

# J. S. BACH

Markus-Passion

St. Mark Passion

BWV 247

Rezitative und turbae von  
Recitatives and turbae by  
Reinhard Keiser (1674–1739)

Rekonstruiert und herausgegeben von  
Reconstructed and edited by  
A. H. Gomme

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5209

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano, Alto, Tenore (Evangelista), Basso (Jesus)  
Soprano (Ancilla), Alto I–IV (Judas, Pontifex,  
Centurio, Miles), Tenore I, II (Petrus, Pilatus)

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Flauto I, II, Oboe I, II (Oboe d'amore I, II);  
Violino I, II, Viola I, II, Viola da gamba I, II; Continuo

Zu vorliegender Ausgabe sind der Klavierauszug (BA 5209a, käuflich) sowie  
das Aufführungsmaterial (BA 5209, leihweise) erhältlich.

In addition to the present score, the piano reduction (BA 5209a, for sale) and  
the complete performance material (BA 5209, on hire) are also available.

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	IV
Notenbeispiele / Music examples .....	XVII
Preface .....	XX
Quellenverzeichnis / Index of sources .....	XXXI

## ERSTER TEIL / FIRST PART

1. <b>Chorus:</b> Geh, Jesu, geh zu deiner Pein .....	3
2. <b>Recitativo:</b> Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten (Evangelista, Jesus) .....	29
3. <b>Choral:</b> Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf ..	31
4. <b>Recitativo:</b> Petrus aber saget zu ihm (Evangelista, Petrus, Jesus) .....	32
5. <b>Choral:</b> Ich, ich und meine Sünden .....	34
6. <b>Recitativo:</b> Und sie kamen zu dem Hofe (Evangelista, Jesus) .....	36
7. <b>Choral:</b> Betrübtes Herz sei wohlgemut .....	38
8. <b>Recitativo:</b> Und ging ein wenig fürbaß (Evangelista, Jesus) .....	40
9. <b>Choral:</b> Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt' ...	41
10. <b>Recitativo:</b> Und kam und fand sie schlafend (Evangelista, Jesus) .....	42
11. <b>Aria:</b> Er kommt (Soprano) .....	45
12. <b>Recitativo:</b> Und alsbald, da er noch redet (Evangelista, Judas) .....	53
13. <b>Aria:</b> Falsche Welt (Alto) .....	54
14. <b>Recitativo:</b> Die aber legten ihre Hände an ihn (Evangelista, Jesus) .....	60
15. <b>Choral:</b> Jesu, ohne Missetat .....	63
16. <b>Recitativo:</b> Und die Jünger verließen ihn alle (Evangelista) .....	64
17. <b>Choral:</b> Ich will hier bei dir stehen .....	64
18. <b>Aria:</b> Mein Tröster ist nicht mehr bei mir (Tenore)	66
19. <b>Recitativo:</b> Und sie führten Jesum (Evangelista)	77
20. <b>Chorus:</b> Wir haben gehört .....	78
21. <b>Recitativo:</b> Aber ihr Zeugnis (Evangelista) .....	79
22. <b>Choral:</b> Was Menschen Kraft und Witz anfäht ...	80
23. <b>Recitativo:</b> Und der Hohepriester stund auf (Evangelista, Pontifex) .....	81
24. <b>Choral:</b> Befiehl du deine Wege .....	81
25. <b>Recitativo:</b> Da fraget ihn der Hohepriester (Evangelista, Pontifex, Jesus) .....	82
26. <b>Chorus:</b> Weissage uns .....	84
27. <b>Recitativo:</b> Und die Knechte schlugen ihn (Evangelista) .....	84
28. <b>Choral:</b> Du edles Angesichte .....	85
29. <b>Recitativo:</b> Und Petrus war danieden (Evangelista, Ancilla, Petrus) .....	85
30. <b>Chorus:</b> Wahrlich, du bist der einer .....	88
31. <b>Recitativo:</b> Er aber fing an sich zu verfluchen (Evangelista, Petrus) .....	90
32. <b>Choral:</b> Herr, ich habe mißgehandelt .....	91

## ZWEITER TEIL / SECOND PART

33. <b>Recitativo:</b> Und bald am Morgen (Evangelista, Pilatus, Jesus) .....	92
34. <b>Choral:</b> Mir hat die Welt trüglich gericht' .....	95
35. <b>Recitativo:</b> Aber die Hohenpriester reizeten das Volk (Evangelista, Pilatus) .....	96
36. <b>Chorus &amp; Recitativo:</b> Kreuzige ihn (Evangelista, Pilatus) .....	97
37. <b>Aria:</b> Angenehmes Mord-Geschrei (Soprano) ....	99
38. <b>Recitativo:</b> Pilatus aber gedachte (Evangelista) ..	110
39. <b>Chorus:</b> Gegrüßet seist du .....	111
40. <b>Recitativo:</b> Und schlugen ihm das Haupt (Evangelista) .....	113
41. <b>Choral:</b> Man hat dich sehr hart verhöhnet .....	114
42. <b>Recitativo:</b> Und da sie ihn verspottet hatten (Evangelista) .....	115
43. <b>Choral:</b> Das Wort sie sollen lassen stahn .....	116
44. <b>Recitativo:</b> Und es war um die dritte Stunde (Evangelista) .....	117
45. <b>Chorus:</b> Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel .....	118
46. <b>Recitativo:</b> Desselbengleichen die Hohenpriester (Evangelista) .....	121
47. <b>Chorus:</b> Er hat andern geholfen .....	121
48. <b>Recitativo:</b> Und die mit ihm gekreuziget waren (Evangelista) .....	126
49. <b>Choral:</b> Sie stellen uns wie Ketzern nach (Tenore)	126
50. <b>Recitativo:</b> Und nach der sechsten Stunde (Evangelista) .....	129
51. <b>Arioso:</b> Eli, Eli (Jesus) .....	130
52. <b>Recitativo:</b> Das ist verdolmetscht (Evangelista) ..	130
53. <b>Choral:</b> Keinen hat Gott verlassen .....	131
54. <b>Recitativo:</b> Und etliche, die dabei stunden (Evangelista) .....	132
55. <b>Chorus:</b> Siehe, er rufet den Elias .....	132
56. <b>Recitativo:</b> Da lief einer und füllet einen Schwamm (Evangelista, Miles) .....	134
57. <b>Aria:</b> Welt und Himmel (Soprano) .....	134
58. <b>Recitativo:</b> Und der Vorhang im Tempel zerrieß (Evangelista, Centurio) .....	143
59. <b>Choral:</b> O Jesu du .....	145
60. <b>Recitativo:</b> Und er kaufte ein Leinwand (Evangelista) .....	146
61. <b>Aria:</b> Mein Heiland (Alto) .....	146
62. <b>Chorus:</b> Bei deinem Grab und Leichenstein .....	154

# VORWORT

Diese Ausgabe möchte eine Fassung der *Markus-Passion*, von der bekannt ist, dass sie am Karfreitag 1731 in der Thomaskirche in Leipzig aufgeführt wurde, bereitstellen. Sie schließt alles erhaltene Notenmaterial ein, das man mit annähernder Sicherheit als von Bach für die ursprüngliche Aufführung geschrieben oder zusammengestellt identifizieren kann. Hinzu kommen Teile aus bereits vorher entstandenen Kantaten, bei denen es plausibel erscheint, dass sie möglicherweise für die neue Partitur adaptiert wurden. Die Vertonung des Evangeliums, die vollständig verloren gegangen ist, wird in dieser Ausgabe durch die entsprechenden Stücke aus der *Markus-Passion* von Reinhard Keiser ersetzt. Die Vorgehensweise und die Gründe für den Rückgriff auf dieses Werk werden weiter unten erläutert. Die vorliegende Rekonstruktion erhebt nicht etwa den Anspruch, eine Version dessen darzustellen, was zu Bachs Lebzeiten aufgeführt wurde. Sie beabsichtigt vor allen Dingen, ein großartiges Meisterwerk Bachs verfügbar zu machen, das bislang selten aufgeführt wurde, und dabei eine Fassung zu finden, die diesem Ziel dienlich ist.

Die Entstehung dieser Ausgabe ist nur dank der Arbeit früherer Wissenschaftler möglich, auf die weiter unten Bezug genommen wird. Ganz besonderer Dank gebührt Simon Heighes, Nigel Springthorpe und Geoffrey Webber für ihre Hilfe und Anregungen.

Laut dem kurzen Katalog der Werke Bachs im *Nekrolog*, dem 1754 verspätet fertiggestellten Nachruf des Bachschülers Johann Friedrich Agricola und des wohl begabtesten Sohnes, Carl Philipp Emanuel, schrieb Bach „fünf Passionen worunter eine zweichörige befindlich ist“. Bei letzterer handelt es sich um die *Matthäus-Passion* von 1727, die neben der *Johannes-Passion* (1722) als einzige vollständig erhalten ist. Eine weitere dieser fünf könnte die *Lukas-Passion* sein, die in einem teilweise in Bachs Handschrift verfassten Manuskript überliefert ist, doch mittlerweile gemeinhin als unecht angesehen wird. Möglicherweise war die vierte entweder eine einhörige Fassung der *Matthäus-Passion* oder eine Vertonung der Verserzählung des Evangeliums von Christoph Friedrich Henrici (genannt Picander), unter dessen gedruckten Werken das Libretto erhalten ist. Ein einwandfreier Beweis dafür, dass Bach dieses Gedicht jemals vertont hat, kann jedoch nicht erbracht werden, und falls er es dennoch getan haben

sollte, ist die Partitur vollständig verloren gegangen. Die fünfte Passion war die *Markus-Passion*. Ihr Libretto findet sich wiederum in den gesammelten Werken Picanders.<sup>1</sup> Die Partitur ging nach Bachs Tod wahrscheinlich in die achtlosen Hände seines ältesten Sohnes Wilhelm Friedemann über, und war 1764 mit großer Sicherheit im Besitz des Leipziger Verlegers Johann Breitkopf. Sein Katalog aus diesem Jahr enthält nämlich eine anonyme „Passions-Cantate, secundum Marcum, Geh Jesu, geh zu deiner Pein“. Es handelte sich also um eine Vertonung des Librettos von Picander, das nach bisherigen Erkenntnissen von keinem anderen Komponisten verarbeitet wurde.<sup>2</sup>

Man geht bereits seit geraumer Zeit davon aus, dass es sich bei der *Markus-Passion* in weiten Teilen um ein Parodiewerk gehandelt haben muss. Die außergewöhnlich problematischen Umstände der häuslichen Gegebenheiten und der Arbeitsbedingungen Bachs in den Jahren 1730 und 1731 sowie ein deutlicher Tiefpunkt in der Beziehung zu seinen engstirnigen Arbeitgebern,<sup>3</sup> machten es ihm unmöglich, die Komposition eines gänzlich neuen Werks in der Größenordnung wie für den Karfreitag des vorangegangenen Jahres ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Dass er sich deshalb an Picander wandte, für ihn ein Libretto zu verfassen, in dem er für die relativ geringe Anzahl lyrischer Nummern – sechs Arien und zwei große Chöre – auf bereits vorhandene und verfügbare Kompositionen zurückgreifen konnte, hat sich mittlerweile bestätigt. Wilhelm Rust konnte nämlich zeigen, dass die Musik für den Eröffnungs- und Schlusschor und für drei Arien direkt aus der *Trauer-Ode* von 1727 (BWV 198) übernommen wurde. Der Ausnahmecharakter dieser Komposition und der besondere Anlass ihrer Entstehung hielten Bach davon ab, das Werk erneut in der ursprünglichen Fassung aufzuführen. Zudem war sie beim Gedenk-

1 Christian Friedrich Henrici, *Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil III, Leipzig 1732, S. 49–67.

2 s. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, engl. Ausgabe, 1951, Bd. 2, S. 505. Gerüchten zufolge gab es vor dem Zweiten Weltkrieg ein Exemplar in Königsberg, das dann im Verlauf des Krieges zerstört worden sein soll (s. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London 1980, Bd. 1, S. 809). Auch wenn dies durchaus glaubhaft ist, ist es doch eher unwahrscheinlich, dass bei Existenz eines solchen Exemplars niemand eine Reproduktion oder Herausgabe versucht hätte. Für uns muss das Werk daher, wie ein Forscher kürzlich schrieb, als „verschollen“ gelten (Martin Geck, *Johann Sebastian Bach*, Hamburg 1993, S. 90).

3 s. Charles Stanford Terry, *Bach: a Biography*, 2. Aufl. (Oxford 1933), S. 209ff.

gottesdienst für Königin Christiane uraufgeführt worden, so dass die Musik fast niemandem aus der Gemeinde der Thomaskirche bekannt war.<sup>4</sup> Rusts Vermutung, die nachfolgend von keinem Forscher in Frage gestellt wurde, und der Beleg im Katalog von Breitkopf stützen sich gegenseitig insofern, als die Besetzung der *Trauer-Ode* (SATB-Solo, vierstimmiger Chor, Orchester mit zwei Flöten, zwei Oboen d'amore, zwei Violinen, zwei Gamben, zwei Lauten und Continuo) unter Bachs erhaltenen Partituren eine einmalige Besetzung darstellt, die jedoch identisch mit der Besetzung ist, die Breitkopf für seine *Markus-Passion* anführt.<sup>5</sup>

Rust gab keinerlei Anregungen bezüglich möglicher Quellen für die drei verbleibenden Arien und er machte auch keine Vorschläge zur „Rekonstruktion“ der Passion. Wenn man einmal davon ausgeht, dass die genannten Teile aus der *Trauer-Ode* adaptiert wurden, dann teilen sich die fehlenden Stücke in drei Gruppen: sechzehn Choräle, drei Arien und das Evangelium, das seinerseits ausgedehnte Rezitative sowie recht zahlreiche turbae umfasste. Jede dieser Gruppen stellt einen potentiellen Herausgeber vor unterschiedliche Probleme. Die Choräle können alle in der Ausgabe *J. S. Bachs vierstimmige Choral-gesänge* von Kirnberger und C. Ph. E. Bach bestimmt werden. Einige finden sich in alternativen Harmonisierungen, wenn auch nicht immer in der entsprechenden Tonart. Wenn man davon ausgeht, dass Bach keine neuen Arien für die *Markus-Passion* komponiert hat, muss man für die verbleibenden drei Arien die erhaltenen Kantaten aus der Zeit vor 1731 zu Rate ziehen und hoffen, dass die Arien nicht aus verlorengegangenen Werken entnommen waren. Was hingegen die Evangeliumsgeschichte anbelangt, wird Bach neue Musik geschrieben haben müssen, die er möglicherweise in späteren Kompositionen zum Teil adaptiert und wiederverwendet hat. (Er kann selbstverständlich auch Rezitative aus den beiden früheren Passionen verwendet haben, doch diese Umarbeitung wäre sicherlich ebenso mühselig gewesen wie die Komposition neuer Rezitative. Theoretisch

4 s. *Bach-Gesamtausgabe*, Bd. XX<sup>2</sup>, S. VIIIff. Die *Trauer-Ode*, hg. von Rust, erschien 1865 in Bd. XIII<sup>3</sup>. Diethard Hellmann erwähnt (im Vorwort zu seiner Ausgabe der *Markus-Passion*, Stuttgart 1964, S. X), dass diese Vermutung bereits dreißig Jahre vor der Gesamtausgabe in der *Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung* (1836, S. 531) zur Sprache gekommen sei. Eine genaue Auflistung der Parallelen zwischen den beiden Werken gibt Gustav Adolf Theil: s. *Die Markus-Passion von Joh. Seb. Bach (BWV 247) (Beiträge zur Musik-Reflexion, Heft 6, Steinfeld 1978, S. 25–37. Der Eröffnungsschor der Trauer-Ode wurde auch 1729 für die Begräbnismusik von Prinz Leopold von Anhalt-Cöthen wiederverwendet.)*

5 Dies berichtet Spitta (loc. cit., Anmerkung). Hellmann (ed. cit., S. XI) nimmt die Lauten aus der Besetzung, die bei Breitkopf aufgelistet ist, heraus. In der *Trauer-Ode* doppeln sie den Continuoab-

kann er bei dieser Gelegenheit auch Musik anderer Komponisten verarbeitet haben, doch gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass er jemals so vorgegangen wäre.)

