's St Matthew Passion

Unlike the Passion According to St John (BWV 245), very little is known of how its double-choir companion piece (BWV 244) came to be composed. Its origins quite possibly date back to the period before 1727; after all, we do not know what Bach had had in mind for the Good Friday service 1726: Had he wanted to perform a work of his own (Passion music according to the Gospel of St Matthew perhaps?) and already begun work on such a composition, or had he intended right from the start to revive the St Mark Passion (attributed to Reinhard Keiser) he had first performed in Weimar in 1712? What we do know is that his attempt to compose a new Passion the year before (in 1725) had ended in failure, partly owing to the loss of his librettist and partly owing to extraneous circumstances. The decision to repeat the Passion According to St John first performed in 1724, albeit with a number of far-reaching changes, must therefore have been made at the last minute.

One reason there has been so much speculation surrounding the history of the St Matthew Passion is the existence of a fragment of the aria "Mache dich, mein Herze, rein" (No. 65) in one of the viola parts of Bach's *Sanctus* in D major (BWV 232¹¹). The copyist, who must have been copying the part in preparation for a revival of that work on Easter Sunday (13 April) 1727, penned the

part onto a sheet of manuscript paper that had shortly before been used to note down the first one and a half bars of the first violin part of the aforementioned bass aria. Bach, it seems, was having the parts for his Passion and the new parts he needed for his *Sanctus* in D major copied out at almost the same time. Whether the said bass aria was composed specially for the Passion of 1727 or was taken from a completely different (and older) work is a question that cannot be answered with any certitude; the same is true of the arias "Geduld" (No. 35), "Gebt mir meinen Jesum wieder" (No. 42) and "Können Tränen meiner Wangen" (No. 52). That the words and music of these arias belonged together from the very start is at best doubtful and the tenor aria (No. 35) in particular is presumed to have belonged to an earlier work. Aware that there were certain inconsistencies in his setting of the text in this case, Bach later reworked both this aria and the bass aria No. 42, in which his efforts to match the music to the words are still very much in evidence even in the autograph score of 1736.

In the spring of 1729, Bach was faced with the difficult task of performing two major compositions within a single three-week period: one was the music he had been commissioned to write for the funeral of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, to be held at the Jakobskirche in Cöthen on 24 March 1729, and the other the Passion required for the Good Friday service on 15 April at the Thomaskirche in Leipzig. That these two works should contain a number of overlaps is therefore understandable. We have known for well over a hundred years now that at least ten movements of the St Matthew Passion found their way into the said funeral music (BWV 244a). The exact nature of the parodic relationship between the two works – meaning the extent to which the Passion was preceded by the funeral music "Klagt, Kinder, klagt es aller Welt" – has never been



Statt einer Gambe verwendet Johann Sebastian Bach in der Frühfassung der Matthäus-Passion eine Laute für Bass-Rezitativ und -Arie in Nummer 56 und 57 (aus der Partiturnachschrift der Matthäus-Passion, Frühfassung, von Johann Christoph Farlau, um 1756).

In the early version of the St Matthew Passion, the bass recitative and aria that form Nos. 56 and 57 (of the Farlau score of 1756) are scored for lute rather than gamba.

established, however. That there must have been an older version of the Passion music that was to be performed in 1729 (or at least an earlier work that served as a quarry for the same) can be inferred from the postscript of a letter Bach wrote to his pupil Christoph Gottlob Wecker on 20 March 1729: "Would've been happy to furnish the Passion music you asked for were it not required here." Bach, in other words, turned down his pupil's request on the grounds that the Passion music he had asked for was needed in Leipzig on Good Friday 1729 and could not, therefore, be lent out for a performance of the same in Schweidnitz (in Silesia).

The hypothesis that both the St Matthew Passion scored for two choirs and the funeral music could have sprung, at least in part, from a single, and naturally older, source, is further substantiated by the fact that certain *turbae* (crowd choruses) in the Passion can be traced back to earlier works written for a single choir. One plausible explanation for Bach's decision to rework these for two choirs is that having been appointed director of one of Leipzig's collegia musica in March 1729, he now had command of the sixty or so musicians he needed to perform such works (meaning not just the Choir of St Thomas's and the town pipers and fiddlers, but also a number of university students and an 'adjuvant choir' made up of singers from Leipzig's choral societies). If this hypothesis is indeed correct, it follows that the Passion performed in the Thomaskirche on Good Friday 1727 was the version scored for just one choir and orchestra.

When drawing up the title page of his autograph score of 1736, Bach took care to acknowledge his librettist, Christian Friedrich Henrici (alias Picander). The only other source we have for Picander's Passion libretto is a reprint of the same in a collection of his poetry called *Ernst-*

Schertzhafte und Satyrische Gedichte, published in time for Leipzig's Eastertide Fair 1729. The printed version of the libretto for what might have been the first performance of 1727, and certainly that of 1729, however, has since been lost, leaving us with no indubitable evidence for either of these performances. One argument that speaks in favour of a performance of the St Matthew Passion in 1727 is the fact that the organ-builder Zacharias Hildebrandt is now known to have restored the Thomaskirche's 'swallow-nest organ' not in 1736, as was originally supposed, but in 1727. This small, but detached instrument would therefore have been available to provide the cantus firmus chorale "O Lamm Gottes, unschuldig" in the opening chorus. It is also quite possible that the repairs were carried out specifically with the Passion in mind. As far as we know, Bach always preferred the more spacious Thomaskirche for performances of his St Matthew Passion, even in his later years.

The sources of the early version

Whereas we have both an autograph score and performing parts of the later version of the St Matthew Passion performed in 1736 and 1742, the only surviving documentary evidence of the earlier version performed in 1727 or 1729 is a copy of the score dated later than 1750. Until just recently, the copyist was thought to have been Bach's pupil and later son-in-law Johann Christoph Altnickol (1719–1759). Peter Wollny's recent analyses of the handwriting, however, suggest that the copy was made not by Altnickol himself, but rather by his own pupil Johann Christoph Farlau (born around 1735). It seems that Farlau, working around 1756, had no access to the aforementioned fair copy of 1736 and so had to refer to an older version of the score instead – doubtless that of 1729 that has since

been lost. Part I of his score (the part to be performed before the sermon) ends not with the magnificent chorale fantasia "O Mensch beweine deine Sünde groß" (No. 29), but with the four-part chorale "Jesus lass ich nicht von mir". The aria of the *Tochter Zion* "Ach! nun ist mein Jesus hin!" (No. 30) is scored for a bass rather than an alto voice and the scoring of the bass recitative "Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut" (No. 56) and subsequent aria "Komm, süßes Kreuz" (No. 57) includes a lute and viola da gamba. The chorale "Es dient zu meinen Freuden" (No. 17) is missing completely for some reason, possibly because the copyist simply overlooked it. Another anomaly of this copy is that in all the movements scored for two choirs, the basso continuo part is written on one staff instead of two. Farlau's copy, therefore, provides us with what could well be the first double-choir version of the Passion of 1729.

Performances after 1729

When Bach revised his St Matthew Passion in later years, he did not make any fundamental changes to the overall concept, as he did in the case of the St John Passion. Most of his changes affected only the scoring and instrumentation or, by no means seldom, involved swapping parts (specifically the middle instrumental and vocal parts). His overriding aim was always to achieve a perfect congruence of words and music and to refine the musical structures; this explains both his rewriting of the tenor aria "Geduld" (No. 35) and his reworking of the opening chorus. That Bach in the later version of the St Matthew Passion wrote out all the "arbitrary mannerisms" (grace notes and flourishes) rather than leaving them up to the improvisational talents of his performers can scarcely have delighted the more aesthetically inclined younger

generation of composers – among them Johann Adolph Scheibe – who by then were calling for greater clarity and transparency in musical scoring.

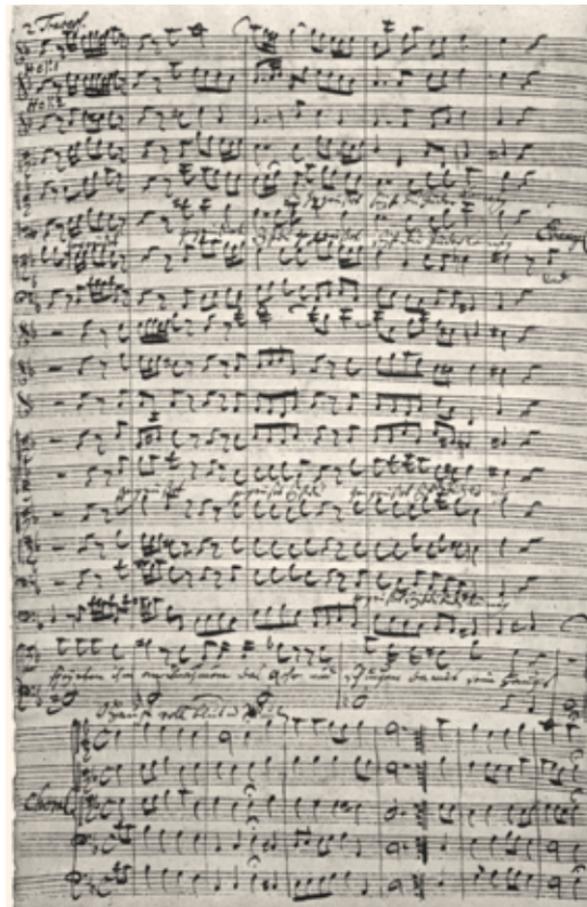
It was this reworked St Matthew Passion that was performed in the Thomaskirche on Good Friday (30 March) 1736 – and "with both organs", too, according to the sexton, Johann Christoph Rost. By this time, the chorale "Jesus lass ich nicht von mir" had been replaced by the much larger chorale fantasia "O Mensch, beweine deine Sünde groß", so that Part I now concluded more expansively and with a movement of far greater complexity than had previously been the case. That this piece was originally composed as the opening movement of an earlier Passion and hence as an exordium cannot, of course, be overlooked. A later performance (and perhaps the last during Bach's lifetime?) of the Passion According to St Matthew took place in 1742, as is proven by the existence of various additional performing parts copied out for that occasion (for *Soprano in ripieno*, *Viola da Gamba* and *Cembalo*). The decision to assign a second harpsichord to the second orchestra was doubtless motivated by practical considerations and suggests that either the second continuo organ used in 1736 was no longer available or that Bach wanted to create a contrast with the continuo group assigned to the first choir. As in the last performance of the St John Passion in 1749, Bach's intentions were clearly expansionist.

On the concept and layout of the work

The most striking characteristic of the St Matthew Passion is its scoring for two orchestras and two choirs, which can be read as Bach's musical response to the antiphonal nature of Picander's libretto. At the performance "with both organs" in the Thomaskirche in 1736, the two choirs,

Viele Chöre der Volksmenge sind durch ihre doppelchörige Anlage von geradezu bildhafter Wirkung. Im Spottchor „Gegrüßet seist du Judenkönig“ heizt sich die aufgebrachte Menge gegenseitig auf (Nummer 53b aus der Partiturabschrift der Matthäus-Passion, Frühfassung, von Johann Christoph Farlau, um 1756).

Many of the turba choruses are scored for two choirs, which greatly adds to the drama of the piece. In the mocking chorus "Gegrüßet seist du Judenkönig", for example, the angry mob whips itself up into a frenzy (No. 53b of the Farlau score of 1756).



each with its own orchestra, presumably performed on the west gallery, while the ripieno choir required to sing the cantus firmus "O Lamm Gottes, unschuldig" in the opening movement "Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" must have been placed on the eastern gallery, near the 'swallow's-nest organ.' In Bach's fair copy of the score, this Passion chorale is penned in red ink throughout, doubtless to emphasize its centrality compared with the madrigalesque numbers. Many of the *turba* choruses are rendered all the more dramatic by being scored for two choirs; the mocking choruses ("Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug", "Gegrübet seist du, Jüdenkönig!") in which the excitable mob whips itself up into a frenzy are particularly good examples of this.

One of the most distinctive qualities of the Passion According to St Matthew is its incorporation of more lyrical elements. This is especially apparent in the silvery strings that invariably accompany the words of Jesus himself – an 'acoustic halo' that significantly is no longer present in the crucified Christ's despairing cry of "Eli, Eli, lama asabthani", but returns symbolically in the *accompagnato* recitatives "Am Abend, da es kühle war" (No. 64) and "Nun ist der Herr zur Ruh gebracht" (No. 67). The central messages ("Trinket alle daraus; das ist mein Blut" and "Ich werde den Hirten schlagen"), meanwhile, are *arioso* settings with a string accompaniment. Characteristic of Bach's handling of the libretto is his use of successive *secco* recitatives for the narrative, *accompagnato* recitatives for the more reflective passages and arias such as Bach came to prefer in his later oratorios (the Christmas and Easter Oratorios). This approach to the text was apparently in line with the intentions of the Pietist August Hermann Francke of Halle (1663–1727), who claimed the Bible could be read correctly only with the aid of reflection and prayer as well.

In terms of instrumentation and thematic substance, most of the *accompagnato* recitatives and arias are linked together in inseparable pairs. The 'heart' of the Passion turns out to be the aria "Aus Liebe will mein Heiland sterben" (No. 49) which, most unusually, is scored for flute, two oboes *da caccia* and soprano. Bach for once dispenses with a basso obbligato altogether in this number, his sparse scoring helping to convey the Passion story – the story of a man without sin who took upon himself the sins of the world – as a mystery beyond our grasp.

Picander incorporated only two chorales into his libretto: the cantus firmus chorale "O Lamm Gottes, unschuldig" in the opening chorus and a verse of the Passion hymn "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" by Johann Heermann, which is worked into the tenor recitative "O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz" (No. 19). The other chorales appear to have been selected by Bach himself and are almost always interpolated in the Evangelist's narrative, whether as reflection or commentary on the same. Like the arias and *accompagnato* recitatives, the twelve chorales also have a contemplative function. The libretto of the Passion According to St Matthew can therefore be said to document, far more than does the older St John Passion, the changed understanding of the Passion that had been gaining ground ever since 1670. This is revealed above all in the way in which the old dogmatic traditions are displaced in favour of expressions of personal piety and the much greater scope allowed for the religious sentiments of individual members of the congregation.

Performances after 1750

What would we give to know whether, and to what extent, Leipzig's music lovers, many of whom were pupils

of Bach, appreciated the true stature of this colossal work?! The words "zur groß Bassion" or "for the great Passion" scribbled on one of the continuo parts – possibly in the hand of Anna Magdalena Bach, in which case the annotation may well date from the division of Bach's estate in 1750 – does at least indicate that his family members, if no one else, were indeed aware of the singularity of his achievement. We can also infer from Bach's own fair copy of the score of 1736 that he himself perceived his "great Passion" to be central to his legacy to the generation of his sons and pupils and hence on a par with his Mass in B Minor and *Kunst der Fuge*.

Unfortunately, very little is known about the impact Bach's Passions had on the city of Leipzig. According to Johann Friedrich Rochlitz, three such works were performed in Leipzig under Thomas cantor Johann Friedrich Doles, who was inaugurated in that office on 30 January 1756. Doles had apparently wanted to impress everybody with a Passion of his own that same year, but was unable to see this ambitious project through to completion owing to his librettist's failure to deliver on time. That he should have chosen Bach's St Matthew Passion as a substitute for his own work seems quite likely and would also account for the existence of the Farlau score of 1756.

As Kapellmeister of the Hanseatic City of Hamburg, Carl Philipp Emanuel Bach borrowed several movements of his father's St Matthew Passion for a *Passion Pasticcio* (H 782) of 1769, in which he rescored the two *turbæ* "Der du den Tempel Gottes zerbrichst" (No. 58^b) and "Andern hat er geholfen" (No. 58^d) for a single choir. Whether he was cognizant of the fact that he was returning these movements to their original scoring is a question that merits further consideration. Bach's second son solved the problem posed by the need for two choirs above all

pragmatically, specifically by having the parts sung by the first choir – which enters after the second choir – played by the orchestra instead. As the two choirs sing *unisono* after just a few bars, no further changes were necessary after that. The *Passion Pasticcio* first performed in Hamburg in 1769 was performed again – in each case with certain minor modifications – in 1773, 1777, 1781, 1785 and 1789.

Performances after 1800

In Leipzig, it was above all the performances of Bach's motets and choral cantatas under Thomas cantor August Eberhard Müller (1767–1817) that from 1800 onwards paved the way for the 'Bach Renaissance'. In Berlin, meanwhile, both Carl Friedrich Christian Fasch and in the years after 1800 his pupil Carl Friedrich Zelter gave regular performances of the motets. The latter even included the B Minor Mass and more than sixty of Bach's cantatas or parts of the same in the programme he performed after 1811. Between 1815 and 1822, the Sing-Akademie of Berlin had rehearsed both Passions (St John and St Matthew) and even performed parts of them long before Zelter and Mendelssohn in March and April of 1829 risked their pioneering performance of the entire work – albeit extensively reworked and with a number of drastic cuts. There were still more performances of the work that same year in Frankfurt am Main, followed by Breslau (now Wrocław) in 1830, Stettin (now Szczecin) in 1831, Königsberg (now Kaliningrad) in 1832, Kassel in 1832, Dresden in 1833, Hanover in 1836, Leipzig in 1841 and Munich in 1842, the choirs in each case consisting of singers from the various choral societies in those cities.

Yet the Choir of St Thomas's Leipzig did not perform the work for almost a century, its first revival being that



Die Jesus-Worte werden durch Streicher-Begleitung besonders hervorgehoben. Die Worte Christi erscheinen so innerhalb der sonst nur mit Generalbass begleiteten Rezitative gleich einem „Heiligenschein“ (Textstelle in Nr. 11 aus der Partiturnabschrift der Matthäus-Passion, Frühfassung, von Johann Christoph Farlau, um 1756)

The silvery strings accompanying Jesus's recitatives – which otherwise have only a general bass underpinning – lend him a kind of 'acoustic halo' (excerpt from no. 11 according to the copy of the score drawn up by Johann Christoph Farlau, around 1756)

hazarded by Thomas cantor Christian Theodor Weinlig in the spring of 1831. Despite having allowed himself plenty of time for rehearsals, Weinlig eventually had to drop the project, possibly on account of the practical or technical difficulties involved. The evidence suggests that the Passion was not performed regularly in Leipzig until after 1852. As far as we know at present, however, these performances were conducted not by the Thomas cantor, but by the Kapellmeister of the Gewandhaus Orchestra, even if the Choir of St Thomas's took part – naturally together with the 'adjuvant choir' consisting of singers from the city's choral societies. Not until 1935 (at the Reichs-Bachfest) did Thomas cantor Karl Straube attempt to perform the Passion with the St Thomas Choir alone – in other words, with a relatively small ensemble of fifty or sixty singers. The same choir, together with the Gewandhaus Orchestra, was also responsible for the first shellac disc recording of

the Passion for the Electrola label in March 1941, when technical considerations necessitated several drastic cuts (unabridged performances admittedly being the exception rather than the rule in those days). In early 1956, the Choir of St Thomas's was asked to make the first uncut recording of the work for the East German label Eterna. Owing to the unexpected death of Günther Ramin, however, this recording was never finished and not until 1970 was Bach's Passion According to St Matthew recorded in its entirety by the Choir of St Thomas's Leipzig and the Kreuzchor Dresden, conducted by the brothers Erhard and Rudolf Mauersberger respectively.

Andreas Glöckner

The author of this Introduction published the early version of the St. Matthew Passion for the Neue Bach-Ausgabe in 2004.



Compact Disc 1

1

1. **Chorus** (Chor I, Chor II, Soprano in ripieno)

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
 Sehet – Wen? – den Bräutigam,
 Seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm!
 Sehet, – Was? – seht die Geduld,
 Seht – Wohin? – auf unsre Schuld;
 Sehet ihn aus Lieb und Huld
 Holz zum Kreuze selber tragen!

*Christian Friedrich Henrici (Picander):
 „Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte“
 1727 / 1729*

**O Lamm Gottes, unschuldig
 Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
 Allzeit erfunden geduldig,
 Wiewohl du warest verachtet.
 All Sünd hast du getragen,
 Sonst müssten wir verzagen.
 Erbarm dich unser, o Jesu!**

*Nicolaus Decius, 1531,
 nach dem Agnus Dei (EG 190 / 1 – GL 470)*

1. **Chorus** (Chorus I, Chorus II, soprano in ripieno)

Come, ye daughters, share my mourning,
 See ye – whom? – the bridegroom there,
 See him – how? – just like a lamb!
 See ye, – what? – see him forbear,
 Look – where, then? – upon our guilt;
 See how he with love and grace
 Wood as cross himself now beareth!

**O Lamb of God, unspotted
 Upon the cross's branch slaughtered,
 Always displayed in thy patience,
 How greatly wast thou despised.
 All sin hast thou borne for us,
 Else we had lost all courage.
 Have mercy on us, O Jesus!**

Der Text der Matthäus-Passion setzt sich aus drei Ebenen zusammen:

- Bibelwort: Evangelium nach Matthäus in der Übersetzung von Martin Luther
- Kirchenliedstrophen: hier das Titelbild des Dresdener Kirchengesangbuches von 1736 (Erstdruck 1725)
- freie Dichtung: „Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte“ von Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, 2. Auflage 1734 (Erstdruck 1729)

The libretto of the St Matthew Passion interweaves texts from three separate sources: the biblical account of the Passion (the Gospel according to St Matthew, translated into German by Martin Luther), the verses of various hymns (taken from the Dresdener Kirchengesangbuch of 1736, first printed in 1725, the frontispiece of which is shown here) and the libretto Bach himself commissioned (contained in the Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte of Christian Friedrich Henrici, also known as Picander, of 1734 (2nd ed.), first printed in 1729).



Christus und Magdalena (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Die Salbung in Bethanien

2. Recitativo

Evangelist:

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

Jesus:

Ihr wisset, dass nach zween Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, dass er gekreuziget werde.

Matthäus 26, 1–2

3. Choral (Chor I + Chor II)

**Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Dass man ein solch scharf Urteil hat
gesprochen?**

**Was ist die Schuld, in was vor Missetaten
Bist du geraten?**

Johann Heermann, 1630 (EG 81 / 1 – GL 180)

Recitativo

4

4a.

Evangelist:

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

Matthäus 26, 3–5a

The Anointing in Bethany

2. Recitative

Evangelist:

When Jesus, then, had finished all these sayings, he said to his disciples:

Jesus:

Ye know well that in two days will be Passover, and the Son of man is then to be handed over, that he be crucified.

3. Chorale (Chorus I + Chorus II)

**O dearest Jesus, how hast thou offended,
That such a cruel sentence hath been spoken?**

**What is thy guilt, what were the evil doings
Thou hast committed?**

Recitative

4a.

Evangelist:

There assembled themselves the chief priests and the scribes together, and the elders of the people within the palace of the chief priest, whose name was Caiphas; and there took counsel, how with stealth they might capture Jesus and put him to death. They said however:

4.2 4b.
Chor I, Chor II:
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr
werde im Volk.
Matthäus 26, 5b

4.3 4c.
Evangelist:
Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis
des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, das hatte ein
Glas mit köstlichem Wasser und goss es auf sein
Haupt, da er zu Tische saß. Da das seine Jünger
sahen, wurden sie unwillig und sprachen:
Matthäus 26, 6–8a

4.4 4d.
Chor:
Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser hätte
mögen teuer verkauft und den Armen gegeben
werden.
Matthäus 26, 8b–9

4.5 4e.
Evangelist:
Da das Jesus merkte, sprach er zu ihnen:
Jesus:
Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk
an mir getan. Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich
aber habt ihr nicht allezeit.
Dass sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen,
hat sie getan, dass man mich begraben wird.
Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium
geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man
auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.
Matthäus 26, 10–13

4b.
Chorus I, Chorus II:
Not upon the feast, lest there be an uproar in the
people.

4c.
Evangelist:
When now Jesus visited Bethany and was in the
house of the leper called Simon, unto him came a
woman who carried a jar of precious ointment and
poured it on his head as he sat at the table. But
when his disciples saw it, they became indignant
and said:

4d.
Chorus:
What end serveth all this nonsense? For this ointment
might indeed have been sold for much, and the sum
to the poor been given.

4e.
Evangelist:
But when Jesus noticed this, said he unto them:
Jesus:
Why trouble ye so this woman? For she hath done a
good deed for me! Ye always have the poor with you,
me though will ye not have always.
That she hath poured this ointment over my body
hath she done because I am to be buried. Truly I
say to you: wherever this gospel shall be preached
throughout the whole world, there will be told also in
memory of her what she hath done.

5 5. **Accompagnato** (Alt)
Du lieber Heiland du,
Wenn deine Jünger töricht streiten,
Dass dieses fromme Weib
Mit Salben deinen Leib
Zum Grabe will bereiten,
So lasse mir inzwischen zu,
Von meiner Augen Tränenflüssen
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!
Christian Friedrich Henrici (Picander)

6 6. **Aria** (Alt)
Buß und Reu
Knirscht das Sündenherz entzwei,
Dass die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Spezerei,
Treuer Jesu, dir gebären.
Christian Friedrich Henrici (Picander)

5. **Accompagnato** (Alto)
Belove'd Savior thou,
Midst thy disciples' foolish quarrel,
Because this loyal dame
Thy body with her oils
To bury would make ready,
O in the meanwhile grant me this,
From these mine eyes' own streams of weeping
To pour upon thy head an ointment!

6. **Aria** (Alto)
Guilt and pain
Break the sinful heart in twain,
So the teardrops of my weeping
A most soothing precious balm,
Faithful Jesus, thee doth offer.



Verrat des Judas (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Der Verrat des Judas

7

7. Recitativo

Evangelist:

Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern und sprach:

Judas:

Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.

Evangelist:

Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem an suchte er Gelegenheit, dass er ihn verriete.

Matthäus 26, 14–16

8

8. Aria (Sopran)

Blute nur, du liebes Herz!

Ach! Ein Kind, das du erzogen,
Das aus deiner Brust gesogen,
Droht den Pfleger zu ermorden,
Denn es ist zur Schlange worden.

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Judas's Betrayal

7. Recitative

Evangelist:

Then there went one of the twelve, whose name was Judas Iscariot, forth unto the chief priests and said:

Judas:

What would ye then give me? I would to you betray him.

Evangelist:

And they offered him thirty silver pieces. And from thence forth he sought an opportunity when he might betray him.

8. Aria (Soprano)

Bleed alway, O thou my heart!

Ah, a child which thou hast nurtured,
Which at thine own breast hath suckled,
Bodes his keeper now to murder,
For it hath become a serpent.



Das Letzte Abendmahl (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Das Abendmahl

Recitativo

9

9a.

Evangelist:

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

Matthäus 26, 17a

9.2

9b.

Chor I:

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

Matthäus 26, 17b

9.3

9c.

Evangelist:

Er sprach:

Jesus:

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

Evangelist:

Und die Jünger taten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und bereiteten das Osterlamm. Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den Zwölfen. Und da sie aßen, sprach er:

Jesus:

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

Matthäus 26, 18–21

The Last Supper

Recitativo

9a.

Evangelist:

But on the first day of Unleavened Bread came the disciples to Jesus and said unto him:

9b.

Chorus I:

What place wouldst thou have us prepare thee, the paschal lamb to eat now?

9c.

Evangelist:

He said:

Jesus:

Go ye forth to the town, to one there and say to him: The Master sends thee this message: Now my time is here, I would in thy house keep the Passover with my disciples.