Was die ARIEN anbelangt, können die drei aus der *Trauer-Ode* als gesichert betrachtet werden. Es handelt sich dabei in der vorliegenden Ausgabe um Nr. 11, die Sopranarie „Er kommt, er ist vorhanden“, die Nr. 3 der *Trauer-Ode* zuzuordnen ist, Nr. 18 „Mein Tröster ist nicht mehr bei mir“ für Tenor entsprechend Nr. 8 in der *Trauer-Ode* und Nr. 61 „Mein Heiland“ für Alt, die Nr. 5 der *Trauer-Ode* zugehört. C. S. Terry war wahrscheinlich der erste, der Quellen für die verbleibenden Arien zur Debatte stellte, wenn auch ohne detaillierte Begründung.<sup>6</sup> Nr. 13 „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“ ordnete er Nr. 2 „Ruhig und in sich zufrieden“ aus der Kantate *Ich bin in mir vergnügt* (BWV 204) für Solosopran zu und Nr. 37 „Angenehmes Mord-Geschrei“ der Nr. 8 „Himmliche Vergnügsamkeit“ aus der gleichen Kantate. Für Nr. 57 „Welt und Himmel, nehmt zu Ohren“ konnte er nur eine Arie mit gleichem metrischen Aufbau finden, nämlich die Bassarie „Merkt und hört, ihr Menschenkinder“, die Nr. 2 der Kantate *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 7). Diese letzte Zuordnung lehnte Terry jedoch ab, da man zur Zeit seiner Studie noch annahm, dass die Kantate nach 1731 entstanden war, während man sie mittlerweile auf 1724 datiert.

Nach Terry sind für alle drei Arien bei verschiedenen Gelegenheiten noch weitere, in unterschiedlichem Maße tentative Vorschläge gemacht worden. Diese gehen zurück auf Friedrich Smend (1940),<sup>7</sup> Diethard Hellmann (1964),<sup>8</sup> G. A. Theil (1975),<sup>9</sup> Klaus Häfner (1987),<sup>10</sup> Christoph Albrecht (1991),<sup>11</sup> Simon Heighes (1993)<sup>12</sup> und den Herausgeber dieser Ausgabe (1990/1993).<sup>13</sup> Bei der Überprüfung, ob sich die Arie einer Kantate für die damals aufgeführte Passion als Quelle eignete bzw. ob sie – was einfacher zu entscheiden ist – eine akzeptable Grundlage für eine heutige Aufführungsfassung ist, müssen mehrere Kriterien berücksichtigt werden.

6 Terry, *Bach: the Passions* (Oxford 1926), Bd. 2, S. 67.

7 Friedrich Smend, ‚Bachs Markus-Passion‘, *Bach-Jahrbuch*, 37 (1940–48), S. 30ff.

8 Hellmann, op. cit. (1964).

9 Theil, op. cit. (1978).

10 Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach* (Heidelberg 1987), S. 161–171.

11 Christoph Albrecht, Aufführung in der Marienkirche in Berlin im Juni 1991. Die Partitur wurde privat als Photokopie vervielfältigt.

12 Simon Heighes, *J. S. Bach: St. Mark Passion*, Partitur (Huntingdon 1993).

13 A. H. Gomme, *J. S. Bach: St. Mark Passion*, Partitur (privat gedruckt, Keele 1993).

1) DATIERUNG UND ZEITLICHE NÄHE ZUR ÖFFENTLICHEN AUFFÜHRUNG. Wenn wir nach einer wirklichen Quelle suchen, muss diese selbstverständlich vor Ostern 1731 datiert sein. Aus diesem Grunde verwarf Terry wie gesagt die Möglichkeit BWV 7/2, da er glaubte, die Kantate sei erst um 1740 komponiert worden, wohingegen die Zuordnung mittlerweile wieder theoretisch möglich ist. Eine zeitliche Nähe kann in beide Richtungen von Bedeutung sein. Demnach wäre die *Trauer-Ode*, ein wichtiges Werk, dessen Entstehung nicht mehr als drei Jahre zurücklag, Bach – und möglicherweise auch Picander – noch in lebhafter Erinnerung gewesen. Eine Kantate aus der Weimarer Zeit hingegen wäre nur dann vertraut gewesen, wenn man sie kurz zuvor wieder aufgeführt hätte – andererseits hätte Bach sie jedoch in diesem Fall vielleicht ungern verwendet, da die Gemeinde die Entlehnung aus einer bekannten und möglicherweise gegensätzlichen Quelle wiedererkannt hätte. Weder die *Trauer-Ode* noch Musik, die für private oder häusliche Aufführungen komponiert war, wäre ähnlich bekannt gewesen.

2) METRISCHE ÜBEREINSTIMMUNG DER TEXTE. Diese ist deshalb eine wichtige und entscheidende Frage, da die metrische Nachbildung nicht nur der beste Beweis dafür ist, dass der neue Text auf die alte Musik passen wird, sondern wohl auch das wichtigste Kriterium war, welches der Librettist anlegte, wenn er nach einer geeigneten Entsprechung zu seinem Text suchte, bzw. wenn er eine Dichtung für einen vorgegebenen musikalischen Rahmen schuf. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass es für Bach nur einen musikalischen Rhythmus gab, den er zur Vertonung einer vorgegebenen metrischen Struktur entworfen hätte – verschiedene mögliche Quellen beispielsweise bei „Welt und Himmel“ (s. u.) beweisen das Gegenteil. Aber wenn man davon ausgeht, dass Bach Picander tatsächlich eine Reihe verfügbarer Arien zur Auswahl stellte, hätte für diesen der selbstverständliche Weg darin bestanden, seine neuen Verse dem Maß der alten so genau wie möglich anzupassen.

3) WORTRHYTHMUS. Die formelle metrische Übereinstimmung allein genügt nicht. Der Librettist war ein Dichter, der mit Worten sorgsam umging, und deshalb wollte er wahrscheinlich sicher gehen, dass die natürliche Betonung nicht entstellt wurde. Ein erstes Beispiel hierfür bietet Terrys Vorschlag, „Ruhig und in sich zufrieden“ als Quelle für „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“ zu betrachten. Letztere Zeile hat vier starke Akzente, da jede zweite Silbe betont wird, mit einer kurzen Pause nach „Welt“, erstere ist gleichmäßiger akzentuiert ohne Betonung auf der

dritten Silbe, und wenn überhaupt gibt es nur eine ganz leichte Zäsur nach „Ruhig“. Der Übergang zu einem neuen Wort erfolgt mit ziemlicher Sicherheit an unterschiedlichen Stellen, (hier z. B. „sich/zufrieden“, „schmeichelnd/Küssen“), und obgleich es nicht nötig ist, dass gleiche Silben immer auf den gleichen Ton fallen, können die Akzentuierungen und natürlichen Zäsuren nicht einfach ignoriert werden, selbst wenn Bach sie wie in BWV 204 recht unbekümmert übergeht und Worte, so möchte man meinen, fast eigenartig betont, um der musikalischen Phrasierung besondere Kraft zu verleihen. Ebenso hätte ein guter Librettist, der mit einem bereits bestehenden Notentext arbeitete, sicherlich möglichst vermieden, einem Sänger Schwierigkeiten zu verursachen, indem er ihm Vokale vorgab, deren Formung nicht mit einer vorgegebenen musikalischen Phrase übereingestimmt hätte. Wenn „Falsche Welt“ wirklich zu BWV 204/2 entstanden wäre, hätte man beispielsweise unmöglich verhindern können, dass der Doppelschlag in Takt 25 auf die erste Silbe von „Küssen“ fällt (im Original auf „[zu]frieden“) (Bsp. 1, S. XVII). Die Verengung des Mundes, die zur Erzeugung des *ü*-Lautes notwendig ist, hätte die Gestaltung der musikalischen Phrase außerordentlich unbeholfen wirken lassen.

4) EIGNUNG DER MUSIKALISCHEN FORM. Es sollte jeder Hinweis darauf, dass der Text eine bestimmte musikalische Form verlangt, beachtet werden – insbesondere Belege dafür, dass der Librettist ein *Dacapo* im Sinn hatte. Picanders Text für die *Markus-Passion* sah für drei Arien *Dacapo* vor – „Mein Heiland“, „Falsche Welt“ und „Welt und Himmel“ – wobei wir nur von der ersten sicher wissen, dass Bach sie als (ausgeschriebenes und modifiziertes) *Dacapo* vertont hat. Wo diese Spezifizierung fehlt, ist dies wahrscheinlich ein Anzeichen dafür, dass Picander seine Dichtung nicht für ein *Dacapo* geeignet hielt. Diese Tatsache findet besondere Berücksichtigung bei der Diskussion von „Angenehmes Mord-Geschrei“ weiter unten.

5) AFFEKTIVE UND MUSIKALISCHE ENTSPRECHUNG. Wenn er unter Zeitdruck stand, wählte auch Bach seine musikalischen Quellen mehr schlecht als recht aus. Als er überstürzt eine Kantate für die Beerdigung von Prinz Leopold von Anhalt-Cöthen (BWV 244a) vorbereitete, übernahm er so unbekümmert neun Nummern aus der *Matthäus-Passion*, dass dies Terry zu der Bemerkung veranlasste: „Bach’s insensibility in adapting his music to incongruous texts is one of the puzzles of his character.“<sup>14</sup> Dies sollte jedoch für einen Heraus-

14 Terry, op. cit. (1926), Bd. 2, S. 9.

geber kein Freibrief sein, Diskrepanzen zwischen dem Affektgehalt der Worte und dem der Musik zu missachten. Eine überaus gelungene Entsprechung bilden in BWV 204/2 die tröstende Aussage – „Ruhig und in sich zufrieden ist der größte Schatz der Welt“ – und das sanfte, wiegende Schaukeln des  $\frac{3}{8}$ -Metrum in der Musik. Die Unvereinbarkeit dieses Gestus mit der drohenden Aussage, mit der Terry dieses Stück dann jedoch versehen wollte – „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen ist der Frommen Seelen Gift“ – hätte ihm eigentlich schon genügen müssen, um sich von dieser Vermutung zu distanzieren. Sein halbherziger Versuch, die unmittelbar auf den Tod Jesu folgende Arie „Welt und Himmel“ sogar mit dem gemessenen, schwerfälligen Tempo der Eröffnung von BWV 7/2 in Verbindung zu bringen, erscheint fast ebenso deplaziert. Es muss jedoch gleichzeitig zugegeben werden, dass selbst innerhalb des umfangreichen Nachlasses der erhaltenen Kantaten erstaunlich wenig gute Entsprechungen existieren; und kein Vorschlag eines Herausgebers wird es jedem recht machen können. Trotzdem sind einige Lösungen anderen vorzuziehen.

6) GLEICHER GEFÜHLSGEHALT DES TEXTES. Soweit dies nicht schon durch das bereits Gesagte abgedeckt ist, mag dieser Punkt nicht weiter ins Gewicht fallen. Als Basil Smallman den Vorschlag ablehnte, BWV 7/2 als mögliche Quelle für „Welt und Himmel“ zu betrachten, tat er dies aufgrund der „wide discrepancy in the emotional expression underlying the two arias“<sup>15</sup> und machte deutlich, dass er dabei die stark kontrastierenden Stimmungen vor allem im *Text* der beiden Arien meinte. Smend brachte einen ähnlichen Einwand vor.<sup>16</sup> Wo sich die Stimmung des ursprünglichen Textes in der Musik bestätigt, wird sich ein Missverhältnis natürlich entweder in der einen oder in der anderen neuen Textunterlegung äußern, wo dies nicht der Fall ist, bezieht die Musik eine neutrale Position zum Affektgehalt der Texte.

7) INSTRUMENTIERUNG. Die „neue“ Arie muss selbstverständlich im Rahmen der bekannten Orchesterbesetzung des restlichen Werkes bleiben. Sollte eine größere Veränderung notwendig sein, muss dies ein Zeichen dafür sein, dass die Zuordnung fragwürdig ist. Dementsprechend war Albrecht, der aufgrund der metrischen Übereinstimmung die Bassarie „Seligster Erquickungstag“ aus *Wachet! betet! betet! wachet!* (BWV 70/10) für die Nr. 37 der *Markus-Passion* verwendete, dazu genötigt, die furiose obligate Trompete

wegzulassen, die bei der Arie im ursprünglichen Werk ein so auffallendes Merkmal ist.

8) TONART. Bachs Entlehnungen bei seinen eigenen Werken gingen sehr häufig mit einem radikalen Tonartenwechsel einher, mit dem sie in den neuen Kontext eingegliedert wurden. Beispielsweise wurde die Musik von „Himmlische Vergnüsamkeit“ (BWV 204/8) um einen Halbton nach unten von B nach A transponiert, als sie für die Hochzeitskantate *Vergnügte Pleißenstadt* (BWV 216) adaptiert wurde, was zu einem durchgehend helleren Streicherklang führte. Transpositionen können zu einer Änderung des Stimmregisters führen, was Theil für die gleiche Arie annimmt, bevor sie in BWV 204 verwendet wurde, und derartige Hinweise müssen hier folglich beachtet werden. Dennoch sollte ein Herausgeber die Möglichkeit haben, eine flexible Denkweise walten zu lassen, wo Tonartenwechsel nötig werden.

9) AUSGEGLICHENE VERTEILUNG DER SOLOSTIMMEN. Wir wissen aus dem Eintrag im Breitkopf-Katalog, dass die *Markus-Passion* eine SATB Solobesetzung hatte. Tenor und Bass waren natürlich als Evangelist und als Christus vorgesehen. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass es für jede Stimme mindestens eine Arie gab – wobei es in zwei Fällen nicht mehr als eine gegeben haben kann. Wenn die anderen Aspekte bereits entsprechend berücksichtigt sind, sollte der Wunsch nach einer gleichmäßigen Verteilung der Stimmen ebenfalls entsprechende Aufmerksamkeit erfahren.

Vor dem Hintergrund dieser Bemerkungen lässt sich für den Versuch, Ersatz für die drei fehlenden Arien der *Markus-Passion* zu finden, Folgendes feststellen.

a) „FALSCHER WELT“ (Nr. 13). Nachdem Terrys Vorschlag, auf die Musik von BWV 204/2 zurückzugreifen, abgelehnt (oder vielmehr einfach ignoriert) worden war, waren sich Herausgeber und Kommentatoren erstaunlich einig. Dies ist auf Smends Entdeckung zurückzuführen,<sup>17</sup> dass die Arie mit größter Wahrscheinlichkeit die Musik von BWV 54/1 verwendete, der Eröffnungsarie der Altsolo-Kantate *Widerstehe doch der Sünde*, die Bach 1714 in Weimar komponierte. Der Unterschied hinsichtlich des in den Arien thematisierten Gefühls vollzieht sich hauptsächlich auf der Textebene und fällt insgesamt nicht so sehr ins Gewicht, da im einen Fall im Text die Seele beschworen wird, der Sünde zu widerstehen, und im anderen Fall die Vorspiegelung falscher Tatsachen in einer schmeichlerischen Welt zurückgewiesen wird. Das Wort „Gift“

15 Basil Smallman, *The Background of Passion Music*, 2. Aufl. (New York 1970), S. 156.

16 Smend, loc. cit.

17 Ibid.

erfährt in beiden Texten eine starke Betonung. Die bedrohliche Düsterteit der Arie und ihr üppiger, dunkler Klang ergeben sich hauptsächlich aus dem pulsierenden Ostinato der geteilten Violen und des Continuo, die von Anfang bis Ende unnachgiebig ihren Weg gehen. Da im Breitkopf-Katalog jedoch nur eine Viola (wie in der *Trauer-Ode*) genannt wird, können wir annehmen, dass die Gamben an Stelle der Violen der Originalpartitur traten und so den Klang noch etwas dunkler färbten. In BWV 54 steht die Arie in Es und der Satz liegt im unteren Bereich der Altstimmelage. Hellmann transponierte sie in seiner Ausgabe von 1964 nach G,<sup>18</sup> zum einen, um dem Solisten die Ausführung zu erleichtern (zumindest für den Fall, dass die Stimme von einer Frau gesungen wird), und zum anderen, um die Arie den in der Passion vorherrschenden Kreuztonarten anzupassen. Die Rückung um eine große Terz nach oben führt jedoch auf unpassende Weise zu einer klanglichen Aufhellung der Arie. Dennoch ist Smends Entdeckung von allen nachfolgenden Herausgebern übernommen worden.

b) „ANGENEHMES MORD-GESCHREI“ (Nr. 37). Smend hatte im selben Artikel erklärt, dass unter Bachs erhaltenen Werken für diese Arie keine Vorlage für eine Parodie zu finden sei. Sie schließt in der *Markus-Passion* direkt an die Rufe des Volkes an, Jesus zu kreuzigen. Der Text beginnt mit dem auffälligen Oxymoron „Angenehmes Mord-Geschrei“. Dies ist selbstverständlich nicht sarkastisch gemeint. „Nur damit ich vom Verderben der Verdammten Seelen frei“ bin, wird Jesus am Kreuze sterben. Folglich verbindet sich mit dem Ruf, ihn zu kreuzigen, etwas Tröstliches. Hellmann bestätigte Smends Aussage, dass die Arie als unwiederbringlich verloren gelten müsse. Doch viele Jahre zuvor hatte Terry bereits auf die große Ähnlichkeit des metrischen Aufbaus hingewiesen, die zwischen „Angenehmes Mord-Geschrei“ und der Schlussarie von BWV 204 besteht, und daraus geschlossen: „the music of the cantata aria is easily adaptable“.<sup>19</sup> Theil kannte offensichtlich Terrys Erkenntnisse nicht und sprach sich des Längeren für BWV 204/8 aus, bzw. für eine vermeintliche frühere Vertonung eine kleine Terz tiefer als B, der Tonart der Arie in der Kantate.<sup>20</sup> Er sprach dafür, dass die Tonart ursprünglich tiefer lag, ausgehend von einer Reinschrift von BWV 204 in Bachs Handschrift, in der eine Reihe von

Fehlern in der letzten Arie darauf hindeuten, dass ihm diese bei der Transposition von G nach B unterliefen. Theil nahm an, dass die Musik zunächst (in G für Bass) als die Arie des Johannes in der falschen „Picander-Passion“ von 1725 entstanden sei, deren Text metrisch identisch mit dem von BWV 204/8 ist. Er wies ferner darauf hin, dass Bach die gleiche Musik noch zwei weitere Male verwendet hatte – in der Hochzeitskantate *Vergnügte Pleißenstadt* (BWV 216) und in der Leipziger Stadtkantate *Erwählte Pleißenstadt* (BWV 216a), wobei erstere mit Sicherheit und letztere möglicherweise aus dem Jahr 1728 stammen. Der Text der betreffenden Arie in diesen beiden Kantaten beginnt jeweils mit dem Wort „Angenehme“ oder „Angenehmes“, und obgleich Theil davor warnt, einem Wort allein zu viel Bedeutung zuzumessen – „Natürlich reicht ein Wort allein nicht aus, um eine Parodie zu vermuten“ – spricht er sich doch letztlich dafür aus, die Hinweise dahingehend zu deuten, dass die Musik von BWV 204/8 grundsätzlich mit der von „Angenehmes Mord-Geschrei“ identisch ist, wobei er die Ansicht vertritt, dass die Arie in der Passion zurück nach G transponiert und vom Bassisten gesungen werden sollte. Dies würde dazu führen, dass man die Partitur in den Takten 99 und 103 berichtigen müsste, da eine Transposition Ton für Ton ansonsten die Violinen bis zum *fis* und *e* herunter führen würde. Außerdem würde die Transposition eine selbst für Oboe d’amore äußerst tiefe Lage bedeuten, die jedoch in jedem Fall die Oboen aus BWV 204 ersetzen müssten. Der Bass hingegen könnte die Lage als unangenehm hoch empfinden, denn eine Vertonung in G würde zuweilen bis zum *f’* und beim Höhepunkt sogar bis zum *g’* führen.

Sowohl Heighes als auch der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe haben unabhängig voneinander und unabhängig von Theils Argumentation gefolgert, dass BWV 204/8 wahrscheinlich die Quelle für „Angenehmes Mord-Geschrei“ ist. Sie zogen es jedoch vor, sie als Sopranarie zu belassen wie in BWV 204 und 216 (von dieser Arie ist, nach A transponiert, nur die Gesangsstimme erhalten).<sup>21</sup> Bachs eigene Adaption seiner Musik zum Text von BWV 216 ermöglicht, wie man annimmt, eine relativ genaue Rekonstruktion der Textunterlegung.<sup>22</sup>

21 Die Musik von BWV 216a ist verloren, doch man weiß, dass hier die Arie wiederum dem Tenor zufiel und in A stand.

22 Terry (loc.cit.) weist darauf hin, dass ‚Angenehmes Mord-Geschrei‘ zwei Zeilen mehr enthält (bzw. drei, wenn man die einleitenden Worte mitzählt) als der Text von ‚Himmliche Vergnügbarkeit‘. Der Text von ‚Angenehme Hempelin‘ (der Arie aus BWV 216) hat jedoch fünf Zeilen mehr, die den Rhythmus und die Phrasierung des ersten Abschnitts aufnehmen.

18 Hellmann, ed. cit.

19 Terry, op. cit. (1926), Bd. 2, S. 67. BWV 204 ist eine weltliche Kantate für Sopran solo, die wahrscheinlich für eine private Ausführung durch Anna Magdalena Bach entstand.

20 Theil, op. cit., S. 53–56.



Häfner hielt jedoch (in persönlichen Mitteilungen) dagegen, dass BWV 204/8 die falsche musikalische Form für die Verse von ‚Angenehmes Mord-Geschrei‘ habe und deshalb nicht wirklich die Quelle dafür sein könne. Der Text in der gedruckten Fassung von Picanders poetischen Werken (Band III, S. 62) lautet:

Angenehmes Mord Geschrey!  
Jesus soll am Creuze sterben,  
nur damit ich vom Verderben  
Der Verdammten Seelen frey,  
Und damit mir Creuz und Leiden  
Sanffte zu ertragen sey.

Häfner betrachtet diesen Text als eine *Dacapo*-Arie, im Gegensatz zu den beiden fünfzeiligen Strophen von BWV 204/8, die Picander in BWV 216 sorgsam kopiert hat, und stellt fest, dass Picander sicherlich den gleichen Wortaufbau verwendet hätte, hätte Bach die Arie aus BWV 204 angeboten. Häfner weist darauf hin, dass Bach für die Verse in BWV 204 die Form eines freien monothematischen Rondos gewählt habe (in dem der Solist zu den Phrasen Variationen innerhalb des Themas einführe) und dass dies eine unpassende Form für einen *Dacapo*-Text sei. Doch ist es keineswegs sicher, dass der Text da capo gedacht war. Wie oben bereits erwähnt spezifiziert Picander drei der Arien als *Dacapo*. Diese gehört jedoch nicht dazu. Auch „Er kommt“ schließt er nicht ein. Bachs Vertonung dieser Arie (die aus der *Trauer-Ode* bekannt ist) hat ein ausgeschriebenes, verändertes *Dacapo*, wie das von ‚Mein Heiland‘ (und diese Arie gehört zu den von Picander spezifizierten). Bachs Verwendung des *Dacapo* konnte zuweilen äußerst unangebracht sein, wie im Eröffnungssatz von BWV 19, *Es erhub sich ein Streit*, in dem der Chor im ersten Teil die Auseinandersetzung im Himmel verkündet, im zweiten Abschnitt Michael und seine Engel zum Sieg über Satan führt und dann zurückkehrt zur Verkündigung der Auseinandersetzung und mitten in der Schlacht endet. Die Argumente bleiben insgesamt zweischneidig. „Angenehmes Mord-Geschrei“ als ein Rondo aufzufassen, führt dazu, wiederholt auf der Schmerzlichkeit des bitteren Ausrufs zu bestehen.

Dem Herausgeber sind vier weitere Versuche bekannt, die Arie „Angenehmes Mord-Geschrei“ zu rekonstruieren. Häfner selbst bevorzugt die Bassarie „Rühmet Gottes Güte und Treue“, Nr. 3 der Hochzeitskantate *Dem Gerechten muß das Licht* (BWV 195).<sup>23</sup> Die

23 Häfner, op. cit., S. 75f. und Anmerkungen 170f.; S. 165, Anmerkung 291.

Kantate ist nur in einer gekürzten Fassung von ca. 1748 bekannt, doch von der betreffenden Arie vermutet man, dass sie aus einer früheren Fassung von ca. 1728 stammt, die ihrerseits eine Parodie eines abhanden gekommenen Originals ist.<sup>24</sup> Wie bereits erwähnt, wählte Albrecht Nr. 10 aus BWV 70, *Wachet! betet! betet! wachet!* Dr. Konrad Bund, der uns freundlicherweise auf Gunter Trommlers Adaption der Sopranarie „Angenehmer Zephyrus“ (Nr. 9 im *dramma per musica Der zufriedengestellte Äolus*, BWV 205) hinwies, machte alternativ den Vorschlag, die Altarie „Kreuz und Kronen sind verbunden“, Nr. 4 aus *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12), in Betracht zu ziehen.<sup>25</sup> Obgleich Argumente für jeden dieser Vorschläge sprechen, führt meines Erachtens keiner zu einem befriedigenden Ergebnis. „Rühmet Gottes Güte und Treue“ ist alles in allem ein zu beschwingtes Stück, als dass es in eine Passion passen würde. Die Adaption von „Seligster Erquickungstag“ erweist sich in zweifacher Hinsicht als eine schlechte Alternative: Zum einen müsste man das eindrucksvollste Moment der Instrumentierung unberücksichtigt lassen, und zum anderen ist die Textunterlegung unbefriedigend, da sich gleiche Worte in den beiden kontrastierenden Abschnitten der Arie ergeben. In der Arie „Angenehmer Zephyrus“, deren erstes Wort offensichtlich die mögliche Adaption suggerierte und zur Vorsicht mahnen sollte, solche Zufälle überzubewerten, ist die Gefühlshaltung zu entspannt und sinnenfroh. „Kreuz und Kronen“ hingegen überwältigt durch die melancholische Resignation, die diese Arie also aus entgegengesetzten Gründen für uns ausschließt. Es gibt keine Möglichkeit, die nicht ihre Probleme und Schwierigkeiten eröffnen würde,<sup>26</sup> doch halten wir in dieser Ausgabe daran fest, dass von den bisher bekannten Möglichkeiten BWV 204/8 die wahrscheinlichste Quelle für eine Parodie-Arie zu „Angenehmes Mord-Geschrei“ ist. Zudem hat sie sich bei Auffüh-

24 s. W. G. Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach* (Oxford 1959), Bd. 1, S. 341ff. Whittaker war der Überzeugung, dass die Kantate selbst für ein Hochzeitsfest unpassend sei: „one can only wonder how it could have come about that the master who wrote the finest of all sacred music could be guilty of such deplorable taste as to adapt such a number for performance in a church.“

25 Persönliche Mitteilung.

26 Whittaker (op. cit., Bd. 2, S. 579) beschreibt die Schlussgruppe der Arie in BWV 204 wie folgt: „towards the close of the vocal section the singer ... and flute mount to a pause, over sustained chords, and then a brilliant upward scale of an eleventh ... expresses supreme joy.“ Man muss zugeben, dass selbst für die Erlösung aus der Tragödie eine solche Musik zu weit hergeholt scheint, vor allem, da die glanzvolle aufwärts führende Tonleiter zu den vernichtenden einleitenden Worten gesungen werden müsste. Doch eine gute Darbietung des Stückes kann die Zuhörer möglicherweise trotzdem erschauern lassen.

rungen bewährt: Die Arie ist nicht leichtfertig heiter und kann, insofern sie mit einer wohlüberlegten Ernsthaftigkeit vorgetragen wird, dem hohen Anspruch an das Stück gerecht werden.

c) „WELT UND HIMMEL“ (Nr. 57). Für die unmittelbar nach dem Tode Christi gesungene Arie konnte Smend, wie vor ihm Terry, nur eine metrische Entsprechung finden, nämlich „Merkt und hört, ihr Menschenkinder“ aus BWV 7, die er jedoch als musikalisch unangemessen ablehnte. Mindestens drei weitere Möglichkeiten wurden seitdem zur Diskussion gestellt. Theil hat gewandt nachgewiesen, dass die Bassarie „Domine Deus“ aus der Messe in A (BWV 234) selbst eine Parodie einer *Dacapo*-Arie ist, deren Reprise Bach später variiert und anschließend ausgeschrieben hat. Er schlug des Weiteren vor, dass die Quelle dieser Arie die Arie „Rolle doch nicht auf die Erde“ aus der fragwürdigen „Picander-Passion“ sei.<sup>27</sup> Trotz der Tonart fis-Moll handelt es sich hierbei um ein tröstliches, unbeschwertes Stück, so dass ein gewisses Ungleichgewicht zur vorgeschlagenen Textunterlegung zu erwarten ist. Heighes wählte deshalb in seiner Ausgabe eine andere Bassarie, „Himmel reiße, Welt erbebe“, die ursprünglich als Nr. 15 in der *Johannes-Passion* gedacht war, doch bei Bachs Überarbeitungen von 1727 als überflüssig befunden und gestrichen wurde. In der Melodie der Gesangsstimme dieser Arie äußert sich eine unablässig unbeugsame Kraft, die dem ursprünglichen Text angemessen ist und sogar teilweise dem Text von „Welt und Himmel“ entspricht sowie der widersprüchlichen Erregung zum Zeitpunkt des Todes Christi. Ein begleitender, langsamer Sopranchoral zu den Worten „Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude“ bestätigt verbal das Gefühl der zweiten Hälfte der Dichtung, doch so sehr er auch zu diesem Moment der Passion passt, so unwahrscheinlich ist doch, dass Bach den Choral tatsächlich für diesen Zweck verwendete, da die zusätzlichen Worte im Libretto fehlen. Außerdem – und möglicherweise noch eher maßgeblich – konnte diese Mischform aus Arie und Choral kein *Dacapo* haben.