Evangelist:

The disciples did this, as Jesus had commanded them, and made ready there the paschal lamb. And at evening he sat down at the table with the twelve. And while they ate there, he said:

Jesus:

Truly, I say to you: there is one of you who will betray me.

9.4 9d.
Evangelist:
Und sie wurden sehr betrübt und huben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm:
Matthäus 26, 22a

9.5 9e.
Chor I:
Herr, bin ich's?
Matthäus 26, 22b

10 10. **Choral** (Chor I + Chor II)
**Ich bin's, ich sollte büßen,
An Händen und an Füßen
Gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden
Und was du ausgestanden,
Das hat verdienet meine Seel.**
Paul Gerhardt, 1647 (EG 84 / 4)

11 11. **Recitativo**
Evangelist:
Er antwortete und sprach:
Jesus:
Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird! Es wäre ihm besser, dass derselbige Mensch noch nie geboren wäre.
Evangelist:
Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:
Judas:
Bin ich's, Rabbi?

9d.
Evangelist:
And they were then very sad and they began, each one of them in turn, to say unto him:

9e.
Chorus I:
Lord, is it I?

10. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)
**'Tis I, I must be sorry,
With hands and feet together
Bound fast, must lie in hell.
The scourges and the fetters
And all that thou hast suffered,
All this deserveth now my soul.**

11. **Recitativo**
Evangelist:
He answeréd thus and said:
Jesus:
He who his hand with me in the dish now dippeth, this one will betray me. The Son of man indeed goeth hence, as it hath been written of him; but woe to that man through whom the Son of man hath been betrayed! It were better for him if this very man had never been born.
Evangelist:
Then answeréd Judas, who betrayed him, and said:
Judas:
Is it I, Rabbi?

Evangelist:
Er sprach zu ihm:
Jesus:
Du sagest's.
Evangelist:
Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's und gab's den Jüngern und sprach:

Jesus:
Nehmet, esset, das ist mein Leib.
Evangelist:
Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach:
Jesus:
Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.
Matthäus 26, 23–29

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

Evangelist:
He said to him:
Jesus:
Thou sayest.
Evangelist:
But when they had eaten, did Jesus take bread, gave thanks and brake it, and gave it to his disciples, saying:
Jesus:
Take, eat, this is my Body.
Evangelist:
And he took the cup and, giving thanks, he gave it to them, saying:
Jesus:
Drink, all of you, from this; this is my Blood of the New Testament, which hath been poured out here for many in remission of their sins. I say to you: I shall from this moment forth no more drink from this the fruit of the grapevine until the day when I shall drink it anew with you within my Father's kingdom.

12. **Accompagnato** (Soprano)
In truth my heart in tears doth swim,
That Jesus doth from me depart,
But I am by his Testament consoled:
His Flesh and Blood, O precious gift,
Bequetheth he to mine own hands now.
Just as he in the world unto his people
Could never offer malice,
He loveth them until the finish.

13. **Aria** (Sopran)

Ich will dir mein Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein!

Ich will mich in dir versenken;
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei, so sollst du mir allein
Mehr als Welt und Himmel sein.

Christian Friedrich Henrici (Picander)

13. **Aria** (Soprano)

I will thee my heart now offer,
Merse thyself, my health, in it!

I would merse myself within thee;
If to thee the world's too small,
Ah, then shalt thou me alone
More than world and heaven be.

Jesu Zagen am Ölberg

14

14. **Recitativo**

Evangelist:

Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten,
gingen sie hinaus an den Ölberg. Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus:

In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir.
Denn es stehet geschrieben: Ich werde den Hirten
schlagen, und die Schafe der Herde werden sich
zerstreuen. Wenn ich aber auferstehe, will ich vor
euch hingehen in Galiläam.

Matthäus 26, 30–32

15

15. **Choral** (Chor I + Chor II)

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

Paul Gerhardt, 1656 (EG 85 / 5, GL 179)

16

16. **Recitativo**

Evangelist:

Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

Petrus:

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

Evangelist:

Jesus sprach zu ihm:

Jesus's Despair On The Mount Of Olives14. **Recitative**

Evangelist:

But after the song of praise had been recited, they
went out to the Mount of Olives. And there Jesus said
to them:

Jesus:

In this same night ye will all become annoyed for
my sake. For it standeth in the scripture: I shall strike
down then the shepherd, and the sheep of the flock
will by themselves be scattered. When, however, I am
risen, I will go before you into Galilee.

15. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**Acknowledge me, my keeper,
My shepherd, make me thine!
From thee, source of all blessings,
Have I been richly blest.
Thy mouth hath oft refreshed me
With milk and sweetest food,
Thy Spirit hath endowed me
With many heav'nly joys.**

16. **Recitative**

Evangelist:

Peter, however, then answeréd and said to him:

Peter:

Although the others all be annoyed because of thee,
yet will I myself not ever feel annoyance.

Evangelist:

Jesus said to him:



Gebet auf dem Ölberg (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Jesus:

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

Evangelist:

Petrus sprach zu ihm:

Petrus:

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

Evangelist:

Desgleichen sagten auch alle Jünger.

Matthäus 26, 33–35

17

17. **Choral** (Chor I + Chor II)

**Es dient zu meinen Freuden
Und kömmt mir herzlich wohl,
Wenn ich in deinem Leiden
Mein Heil, mich finden soll.
Ach möcht ich, o mein Leben,
An deinem Kreuze hie,
Mein Leben von mir geben,
Wie wohl geschähe mir!**

Paul Gerhardt, 1656 (EG 85 / 7, GL 179)

18

18. **Recitativo**

Evangelist:

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

Jesus:

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

Evangelist:

Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi und fing an zu trauern und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus:

Truly, I say to thee: in this same night, before the cock croweth, wilt thou three times have denied me.

Evangelist:

Peter said to him:

Peter:

And even if I must die with thee, I will not ever deny thee.

Evangelist:

And so declared all the other disciples.

17. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**Enriched would be my joy
And would my heart feel kind.
If I through your agony
My salvation do find.
Oh could I bestow my life,
On Thy cross here,
To give my life for Thine
Such honor, so dear!**

18. **Recitativo**

Evangelist:

Then came Jesus with them to a garden, known as Gethsemane, and said to his disciples:

Jesus:

Sit ye down here, while I go over there and pray

Evangelist:

And taking Peter with him and the two sons of Zebedee, he began to mourn and to be troubled. Then said Jesus unto them:

Jesus:

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

Matthäus 26, 36–38

19. **Accompagnato + Choral** (Tenor, Chor II)

O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz;
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!
Der Richter führt ihn vor Gericht.
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.
Er leidet alle Höllenqualen,
Er soll vor fremden Raub bezahlen.
Ach, könnte meine Liebe dir,
Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen
Vermindern oder helfen tragen,
Wie gerne blieb ich hier!

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Was ist die Ursach aller solcher Plagen?

**Ach! Meine Sünden haben dich geschlagen;
Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet
Was du erduldet.**

Johann Heermann, 1630 (EG 81 / 3, GL 180)

20. **Aria** (Tenor, Chor II)

Ich will bei meinem Jesu wachen,
So schlafen unsre Sünden ein.
Meinen Tod
Büßet seine Seelennot;
Sein Trauren machet mich voll Freuden.
Drum muss uns sein verdienstlich Leiden
Recht bitter und doch süße sein.

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Jesus:

Now my soul is sore distressed, even to death; tarry
here and keep watch with me.

19. **Accompagnato + Chorale** (Tenor, Chorus II)

O pain!
Here trembleth the tormented heart;
How it doth sink, how pale his countenance!
The judge conveys him to the court.
Here is no hope, and helper none.
He suffers all of hell's own torture,
He must for others' theft make payment.
Ah, would that now my love for thee,
My health, thy trembling and thy terror
Could lighten or could help thee carry.
How gladly would I stay!

**What is the reason for all these great
torments?**

**Alas, my sins, they have thee sorely stricken;
I, ah Lord Jesus, have this debt encumbered
Which thou art bearing.**

20. **Aria** (Tenor, Chorus II)

I will be with my Jesus watching,
That slumber may our sins enfold.
Mine own death
Is redeemed by his soul's woe;
His sorrow filleth me with gladness.
Thus for us his most worthy passion
Most bitter and yet sweet must be.

Gebet am Ölberg

21. **Recitativo**

Evangelist:

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

Jesus:

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

Matthäus 26, 39

22. **Accompagnato** (Bass)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

23. **Aria** (Bass)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Prayer On The Mount Of Olives

21. **Recitative**

Evangelist:

He went on a little, fell down upon his face and,
having prayed, he said:

Jesus:

My Father, if possible, allow this cup to pass from me;
but not as I will, rather as thou wilt.

22. **Accompagnato** (Bass)

The Savior falls before his Father prostrate;
Thereby he raiseth me and all men
From our corruption
Aloft again to God's dear mercy.
He is prepared
The cup, the bitterness of death,
To drink now,
In which the sins of this our world
Have been infused, now loathsome reeking,
Because God wills it so to be.

23. **Aria** (Bass)

Gladly would I be most willing
Cross and chalice to accept now,
Drinking from my Savior's cup.
For his mouth,
Which with milk and honey floweth,
Hath the earth,
And all sorrow's bitter taste
With the very first draught sweetened.



Christus am Ölberg (Andrea Mantegna, Tempera auf Holz, 1455. London, National Gallery)

24. 24. **Recitativo**

Evangelist:

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

Jesus:

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

Evangelist:

Zum andernmal ging er hin, betete und sprach:

Jesus:

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

Matthäus 26, 40–42

25. 25. **Choral** (Chor I + Chor II)

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

Albrecht von Preußen, 1547 (EG 364/1)

24. **Recitative**

Evangelist:

And he came to his disciples and found them sleeping and said to Peter:

Jesus:

Could ye then not watch with me even for one hour?
Watch ye and pray, that ye not fall into temptation!
The spirit is willing, but the flesh is weak.

Evangelist:

A second time he went off, prayed and said:

Jesus:

My Father, if it cannot be that this cup pass from me, unless I have drunk it, then let thy will be done.

25. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**What my God will, be done always,
His will, it is the best will;
To help all those he is prepared
Whose faith in him is steadfast.
He frees from want, this righteous God,
And punisheth with measure:
Who trusts in God, on him relies,
Him will he not abandon.**



Judaskuss und Gefangennahme
(Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Jesu Gefangennahme

26

26. Recitativo

Evangelist:

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

Jesus:

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

Evangelist:

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

Judas:

Gegrüßet seist du, Rabbi!

Evangelist:

Und küsste ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus:

Mein Freund, warum bist du kommen?

Evangelist:

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

Matthäus 26, 43–50

Arrest Of Jesus

26. Recitative

Evangelist:

And he came and found them once more sleeping, and now their eyes were heavy with sleep. And he left them and went off once again a third time and said again the very same words. Then came he to his disciples and said unto them:

Jesus:

Ah, would ye now sleep and rest? Lo now, the hour is come when the Son of man is delivered over to the hands of sinners. Rise ye up, let us be going; see there, he is come, who doth betray me.

Evangelist:

And while he was speaking still, behold, there came Judas, one of the twelve, and with him came a great crowd with swords and with clubs from the chief priests and elders of the people. And the betrayer had given them a signal already and had said: „He whom I shall kiss, is he, him take ye!“ At that he went up to Jesus and said:

Judas:

My greetings to thee, Rabbi!

Evangelist:

And gave him a kiss. Jesus, though, said to him:

Jesus:

My friend, wherefore art thou come here?

Evangelist:

Then came the others forth and, laying their hands upon Jesus, they captured him.

27 27a. **Aria** (Duett: Sopran, Alt, Chor II)

So ist mein Jesus nun gefangen.
Lasst ihn, haltet, bindet nicht!
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.
Lasst ihn, haltet, bindet nicht!
Sie führen ihn, er ist gebunden.

Christian Friedrich Henrici (Picander)

27.2 27b. **Chorus** (Chor I, Chor II)

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,
Zertrümme, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wut
Den falschen Verräter, das mörderische Blut!

Christian Friedrich Henrici (Picander)

28 28. **Recitativo**

Evangelist:

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

Jesus:

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

27a. **Aria** (Duo: Soprano, Alto, Chorus II)

Thus hath my Jesus now been taken.
Free him, hold off, bind him not!
Moon and light
Are in sorrow set and hidden,
For my Jesus hath been taken.
Free him, hold off, bind him not!
They lead him off, he is in fetters.

27b. **Chorus** (Chorus I, Chorus II)

Hath lightning, hath thunder in clouds fully vanished?
Lay open thy fire's raging chasm, O hell, then,
Now ruin, demolish, devour, now shatter
With suddenmost wrath
The lying betrayer, that murderous blood!

28. **Recitativo**

Evangelist:

And lo now, one of that number, who were there
with Jesus, did stretch out his hand then and struck
the slave of the chief priest and cut off his ear. Then
said Jesus to him:

Jesus:

Put back thy sword into its place; for all who take
the sword must by the sword perish. Or dost thou
then think that I could not appeal unto my Father
that to me he send forth more than twelve legions
of angels? How would the scripture, though, be
fulfilled? It must be this way.

Evangelist:

Zu der Stund sprach Jesus zu den Scharen:

Jesus:

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

Evangelist:

Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

Matthäus 26, 51–56

29 29. **Choral** (Chor I + Chor II)

**Jesum lass ich nicht von mir
Geh ihm ewig an der Seiten;
Christus lässt mich für und für
Zu dem Lebensbächlein leiten.
Selig, wer mit mir so spricht:
Meinen Jesum lass ich nicht.**

Christian Keimann, 1658 (EG 402, 6)

– Fine della 1ma Parte –

Evangelist:

At this hour said Jesus to the many:

Jesus:

Ye are now come forward as against a murderer,
with swords and with clubs now to take me; but I
have daily been sitting with you and have been there
teaching in the temple, and ye did not ever seize me.
But all this is now come to pass, to bring fulfillment
to the scriptures of the prophets.