Hellmann hat jedoch schon früher die Sopranarie „Leit, o Gott“ aus der Hochzeitskantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a) ins Gespräch gebracht.<sup>28</sup> Die besagte Hochzeit fand wahrscheinlich 1729 statt, und die Kantate war ihrerseits schon eine Parodie, die hauptsächlich aus der Ratswahl-Kantate *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120), entstanden

27 Theil, op. cit., S. 53f. Theil wies enge phonetische Parallelen zwischen den Arien für die beiden Passionen nach.

28 Hellmann, ed. cit., S. XI.

1728 oder 1729 für die Ratswahl in Leipzig, schöpfte. Whittaker hat gezeigt, dass die betreffende Arie (Nr. 3 in BWV 120a, Nr. 4 in BWV 120) ihrerseits aus einem verworfenen Satz der sechsten Sonate für Violine und Klavier (BWV 1019) entstanden war, wobei der Part der rechten Hand des Cembalos in die Solostimme übernommen wurde.<sup>29</sup> Als Bach die Musik in BWV 120a für einen neuen Text adaptierte, nahm er eine Reihe von Detailänderungen vor, die er – sofern die Arie wirklich die Vorlage zur Arie der *Markus-Passion* wäre – in die endgültige Version übernommen hätte.<sup>30</sup> Von „Leit, o Gott“ sind nur die Gesangsstimmen erhalten (da die Orchesterstimmen offensichtlich für die Aufführung der Passion wiederverwendet wurden, was möglicherweise auch die fehlenden Instrumentalstimmen für BWV 216 erklärt). Die rekonstruierte Partitur muss sich folglich aus der Partitur von „Heil und Segen“, der entsprechenden Arie aus BWV 120, herleiten. Obgleich die brillante Figurierung der obligaten Solovioline und der strahlende, offene Aufbau dieser G-Dur-Arie schlecht zu diesem dunklen Moment der Passionserzählung zu passen scheint, ist der Text eigentlich eine Bestätigung, denn er mahnt uns, nachdem Himmel und Erde beschworen wurden, den letzten Ausruf Jesu zu beherzigen, dass er uns durch seinen Tod das verlorene Paradies wiedergegeben habe: Das variierte *Dacapo* trägt die Arie zurück zum bitteren Ausdruck dieses letzten Ausrufs. Hellmanns Vorschlag wurde für diese Ausgabe mit einer redigierten Textunterlegung übernommen.

Die Erzählung des EVANGELIUMS nach Markus stellt den Herausgeber vor ein völlig anderes Problem. Wahrscheinlich musste Bach sie komplett komponieren bzw. nahezu völlig neu zusammenstellen, und obgleich er so sehr unter Zeitdruck stand, muss man davon ausgehen, dass er dabei sehr sorgfältig vorging. In der *Markus-Passion* nimmt der erzählende Text im Vergleich zu den beiden anderen Passionen, die mehr Arien jedoch weniger Choräle umfassen, einen verhältnismäßig großen Teil ein. Jos van Veldhoven<sup>31</sup> hat festgestellt, dass die *Markus-Passion* von den drei genannten Passionen die stärkste liturgische Ausrich-

29 Whittaker, op. cit., Bd. 1, S. 294f.

30 Hellman ging, als er seine Ausgabe veröffentlichte, offensichtlich davon aus, dass es sich bei BWV 120a um die erste Vertonung handelte. Doch wie Whittaker (op. cit., Bd. 2, S. 73f.) und Dürr (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971, Bd. 2, S. 594 und 604) gezeigt haben, deutet alles darauf hin, dass es umgekehrt war. Bach hat die Ratswahl-Kantate noch ein weiteres Mal für die Zweihundertjahrfeier der Confessio Augustana (BWV 120b) adaptiert.

31 Bei einem Vortrag im Rahmen des Utrecht Festival of Early Music 1993.

tung hat, da in ihr die Erzählung den bedeutendsten Teil ausmacht. Leider ist die Musik der Evangeliumserzählung vollständig verloren. Die Zusammenstellung einer zur Aufführung gedachten Fassung der *Markus-Passion* stellt den Herausgeber demnach vor eine schwierige und heikle Wahl. Hellmann stellt in seiner Ausgabe von 1964<sup>32</sup> aus den Stücken, die seinen Anforderungen genügten (zwei Chöre, fünf Arien und eine Auswahl von Chorälen), eine „Passionskantate“ oder Suite ohne Rezitative zusammen. Um diese Fassung für die Passionszeit brauchbar zu machen, schlug er vor, den in Picanders Libretto benannten Bibeltext vorzulesen, und die Musikstücke am vorgesehenen Platz einzufügen, d.h. die Passion zu einer Art (konzertantem) Singspiel zu machen. Es gibt keine Hinweise darauf, dass dies jemals versucht worden wäre, und es erscheint mehr als ein Vorschlag aus Ratlosigkeit.

Die *turbæ* der *Markus-Passion* sind nicht vollständig verloren. 1916 stellte Gerhard Freiesleben fest, dass es sich bei dem Chor „Wo ist der neugeborne König der Juden?“, Nr. 3 der fünften Kantate des Weihnachtsoratoriums (BWV 248/45), um eine Parodie von Nr. 45, „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel“, aus der *Markus-Passion* handelt. Dies wäre wiederum ein bemerkenswertes Beispiel dafür, dass Bach den Affektgehalt austauscht, indem er die gleiche Musik für die rufende Menschenmenge und die Anbetung der Könige verwendet.<sup>33</sup> Die für die *Markus-Passion* notwendige Rekonstruktion muss folglich aus der Rückwandlung einer späteren Adaption erfolgen. Erst in jüngerer Zeit hat Theil gezeigt, dass der unmittelbar folgende Chor „Er hat andern geholfen“ (Nr. 47) wiederum eine Entlehnung aus der *Trauer-Ode* ist, nämlich eine Adaption des Chores „An dir, du Vorbild großer Frauen“ (BWV 198/7) – und dass auch dort ähnlich unbarmherzig die Gefühle umgekehrt werden.<sup>34</sup> Er machte weitere Vorschläge bezüglich der Adaptionen für und Adaptionen aus der *Markus-Passion*.<sup>35</sup> Bei den meisten davon muss man jedoch Abschnitte aus längeren Sätzen zusammenstückeln. Dabei ist aber fraglich, ob Bach nicht die einfachere Vorgehensweise gewählt hätte, die kurzen Stücke für die Massenszenen (Terry schätzte, dass alle *turbæ* der *Markus-Passion* zusammen maximal 90 Takte umfassten) ganz neu zu komponieren,<sup>36</sup> als so vorzugehen, wie Theil es bei der Rekonstruktion tat. Auch hätte es nicht Bachs Gewohn-

32 Hellmann, ed. cit.

33 ‚Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Weihnachtsoratoriums‘ (*Neue Zeitschrift für Musik*, 82–83, 1915–1916, S. 237ff.).

34 Theil, op. cit., S. 44–45.

35 Ibid., S. 48–50, 64.

36 Terry, op. cit. (1926), Bd. 2, S. 75.

heit entsprochen, bereits bestehende kurze Abschnitte in größere Sätze zu integrieren.

Alle Versuche einer vollständigen „Rekonstruktion“ der *Markus-Passion* müssen wegen fehlender Teile des Originals hybrid bleiben. Für die Rezitative bedeutet dies, dass sie entweder neu komponiert werden müssen oder dass auf Werke Bachs oder anderer Komponisten zurückgegriffen werden muss. Theil betrachtete als Herausgeber die Komposition [sic] des Rezitativs, das in so großem Umfang zur Vervollständigung der Passion fehlte, als die schwierigste und umstrittenste Aufgabe, die sich ihm stellte.<sup>37</sup> Er ging bei seiner Zusammenstellung von Rezitativen für eine Fassung, die 1984 uraufgeführt wurde, von den Überschneidungen zwischen dem Markusevangelium und dem Matthäusevangelium aus. Die synoptische Verbindungen zwischen den drei Evangelien wurde in der Fassung von Stefan Sutkowksi und Tadeusz Maciejewsky noch umfassender genutzt.<sup>38</sup> Sie ließen die Worte des Markus beiseite und bildeten aus den Worten des Matthäus einen neuen Text, der möglichst nah am Markusevangelium war. Dort, wo das Matthäusevangelium nicht passte, behalf man sich mit dem Lukasevangelium. Dies gab den Herausgebern die Möglichkeit, sowohl die Rezitative als auch die *turbæ* durchgängig aus bestehenden Sätzen der *Matthäus-Passion* und aus der vermeintlich von Bach stammenden *Lukas-Passion* zu übernehmen. Diese Fassung war demnach nur noch vom Titel her eine Passion nach Markus. Ebenso wie Theil mit seiner pasticciohaften Komposition verfolgte die Ausgabe von Sutkowksi und Maciejewsky offenbar die Absicht, trotz Brüchen allen Nummern, gleich welchen Ursprungs sie waren, von Form und Geist her ein erkennbar „Bach-ähnliches“ Gewand zu geben. Van Veldhoven ging 1986 radikal anderes vor: Er stellte eine vollständige *Markus-Passion* zusammen, in der die originalen und die hinzugefügten Teile der Partitur deutlich unterschiedlich blieben, so dass niemand daran zweifeln konnte, was von Bach war und was nicht. Um zu einer vollständigen Passionsgeschichte zu kommen, übernahm er die Erzählung komplett aus Marco Perendas *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn ... Jesu Christi nach dem Evangelium St. Marcum*, die im März 1668 in Dresden uraufgeführt worden war. Die Erzählung basiert auf dem gleichen Evangeliumstext wie die Picanders und wird a cappella gesungen. Der

37 Theil, op. cit., S. 64.

38 Die Erstaufführung fand am 17. März 1983 in der Evangelischen Kirche in Warschau durch die Warschauer Kammeroper unter der Leitung von Jozef Bok statt. Eine zweite Aufführung in Rimini wurde später aufgezeichnet.

Gregorianische Choral bereitete zudem keine Schwierigkeiten bei der Transponierung. Außerdem war diese Erzählung aus kurzen Abschnitten zusammengesetzt, so dass sie in Picanders Gesamtanlage eingebaut werden konnte, ohne diese zu verzerren.

Andere Ansätze versuchten, eine Vertonung des Markusevangeliums zu finden, die Bach näher lag. Für die Aufführung in Berlin 1991 entlehnte Albrecht die gesamte Evangeliumserzählung aus der *Markus-Passion* des einstigen Bachschülers Gottfried August Homilius, der ein konservativer Komponist war, obgleich Spitta seine Kirchenmusik als das bedeutendste bezeichnete, was die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts uns zu bieten hat.<sup>39</sup> Seine *Markus-Passion*, die möglicherweise erst 1768 nach Bachs Tod entstand, wird gemeinhin als sein bestes Werk betrachtet. Sein Schaffen verdient zudem Respekt, da er erwiesenermaßen versuchte, sich an der Kompositionsweise seines Meisters zu orientieren. Einige seiner *turbæ* sind dramatisch sehr ausdrucksstark, vor allem das „Kreuzige“ vermittelt lebhaft den Eindruck einer schreienden Menschenmenge, aber die Rezitative lassen kaum erkennen, dass Homilius das dramatische Potential der Geschichte verwirklicht hat, die im Evangelium entwickelt wird.

Die vorliegende Ausgabe greift deshalb wie die Ausgabe von Heighes auf ein Meisterwerk zurück, dessen Entstehungszeit vor die der *Markus-Passion* fällt. Es handelt sich um Reinhard Keisers *Markus-Passion*, die Bach bekannt war, wie seit langem eindeutig erwiesen ist. Von diesem Werk sind zwei Manuskripte erhalten. Eines ist mit 1729 datiert und ist eine unvollständige Partitur<sup>40</sup> (zwölf Nummern fehlen), in welche die Gesangsstimmen offensichtlich von Bach aus einem Klavierauszug übertragen wurden. Das andere Manuskript besteht aus einem vollständigen Satz Stimmen und einem Satz, der nur die Gesangsparts und Continuoimmen enthält, wobei der erste Satz vollständig und der zweite Satz in weiten Teilen Bachs Handschrift aufweist. Die Mühe, Abschriften in Stimmen anzufertigen, hätte sich Bach nur gemacht, um die *Passion* aufzuführen. Zudem deuten die Umstände darauf hin, dass er sie an Karfreitag 1726 verwendete, denn das Werk verlangte nur ein kleines Orchester und die Musik war technisch nicht anspruchsvoll, so dass die begrenzten Möglichkeiten der Nikolaikirche (wo in jenem Jahr die *Passion* aufgeführt wurde) trotzdem ausreichen konnten. Die Kopien Bachs sind nicht datiert, aber Spitta zufolge wurde eine davon in Weimar an-

gefertigt, „was sich in der akkuraten und eleganten Schrift zeigt, die für Bach in seiner frühen Jugend typisch war, und in den Wasserzeichen, ... die ein zuverlässiger Hinweis auf die Weimarer Zeit sind.“<sup>41</sup> Spitta schließt daraus, dass Bach Keisers *Passion* in Weimar aufgeführt haben muss, also folglich bevor er 1717 nach Cöthen ging. Es ist jedoch keineswegs gewiss, ob Bachs untergeordnete Position (als Konzertmeister) in Weimar ihm erlaubt hätte, angesichts seiner eifersüchtigen Vorgesetzten eine *Passion* aufzuführen. Es kann ebensogut sein, dass er die Stimmen erst in Cöthen kopierte und das Weimarer Papier aus alten Vorräten stammte. Der zweite Satz mit den Gesangsstimmen kann mit dem umfangreicheren Personal in Leipzig erklärt werden (warum wurden dann jedoch die Solostimmen auch dupliziert?), und die neue Cembalostimme war deshalb vonnöten, weil die Orgeln in den beiden Kirchen in Leipzig im Chorton gestimmt waren. Dort lag dieser einen Ganzton höher als der Kammerton der Instrumente in Weimar oder Cöthen.<sup>42</sup> Bach kopierte die Orgelstimme deshalb einen Ton tiefer als im ersten Satz Stimmen, so dass die Vokal- und Instrumentalstimmen weiterhin genutzt werden konnten. Wären alle Stimmen 1723 in Leipzig kopiert worden, hätte Bach die Stimmung der Orgel gekannt und sie von vornherein ausgeglichen.

Wir können also davon ausgehen, dass Bach Keisers *Markus-Passion* kannte, bevor er die *Johannes-Passion* für die Aufführung am Karfreitag 1724 fertigstellte. Die Tatsache ist insofern interessant und überraschend, als er in der *Johannes-Passion* dem Secco-Rezitativ verhaftet bleibt und Keisers Innovation ignoriert, nahezu alle Worte Christi *accompagnato* zu vertonen. Keiser war natürlich nicht wirklich der erste, der dieses Mittel verwendete, doch hatten Komponisten zuvor weniger Gebrauch von Unterschieden zwischen den Rezitativtypen gemacht.<sup>43</sup> Die Idee, ausschließlich die

41 Spitta, op. cit., Bd. 2, S. 709. Die Manuskripte werden heute in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin (1147/1) aufbewahrt und werden in dieser Ausgabe mit freundlicher Genehmigung des Bibliothekars zitiert. Eine etwas fehlerhafte Ausgabe wurde von Felix Schroeder (Stuttgart 1963) veröffentlicht; eine korrektere Ausgabe, obgleich ohne Sichtung der Partitur entstanden, bildet die unveröffentlichte Dissertation von Donald Moe (University of Iowa, 1968).  
42 s. Moe, ed. cit., S. 110; R. Petzoldt, *Die Kirchen-Kompositionen R. Keisers* (Düsseldorf 1935), S. 29.

43 Johann Sebastiani nahm in seiner *Matthäus-Passion* von 1672 sogar Bachs Vorgehensweise in der *Matthäus-Passion* voraus, das *Accompagnato* während der letzten Worte Jesu auszusetzen. Doch in Sebastianis Werk und in anderen ‚alten‘ instrumental begleiteten *Passionen* wird die gesamte Evangeliumserzählung von den Streichern gestützt, und den Worten Jesu ist eine besondere Auswahl von Instrumenten vorbehalten. Johann Maders *Matthäus-Passion* von etwa 1700 ist eine Ausnahme; aber die zwei Violinen, welche die Worte Christi (aber nur die Worte Christi) begleiten, tun dies in Oktaven.

39 Spitta, zitiert in *The New Grove*, Bd. 8, S. 674.

40 Die Datierung dieses Manuskripts wurde zuvor fälschlich als 1720 zitiert. s. jedoch Schroeder (Anmerkung 41), Vorwort.

Worte Christi mit einem Streicherklang zu umgeben (der in Keisers Partitur durch die Teilung der Violen noch üppiger wird) und diesen bisweilen in Momenten höchster Spannung in energische Bewegung ausbrechen zu lassen, scheint Keisers ganz persönliche Erfindung zu sein.<sup>44</sup> Bach nahm sie für die *Matthäus-Passion* begeistert auf.

Heinz Becker wurde möglicherweise als erster darauf aufmerksam, dass Bach Keiser verpflichtet war.<sup>45</sup> Bei der Verwendung des Rezitativs orientierte sich Bach bei der Entstehung der *Matthäus-Passion* offensichtlich an Keisers *Markus-Passion*. Dort, wo die Worte der beiden Evangelisten identisch sind, ließ sich Bach manchmal ein oder zwei Takte aus und änderte nur die Tonart. Ein Beispiel dafür findet sich gleich zu Beginn von Keisers Wiedergabe des Evangeliums (Bsp. 2 u. 3, S. XVII). Bach übernahm von Keiser keine längeren Abschnitte wörtlich, doch findet sich eine weitere Übereinstimmung schon bei der Beschuldigung Jesu durch den Hohepriester (Bsp. 4 u. 5, S. XVII). Soweit könnte man dies für einen unbewussten Rückgriff aus der Erinnerung halten, zumal der Wortrhythmus manch eine Parallele in der vokalen Umsetzung diktiert. Beispielsweise könnte man an der Stelle, an der Pilatus fragt „Was hat er denn Übels getan?“ (Bsp. 6 u. 7, S. XVII) behaupten, dass jeder, der diese Worte (im Rahmen der musikalischen Konventionen der Passionskomposition im Deutschland des 18. Jahrhunderts) vertont hätte, mehr oder weniger zu dieser Lösung gekommen wäre. Auch kann sich etwa ein Allgemeinplatz wie eine absteigende diatonische Leiter einfach in Bachs Gedächtnis festgesetzt haben. Bei den Worten, welche die neben Jesus gekreuzigten Diebe beschreiben – „einer zu Rechten, und einer zu Linken“ – führen beide Komponisten die Stimme bei „Rechten“ hinauf und führen sie entsprechend bei „Linken“ mit identischen Läufen zu einer Appoggiatura auf der Tonika herunter.

Als Jesus seinen Jüngern prophezeit „Ihr werdet euch in dieser Nacht alle an mir ärgern“, ist die Phrasierung der Gesangsstimme zum Teil sehr deutlich an Keiser orientiert, auch wenn Bach Keisers fatalis-

tisch klingendes Moll in ein trotziges Dur transponiert. Darüber hinaus übernimmt er auch noch eindeutig Keisers Sechzehntelstaccato, das die metaphorische Zerstreung der Herde verbildlicht, wobei das Bild sicherlich hier noch lebendiger wird (Bsp. 8 u. 9, S. XVIII). Eine weitere überraschende Ähnlichkeit ergibt sich bei den bedrückenden Worten Jesu „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“ (Bsp. 10 u. 11, S. XIX). Keiser nimmt sich an dieser Stelle die Freiheit, durch Wortwiederholung das Pathos zu steigern, was er nur noch ein weiteres Mal in den Rezitativen der Evangeliumserzählung tut. Die Passage ist äußerst anrührend und gibt den Schmerz durch eine aufsteigende kleine Sexte bei dem Wort „Seele“ wieder, als ob der Seele Jesu die Kraft fehlen würde, um ein großes Intervall aufzusteigen. Darauf folgt eine zusammengesetzte kleine Septime bei „ist betrübt“, dann eine weitere geschwächte kleine Sexte aufwärts, als sich das Ganze wiederholt, doch der Ton endet diesmal in noch tieferer Dunkelheit. Aber selbst dieser Ton kann nicht gehalten werden, und die Stimme fällt einen weiteren verzweifelten Halbton bis zu einem dissonanten Ais ab. Die gleichzeitig pulsierenden e-Moll-Akkorde in den Streichern sind mit verhängnisvoll klingenden Tritonus durchsetzt. Bach übernimmt Keisers dunkle Sechzehntel und verstärkt die tritonische Reibung durch das eine lange halbe Note durchgehaltene Des in der Solostimme bei „betrübt“, das gegen das G in Bass und Viola steht.

Im Augenblick des Todes dreht Bach Keisers Vorgehensweise dramatisch um. Für die letzten Worte des Erlösers erinnert Keiser absichtlich an die gerade besprochene „Betrübnis bis in den Tod“ und schreibt ein achttaktiges Arioso. Er greift die pulsierenden Sechzehntel auf, die hier durchgehend sind und in f-Moll stehen. Dagegen steht ein ständiges, dissonantes E. Dort, wo die Stimme mit einer aufsteigenden Sexte (E-Des) klagend das Wort „lama“ ausruft, ergibt sich so ein Vorhaltsakkord F-Des-E-G. Das E setzt sich fort, wodurch am Ende die Tonart zu einem vagen C-Dur wird (Bsp. 12, S. XIX). Bach vertont an dieser Stelle in der *Matthäus-Passion* zum ersten Mal die Worte Christi ohne die tröstende Aura der Streicher. Smallman erklärte dies damit, dass Bach die Verzweiflung und Demütigung des Erlösers in diesem Augenblick schwerster Prüfung durch diesen Kunstgriff unterstreichen wollte (Bsp. 13, S. XIX).

Keisers gelungene Rezitative können gegenüber den Rezitativen Bachs ohne weiteres standhalten. Wie sich in der *Matthäus-Passion* zeigte, hat sich Bach genau mit den Rezitativen Keisers beschäftigt und sie teil-

44 Hat Keiser diese Erfindung möglicherweise zuerst in seiner Vertonung der *Brocks Passion* verwendet? Sie wurde von Händel für seine Vertonung zaghaft, von Telemann hingegen begeistert aufgenommen. Da Bach keine geteilten Violenstimmen für die *Trauer-Ode* besetzt hatte, sondern zwei Violen da gamba, kann man ohne weiteres die Violen in den Accompagnato-Rezitativen durch die Gamben ersetzen.

45 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1958, Bd. 7, Sp. 799. Becker war der Überzeugung, dass sich Bach nicht nur von Keisers Rezitativen sondern auch von seinen Arien habe beeinflussen lassen.

weise adaptiert, wodurch wir annehmen können, dass die Rezitative in Bachs *Markus-Passion* denen Keisers sehr ähnlich gewesen sein müssen und dass er möglicherweise auch einige von ihnen dafür adaptiert haben könnte. Den *turbæ* Keisers brachte Bach nicht in dem Maße Aufmerksamkeit entgegen, denn obgleich sie handwerklich gut und manchmal sehr mitreißend sind, sind sie harmonisch ereignislos und kontrapunktisch etwas mechanisch, und es fehlt ihnen der Biss und der Sinn für das Dramatische, mit dem Bach die Menschenmengen in der *Matthäus-Passion* in Szene setzte. Da zwei und gegebenenfalls auch mehr von den *turbæ*, die Bach für seine *Markus-Passion* schrieb, erhalten sind, kann man statt Keisers *turbæ* selbstverständlich die Bachschen verwenden.<sup>46</sup> Aus Gründen der Einheitlichkeit haben wir uns in dieser Ausgabe jedoch dazu entschieden, Keisers Vertonung der erzählenden Texte vollständig zu übernehmen.

Zuvor gibt es jedoch noch weitere Probleme, denen man sich stellen muss und die einer Entscheidung bedürfen. Ein weniger grundlegendes Problem bei der Übernahme von Keisers Evangeliumsstücken ergibt sich daraus, dass die Einschnitte darin meist nicht mit den Einschnitten in Picanders Libretto übereinstimmen. Um möglichst nah an dem von Bach verwendeten Text zu bleiben, haben wir uns entschieden, Picanders Anlage beizubehalten und deshalb dort, wo eine Zäsur eingefügt werden musste, eine einfache Kadenz zu komponieren. An solchen Stellen war es gelegentlich nötig, die Tonart anzupassen, um den umfassenden Modulationen innerhalb des Rezitativs gerecht zu werden. (Es gibt auch geringfügige Unterschiede in der Evangeliumserzählung: Dort, wo Keisers Musik verwendet wurde, entschieden wir uns dafür, genau die Worte zu erhalten, die er vertont hatte. Für alle anderen Arien, Choräle und die großen Chöre folgt der Text selbstverständlich dem Libretto Picanders.)

Das schwerwiegendste Problem bei der Verwendung von Keisers erzählenden Teilen besteht jedoch darin, dass sie nach der gängigen Hamburger Praxis erst mit dem Aufbruch zum Ölberg beginnt (Mk. 14, 26) und nicht mit dem Letzten Abendmahl, bei dem das Libretto von Picander einsetzt. In diesem ersten Abschnitt der Erzählung sind eine Arie und drei Choräle enthalten. Anstatt verschiedene Quellen zu mischen oder ein Pasticcio zu versuchen, beginnt diese Ausgabe nach dem Eröffnungsschor dort, wo Keiser beginnt. Um die von Bach geschriebenen oder adaptierten Musikstücke der Passion trotzdem alle zu verwenden, müssen die

Arie und die Choräle im Verlauf der Handlung neu plaziert werden. Da die Rezitative an einigen Stellen ohnedies zu lang und ohne Unterbrechung gewesen wären, boten sich für die Choräle mehrere Möglichkeiten an, hier nun in den Nummern 5, 34 und 49. Die Arie war von Picander direkt nach dem Letzten Abendmahl vorgesehen und enthält Bilder, die kurz auf die Eucharistie anspielen. Sie ist aber weniger kontextgebunden als die anderen Arien und kann folglich ebenso als Reflexion einer andächtigen Seele über die gesamte Passionsgeschichte interpretiert werden. Wir stellten sie deshalb als Nr. 61 an das Ende, wo sie unmittelbar vor dem Schlusschor situiert ist und so Teil des abschließenden Trostes nach der Bestattung wird.

Als Letztes bleibt die Frage der CHORÄLE zu lösen. Die *Markus-Passion* enthielt eine große Zahl davon (vier mehr als in der sehr viel längeren *Matthäus-Passion*), was wiederum Ausdruck dafür sein könnte, unter welchem Zeitdruck Bach zu der Zeit stand. Sie sind alle in der Sammlung von Kirnberger und C. Ph. E. Bach enthalten, der bis auf zwei Ausnahmen alle Choräle der vorliegenden Ausgabe entnommen wurden. Wo es alternative Harmonisierungen gab, haben wir es vorgezogen, diejenige zu verwenden, die in keinem anderen erhaltenen Werk verwendet wurde, so dass man vermuten kann, dass es sich bei der noch nicht identifizierten Quelle möglicherweise um die *Markus-Passion* handelte. Für Nr. 49, „Sie stellen uns wie Kettern nach“, wurde Terrys Vorschlag übernommen, die Choralphantasie über den gleichen Text aus der Kantate *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (BWV 178) zu verwenden. Und für den letzten Choral (Nr. 59) hatte Bach selbst im Rahmen der Kopien von Keisers Passion eine Harmonisierung von Johann Rists Lied „O Traurigkeit, o Herzeleid“ abgeschrieben, der in unserer Zusammenstellung der Vorzug gegeben wurde.

Insgesamt stammt in der vorliegenden Ausgabe die Musik der Evangeliumserzählung vollständig von Keiser. Alle anderen Stücke sind sämtlich von Bach. Der Eröffnungs- und der Schlusschor sowie die Arien Nr. 11, 18 und 61 sind aus der *Trauer-Ode* BWV 198 übernommen; Nr. 13 stammt aus BWV 54 (erster Satz), Nr. 37 aus BWV 216 (dritter Satz in A-Dur wie von Bach transponiert, aber mit der Besetzung aus BWV 204), und Nr. 57 aus BWV 120a (dritter Satz, Besetzung aus BWV 120).<sup>47</sup> Da die einleitenden 25 Verse

46 s. z. B. Heighes Ausgabe (Anmerkung 12).