Evangelist:

Then did all the disciples flee and forsake him.

29. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**Jesus, I will never leave,
Will walk forever by his side;
Jesus who forever more, me
to the spring of life will guide.
Blessed, who may to him cleave:
My Jesus, I will never leave.**

Pars 2da
Passionis Christi secundum Matthaeum

Second Part

1 30. **Aria** (Bass, Chor II)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

30. **Aria** (Bass, Chorus II)

Ah, now is my Jesus gone!
 Where is then thy friend now departed,
 O thou fairest of all the women?
 Is it granted, can I see him?
 Where hath he thy friend gone away?
 Ah, my lamb in tiger's clutches,
 Ah, where is my Jesus gone?
 We will with thee now go and seek him.
 Ah, what shall I say to my spirit
 When it doth in anguish ask me:
 Ah, where is my Jesus gone?

Verhör vor den Hohepriestern

2 31. **Recitativo**

Evangelist:
 Die aber Jesum gegriffen hatten, führten ihn zu dem
 Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftgelehrten
 und Ältesten sich versammelt hatten. Petrus aber
 folgte ihm nach von ferne bis in den Palast des
 Hohenpriesters und ging hinein und setzte sich bei
 die Knechte, auf dass er sähe, wo es hinaus wollte.
 Die Hohenpriester aber und Ältesten und der ganze
 Rat suchten falsche Zeugnis wider Jesum, auf dass sie
 ihn töteten, und funden keines.

Matthäus 26, 57–60a

3 32. **Choral** (Chor I + Chor II)

**Mir hat die Welt trüglich gericht'
 Mit Lügen und mit falschem G'dicht,
 Viel Netz und heimlich Stricke.
 Herr, nimm mein wahr in dieser G'fahr,
 B'hüt mich für falschen Tücken!**

Adam Reißner, 1533 (EG 275 / 5)

4 33. **Recitativo**

Evangelist:
 Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, funden
 sie doch keins. Zuletzt traten herzu zween falsche
 Zeugen und sprachen:
 Zeugen:
 Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen
 und in dreien Tagen denselben bauen.

Interrogation By The Chief Priests

31. **Recitative**

Evangelist:
 But those, however, who had seized Jesus led him
 away to the chief priest, who was Caiphas, there
 where the learned scribes and the elders already had
 assembled. Peter, though, had followed him from
 a distance up to the palace of the chief priest and
 went inside and sat himself near the servants, that
 he might see what the outcome would be. The chief
 priests, though, and also the elders and the whole
 assembly sought untrue witness against Jesus in
 order to kill him, and they did find none.

32. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**The world hath judged me with deceit,
 With lying and with false conceit,
 With nets and snares in secret.
 Lord, me regard in this distress,
 Guard me from false deceptions.**

33. **Recitative**

Evangelist:
 And although there came there many false witnesses,
 they still did find none. At last entered therein two
 false informants and said:
 Witnesses:
 He hath declared: God's temple can I fully demolish
 and within three days' time I can rebuild it.



Christus vor dem Hohenpriester Kaiphas
(Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Evangelist:
Und der Hohepriester stand auf und sprach zu ihm:
Hohepriester:
Antwortest du nichts zu dem, das diese wider dich
zeugen?
Evangelist:
Aber Jesus schwieg stille.

Matthäus 26, 60b–63a

5 34. **Accompagnato** (Tenor)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

6 35. **Aria** (Tenor)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Evangelist:
And the chief priest then stood up and said to him
Chief Priest:
Replies thou nought to that which they have
witnessed against thee?
Evangelist:
But Jesus kept silent.

34. **Accompagnato** (Tenor)

My Jesus keeps
Amidst false lies his silence,
To show us by example
That his dear mercy's full intention
For us to suffer now inclines,
In order that within such pain
We should resemble him,
In persecution keep our silence.

35. **Aria** (Tenor)

Forbear,
Though deceiving tongues may sting me!
Though I suffer, innocent,
Mocking scorn,
Ah, then may the Lord above
Give my guiltless heart its vengeance.

7

Recitativo

36a.
Evangelist:
Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm:

Hoherpriester:
Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, dass du uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?

Evangelist:
Jesus sprach zu ihm:

Jesus:
Du sagest's. Doch sage ich euch: Von nun an wird's geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.

Evangelist:
Da zerriss der Hohepriester seine Kleider und sprach:

Hoherpriester:
Er hat Gott gelästert; was dürfen wir weiter Zeugnis? Siehe, itzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört. Was dünket euch?

Evangelist:
Sie antworteten und sprachen:
Matthäus 26, 63b–66a

7.2

36b.
Chor I, Chor II:
Er ist des Todes schuldig!
Matthäus 26, 66b

Recitative

36a.
Evangelist:
And the chief priest then, answering, spake thus to him:

Chief Priest:
I adjure thee in the name of the living God, that thou shouldst tell us, if thou art the Christ, the Son of God.

Evangelist:
Jesus said to him:

Jesus:
Thou sayest. But I say to you: from henceforth it will happen that ye shall behold the Son of man sitting at the right hand of power and coming in the clouds of heaven.

Evangelist:
Thereupon the chief priest rent his clothes asunder and said:

Chief Priest:
God hath he blasphemed; what need we of further witness? See here, now have ye heard his blasphemy against God. What is your judgment?

Evangelist:
They answeréd and said:

36b.
Chorus I, Chorus II:
He is of death deserving!

7.3

36c.
Evangelist:
Da speieten sie aus in sein Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht und sprachen:

Matthäus 26, 67–68a

7.4

36d.
Chor I, Chor II:
Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?
Matthäus 26, 68b

8

37. **Choral** (Chor I + Chor II)

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

Paul Gerhardt, 1647 (EG 84 / 2)

36c.
Evangelist:
Then did they spit upon his countenance and struck him with their fists. Some, though, there were who struck him upon his face and said:

36d.
Chorus I, Chorus II:
Foretell it us, Christ Lord, tell us who struck thee!

37. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**Who hath thee thus so smitten,
My health, and thee tormented,
So evilly abused?**
**Thou art indeed no sinner
Like us and our descendants;
Of evil deeds thou knowest not.**



Verleugnung Christi durch Petrus (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Petri Verleugnung

Recitativo

9

38a.

Evangelist:

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

Magd I:

Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.

Evangelist:

Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach:

Petrus:

Ich weiß nicht, was du sagest.

Evangelist:

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

Magd II:

Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

Evangelist:

Und er leugnete abermal und schwur dazu:

Petrus:

Ich kenne des Menschen nicht.

Evangelist:

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

Matthäus 26, 69–73a

9.2

38b.

Chor II:

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

Matthäus 26, 73b

Peter's Denial

Recitative

38a.

Evangelist:

Peter, meanwhile, sat outside in the court; and there came to him a maid and said:

First Maid:

And thou was also with Jesus of Galilee.

Evangelist:

But he then denied this before them all and said:

Peter:

I know not what thou sayest.

Evangelist:

But when he went out to the porch, he was seen by another maid, who said to those who were there:

Second Maid:

This man was also with Jesus of Nazareth.

Evangelist:

And once more did he deny it and with an oath:

Peter:

I know nothing of the man.

Evangelist:

And when a little time had passed, there came to him those who were present and said to Peter:

38b.

Truly II:

Truly, thou art one of those men also; for thine own speech doth betray thee.

Evangelist:

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

Petrus:

Ich kenne des Menschen nicht.

Evangelist:

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

Matthäus 26, 74–75

39. Aria (Alt)

Erbarme dich,

Mein Gott, um meiner Zähren willen!

Schaue hier,

Herz und Auge weint vor dir

Bitterlich.

Christian Friedrich Henrici (Picander)

40. Choral (Chor I + Chor II)

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

Johann Rist, 1642 (EG 475/5)

Evangelist:

Then he began to invoke a curse upon himself and to swear:

Peter:

I know nothing of the man.

Evangelist:

And at this moment the cock crew. Then Peter thought back to the words of Jesus, when he said unto him: "Before the cock shall have crowed, wilt three times thou have denied me." And he went out and wept with great bitterness.

39. Aria (Alto)

Have mercy Lord,

My God, because of this my weeping!

Look thou here,

Heart and eyes now weep for thee

Bitterly.

40. Chorale (Chorus I + Chorus II)

**Though I now have thee forsaken,
I will once again return;
For thy Son hath reconciled us
Through his agony and death.
I deny no whit my guilt;
But thy mercy and thy grace
Are much greater than the failings
Which I ever find within me.**

Judas im Tempel

Recitativo:

12

41a.

Evangelist:

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

Judas:

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

Evangelist:

Sie sprachen:

Matthäus 27, 1–5a

12.2

41b.

Chor I, Chor II:

Was gehet uns das an? Da siehe du zu!

Matthäus 27, 5b

12.3

41c.

Evangelist:

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

Hohepriester:

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

Matthäus 27, 5c–6

Judas In The Temple

Recitativo:

41a.

Evangelist:

When morning came, however, all the chief priests and the elders of the people took council concerning Jesus, that they might put him to death. And binding him, they led him away and handed him over unto the governor Pontius Pilatus. And when Judas saw this, the one who had betrayed him, that he had been condemned to death, it gave him great remorse, and, bringing back again the thirty silver pieces unto the chief priests and elders, he said:

Judas:

I have committed a sin, for I have innocent blood here betrayed.

Evangelist:

They said:

41b.

Chorus I, Chorus II:

How doth that us concern? See to it thyself!

41c.

Evangelist:

And he cast the silvers pieces in the temple, rose up from there, went forth and then hanged himself at once. But the chief priests took the silver pieces and said:

Chief Priests:

We cannot lawfully put them in the temple treasury, for this is blood money.

42. **Aria** (Bass)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

42. **Aria** (Bass)

Give back this my Jesus to me!
 See the price, this murder's wage,
 Thrown by this the fallen son
 At your feet before you!

Jesus vor Pilatus

43. **Recitativo**

Evangelist:

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

Pilatus:

Bist du der Juden König?

Evangelist:

Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus:

Du sagest's.

Evangelist:

Und da er verklagt war von den Hohenpriestern und Ältesten, antwortete er nichts. Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus:

Hörest du nicht, wie sie dich verklagen?

Evangelist:

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

Matthäus 27, 7–14

Jesus Before Pilate

43. **Recitative**

Evangelist:

So they took counsel once again and bought with them a potter's field set aside for the burial of strangers. Therefore is this selfsame field also known as the Field of Blood from then to this very day. Thus is fulfilled what was told before by the prophet Jeremiah, when he saith: "And they have accepted thirty silver pieces, with which to pay the price of one purchased, whom they had purchased from the children of Israel, and they have given it to buy a potter's field, as the Lord hath commanded me." Jesus meanwhile stood before the governor; and the governor questioned him and said:

Pilate:

Art thou the King of the Jews?

Evangelist:

Jesus then replied to him:

Jesus:

Thou sayest it.

Evangelist:

And when he was charged by the chief priests and the elders, he made no reply. Then said Pilate unto him:

Pilate:

Hearst thou not how they accuse thee?

Evangelist:

And he answeréd him to never a word, such that the governor was also much amazed at him.



Christus vor Pilatus (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

15 44. Choral (Chor I + Chor II)

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

Paul Gerhardt, 1653 (EG 361/1)

Recitativo

16 45a.

Evangelist:

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

Pilatus:

Welchen wollet ihr, dass ich euch losgebe? Barrabam oder Jesum, von dem gesagt wird, er sei Christus?

Evangelist:

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

Pilati Weib:

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

44. Chorale (Chorus I + Chorus II)

**Commend thou all thy pathways
And all that grieves thy heart
To the most faithful keeping
Of him who ruleth heav'n.
To clouds and air and breezes
He gives their course to run,
He will find pathways also
Whereon thy foot may walk.**

Recitative

45a.

Evangelist:

But upon this feast the governor had the custom of setting free a prisoner to the people, whom they had chosen. He had, however, on this occasion a prisoner, who stood out above the others, whose name was Barrabas. And when they had come together, Pilate said unto them:

Pilate:

Which one would ye have that I release unto you? Barrabas or Jesus, of whom it is said that he is the Christ?

Evangelist:

For he knew full well that it was for envy that they had delivered him. And as he sat upon the judgment seat, his wife sent unto him and gave this message:

Pilate's Wife:

Have thou nothing to do with this righteous man; for I today have suffered much in a dream because of him!

Evangelist:
Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten
das Volk, dass sie um Barrabam bitten sollten
und Jesum umbrächten. Da antwortete nun der
Landpfleger und sprach zu ihnen:

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

Evangelist:
Sie sprachen:

16.2

Chor:
Barrabam!

16.3

Evangelist:
Pilatus sprach zu ihnen:

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

Evangelist:
Sie sprachen alle:

Matthäus 27, 15–22a

16.4

45b.
Chor I, Chor II:
Lass ihn kreuzigen!

Matthäus 27, 22b

17

46. **Choral** (Chor I + Chor II)

**Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!
Der gute Hirte leidet für die Schafe,
Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,
Für seine Knechte.**

Johann Heermann, 1630 (EG 81/4, GL 180)

Evangelist:
Nevertheless the chief priests and the elders had
now persuaded the crowd, that they should ask for
Barabbas and destroy Jesus. And in answer now, the
governor said unto them:

Pilate:
Which one would ye have of these two men here,
that I set free to you?

Evangelist:
And they said:

Chorus:
Barabbas!

Evangelist:
And Pilate said unto them:

Pilate:
What shall I then do with Jesus, of whom is said that
he is Christ?

Evangelist:
And they all said:

45b.
Chorus I, Chorus II:
Have him crucified!

46. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**How awe-inspiring is indeed this sentence!
The worthy shepherd for his flock now suffers;
The debt he pays, the master, he the righteous,
For all his servants.**

18

47. **Recitativo**

Evangelist:
Der Landpfleger sagte:
Pilatus:
Was hat er denn Übels getan?