47 Eine genaue Auflistung wird auf S. XXXI der vorliegenden Ausgabe gegeben.

weggelassen und die dazugehörigen Stücke an andere Stellen verteilt wurden, wäre der erste Teil von Picanders Fassung unnatürlich verkürzt gewesen. (In dieser Ausgabe wäre er nach Nr. 17 beendet). Die Teilungsstelle wurde deshalb nach hinten verschoben, so dass der erste Teil nun nicht mehr wie in der *Johannes-Passion* bei der Flucht der Jünger nach der Verhaftung Jesu endet, sondern unmittelbar nach der Verleugnung des Petrus erfolgt.

ANMERKUNG ZUR TONALITÄT. Es war eine feste Regel Bachs, in seinen Kantaten den tonalen Rahmen des Gesamtaufbaus eng zu halten. Die *Trauer-Ode* war keine Ausnahme und ist durchweg fest in h-Moll verankert, nur die Tenorarie steht in der Subdominante. Deshalb wurde diese Tonalität von anderen Herausgebern auch als Grundtonart der *Markus-Passion* betrachtet. Doch bei Werken größeren Umfangs, wie den beiden anderen Passionen, erlaubte sich Bach eine große Bandbreite tonaler Wechsel. Dementsprechend beginnt Teil I der *Matthäus-Passion* in e-Moll, bewegt sich in den Bereich der Kreuztonarten, dann in den der B-Tonarten und endet schließlich wieder in e-Moll. Teil II beginnt in fis-Moll und bleibt bis zur Kreuzigung in den Kreuztonarten, wendet sich dann den B-Tonarten zu und endet in einem stabilen c-Moll. Die Bedeutung des Tonartenaufbaus ist für die *Johannes-Passion* durch Wilfrid Mellers umfassend analysiert worden.<sup>48</sup> Hier sei nur allgemein festgestellt, dass der Rückgriff auf Molltonarten mit Kreuzvorzeichen auf Angst, Schmerz oder Spannung hindeutet, während ein entspannender Wechsel in die Subdominante entweder Resignation oder Befriedigung ausdrücken kann.

Die meisten tonalen Veränderungen finden in den Rezitativen statt. Keisers Evangeliumserzählung durchläuft wie die Bachs in kurzer Zeit mehrere Tonarten und verwendet tonale Gegensätze um spannende oder kritische Momente der Erzählung zu pointieren. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür stellt die Szene dar, in der Pilatus Fürsprache einlegt, nachdem die Menge auf Drängen des Hohenpriesters die Freilassung von Barabbas gewählt hat (Nr. 36): In mitfühlendem g-Moll fragt er, was er mit Jesus tun solle; ein paar überleitende Worte vom Evangelisten deuten die Tonart als parallele Durtonart B-Dur, das mit F unterlegt wird. Dann verschiebt sich das Ganze Takt für Takt nach C/G und ES/B, während die Menge ruft, Jesus solle gekreuzigt werden. Die Tonartenpaare

werden dabei durch gebrochene Grundakkorde in den Arpeggien der Streicher gefestigt. Pilatus widerspricht erneut „Was hat er denn Übels getan?“ und betont wiederum die Dominante F, doch die Menge ignoriert seinen Appell und wiederholt das „Kreuzige ihn!“ und lässt binnen eines Taktes von der Mollparallele in ein johlend triumphierendes A-Dur mit hinzugefügter Dominante umschwingen. Nun alternieren D und A wie zuvor B und F, und die Arpeggien enden auf dem schwächsten Schlag des Taktes auf bloßem A. Sollte dies die Dominante von D sein, wo doch die Dominante erst vor ein paar Takten zur bestimmenden Tonart wurde? Keiser wählt in seiner Passion für den darauffolgenden traurigen Choral ein „besonders nach Moll klingendes“ d-Moll, aber A stünde ebenso zur Verfügung und wäre bei einer Arie noch passender, da diese auch in diesem bestürzenden Augenblick noch nicht in Verzweiflung versinken würde.

Es ist bisher zu selten erkannt worden, dass die Tonartenwechsel eine große Rolle bei der dramatischen Rekonstruktion der Geschichte spielen, da diese in den Kantaten nicht zum Tragen kommt und deshalb ein Vergleich fehlt. Diese tonalen Beziehungen geben oder erzwingen womöglich eine breiteres Angebot für die Tonarten der wichtigsten Nummern der Passion, als man ursprünglich annahm. In anderen Fassungen der *Markus-Passion*, welche die Erzählung auslassen oder eine Art Gregorianischen Gesang bzw. repetitive formelhafte Melodien verwenden, die man unbegrenzt tonal anpassen kann, wird die Frage nicht so drängend sein. Hellmann belässt in seiner Ausgaben alle Arien in den Tonarten, in denen er sie in der Quelle gefunden hat. Nur „Falsche Welt“ transponierte er von Es nach G, unter anderem um im Umfeld von h-Moll zu bleiben, doch hauptsächlich um die Lage für die Altstimme etwas zu vereinfachen. Theil, der freier mit den Tonarten umgeht, bleibt trotzdem immer darauf bedacht, die ursprünglichen Tonarten beizubehalten, gleich welcher Art die Quelle ist oder wie ihr Verhältnis zur rekonstruierten Passion geartet ist. Die vorliegende Ausgabe hält an den Tonarten der „Quellen“ relativ fest und ist sich gleichzeitig bewusst, dass bestimmte Änderungen im Interesse eines kohärenten Tonartenaufbaus notwendig sind. Sie macht sich zunutze, dass Bach sich selbst große Tonartensprünge erlaubt, wenn ein Rezitativabschnitt auf eine Arie oder einen Choral folgt (so findet man beispielsweise in der *Matthäus-Passion* an derartigen Stellen einen Beginn in A nach einem Ende in h-Moll, E nach Fis, A nach F usw.). Aber immer wenn eine

48 s. Wilfrid Mellers, 'The Second Adam: A Study of the Passion according to St. John' (in *Bach and the Dance of God*, London 1980, S. 75–156).

Arie, ein Choral oder eine *turba* auf ein Rezitativ folgt, bleibt das Verhältnis zwischen den Tonarten einfach, d. h. innerhalb der Beziehungen von Dominante, Subdominante und Paralleltonarten, insofern überhaupt die Tonart geändert wird.

Einige vorsichtige Anmerkungen seien zum Schluss noch anfügt, um unter anderem zu erklären, warum eine Annäherung an Bachs verlorene Passion für ein breiteres Publikum versucht wurde. Die *Trauer-Ode* zählt zu Bachs langen und üppig instrumentierten Kantaten. Sie entstand in einer Situation, die für ihn durch Unzufriedenheit und Verbitterung gekennzeichnet war, und zudem in außergewöhnlich kurzer Zeit. Die Umstände der Entstehung dieses Werkes sind in Terrys *Bach: a Biography*<sup>49</sup> umfassend dargestellt. Hier sei nur soviel gesagt, dass Hans Carl von Kirchbach erst am 3. Oktober 1727 (fast einen Monat nach dem Tode Christianes) die Erlaubnis erhielt, seine Ideen für den Gedächtnisgottesdienst wie geplant umzusetzen, so dass er nun gleichzeitig bei Johann Christoph Gottsched einen Text und bei Bach Musik in Auftrag geben konnte. Die Partitur war am 15. Oktober fertig und ist kaum leserlich. Dieser Umstand zeugt von der Eile, mit der Bach sie angefertigt hatte. Rechnet man etwa zwei Tage ab, bis das Gedicht geschrieben und überbracht war, so standen Bach zehn Tage zur Verwirklichung der *Trauer-Ode* zur Verfügung. Selbst bei seinem Arbeitseifer ist dies eine erstaunliche Leistung. Gleichzeitig musste er zudem den beständigen Angriffen standhalten, mit denen man die Aufführung seiner Ode verhindern wollte, und sich gegen diese zur Wehr setzen. Aufgrund der Umstände kann man also vermuten, dass ein Teil der Musik schon für andere Gelegenheiten entstanden war und nun eilig adaptiert wurde. Die Verse Gottscheds waren so banal, dass Wilhelm Rust bei der Veröffentlichung der *Trauer-Ode* 1865 ein völlig neues Gedicht verfassen ließ, das dem Niveau der Musik entsprach. Im darauffolgenden Jahr erhielt Bach erneut einen derartigen Auftrag, als Prinz Leopold von Anhalt-Cöthen verstarb. Sein Tod ereignete sich im November 1728, doch die Beerdigung fand erst im darauffolgenden März statt. Zu dieser Gelegenheit schuf Bach eine Begräbniskantate (BWV 244a, die Partitur ist heute verloren), die ausschließlich aus Musik der vollendeten Sätze der *Matthäus-Passion* zusammengestellt war (von der man heute annimmt, dass sie schon 1727 aufgeführt worden war). Nur der Eröffnungschor stammte aus der

49 s. Terry, op. cit. (1933), S. 190ff.

*Trauer-Ode*.<sup>50</sup> Da Bach in vier Monaten nicht die Zeit fand, eine Begräbnismusik für seinen langjährigen Freund und Gönner zu komponieren, kann man mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass er für Königin Christiane in zehn Tagen keine ganz neue Komposition schuf. Eine fehlerhafte Deklamation, die gemeinhin als eindeutiger Hinweis auf eine Adaption erachtet wird, lässt sich auch in der *Trauer-Ode* hier und da entdecken, auch wenn sie sich in Maßen hält und sich auch mit hastiger Komposition erklären ließe. Die deutlichste Verlegenheit ergibt sich indes nicht im metrischen Detail der Textunterlegung sondern durch den merkwürdigen Kontrast zwischen den eröffnenden Worten der Sopranarie „Verstummt, ihr holden Saiten“ und dem sehr energischen Spiel der Streicher im Orchester. In der Tat scheint die Musik dieser Arie an keiner Stelle mit dem Text übereinzustimmen, den man der Trauerode später unterlegt hat. Man kann deshalb davon ausgehen, dass zumindest ein Teil der Musik für die *Trauer-Ode* bereits vor der Gelegenheit entstanden war, für die Bach sie zusammenstellte. Zwar kann keines der Stücke auf erhaltene Werke mit früherem Entstehungsdatum zurückgeführt werden, aber fast alle Sätze werden in der *Markus-Passion* wiederverwendet. Demnach kann es sehr gut möglich sein, dass Bach am Ende des Jahres 1727 (die *Matthäus-Passion* war in der ersten Fassung zu diesem Zeitpunkt schon vollendet) bereits mit der Arbeit an der *Markus-Passion* begonnen hatte und dass mehrere Nummern schon so weit gediehen waren, dass er sie für die *Trauer-Ode* verwenden konnte. Folglich sollten wir sie, wenn wir sie mit dem Text der Passion wiedervereinigen, nicht als Parodie betrachten, sondern von einer bedeutenden Originalkomposition ausgehen.<sup>51</sup>

Diese Ausgabe basiert in den Abschnitten, die Keisers Passion entnommen sind, auf einer möglichst nahen Reproduktion des Manuskripts, das heute in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin (s. Anmerkung 41)

50 Stephen Daw (*Bach: the Choral Works*, East Brunswick, London u. Toronto 1981, S. 143) hat zur Diskussion gestellt, dass Musik, wenn sie wie beim *Oster-Oratorium* und der sogenannten *Schäferkantate* (BWV 249 und 249a) in zwei Werken verwendet wurde, für beide gleichzeitig entstanden sein kann. Der atemberaubend kurze Zeitraum, der Bach für die *Trauer-Ode* zur Verfügung stand, schließt ein solches Vorgehen in diesem Fall jedoch aus.

51 Gottsched hätte natürlich seine Verse nicht selbst für eine vorgegebene musikalische Anlage adaptiert. Sein Gedicht besteht aus vierzeiligen jambischen Strophen und wurde in der Vertonung der *Trauer-Ode* mit vollendeter Erfindungsgabe und Geschick in eine Reihe außerordentlich abwechslungsreicher Arien und Rezitative umgesetzt. Dieser Umstand kann jedoch bei der Auseinandersetzung darum, ob zuerst das Gedicht oder zuerst die Musik entstand, von beiden Seiten als Argument angeführt werden.



aufbewahrt wird. Die Arien, einrahmenden Chöre und die Choräle folgen der *Neuen Bach-Ausgabe*. Die Ausgabe der *Marcus-Passion*, die Felix Schroeder und Donald Moe (s. Anmerkung 41) herausgaben, wurde genau konsultiert. Gleiches gilt für Dietrich Hellmanns gekürzten Klavierauszug von Bachs *Markus-Passion*.

Alle angegebenen Ossia und Alternativen, ob sie über dem Notensystem genannt werden oder in Klammern innerhalb des Notensystems, stammen vom Herausgeber.

A. H. Gomme  
(Übersetzung: C. Schneider-Kliemt)

## NOTENBEISPIELE / MUSIC EXAMPLES

Bsp. / Ex. 1 (BWV 204/2)

in sich zu - frie - den

mit neuer Textunterlegung/with new underlay

dein schmei - chelnd — Küs - sen

Bsp. / Ex. 2 (Keiser, Markus-Passion, 2)

Und da sie den Lob - ge - sang ge - spro - chen hat - ten, gin - gen sie hin - aus an den Öl - berg

Bsp. / Ex. 3 (BWV 244/14)

Und da sie den Lob - ge - sang ge - spro - chen hat - ten, gin - gen sie hin - aus an den Öl - berg

Bsp. / Ex. 4 (Keiser, Markus-Passion, 12)

Antwortest du nichts zu dem, das die - se wider dich zeu - gen?

Bsp. / Ex. 5 (BWV 244/33)

Antwortest du nichts zu dem, das die - se wi - der dich zeugen?

Bsp. / Ex. 6 (Keiser, Markus-Passion, 22)

Was hat er denn Ü - bels ge - tan?

Bsp. / Ex. 7 (BWV 244/47)

Was hat er denn Ü - bels ge - tan?

# PREFACE

This edition aims to provide a performing version of the setting of the Passion according to St. Mark which is known to have been given in the Thomaskirche in Leipzig on Good Friday 1731. It includes almost all the surviving music that can with fair confidence be identified as having been written or assembled by Bach for the original performance, together with music taken from existing cantatas which can plausibly be suggested as having possibly been adapted for the new score. The Gospel narrative, which has been entirely lost, is supplied, in ways and for reasons described below, from that in the *St. Mark Passion* by Reinhard Keiser. The version does not of course profess to represent any that might have been given in Bach's lifetime: its intention is simply to make available in a setting appropriate to its final home some of Bach's greatest music which is otherwise rarely performed. It is deeply indebted to the work of earlier scholars referred to below and also to the help and advice given by Simon Heighes, Nigel Springthorpe and Geoffrey Webber.