Matthäus 27, 23a

19

48. **Accompagnato** (Sopran)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

20

49. **Aria** (Sopran)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Recitativo

21

50a.
Evangelist:
Sie schrienen aber noch mehr und sprachen:

Matthäus 27, 23b

47. **Recitativo**

Evangelist:
The governor said then:
Pilate:
Why, what evil hath this man done?

48. **Accompagnato** (Sopran)

He hath us all so richly blessed,
The blind he hath returned their sight,
The lame he leaveth walking,
He tells us of his Father's word,
He drives the devil forth,
The troubled hath he lifted up,
He took the sinners to himself.
Else hath my Jesus nothing done.

49. **Aria** (Soprano)

For love now would my Savior perish,
Of any sin he knoweth nought.
That eternal condemnation
And the sentence of the court
Not upon my soul continue.

Recitativo

50a.
Evangelist:
They cried again even more and said:

21.2 50b.
Chor I, Chor II:
Lass ihn kreuzigen!
Matthäus 27, 23c

21.3 50c.
Evangelist:
Da aber Pilatus sahe, dass er nichts schaffete,
sondern dass ein viel größer Getümmel ward, nahm
er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und
sprach:
Pilatus:
Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten,
sehet ihr zu.
Evangelist:
Da antwortete das ganze Volk und sprach:
Matthäus 27, 24–25a

21.4 50d.
Chor I, Chor II:
Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.
Matthäus 27, 25b

21.5 50e.
Evangelist:
Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er
geißeln und überantwortete ihn, dass er gekreuziget
würde.
Matthäus 27, 26

50b.
Chorus I, Chorus II:
Have him crucified!

50c.
Evangelist:
But when Pilate saw that he could prevail nothing,
rather that a much greater disturbance grew, he took
water and washed his hands before the crowd and
said:
Pilate:
I am not guilty for the blood of this just person, see
ye to it.
Evangelist:
Thereupon answered all the people and said:

50d.
Chorus I, Chorus II:
His blood come upon us then and on our children.

50e.
Evangelist:
To them he then set Barabbas free; but he had Jesus
scourged and then delivered him up, that he might
be crucified.

Jesu Geißelung

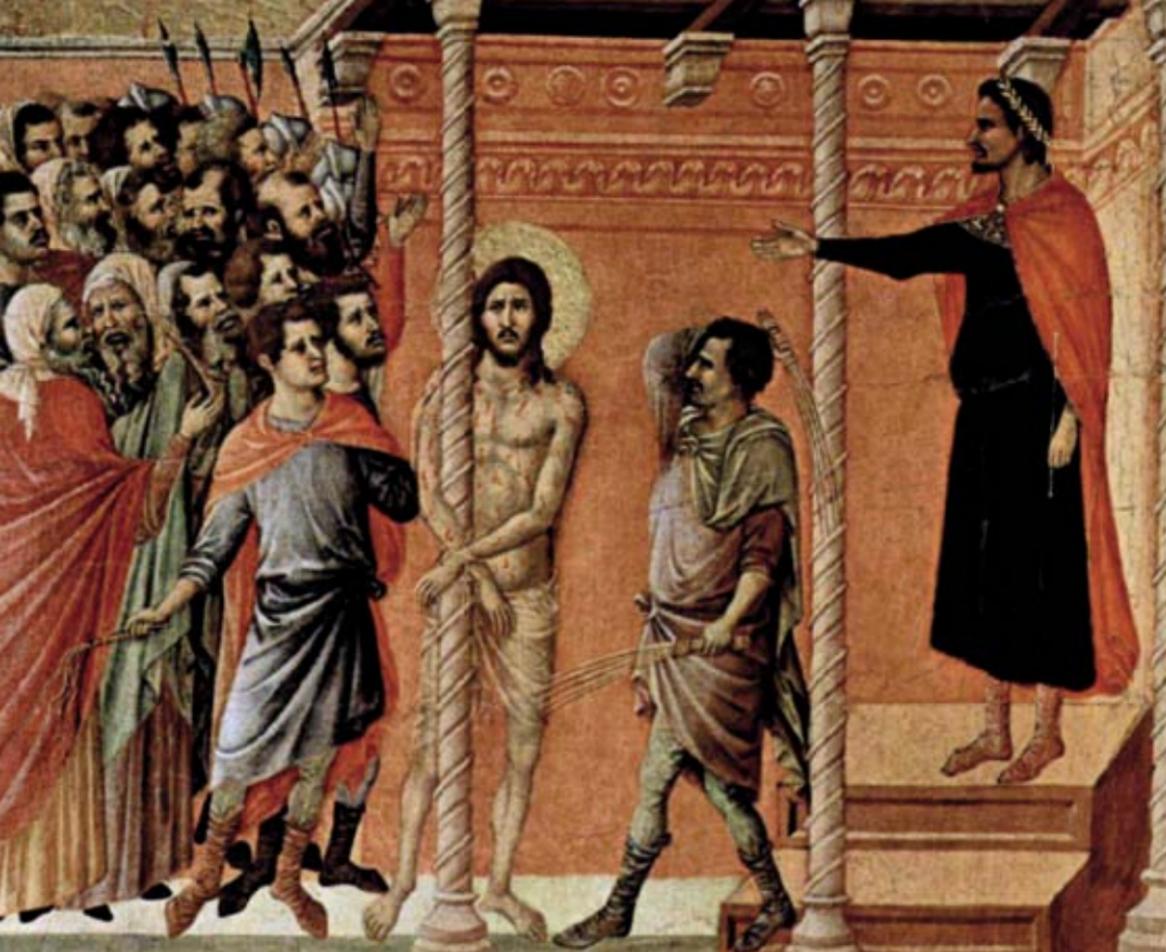
22 51. **Accompagnato** (Alt)
Erbarm es Gott!
Hier steht der Heiland angebunden.
O Geißelung, o Schläg, o Wunden!
Ihr Henker, haltet ein!
Erweicht euch
Der Seelen Schmerz,
Der Anblick solches Jammers nicht?
Ach ja! Ihr habt ein Herz,
Das muss der Martersäule gleich
Und noch viel härter sein.
Erbarmt euch, haltet ein!
Christian Friedrich Henrici (Picander)

23 52. **Aria** (Alto)
Können Tränen meiner Wangen
Nichts erlangen,
O, so nehmt mein Herz hinein!
Aber lasst es bei den Fluten,
Wenn die Wunden milde bluten,
Auch die Opferschale sein!
Christian Friedrich Henrici (Picander)

Scourging Of Jesus

51. **Accompagnato** (Alto)
Have mercy, God!
Here stands the Savior, bound and fettered.
Such scourging this, such blows, such wounding!
Ye hangmen, stop your work!
Do ye not feel
Your spirit's grief,
The vision of such pain and woe?
Ah yes! Ye have a heart
Which must be like the whipping post
And e'en much harder still.
Have mercy, stop your work!

52. **Aria** (Alto)
If the tears upon my cheeks can
Nought accomplish,
Oh, then take my heart as well!
But then let amidst the streaming
Of the wounds abundant bleeding
Be the sacrificial cup!



Geißelung (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Recitativo

24

53a.

Evangelist:

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

Matthäus 27, 27–29a

24.2

53b.

Chor I, Chor II:

Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!

Matthäus 27, 29b

24.3

53c.

Evangelist:

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

Matthäus 27, 30

25

54. **Choral** (Chor I + Chor II)

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

Paul Gerhardt, 1656 (EG 85/1, GL 179)

Recitative

53a.

Evangelist:

And then did the governor's soldiers take Jesus into the praetorium and gathered before him there all the troops, and they did strip him and put upon him a purple robe and plaited a crown of thorns and set it upon his head, and a reed in his right hand and then they bent their knees before him, both mocking him and saying:

53b.

Chorus I, Chorus II:

All hail now to thee, King of the Jews!

53c.

Evangelist:

And spat upon his face and, taking the reed, they struck him upon his head.

54. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**O head of blood and wounding,
Of pain and scorn so full,
O Head, for spite now fettered
Beneath a crown of thorns,
O head, once fair and lovely,
With highest praise adorned,
But highly now insulted,
All hail to thee, I say!**



Aufstieg zum Kalvarienberg, Simon von Kyrene trägt das Kreuz
(Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Compact Disc 3

Simon von Kyrene

1 55. Recitativo

Evangelist:

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

Matthäus 27, 31–32

2 56. Accompagnato (Bass)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

3 57. Aria (Bass)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Simon Of Cyrene

55. Recitative

Evangelist:

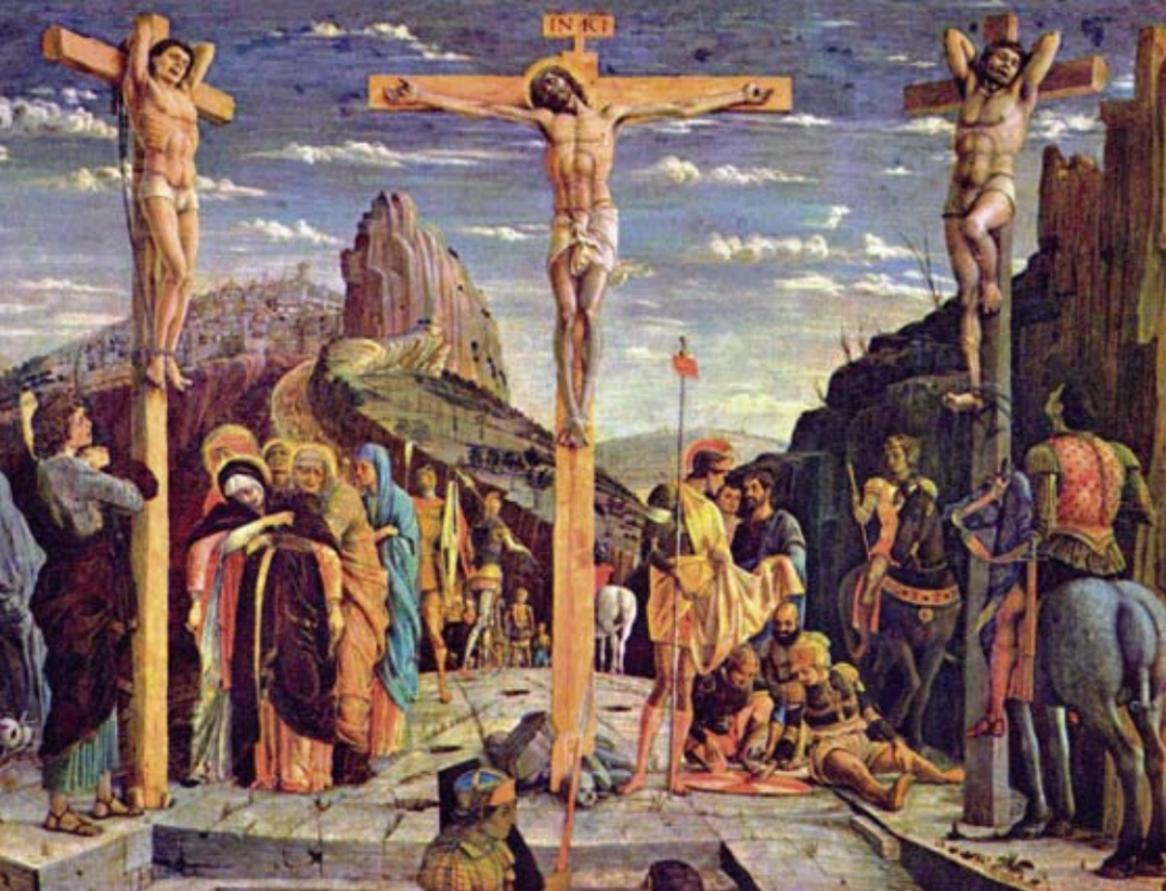
And after they had mocked and scorned him, they removed the robe from him and put his own raiment upon him and led him away, that they might crucify him. And after they went out, they found a man who came from Cyrene, whose name was Simon; and they compelled him to bear his cross.

56. Accompagnato (Bass)

Yea truly, would in us our flesh and blood
Be forced upon the cross;
The more it doth our spirit good,
The grimmer it becomes.

57. Aria (Bass)

Come, O sweet cross, thus I'll confess it:
My Jesus, give it evermore!
Whene'er my burden be too grave,
Then thou thyself dost help me bear it.



Kreuzigung (Andrea Mantegna, Tempera auf Holz, 1459. Verona, San Zeno)

Kreuzigung

Recitativo

4

58a.

Evangelist:

Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckte, wollte er nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und wurfen das Los darum, auf dass erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen.“ Und sie saßen allda und hüteten sein. Und oben zu seinen Häupten hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: „Dies ist Jesus, der Juden König.“ Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen:

Matthäus 27, 33–40a

4.2

58b.

Chor I, Chor II:

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

Matthäus 27, 40b

4.3

58c.

Evangelist:

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

Matthäus 27, 41

The Crucifixion

Recitative

58a.

Evangelist:

And when they came unto a place with the name of Golgotha, which is to say, the place of a skull, they did give him vinegar to drink which had been mixed with gall; and when he tasted it, he refused to drink it. But after they had crucified him, they divided his garments by casting lots for them, that it might be accomplished what had once been said by the prophet: „They have divided all my garments among them and over mine own vesture did they cast lots.“ And they sat all around and guarded him there. And over his head they fastened the reason for his death in writing, namely: „This is Jesus, the King of the Jews.“ And with him were two murderers also crucified, one on the right hand, another on the left. And those who there passed by derided him both wagging their heads before him and saying:

58b.

Chorus I, Chorus II:

Thou who dost God's own temple destroy and buildest it within three days' time, save thyself now! If thou art God's Son, then climb down from the cross!

58c.

Evangelist:

In like wise did also the chief priests ridicule him and together with the scribes and elders say:

4.4 58d.
Chor I, Chor II:
Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen. Ist er der König Israel, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben. Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüset's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.
Matthäus 27, 42–43

4.5 58e.
Evangelist:
Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.
Matthäus 27, 44

5 59. **Accompagnato** (Alt)
Ach Golgatha, unselges Golgatha!
Der Herr der Herrlichkeit muss schimpflich hier verderben
Der Segen und das Heil der Welt
Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
Der Schöpfer Himmels und der Erden
Soll Erd und Luft entzogen werden.
Die Unschuld muss hier schuldig sterben,
Das gehet meiner Seele nah;
Ach Golgatha, unselges Golgatha!
Christian Friedrich Henrici (Picander)

6 60. **Aria** (Alt, Chor II)
Sehet, Jesus hat die Hand,
Uns zu fassen, ausgespannt,
Kommt! - Wohin? - In Jesu Armen
Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,
Suchet! - Wo? - In Jesu Armen.

58d.
Chorus I, Chorus II:
Others brought he salvation and can himself yet not save now. Is he the King of Israel? Let him climb down from the cross and we will then believe him. In God hath he trusted, let him save him then now, if he will, for he hath declared: "I am Son of God."

58e.
Evangelist:
In like wise did the murderers also mock him, who with him had been crucified.

59. **Accompagnato** (Alto)
Ah Golgotha, unhappy Golgotha!
The Lord of majesty must scornfully here perish,
The saving blessing of the world
Is placed as scorn upon the cross.
Creator of both earth and heaven
From earth and air must now be taken.
The guiltless must here die guilty,
Which pierceth deep into my soul;
Ah Golgotha, unhappy Golgotha!

60. **Aria** (Alto, Chorus II)
See ye, Jesus hath his hand,
Us to capture, now outstretched,
Come! - Where to? - In Jesus' bosom
Seek redemption, take his mercy,
Seek it - Where? - in Jesus' bosom!

Lebet, sterbet, ruhet hier,
Ihr verlass'nen Küchlein ihr,
Bleibet - Wo? - In Jesu Armen.
Christian Friedrich Henrici (Picander)

Recitativo

7 61a.
Evangelist:
Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach:
Jesus:
Eli, Eli, lama asabthani?
Evangelist:
Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das höreten, sprachen sie:
Matthäus 27, 45–47a

7.2 61b.
Chor:
Der rufet dem Elias!
Matthäus 27, 47b

7.3 61c.
Evangelist:
Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm und füllete ihn mit Essig und steckte ihn auf ein Rohr und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:
Matthäus 27, 48–49a

7.4 61d.
Chor:
Halt! Lass sehen, ob Elias komme und ihm helfe?
Matthäus 27, 49b

Living, dying, rest ye here,
Ye forsaken little chicks,
Bide ye - where? - in Jesus' bosom.

Recitative

61a.
Evangelist:
And from the sixth hour on there was a darkness over all the land until the ninth hour. And about the ninth hour Jesus cried aloud and said:
Jesus:
Eli, Eli, lama asabthani?
Evangelist:
That is: "My God, my God, wherefore hast thou me forsaken?" But there were some who stood about there who, when they heard that, spake thus:

61b.
Chorus:
He calleth to Elias!

61c.
Evangelist:
And straightway one of them ran forth, who took a sponge and, filling it with vinegar, and placing it upon a reed, gave him to drink. The others said, however:

61d.
Chorus:
Stop! Let us see if Elias will come forth and save him.

7.5

61e.
Evangelist:
Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.
Matthäus 27, 50

8

62. **Choral** (Chor I + Chor II)

**Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheid nicht von mir,
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt alsdenn herfür!
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiss mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein!**

Paul Gerhardt, 1656 (EG 85 / 9, GL 179)

Recitativo:

9

63a.
Evangelist:
Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen, und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen. Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und bewahrenen Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschrakten sie sehr und sprachen:

Matthäus 27, 51–54a

9.2

63b.
Chor I, Chor II:
Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.
Matthäus 27, 54b

61e.
Evangelist:
But Jesus cried again aloud and was dead.

62. **Chorale** (Chorus I + Chorus II)

**When I one day must leave here,
Yet do thou not leave me;
When I my death must suffer,
Come forth thou then to me!
And when most anxious trembling
Hath once my heart possessed,
Then free me from my anguish
Through thine own fear and pain!**

Recitativo:

63a.
Evangelist:
And lo, behold: the curtain of the temple was rent in twain from the top to the bottom. And the earth was filled with quaking, and the cliffs split asunder, and the graves themselves opened up, and there rose up the bodies of many saints who were sleeping, and they came out of the graves after his resurrection and came into the holy city and appeared to many. But the centurion and those who were with him and were watching over Jesus, when they witnessed the earthquake and all that there occurred, were sore afraid and said:

63b.
Chorus I, Chorus II:
Truly, this man was God's own Son most truly.

Kreuzabnahme

9.3

63c.
Evangelist:
Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa und hatten ihm gedient, unter welchen war Maria Magdalena und Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi. Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathea, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war, der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.

Matthäus 27, 55–58

10

64. **Accompagnato** (Bass)

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

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Descent From The Cross

63c.
Evangelist:
And there were many women there, who looked on from a distance, having followed after him from Galilee and ministered unto him, in whose number was Mary Magdalena and Mary, the mother of James and Joseph, and the mother of the children of Zebedee. At evening, though, there came a wealthy man of Arimathea, whose name was Joseph, who was also a disciple of Jesus, who went to Pilate and asked him for the body of Jesus. Then Pilate ordered that it be given to him.

64. **Accompagnato** (Bass)

At eventide, when it was cool,
Was Adam's fall made manifest;
At eventide the Savior overwhelmed him.
At eventide the dove returneth,
Its mouth an olive branch now bearing.
O time so fair! O evening hour!
The pact of peace is now with God complete,
For Jesus hath his cross fulfilled.
His body comes to rest,
Ah, thou my spirit, hearken thou,
Go, let them give thee Jesus' lifeless body,
How healing this, how precious this memorial!



Beweinung Christi (Andrea Mantegna, Tempera auf Holz, um 1490–1500. Mailand, Pinacoteca di Brera)

11

65. **Aria** (Bass)

Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben.

Denn er soll nunmehr in mir
Für und für

Seine süße Ruhe haben.

Welt, geh aus, lass Jesum ein!

Christian Friedrich Henrici (Picander)

65. **Aria** (Bass)

Make thyself, my heart, now pure,
I myself would Jesus bury.

For he shall henceforth in me
More and more

Find in sweet repose his dwelling.

World, depart, let Jesus in!



Grablegung Christi (Duccio di Buoninsegna, Tempera auf Holz, 1308–1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Grablegung

Recitativo

12

66a.

Evangelist:

Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein Leinwand und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen, und wälzte einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon. Es war aber allda Maria Magdalena und die andere Maria, die satzten sich gegen das Grab. Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato und sprachen:

Matthäus 27, 59–63a

12.2

66b.

Chor I, Chor II:

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

Matthäus 27, 63b–64

12.3

66c.

Evangelist:

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus:

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

Burial

Recitativo

66a.

Evangelist:

And Joseph took the body and wrapped it in a pure shroud of linen and laid it in his own new tomb, which he had had hewn within a rock, and rolled up a heavy stone in front of the door of this tomb and went away. In this place was Mary Magdalene and the other Mary, who sat themselves next to the tomb. On the day after, the one after the Preparation, came the chief priests and the Pharisees together unto Pilate and said:

66b.

Chorus I, Chorus II:

Sire, we have taken thought how once this deceiver said when he was still alive: "I will in three days' time again stand here arisen." Therefore, command that now the tomb be guarded until the three days pass, so none of his disciples come forth and steal him hence and to the people say: "He is risen from the dead," for thus will the final deceit be worse than the first one!

66c.

Evangelist:

And Pilate said unto them:

Pilate:

Ye have your watchmen; go ye forth and secure it as best ye can!

Evangelist:

Sie gingen hin und verwahrten das Grab mit Hütern
und versiegelten den Stein.

Matthäus 27, 65–66

13

67. Accompagnato

(Bass, Tenor, Alt, Sopran, Chor II)

Bass:

Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.
Mein Jesu, gute Nacht!

Tenor:

Die Müh ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.
Mein Jesu, gute Nacht!

Alt:

O selige Gebeine,
Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,
Dass euch mein Fall in solche Not gebracht!
Mein Jesu, gute Nacht!

Sopran:

Habt lebenslang
Vor euer Leiden tausend Dank,
Dass ihr mein Seelenheil so wert geacht'.
Mein Jesu, gute Nacht!

Christian Friedrich Henrici (Picander)

14

68. Chorus (Chor I, Chor II)

Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh!

Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekitzen
Und der Seelen Ruhstatt sein.

Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

Christian Friedrich Henrici (Picander)

Evangelist:

So they went forth and made safe the tomb with
watchmen and did seal in the stone.

67. Accompagnato

(Bass, Tenor, Alto, Soprano, Chorus II)

Bass:

Now is the Lord brought to his rest.
My Jesus, now good night!

Tenor:

The toil is o'er which all our sins have laid on him.
My Jesus, now good night!

Alto:

O thou, most blessed body,
See how I weep with grief and sorrow for thee,
That thee my fall to such distress hath brought!
My Jesus, now good night!

Soprano:

Have all my life
For thy great passion countless thanks,
That thou my spirit's health such worth did pay.
My Jesus, now good night!

68. Chorus (Chorus I, Chorus II)

We lay ourselves with weeping prostrate
And cry to thee within the tomb:
Rest thou gently, gently rest!

Rest, O ye exhausted members!
This your tomb and this tombstone
Shall for ev'ry anguished conscience
Be a pillow of soft comfort
And the spirit's place of rest.

Most content, slumber here the eyes in rest.



*Christus als Schmerzensmann
(Andrea Mantegna, Holz, 1489.
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst)*

Soprano in ripieno (Einstudierung: Grit Miamingui):

Lorenz Blattert, Frieder Böhme, Max Börner, Jean Philipp Chey, Maximilian Hohmann, Florian Knaack, Christian Koppelt, Tobias Rommel, Michael Schmücker, Georg Schütze, Paul Stammkötter

Coro I

Flöte: Cornelia Grohmann
Sebastian Wittiber

Oboe: Henrik Wahlgren

Oboe d'amore: Thomas Hipper

Englischhorn: Gundel Jannemann-Fischer

1. Violine: Christian Funke (Konzertmeister)
Hiltrud Ilg
Christian Krug
Viola Usadel
Matthias Müller-Zhang

2. Violine: Horst Baumann
Sebastian Ude
Rudolf Conrad
Julia Andreas

Viola: Nimrod Guez
Ruth Bernewitz
Jürgen Wipper

Laute: Carola Christoph

Coro II

Flöte: Ulrich Other
Wolfgang Loebner

Oboe: Roland Messinger

Oboe d'amore: Susanne Hennicke

Englischhorn: Tobias Schmitt

1. Violine: Julius Bekesch (Konzertmeister)
Klaus Hebecker
Thomas Tauber
Regine Jung
Jung-Won Oh

2. Violine: Silvia Brüggemann
Jutta Knauff
Werner Janek
Lars-Peter Leser

Viola: Bernd Jäcklin
Reinhard Kleekamp
Henry Schneider

Violoncello: Veronika Wilhelm, Stefan Gartmayer, Dorothée Pluta
Kontrabass: Rainer Hucke, Thomas Stahr
Fagott: Hans Schlag
Orgel: Thomasorganist Ullrich Böhme
Cembalo: Dr. Stefan Altner

Coro I

Soprano: Jan Bredehorst, Martin Deckelmann, Jonathan Hagel, Valentin Heimrich, Alexander Jäger, Simon Jakobs, Marcus Jeske, Stefan Kahle, Dennis Keeb, Franz Lommatzsch, Max Müller, Hannes Riesner, Marc Ußler, Conrad Zuber

Alto: Florian Baitinger, Georg-Albrecht von Bonin, Sebastian Borleis, Nicolaus Frommelt, Martin Gerhardt, Alexander Kolodko, Richard Lauff, Robert Pohlens, Christoph Vogler, Jan Wolfer

Tenore: Richard Bock, Manolo Cagnin, Nikolaus Karlson, Max Lier, Mathias Monrad Møller, Gregor Praetorius, Ringo Wegrich

Basso: Max Ehlert, Johannes Turak Ernst, Peter Göhre, Chris Herzog, Felix Hübner, Paul Jorschick, Johannes Köhler, Gregor Lange, Julius Linnert, Lars Penndorf, Jan Schlegel, Sascha Scholl, Lars Städter

Coro II

Soprano: Konrad Didt, Kien Do Trung, Richard Draffen, Ansgar Führer, Felix Glaser, Ferdinand Keller, Tobias Klenke, Malte Klevenow, Richard Mauersberger, Alexander Olschewski, Maximilian Olschewski, Maximilian Raschke

Alto: Clemens Cramer, Conrad Cramer, Mark Fidelak, Karl Knoch, Christopher Raunest, Julius Sattler, Jakob Wasserscheid, Hans Winkler

Tenore: Cornelius Frommelt, Patrick Grahl, Johannes Grau, Christian Pohlens, Konrad Waschnewski, Albrecht Wolf, Jeremias Wolf

Basso: Johannes Bachmann, Peter Berg, Peter Carl, Philipp Goldmann, Martin Heilmann, Lucas Heller, Sascha Hille, Emanuel Jessel, Philipp Leistner, Falko Liebig, Lukas Lomtscher, Hans-Friedrich Thoß, Alexander Will

Thomanerchor Leipzig Gewandhausorchester

Thomaskantor Georg Christoph Biller

Arien – Arias **Ute Selbig** – Soprano
Britta Schwarz – Alto
Martin Petzold – Tenore
Thomas Laske – Basso

Evangelist **Martin Petzold** – Tenore
Jesus **Matthias Weichert** – Basso

Ancilla I (1. Magd – 1st Maid) Stefan Kahle*
Ancilla II (2. Magd – 2nd Maid) Alexander Jäger*
Judas Ringo Wegrich*
Petrus - Peter Konrad Waschnewski*
Pontius Pilatus Thomas Laske
Pontificis Philipp Goldmann*,
(Hohepriester – Chief priests) Johannes Bachmann*
Testis I (1. Zeuge – 1st Witness) Richard Mauersberger*
Testis II (2. Zeuge – 2nd Witness) Patrick Grahl*
Uxor Pilati Ute Selbig
(Frau d. Pilatus – Pilati's wife)

(* Mitglieder des Thomanerchores Leipzig –
members of St Thomas's Boys Choir Leipzig)



*Matthäus-Passion
Titelseite vom Erstdruck 1830*

Der 1830 erschienene Erstdruck (herausgegeben vom Berliner Verleger Schlesinger) geht teilweise auf die von Carl Friedrich Zelter 1815 mit der Berliner Sing-Akademie einstudierte und teilaufgeführte Frühfassung der Matthäus-Passion zurück.