According to the abbreviated catalogue of Bach's works included in the *Nekrolog*, the belated obituary prepared in 1754 by his pupil Johann Friedrich Agricola and his most gifted son Carl Philipp Emanuel, Bach wrote "fünf Passionen worunter eine zweyhörige befindlich ist" – five Passions, among which is included one for double choir. The latter is the *St. Matthew* of 1727, which, together with the *St. John* (1722), alone of the five survives complete, though one other may be the *St. Luke* known from a manuscript partly in Bach's hand but now everywhere acknowledged to be spurious. A possible fourth is either a single-choir version of the *St. Matthew* or a setting of a versified Gospel story by Christoph Friedrich Henrici (known as Picander), among whose printed works the libretto survives: there is no good evidence that Bach ever set this poem, and if he did the score is completely lost. The fifth is the *St. Mark*. Its libretto again survives among Picander's collected works;<sup>1</sup> the score possibly passed after Bach's death through the careless hands of his eldest son, Wilhelm Friedemann, and in 1764 was almost certainly in those of the Leipzig

publisher Johann Breitkopf, whose catalogue of that year included an anonymous 'Passions-Cantate, secundum Marcum, Geh Jesu, geh zu deiner Pein' – the opening words of Picander's libretto, which no other composer is known, or likely, to have set.<sup>2</sup>

It has long been recognized that the *St. Mark Passion* must have been in large measure a parody work. The exceptionally difficult conditions of Bach's domestic and working conditions in 1730–31 and a more than usually low ebb in his relations with his philistine civic employers<sup>3</sup> ruled out any serious prospect of his composing an entirely new work on this scale for performance on Good Friday in the latter year. That his response was to get Picander to devise a libretto in which the relatively few lyrical numbers – six arias and two principal choruses – could be adapted to existing and available music was confirmed when Wilhelm Rust demonstrated that the music for the opening and closing choruses and for three of the arias had been taken direct from the *Trauer-Ode* of 1727 (BWV 198), whose special character and occasional nature prevented Bach from giving future performances in its original state; moreover the conditions of its original performance at the memorial service for Queen Christiane meant that the music was unknown to most of the congregation at the Thomaskirche.<sup>4</sup> Rust's divination, which no subsequent scholar has questioned, and the evidence from Breitkopf's catalogue are mutually supportive in that the scoring for the *Trauer-Ode* – for SATB soloists, four-part choir and

1 Christian Friedrich Henrici, *Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil III, Leipzig 1732, pp. 49–67.

2 See Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, English edn., 1951, vol. II, p. 505. Rumours persist of a copy's having been identified in Königsberg before the second world war, during which it is said to have been destroyed. (See *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London 1980, vol. I, p. 809.) Stranger things have been told, but it seems unlikely that if a copy were known, no attempt was made to reproduce or edit it. For the time being it is, as a recent scholar wrote, 'verschollen' (Martin Geck, *Johann Sebastian Bach*, Hamburg 1993, p. 90).

3 See Charles Stanford Terry, *Bach: a Biography*, 2nd edn. (Oxford 1933), pp. 209ff.

4 See *Bach-Gesamtausgabe*, vol. XX<sup>2</sup>, pp. VIIIff. The *Trauer-Ode*, edited by Rust, was published in vol. XIII<sup>3</sup> in 1865. Diethard Hellmann (preface to his edition of the *St. Mark Passion*, Stuttgart 1964, p. X) reports that a hint to this effect had been thrown out thirty years earlier in the *Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung* (1836, p. 531). A detailed setting-out of parallels between the two works is given by Gustav Adolf Theil: see *Die Markuspassion von Joh. Seb. Bach* (BWV 247) (*Beiträge zur Musik-Reflexion*, Heft 6, Steinfeld 1978, pp. 25–37). The opening chorus of the *Trauer-Ode* had already been re-used in the funeral music assembled for Prince Leopold of Anhalt-Cöthen in 1729.

an orchestra of two flutes, two oboes double oboe d'amore, two violins, two violas da gamba, two lutes and continuo – is unique among Bach's surviving scores but identical with that quoted by Breitkopf for his *St. Mark Passion*.<sup>5</sup>

Rust made no suggestions about sources for the three remaining arias, or any proposal for attempting a 'reconstruction' of the Passion. Once adaptations from the *Trauer-Ode* are accepted, the missing music divides itself into three groups: the sixteen chorales, the three arias, and the Gospel narrative, containing extensive recitative and fairly numerous turbae. Each presents the prospective editor with a different problem. All the chorales can be identified – several in alternative harmonizations, though not necessarily in appropriate keys – in Kirnberger and C. P. E. Bach's edition of *J. S. Bachs vierstimmige Choral-gesänge*. On the assumption that Bach composed no new arias for the *St. Mark*, sources for the remaining three must be sought among surviving cantatas written before 1731 in the hope that none drew on works which have subsequently been lost. For the Gospel narrative Bach must have had to write new music, some of which may have been adapted and re-used in later compositions. (He might, of course, have adapted recitative from the two earlier Passion settings, though the job would surely be at least as onerous as composing anew; theoretically he might also have borrowed another composer's music for the occasion: there is no evidence of his ever having done anything of precisely this kind.)

Of the ARIAS the three from the *Trauer-Ode* may be regarded as settled: they are no. 11 in this edition, 'Er kommt, er ist vorhanden' (for soprano, from *Trauer-Ode* no. 3), no. 18, 'Mein Tröster ist nicht mehr bei mir' (for tenor, *Trauer-Ode* no. 8) and no. 61, 'Mein Heiland' (for alto, *Trauer-Ode* no. 5). C. S. Terry was, it appears, the first to put forward, though without detailed argument, sources for the remainder:<sup>6</sup> for no. 13, 'Falsche Welt, dein schmeichelnd Küßen', the aria 'Ruhig und in sich zufrieden', no. 2 in the solo soprano cantata *Ich bin in mir vergnügt* (BWV 204); for no. 37, 'Angenehmes Mord-Geschrei', no. 8 ('Himmliche Vergnüsamkeit') from the same cantata. For no. 57, 'Welt und Himmel, nehmt zu Ohren', he could find only one aria with an identical metrical structure

<sup>5</sup> So Spitta reports (loc. cit.). Hellmann (ed. cit., p. XI) deletes lutes from the instrumentation listed in Breitkopf. In the *Trauer-Ode* they double the continuo bass.

<sup>6</sup> Terry, *Bach: the Passions* (Oxford 1926), vol. II, p. 67.

– the bass aria 'Merkt und hört, ihr Menschenkinder' (no. 2 from the cantata *Christ unser Herr zum Jordan kam*, BWV 7), which Terry rejected because, when he was writing, this cantata was believed to date from after 1731; it has since been redated to 1724.

Subsequently various proposals, confident or tentative, have been put forward on different occasions for some or all of the three arias: by Friedrich Smend in 1940,<sup>7</sup> Diethard Hellmann (1964),<sup>8</sup> G. A. Theil (1975),<sup>9</sup> Klaus Häfner (1987)<sup>10</sup>, Christophe Albrecht (1991),<sup>11</sup> Simon Heighes (1993),<sup>12</sup> and by the present editor (1990/93).<sup>13</sup> In assessing the suitability for a cantata aria to be considered either as a possible source for the actual aria in the Passion or – a lesser demand – as an acceptable base for a modern performing version, a number of criteria must be consulted.

1) DATE AND RECENCY OF PUBLIC PERFORMANCE. If we are looking for an actual source, plainly it must antedate Easter 1731. So, as noted above, Terry rejected BWV 7/2 because he thought that it was not written until c. 1740; it is now theoretically available again. Relative recency of composition may be significant in either direction. Thus the *Trauer-Ode*, a major work written within the past three years, would have been near the forefront of Bach's mind, and perhaps also of Picander's; a cantata dating from the Weimar period might be less familiar unless it had been recently revived – in which case, on the other hand, Bach might have been less willing to use it on the grounds that the congregation might recognize the borrowing from a known and possibly contrasting source. Neither the *Trauer-Ode* nor music written for private or domestic performance would have been generally familiar in this way.

2) METRICAL IDENTITY OF TEXTS. This is the crucial issue of substance, on the grounds that metrical replication is not only the best evidence that the new text will fit the old music but the most likely feature which the librettist would identify when seeking a suitable match for his text, or alternatively when composing a poem to an existing musical frame. This is

<sup>7</sup> Friedrich Smend, 'Bachs Markus-Passion', *Bach-Jahrbuch*, 37 (1940–48), pp. 30ff.

<sup>8</sup> Hellmann, op. cit. (1964).

<sup>9</sup> Theil, op. cit. (1978).

<sup>10</sup> Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach* (Heidelberg 1987), pp. 161–71.

<sup>11</sup> Christoph Albrecht, performance given in the Marienkirche, Berlin, June 1991; score privately photocopied.

<sup>12</sup> Simon Heighes, *J. S. Bach: St. Mark Passion*, full score (Huntingdon 1993).

<sup>13</sup> Andor Gomme, *J. S. Bach: St. Mark Passion*, full score (privately printed, Keele 1993).

not of course to say that there is only one possible musical rhythm which Bach might have designed as setting for a given metrical pattern – as for example differing viewpoints on ‘Welt und Himmel’ (for which see below) demonstrate clearly. But on the assumption that what Bach did was to offer Picander a number of available arias, the natural course that the latter would take would be to shape his new verses as closely as possible to the pattern of the old.

3) VERBAL RHYTHM. Formal metrical identity is not enough by itself. The librettist – a poet careful for the treatment of his words – would seek to ensure that natural accentuation was not distorted. A case arises in the first line of Terry’s suggestion of ‘Ruhig und in sich zufrieden’ as the source for ‘Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen’. The latter has four heavy accents on alternate syllables, with a slight break after ‘Welt’; the former is much more evenly accented, without a stress on the third syllable, and if there is a caesura at all it is a very light one after ‘Ruhig’. Words are almost certain to break at times in different places (as here: ‘sich/zufrieden’; ‘schmeichelnd/Küssen’), and though there is no necessity for equivalent syllables always to fall on the same note, accentuation and natural breaks cannot simply be ignored, even when, as in BWV 204, Bach treats them fairly cavalierly, stressing words, as one might think, almost wilfully in order to give special force to the musical phrasing. A good librettist working to existing music would also be careful to avoid giving the singer trouble with vowels which demand a shaping of the mouth not consonant with that of a given musical phrase. If ‘Falsche Welt’ really had been set to BWV 204/2, it would for instance be impossible to avoid setting the turn in bar 25 to the first syllable of ‘Küssen’ (‘[zu]frieden’ in the original) [Ex. 1, p. XVII]. The narrowing of the mouth necessary to produce the modified *ü* sound of ‘Küssen’ makes the shaping of the musical phrase extremely awkward.

4) APPROPRIATENESS OF MUSICAL FORM. Any indication that the text points to a set musical form – in particular, evidence that the librettist has a *da capo* in view – should be respected. Picander’s text for the *St. Mark* specifies *da capo* for three arias – ‘Mein Heiland’, ‘Falsche Welt’ and ‘Welt und Himmel’ – only the first of which we know for certain Bach set as a (written-out and modified) *da capo*. The absence of this specification is presumably an indication that Picander did not see his verse as designed for a *da capo*. This has particular reference to the discussion below of ‘Angenehmes Mord-Geschrei’.

5) EMOTIONAL AND MUSICAL FITTINGNESS. Bach himself, when pressed for time, could be rough and ready in his choice of musical quarries. In hastily preparing the funeral cantata for Prince Leopold of Anhalt-Cöthen (BWV 244a) he took over nine numbers from the *St. Matthew Passion* with such recklessness that Terry felt drawn to remark<sup>14</sup> that “Bach’s insensibility in adapting his music to incongruous texts is one of the puzzles of his character.” This, however, is not a licence to an editor to ignore large discrepancies of emotional expression between words and music. There is a strikingly happy match in BWV 204/2 between the comforting message – “Ruhig und in sich zufrieden ist der größte Schatz der Welt” – and the gentle  $\frac{3}{8}$  rocking lilt of the music, constantly returning on itself. The singular inappropriateness of this to the minatory sentiment to whose service Terry himself offered to press it – “Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen” – should have been enough to warn him off; and his admittedly half-hearted attempt to tie even ‘Welt und Himmel’, the aria sung immediately after the death of Jesus, to the measured ponderous gait of the opening of BWV 7/2 seems almost as wide of the mark. There are, it must be said, remarkably few close fits even among the great legacy of the surviving cantatas; and no editorial suggestion is likely to seem exactly right to everyone. Nevertheless some fits are better than others.

6) TEXTUAL SIMILARITY OF SENTIMENT. Insofar as not covered by what has just been said, probably of minor consequence. Criticizing the suggestion of BWV 7/2 for ‘Welt und Himmel’, Basil Smallman objected to „the wide discrepancy in the emotional expression underlying the two arias”,<sup>15</sup> making it plain that he was especially concerned that the *texts* of the two arias were in such widely contrasting moods; and Smend made a similar objection.<sup>16</sup> Where this is borne out in the music the misfit will naturally reveal itself in one setting or the other; where it is not, the issue is neutral as between the two.

7) ORCHESTRATION. The ‘new’ aria must of course fit within the known orchestral forces of the whole work; and the necessity for any major change must be a sign that the fit is at least doubtful. Thus, on the grounds of metrical aptness, Albrecht used the bass aria ‘Seligster Erquickungstag’ from *Wachet! betet! betet! wachet!* (BWV 70/10) for no. 37 in the *St. Mark*; in

14 Terry, op. cit. (1926), vol. II, p. 9.

15 Basil Smallman, *The Background of Passion Music*, 2nd edn. (New York 1970), p. 156.

16 Smend, loc. cit.

so doing he was obliged to drop the furious trumpet obbligato which is so striking a feature of the aria in its original home.

8) TONALITY. Bach's own borrowings from himself were as often as not accompanied by a radical change of tonality to fit a new context. For example, the music of 'Himmlische Vergnügbarkeit' (BWV 204/8), when adapted for the wedding cantata *Vergnügte Pleißenstadt* (BWV 216) was moved down a semitone from B flat to A, with a consequent brightening of the string tone. Transpositions may involve a change of voice register, as Theil has argued was the case in this same aria *before* it was used in BWV 204, and evidence here must be examined. But editors are justified in taking a flexible attitude when changes of tonality are required.

9) BALANCE OF SOLO VOICES. We know from the Breitkopf catalogue entry that the *St. Mark* had SATB soloists. Tenor and bass would of course be needed for the Evangelist and Christus; but it seems likely that there would have been at least one aria – in two cases there cannot have been more than one – for each voice. Other things being equal, the desirability of evening out the vocal shares ought to carry some weight.