*St Matthew Passion
Title page of first printing 1830*

The first printed score (published by Schlesinger, Berlin) of the St Matthew Passion of 1830 is based in part on the score of the early version that Carl Friedrich Zelter and the Sing-Akademie of Berlin used for rehearsals and even a truncated performance of the work in 1815.

Ute Selbig ist Mitglied des Solistenensembles der Sächsischen Staatsoper und singt dort die Hauptrollen im lyrischen Sopranfach (Pamina, Susanna, Fiordiligi, Elvira, Angelica, Agathe und Micaela).

Sie gastierte in nahezu ganz Europa, wiederholt in Fernost und regelmäßig in den bedeutenden Musikzentren Nordamerikas. Ihre musikalischen Partner sind unter anderem die New York Philharmonic, Chicago Symphony, Los Angeles Chamber Orchestra, Seattle Symphony Orchestra, die Dresdner Staatskapelle und das Gewandhausorchester.

Neben Auftritten an der Deutschen Oper Berlin, der Staatsoper München, dem Grand Theatre de Geneve und zu den Opernfesttagen am Opernhaus Zürich besteht eine enge und innige Verbindung mit der San Diego Opera, wo die Sängerin seit 1998 jedes Jahr in einer Neuproduktion gastiert, im Mozart-Jahr 2006 als Pamina in „Die Zauberflöte“.

Als Bachpreisträgerin des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbes verbindet Ute Selbig eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Dresdner Kreuzchor und dem Thomanerchor Leipzig, mit dem sie auf einer Konzertreise durch Japan und Südkorea unterwegs war. Ein Höhepunkt ihrer Karriere waren mehrere Konzerte bei den Eröffnungsfeierlichkeiten der Frauenkirche in ihrer Heimatstadt Dresden.

Ute Selbig, seit 1999 Sächsische Kammersängerin, wirkte bei zahlreichen Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen mit. 1993 wurde sie mit dem erstmals vergebenen Christel-Goltz-Preis der Semperoper ausgezeichnet.

Ute Selbig



As a member of the ensemble of the Sächsische Staatsoper, Ute Selbig is regularly cast in leading roles that require a lyrical soprano, such as Pamina, Susanna, Fiordiligi, Elvira, Angelica, Agathe and Micaela. She has also given guest performances in almost every country in Europe, has appeared more than once in the Far

East and sings regularly in some of the big music centres of North America. She has given concerts with the New York Philharmonic, Chicago Symphony, Los Angeles Chamber Orchestra, Seattle Symphony Orchestra and the Dresdner Staatskapelle and Gewandhausorchester of Leipzig – to mention just a few of her musical partners.

In addition to her many performances at the Deutsche Oper Berlin, Staatsoper München, the Grand Theatre de Geneve and at the Opernfesttage in Zürich, she also collaborates closely with the San Diego Opera, where she has appeared as a guest performer in at least one new production every year since 1998 – in Mozart Year 2006 as Pamina in *The Magic Flute*.

As a winner of the Bach Prize of the International Johann Sebastian Bach Competition, Ute Selbig is frequently involved in projects with the Dresdner Kreuzchor and the St Thomas Boys Choir Leipzig, with which she recently toured South Korea and Japan. One of the highlights of her career to date was her participation in the series of concerts given in honour of the inauguration of the new Frauenkirche in her native Dresden.

In Neubrandenburg (Mecklenburg-Vorpommern) geboren, begann die Altistin Britta Schwarz ihr Gesangsstudium zunächst an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Christa Niko, wechselte aber später nach Dresden zu Prof. Christian Elßner und Prof. Hartmut Zabel.

In zahlreichen Konzerten mit renommierten Orchestern, wie den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, der Dresdner Philharmonie, dem Concertgebouworkest Amsterdam, den Stuttgarter Philharmonikern und der Academy of St Martin in the Fields bringt sie ihr umfangreiches Repertoire zur Geltung. Dabei arbeitet sie mit Dirigenten wie Kent Nagano, Milan Horvat, Michel Plasson, Helmuth Rilling, Jörg-Peter Weigle, Bruno Weil, Marek Janowski und Peter Schreier zusammen.

Britta Schwarz



Britta Schwarz was born in Neubrandenburg. She first studied singing with Christa Niko at the Hochschule für Musik in Berlin, then went on with Prof. Christian Elßner and Prof. Hartmut Zabel in Dresden.

She has exploited her extensive repertoire in numerous concerts with renowned orchestras such as the Staatskapelle Dresden, the Dresdner Philharmonie, the Berliner Philharmoniker, the Concertgebouworkest and the Academy of St Martin-in-the-Fields, and conductors such as Marek Janowski, Milan Horvat, Kent Nagano, Michel Plasson, Philippe Herreweghe and Jörg-Peter Weigle.

Schwarz has a marked preference for Romantic Lieder, a predilection with the Dresden pianist Camillo Radicke. Concerts and lieder recitals have taken Schwarz to most European countries, as well as to Canada, Japan and the USA. The international festivals she has participated in include the Spoleto Festival USA in Charleston, the Holland Festival Oude Muziek Utrecht, the Dresdner Musikfestspiele, the MDR Musiksommer and the Passauer Europäische Wochen.

Britta Schwarz has devoted herself to Baroque music intensively for many years. As a result she has sung with famous Baroque ensembles, including the Freiburger Barockorchester, Musica Antiqua Köln, the Akademie für Alte Musik Berlin and Cantus Cölln.

Eine besondere Vorliebe für das romantische Lied verbindet Britta Schwarz mit dem Dresdner Pianisten Camillo Radicke. Konzerte und Liederabende führten Britta Schwarz in fast alle Länder Europas, nach Kanada, Japan und in die USA. Weiterhin wirkte sie bei internationalen Festivals mit, so dem Festival für Alte Musik Utrecht, den Dresdner Musikfestspielen, dem MDR Musiksommer, dem Rheingau Musikfestival und den Passauer Europäischen Wochen.

Seit vielen Jahren widmet sich Britta Schwarz intensiv der Barockmusik. Dies führte zu vielen Begegnungen mit bedeutenden Barock-Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Cantus Cölln, dem Ensemble Musica Antiqua Köln, der Batzdorfer Hofkapelle und der Akademie für Alte Musik Berlin. Seit einigen Jahren verbindet Britta Schwarz eine Lehrtätigkeit mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden.

Der Tenor Martin Petzold erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Mitglied des Thomanerchores in seiner Heimatstadt Leipzig. Seit 1988 ist er festes Ensemblemitglied der Oper Leipzig. Neben der Operarbeit ist Martin Petzold musikalisch in besonders enger Zusammenarbeit mit dem Thomanerchor Leipzig, dem Gewandhausorchester, dem MDR Sinfonieorchester, dem Freiburger Barockorchester, dem Dresdner Kreuzchor und dem Monteverdi-Chor Hamburg verbunden. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet Martin Petzold mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Kurt Masur, Peter Schreier, Georg Christoph Biller, Ton Koopmann, David Timm und Hansjörg Albrecht. Im Jahr 2001 erfolgte seine Ernennung zum Kammersänger.

Martin Petzold



Zahlreiche Konzertverpflichtungen führen ihn zu bedeutenden internationalen Festivals in ganz Europa, in den USA, nach Israel, nach Japan und nach Südamerika. Martin Petzold kann auf zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- sowie CD-Produktionen verweisen, wie den Monostatos in „Die Zauberflöte“ unter Arnold Östman oder „Das Wunder der Heliane“ von Erich Korngold. An vielen Produktionen der Decca-Reihe „Entartete Musik“, unter anderem unter Lothar Zagrossek und John Mauceri, war er maßgeblich beteiligt.

Seit einigen Jahren tritt Martin Petzold verstärkt als Dozent bei Internationalen Meisterkursen in Erscheinung. CD-Einspielungen erschienen bisher bei Philips Classics, Decca, japanischen Labels, Apollon Classics und Rondeau Production.

Dresden Kreuzchor and Monteverdi Choir Hamburg. Petzold is regularly working together with conductors such as Riccardo Chailly, Kurt Masur, Peter Schreier, Georg Christoph Biller, Ton Koopmann, Hansjörg Albrecht and David Timm. In 2001 he has been accorded the title of *Kammersänger*.

Countless concert engagements have taken him all over the world, including to Europe's most important festivals and to the USA, Israel, Japan and South America. Martin Petzold has several radio and television broadcasts and an extensive discography for such prestigious labels as Philips Classics, Decca, various Japanese labels and Rondeau Production to his name. For example, he sang a recording of "Die Zauberflöte" under the baton of Arnold Östman and "Das Wunder der Heliane" by Erich Korngold. Martin Petzold also had a key role to play in many of the recordings made for Decca's "Entartete Musik" series, including those with Lothar Zagrossek and John Mauceri.

Thomas Laske wurde in Stuttgart geboren und war zehn Jahre lang Mitglied der Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. Nach seinem Abschluss als Diplom-Ton- und Bildingenieur studierte er in Düsseldorf Gesang bei Brigitte Dürrler und Liedinterpretation bei Ria Goetze. Außerdem wurde er von Andreas Schmidt und Otto Edelmannt unterrichtet. Erste Preise gewann er beim Richard-Strauss-Wettbewerb 1997 in München.

Im Konzertfach arbeitet der Bariton regelmäßig mit bekannten Dirigenten und Ensembles zusammen wie Karl-Friedrich Beringer, Georg Christoph Biller, Riccardo

Chailly, Mariss Jansons, Peter Neumann, Krzysztof Penderecki, Helmuth Rilling, Wolfgang Sawallisch, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester, dem Sinfonischen Orchester Mailand Giuseppe Verdi, den St. Petersburger Philharmonikern, dem Thomanerchor Leipzig und dem Windsbacher Knabenchor.

Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen dokumentieren seinen Weg. Es erschienen unter anderem Bachs Passionen, Brahms „Vier ernste Gesänge“ und Schuberts „Winterreise“. Festengagements führten ihn an die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg und an die Wuppertaler Bühnen, Gastspiele unter anderem an die Deutsche Oper Berlin, die Oper Frankfurt am Main, die Bayerische Staatsoper München und zu den Schwetzingen Festspielen. 2003 wurde er von der Zeitschrift „Theater pur“ zum besten Nachwuchsoptionsänger gewählt. Seine Partien sind unter anderem Barbier, Dandini, Guglielmo, Eugen Onegin, Sharpless und Valentin.

Thomas Laske



Thomas Laske was born in Stuttgart and received his initial training as a singer during his ten years as a member of the Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. He commenced singing studies with Brigitte Dürrler and Ria Goetze in Dusseldorf. He also studied with Andreas Schmidt and Otto Edelmannt. 1997 he won First Prizes in the Richard Strauss Competition Munich.

In the concert field the young artist has performed with many well known conductors including Karl-Friedrich Beringer, Georg Christoph Biller, Mariss Jansons, Peter Neumann, Krzysztof Penderecki, Hellmuth Rilling and Wolfgang Sawallisch.

There are many radio and CD recordings which document his development. He began his opera career a member of the Opera Studio of the Deutsche Oper am Rhein Dusseldorf-Duisburg. From 1999 to 2001 he was engaged at the Schiller Theater Gelsenkirchen/Wuppertal and is currently a member of the Wuppertaler Bühnen. During this time he has appeared as a guest with the Bayerische Staatsoper München, Deutsche Oper Berlin, Oper Frankfurt/Main, Deutsche Oper am Rhein Dusseldorf and Staatstheater Kassel. His repertoire includes Barbieri, Dandini, Guglielmo, Eugene Onegin, Sharpless and Valentin. In 2003 the newspaper "Theater pur" chose him as the best young singer of the season.

Der Bariton Matthias Weichert wurde 1955 in Frankenberg geboren und erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Mitglied des Thomanerchores Leipzig von 1965 bis 1974. Nach dem Abitur studierte er Gesang an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden und legte 1981 das Staatsexamen als Opersänger und Diplom-Gesangspädagoge ab.

Nach dem Studium folgten Engagements an den Landesbühnen Sachsen, der Nationaloper Brüssel, sowie Gastverträge an der Komischen Oper Berlin, der Staatsoper Berlin und der Oper Leipzig. Matthias Weichert ist Robert-Schumann-Preisträger, Hugo-Wolf-Preisträger und war Stipendiat der Bayreuther Festspiele.

Konzertreisen führten ihn in nahezu alle großen europäischen Musikzentren, nach Israel, Südkorea und in die USA. In den Jahren 1996 und 2000 konzertierte er mit dem Thomanerchor Leipzig und dem Gewandhausorchester in Japan. Im Sommer 2000 beendete er nach zwanzigjähriger Theatertätigkeit seine Bühnenlaufbahn und ist seitdem als freischaffender Konzert- und Oratoriensänger tätig. Einladungen zu internationalen Festivals sowie die Zusammenarbeit mit namhaften Orchestern und Dirigenten weisen ihn als gefragten Konzertsänger aus. Seine musikalischen Partner sind unter anderem die Berliner Philharmoniker, das Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin, der Dresdner Kreuzchor und die Staatskapelle Dresden. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen und CD-Einspielungen dokumentieren seine künstlerische Arbeit.

Seit 1997 ist er Dozent an der Hochschule für Kirchenmusik und seit 2002 Professor für Gesang an der Hochschule für Musik in Dresden.

Matthias Weichert



Matthias Weichert was from 1965 to 1974 member of the St Thomas Boys Choir Leipzig. After his graduation from high school, he began his studies at the Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" in Dresden. He graduated with State Exam as an opera singer and voice teacher.

Afterwards, Weichert was offered engagements with the Landesbühnen Sachsen, the Staatsoper Berlin, Oper Leipzig and the Komische Oper Berlin. He won the Robert Schumann Award, the Hugo Wolf Award, and received a scholarship in 1988 from the Bayreuth Festival.

Matthias Weichert toured Japan in 1996 and 2000 with the St Thomas's Boys Choir Leipzig and the Gewandhausorchester, and performed on tour in Austria, Belgium, Denmark, France and in the United States. He has appeared in concerts and oratorios with the Berliner Philharmoniker, the Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin, the Dresdner Kreuzchor and the Staatskapelle Dresden. In addition to recording CDs Matthias Weichert has made various recordings for radio and television.

Matthias Weichert performs as a freelance concert and oratorio singer since August 2000. Weichert was appointed as professor at the Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" Dresden in June 2002 and at the Hochschule für Kirchenmusik Dresden.



Thomaskantor Georg Christoph Biller

Thomaskantor Georg Christoph Biller war selbst Thomaner unter Erhard Mauersberger und Hans-Joachim Rotzsch und trat 1992 als 16. Thomaskantor nach Johann Sebastian Bach sein Amt an. Biller studierte Orchesterdirigieren bei Rolf Reuter und Kurt Masur sowie Gesang bei Bernd Siegfried Weber an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig.

1980 bis 1991 war er Chordirektor des Leipziger Gewandhauschores und daneben als Dozent für Chorleitung an der Kirchenmusikschule Halle tätig. Außerdem lehrte er Chordirigieren an den Musikhochschulen in Detmold und Frankfurt/Main. Seit 1994 hat Georg Christoph Biller an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ eine Professur für Chordirigieren inne und unterrichtet ab 2005 erneut an der Musikhochschule Detmold.

Biller errang mehrere Preise für Dirigieren und Gesang und arbeitete als Gastdirigent mit namhaften Chören und Orchestern. Als Lied- und Oratoriensänger gastierte er im In- und Ausland, regelmäßig wirkte er solistisch bei Konzerten des Thomanerchores mit. Engagements führten ihn nach Asien, in die USA und in verschiedene europäische Länder.

Georg Christoph Biller pflegt die große Chortradition von den gregorianischen Anfängen bis hin zur Moderne. Unter seiner Leitung bzw. Mitwirkung entstanden zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen. Mit dem Thomanerchor produzierte er in den vergangenen Jahren mehrere CD-Einspielungen für Universal/Philips Classics und für Rondeau Production.

Thomas Cantor Georg Christoph Biller was himself a chorister in the famous St Thomas Boys Choir under Erhard Mauersberger and Hans-Joachim Rotzsch and was appointed the sixteenth cantor after Johann Sebastian Bach in 1992. As a student of the Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Biller studied orchestral conducting with Rolf Reuter and Kurt Masur and singing with Bernd Siegfried Weber.

While Choral Director of Leipziger Gewandhauschor from 1980 to 1991, Biller at the same time taught choral conducting at the Kirchenmusikschule Halle and had teaching commitments at the Academies of Music in Detmold and Frankfurt/Main. He was appointed Professor of Choral Conducting at the Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in 1994 and has been teaching again in Detmold since 2005.

Biller has won several prizes both as a conductor and as a singer and has appeared as a guest conductor with a number of choirs and orchestras of renown. As a singer of both lieder and oratorios, he gives numerous concerts both in Germany and abroad and has frequently appeared as a soloist together with the St Thomas Boys Choir. His solo career has taken him to Asia, the USA and all over Europe.

Deeply committed to a choral tradition that began with the Gregorian chant and is being continued even day, Biller already has several radio and television broadcasts and CD recordings to his name. His discography includes several recordings with the St Thomas Boys Choir both for Universal/Philips Classics and for Rondeau Production as well.

Thomanerchor Leipzig



Die Geschichte des Thomanerchores umspannt fast 800 Jahre. Die Thomaner leben gemeinsam im Alumnat und lernen in der Thomasschule zu Leipzig. Die Hauptwirkungsstätte des Chores ist die Leipziger Thomaskirche. Der Thomanerchor Leipzig ist nur ein halbes Jahrhundert jünger als die Stadt selbst und damit ihre älteste kulturelle Einrichtung überhaupt.

Im Jahre 1212 bestätigte Otto IV. auf dem Reichstag zu Frankfurt die Gründung des Augustiner-Chorherrenstiftes zu St. Thomas, die Markgraf Dietrich der Bedrängte von Meißen veranlasst hatte. Bestandteil der Ausbildung war von Anfang an der liturgische Gesang. Die Reihe der berühmten Thomaskantoren eröffnete Georg Rhau, in dessen zweijährige Amtszeit das Streitgespräch zwischen Martin Luther und Johann Eck fiel. Die Kantoren wechselten anfangs häufig. Sethus Calvisius aber war bereits zwanzig Jahre lang, von 1594 bis 1615, Thomaskantor. Ihm folgten unter anderen Johann Hermann Schein (1616–1630) und Johann Kuhnau (1701–1722). Am 31. Mai 1723 wurde Johann Sebastian Bach in das Amt eingeführt, was er 27 Jahre inne hatte.

Mit der Entwicklung der Massenverkehrsmittel im 20. Jahrhundert begann auch eine rege Konzerttätigkeit des Thomanerchores im In- und Ausland. Die Motetten- und Kantatenaufführungen freitags und samstags in der Thomaskirche waren als kirchenmusikalische Ereignisse zu einer festen Institution geworden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, unter Karl Straube, erhielten die regelmäßigen Aufführungen der Passionen, des Weihnachtsoratoriums und der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach jenen Glanz, der sich bis heute erhalten hat.

The St Thomas Boys Choir Leipzig can look back on a history spanning nearly eight hundred years. Based at St Thomas's Church in Leipzig, the members of the choir are all boarders at St Thomas's School in that city. Curiously enough, the St Thomas Boys Choir is only half a century younger than Leipzig itself and hence the city's oldest cultural institution.

At the Imperial Diet in Frankfurt in the year 1212, the Emperor Otto IV consented to the founding of the Augustine Canonical Foundation of St Thomas by Margrave Dietrich ("the Hard-pressed") of Meissen. The monks' education was to include the art of liturgical singing. Many cantors came and went, although one of them, Sethus Calvisius, was to remain in the post from 1594 to 1615 and hence for more than 20 years. He was succeeded by Johann Hermann Schein (1616–1630) and later by Johann Kuhnau (1701–1722), who on 31 May 1723 was succeeded by the most famous cantor of them all, Johann Sebastian Bach, who held the post for 27 years.

In the course of the twentieth century, as society became more mobile and mass transport a reality, so the St Thomas Boys Choir Leipzig also began to travel more frequently, embarking on concert tours both in Germany and abroad, its performances of motets and cantatas in St Thomas's Church every Friday and Saturday having long become one of Leipzig's most revered institutions. It was under the baton of Karl Straube in the early years of the century, however, that the choir's regular performances of such large-scale works as Bach's Passions, Christmas Oratorio and B Minor Mass began to acquire the brilliance that they have retained to this day.

Gewandhausorchester



Das Gewandhausorchester kann heute mit Stolz auf eine über 250-jährige Geschichte zurückblicken. Leipziger Kaufleute gründeten im März 1743 eine Konzertgesellschaft, die unter der Bezeichnung „Großes Concert“ Musikgeschichte geschrieben und einen der weltweit bekanntesten und renommiertesten Klangkörper hervorgebracht hat.

Rund 70 „Große Concerte“ pro Saison stehen allein in Leipzig auf dem Programm des Gewandhausorchesters. Seit über 200 Jahren besteht zudem die Verpflichtung als ständiges Orchester der Oper Leipzig. Hinzu kommen die wöchentlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs mit dem Thomanerchor Leipzig in der Thomaskirche sowie mehr als 20 Gastspielkonzerte pro Saison in aller Welt.

Zahlreiche Werke der Weltliteratur wurden durch das Gewandhausorchester uraufgeführt: beispielsweise Ludwig van Beethovens 5. Klavierkonzert im Jahr 1811; seine neun Sinfonien erklangen weltweit erstmalig als Zyklus im Konzertwinter 1825/1826 – also noch zu Lebzeiten des Komponisten! Ab 1835 war Felix Mendelssohn Bartholdy Gewandhauskapellmeister. Später hatten Richard Wagners Meistersinger-Vorspiel und Johannes Brahms' Violinkonzert durch das Gewandhausorchester ihre Weltpremiere.

Genauso zog das Gewandhaus in allen Zeiten Komponisten und Interpreten von Weltrang an. Wolfgang Amadeus Mozart dirigierte hier 1789 ein Konzert mit eigenen Werken. Carl Maria von Weber gastierte 1813 mit seinem Es-Dur-Klavierkonzert. Seit 2005 ist Riccardo Chailly der 19. Gewandhauskapellmeister.

The Gewandhausorchester can look back today on an over 250 year history starting when a group of Leipzig merchants founded a Concert Society, which, under the name "Grosses Concert" ("Grand Concert") made music history and brought forth one of the best-known and most renowned musical ensembles world-wide.

Some 70 "Grand Concerts" in Leipzig alone are on the annual schedule of the Gewandhausorchester, which has additionally served for over 200 years as the house orchestra at the Leipzig Opera, on top of which it accompanies the weekly Johann Sebastian Bach cantatas performed by St Thomas's Boys Choir Leipzig at St Thomas's Church.

The reputation of the orchestra is reinforced by the masterworks of world music literature that were given their world premières by the Gewandhausorchester: for example, Beethoven's 5th Piano Concerto in 1811. His nine symphonies were first performed in a complete cycle during the concert winter of 1825/1826. From 1835 on, Felix Mendelssohn Bartholdy was Gewandhauskapellmeister. Later, Richard Wagner's Meistersinger overture and Johannes Brahms' Violin Concerto were also given their world premières by the Gewandhausorchester.

The Gewandhaus has always attracted internationally top-ranking composers and performers to the city. Wolfgang Amadeus Mozart conducted a concert of his own works here in 1789. At the beginning of the 2005/2006 season, Riccardo Chailly became the 19th Gewandhauskapellmeister.

Impressum

Aufnahme 12. bis 15. April 2006 (Konzerte in der Thomaskirche Leipzig / Gründonnerstag und Karfreitag 2006)
17. und 19. Juni 2006 (Thomaskirche Leipzig)
Tonmeister: Joachim Müller (Aufnahme, Schnitt, Mastering)
Tonassistentz: Mario Weise

Design Schrank MedienDesign

Fotos Alex Heck (S.1, 112), Museum für Geschichte der Stadt Leipzig (S. 2),
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit
Mendelssohn-Archiv Am.B.6/7 (S. 20, 23, 26, 30, 33, 36), Gert Mothes (S. 5, 101, 104, 106, 108),
Directmedia Publishing (S. 40, 44, 46, 52, 56, 58, 64, 68, 74, 80, 82, 84, 90, 92, 95)

Redaktion Gunnar Wiegand

Übersetzungen Allan Brown, Z. Philip Ambrose (Libretto)

Produktion Frank Hallmann / Rondeau Production

©, © 2007
DDD · ROP4020/21/22

RONDEAU
PR O D U C T I O N

Rondeau Production GmbH
Petersstraße 39–41 · 04109 Leipzig
Telefon 0800 - 7 66 33 28 [0800-RONDEAU]
Telefax 0180 - 3 - 7 66 33 28 [0180-F-RONDEAU]
www.rondeau.de


THOMANERCHOR
LEIPZIG
www.thomanerchor.de



Leipzig,
Thomaskirche und -schule;
Stich von J.G. Krüger

Leipzig,
St Thomas church and school;
engraving by J.G. Krüger

800 Years of
St THOMAS'S BOYS CHOIR

Johann Sebastian Bach

Matthäus-Passion

St Matthew Passion

BWV 244 (b)

Live aus der Thomaskirche Leipzig · 2006 · *Live recording at St Thomas Leipzig*

Thomanerchor Leipzig · Gewandhausorchester · Thomaskantor Georg Christoph Biller
Ute Selbig · Britta Schwarz · Martin Petzold · Matthias Weichert · Thomas Laske

Compact Disc 1

1 - 29 1. Teil – 1st Part 66:51

Compact Disc 2

1 - 25 2. Teil – 2nd Part 55:06

Compact Disc 3

1 - 14 Fortsetzung 2. Teil – Continuation 2nd Part 42:08

CD-Booklet - 112 Seiten / pages - free download: www.rondeau.de/passion

RONDEAU
PRODUCTION

Booklet verfügbar bis / available until
31. Oktober 2013

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

LC 06690

GEMA
DDD

ROP4020-22x · ©, © 2006/2012 Rondeau Production · Made in Germany

Rondeau Production GmbH · Petersstraße 39–41 · 04109 Leipzig
Tel. 0800-7 66 33 28 · www.rondeau.de

Die limitierte
Sonderedition
zum sensationellen
Jubiläumspreis

3-CD
BOX

Limited
anniversary
edition
at special
price