In the light of these observations the following remarks can be made about attempts to find replacements for the three missing *St. Mark* arias.

a) 'FALSCHER WELT' (no. 13). Once Terry's suggestion of BWV 204/2 had been discarded (or more probably simply ignored), there has been notable concord between editors and commentators, thanks to Smend's discovery<sup>17</sup> that the aria almost certainly uses the music of BWV 54/1, the opening aria of the solo alto cantata *Widerstehe doch der Sünde*, written at Weimar in 1714. The discrepancy of sentiment is more verbal than real, the earlier text calling on the soul to stand fast against sin, the later rejecting the false pretences of the flattering world: the word 'Gift' (poison) is heavily stressed in each. The frowning sombreness of the aria and its rich dark sonority derive largely from the throbbing ostinato of divided violas and continuo cello pounding their way relentlessly from beginning to end: since the Breitkopf catalogue refers to only one viola (as in the *Trauer-Ode*), we can assume that gambas were substituted for the violas of the original score, so rendering the tone yet a little darker. In BWV 54 the aria is in E flat and the tessitura well in the bottom part of the alto range. Hellmann, in his

17 Ibid.

edition of 1964,<sup>18</sup> transposed it to G, partly to make things easier for a singer (at least if the part is sung by a woman), partly to accommodate it to the prevailing sharp tonality of the Passion; but the upward shift of a major third unduly lightens the aria's atmosphere. Smend's discovery has been accepted by all subsequent editors.

b) 'ANGENEHMES MORD-GESCHREI' (no. 37). In the same article Smend declared that no parody base could be found among Bach's surviving works for this aria, sung directly after the mob yell for Jesus to be crucified. Its text begins with the extraordinary oxymoron "Angenehmes Mord-Geschrei". This of course is not sarcastic: Jesus is to die on the Cross "nur damit ich vom Verderben der Verdammten Seelen frei": so the intention appears to be that the cry for Him to be crucified brings comfort since only by His death are we freed from the bonds of sin. Hellmann repeated Smend's assertion that the aria must be considered irretrievably lost. Yet many years earlier Terry had pointed to a close metrical pattern between the text of 'Angenehmes Mord-Geschrei' and that of the closing aria of BWV 204, concluding that "the music of the cantata aria is easily adaptable".<sup>19</sup> Possibly in ignorance of Terry's observation, Theil argued at length in favour of BWV 204/8, or rather of a putative earlier setting a minor third lower than the B flat in which it appears in the cantata.<sup>20</sup> His argument for an original lower tonality is based on the existence of a fair copy of BWV 204 in Bach's hand, in which a number of mistakes in the final aria hint at slips in transposition from G to B flat; and Theil suggested that the music had first been written (in G for a bass singer) for John's aria in the supposititious 'Picander Passion' of 1725, the text of which is metrically identical with that of BWV 204/8. He further pointed out that Bach had used the same music twice more – in the wedding cantata *Vergnügte Pleißenstadt* (BWV 216) and in the Leipzig civic cantata *Erwählte Pleißenstadt* (BWV 216a), the first certainly and the second probably dating from 1728. The text of the critical aria in both these cantatas begins with the word 'Angenehme' or 'Angenehmes', and though he cautions himself against basing too much on one word – "Of course a single word is not enough to prove a parody relationship" – Theil comes down strongly in favour

18 Hellmann, ed. cit.

19 Terry, op. cit. (1926), vol. II, p. 67. BWV 204 is a secular soprano cantata, probably written for private performance by Anna Magdalena Bach.

20 Theil, op. cit., pp. 53–6.

of accepting the evidence that the music of BWV 204/8 is essentially that of 'Angenehmes Mord-Geschrei', holding that for the Passion it should be transposed back into G and sung by a bass. This would involve amending the score at bars 99 and 103, where a note-for-note transposition would bring the violins down to *f#* and *e* respectively: it might also make for an uncomfortably low tessitura even for oboes d'amore, which would in any case need to be substituted for the oboes in BWV 204. The bass on the other hand might find his tessitura painfully high: a setting in G would take him on several occasions to *f'* and once – at the culminating climax to *g'*.

Both Heighes and the present editor, independently of one another and of Theil's argument, likewise concluded that BWV 204/8 is the likely source for 'Angenehmes Mord-Geschrei', preferring to keep it as a soprano aria as in BWV 204 and 216 (of which only the vocal line has been preserved, transposed to A).<sup>21</sup> Bach's own adaptation of his music to the text in BWV 216 has, it is claimed, enabled a tolerably accurate reconstruction of the underlay to be made.<sup>22</sup>

Häfner however argues (in personal correspondence) that BWV 204/8 has the wrong musical form for the verse of 'Angenehmes Mord-Geschrei' and cannot therefore be the actual source for the aria. The text as printed in Picander's poetical works (vol. III, p. 62) reads:

Angenehmes Mord-Geschrey!  
 Jesus soll am Creuze sterben,  
 Nur damit ich vom Verderben  
 Der Verdammten Seelen frey,  
 Und damit mir Creuz und Leiden  
 Sanffte zu ertragen sey.

Häfner sees this as the text of a *da capo* aria, unlike the two five-line strophes of BWV 204/8, which Picander was careful to copy in BWV 216, and observes that if Bach had offered him the aria from BWV 204 Picander should again have used the same verbal structure. Häfner points out that the musical form which Bach chose for the verses in BWV 204 is a free monothematic rondo (in which the soloist introduces variations on phrases within the theme) and that this

is inappropriate for a *da capo* text. But it is by no means certain that the text is that of a *da capo*: Picander, who, as pointed out above, specifies three of the arias as *da capos*, does not include this among them. Nor does he include 'Er kommt'; yet Bach's setting of that aria (known from the *Trauer-Ode*) has a written-out modified *da capo* like that of 'Mein Heiland' (one of Picander's selected three). Bach's use of *da capos* could on occasion be remarkably inappropriate, as in the opening movement of BWV 19, *Es erhub sich ein Streit*, in which the chorus announces the war in Heaven in Part I, conducts Michael and his angels to victory over Satan in the second section and then returns to announce the fight all over again and end in mid-battle. The evidence overall is ambiguous, and treating 'Angenehmes Mord-Geschrei' as a rondo does have the effect of insisting repeatedly on the poignancy of the bitter cry.

Four other attempts at reconstructing 'Angenehmes Mord-Geschrei' are known to the editor. Häfner's own preference is for the bass aria 'Rühmet Gottes Güte und Treue', no. 3 from the wedding cantata *Dem Gerechten muß das Licht* (BWV 195),<sup>23</sup> a cantata only known in a truncated form made up in c. 1748, but the aria is presumed to date from an earlier version of c. 1728 and to be itself a parody of a lost original.<sup>24</sup> Albrecht, as noted above, chose no. 10 from BWV 70, *Wachet! betet! betet! wachet!* Dr. Konrad Bund, who kindly informed us of Günter Trommler's adaptation of the soprano aria 'Angenehmer Zephyrus' (no. 9 in the drama per musica *Der zufriedengestellte Äolus*, BWV 205), made his own alternative proposal of the alto aria 'Kreuz und Kronen sind verbunden', no. 4 in *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12).<sup>25</sup> Despite arguments in favour of each of these suggestions, none is in our view satisfactory. 'Rühmet Gottes Güte und Treue' is altogether too jaunty a piece to have any place in the Passion, packed as it is with Scotch snaps; the weakness of the adaptation of 'Seligster Erquickungstag' is evidenced not only in the need to omit the most striking aspect of its orchestration but in the unsatisfactory underlay which results in the presence of the same words in both contrasting sections of the aria. 'Angenehmer Zephyrus', the opening word of which

21 The music of BWV 216a is lost, but it is known that the aria was here given to the tenor, again in A.

22 Terry (loc. cit.) draws attention to there being two more lines in the text of 'Angenehmes Mord-Geschrei' (three if a repetition of the opening words is counted) than in that of 'Himmlische Vergnügbarkeit'; but the text of 'Angenehme Hempelin' (the aria in BWV 216) has five additional lines, which repeat the rhythm and phrasing of the first section.

23 Häfner, op. cit, pp. 75f. and nn. 170f.; p. 165, n. 291.

24 See W. G. Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach* (Oxford 1959), vol. I, pp. 341ff. Whittaker thought the aria quite inappropriate even for a wedding: "one can only wonder how it could have come about that the master who wrote the finest of all sacred music could be guilty of such deplorable taste as to adapt such a number for performance in a church."

25 Personal communication.

must have prompted the adaptation and acts as a warning of the danger of over-reacting to such a coincidence, is extremely relaxed and sensuous; and by contrast 'Kreuz und Kronen' overwhelmed in a melancholy resignation which for opposite reasons seems to us inappropriate. No alternative is without its problems and difficulties;<sup>26</sup> but it remains our view that BWV 204/8 is the most likely of known proposals to have provided the source for a parody aria on 'Aneuhmes Mord-Geschrei', and it has proved itself in performance: it is not a lightweight piece and can, if sung with duly pondered seriousness, carry the demanding burden expected of it.

c) 'WELT UND HIMMEL' (no. 57). For this aria, sung immediately after Christ's death, Smend, like Terry before him, could find only one metrical parallel – 'Merkt und hört, ihr Menschenkinder' from BWV 7 – and rejected it as musically inappropriate. At least three other contenders have since been put forward. Theil skilfully demonstrated that the bass aria 'Domine Deus' in the Mass in A (BWV 234) is itself a parody on a *da capo* aria whose reprise Bach later varied and consequently wrote out in full; he further suggested that its source was the aria 'Rolle doch nicht auf die Erde' from the unconfirmed 'Picander Passion'.<sup>27</sup> Despite its F sharp minor tonality, this is a comfortable, easy-going piece, and considerable strain is likely to be felt with the proposed underlay. Heighes in his edition chose instead another bass aria – 'Himmel reiße, Welt erbebe', originally no. 15 of the *St. John Passion* but discarded as redundant in Bach's revisions of 1727. The aria has a vocal line of unremittingly angular energy appropriate to its original text and indeed in part to that of 'Welt und Himmel' and to the discordant excitement at the time of Christ's death. An accompanying slow-moving soprano chorale on the words 'Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude' confirms verbally the sentiment of the second half of the verse; but, however fitting to the moment in the Passion, its presence makes it highly unlikely that it was actually used by Bach for this purpose, since the additional words are missing from the li-

26 Whittaker (op. cit., vol. II, p. 579) observes of the aria's conclusion in BWV 204 that "towards the close of the vocal section the singer ... and flute mount to a pause, over sustained chords, and then a brilliant upward scale of an eleventh ... expresses supreme joy." It has to be admitted that even the achievement of salvation out of tragedy is a far cry from this, especially since the brilliant upward scale has to be sung to the devastating opening words. But a good performance has been known to chill the audience.

27 Theil, op. cit., pp. 53f. Theil demonstrated close phonetic parallels between the arias for the two Passions.

bretto. Nor – for what the evidence is worth – could this aria-chorale have a *da capo*.

Earlier, however, Hellmann<sup>28</sup> put forward the soprano aria 'Leit, o Gott' from the wedding cantata *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a). The wedding in question took place probably in 1729, and the cantata was itself already a parody work based very largely on the Ratswahl cantata, *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120), written for the Leipzig council elections in 1728 or 1729. Whittaker<sup>29</sup> showed that the crucial aria (no. 3 in BWV 120a, no. 4 in BWV 120) itself derived from a discarded movement from the sixth violin-and-klavier sonata (BWV 1019), the voice taking over the right-hand cembalo part. In further adapting the music to a new text in BWV 120a Bach made a number of detail amendments, which – if the aria is indeed the original of that in the *St. Mark* – he seems likely to have incorporated into the final version.<sup>30</sup> Only the voice part of 'Leit, o Gott' survives (conceivably because the instrumental parts were removed for re-use in the Passion, as might also apply to the missing instrumental parts in BWV 216), and the reconstructed score must therefore be founded on that of 'Heil und Segen', the equivalent aria in BWV 120. Though the brilliant figuration of the obbligato solo violin and the bright open texture of this G major aria might seem an ill fit for the darkest moment of the Passion story, the text is in fact reassuring, telling us – after calling on Earth and Heaven to take note of Jesus's last cry – that He has by His death restored the lost Eden: the modified *da capo* brings the aria back to a poignant expression of that last cry. Hellmann's proposal, with a re-edited underlay, is the one accepted for the present edition.

The GOSPEL narrative presents the editor with a totally different problem. It will have had to be composed entirely, or almost entirely from scratch, and, hard-pressed as he was, we must assume that Bach will nevertheless have taken considerable care over its preparation. Proportionately the narrative text in the *St. Mark* is greater than in either of the other two Passions, both of which have more arias, though fewer

28 Hellmann, ed. cit., p. XI.

29 Whittaker, op. cit., vol. I, pp. 294f.

30 Hellmann appears to have believed at the time of publishing his edition that BWV 120a was the primary setting, but as Whittaker (op. cit., vol. II, pp. 73f.) and Dürr (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971, vol. II, pp. 594 & 604) have shown, the evidence points the other way round. Bach further adapted the Ratswahl cantata for one celebrating the bicentenary of the Augsburg Confession (BWV 120b).

chorales. As Jos van Veldhoven<sup>31</sup> has observed, this makes the *St. Mark* the most liturgical of the three, with the narrative as its most significant part. The music has, alas, been all but totally lost; and the preparation of a performable version of the *St. Mark* as a Passion therefore presents the editor with a difficult and delicate choice. Hellmann in his 1964 edition<sup>32</sup> decided to cut his losses by putting together everything that then satisfied him – two choruses, five arias and a selection of chorales – into a continuous ‘Passion cantata’ or suite, without any recitative. As a way of making this version available liturgically or for Lenten festivals, Hellmann suggested that the Biblical narrative might be spoken as laid out in Picander’s libretto, with the musical items inserted at the designated places – so turning the Passion into a sirt of (unacted) religious Singspiel. There is no record of this proposal’s having been attempted, and it is something of a counsel of despair.

The *turbæ* of the *St. Mark* are in fact not a total loss. In 1916 Gerhard Freiesleben established that the chorus ‘Wo ist der neugeborne König der Jüden?’ – no. 3 in the fifth cantata of the Christmas Oratorio (BWV 248/45) – is a parody on *St. Mark* no. 45, ‘Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel’ – a remarkable instance of Bach’s switching emotional contents, from the jeering crowd to the reverent Magi, within the same music.<sup>33</sup> The reconstruction needed for the *St. Mark* is therefore a back-formation from a later adaptation. Much more recently Theil showed that the immediately following chorus (‘Er hat andern geholfen’, no. 47) is yet one more borrowing from the *Trauer-Ode*, adapting the chorus ‘An dir, du Vorbild großer Frauen’ (BWV 198/7) – an equally violent turn-round of sentiment.<sup>34</sup> He made further proposals for adaptations both into and out of the *St. Mark*,<sup>35</sup> most of which involve a scissors-and-paste technique of extracting sections from longer movements. It may be questioned whether fresh composition of the brief pieces involved in the crowd scenes (Terry estimated that ninety bars of music would be enough for all the *St. Mark turbæ* together<sup>36</sup>) would have given Bach so much trouble as such a process and whether he was in the habit of using existing brevities as the germ of much larger movements.

31 During a talk at the Utrecht Festival of Early Music, 1993.

32 Hellmann, ed. cit.

33 ‘Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Weihnachtsoratoriums’ (*Neue Zeitschrift für Musik*, 82–3, 1915–16, pp. 237ff.).

34 Theil, op. cit., pp. 44–5.

35 Ibid, pp. 48–50, 64.

36 Terry, op. cit. (1926), vol. II, p. 75.

All attempts at a complete ‘reconstruction’ of the *St. Mark Passion* must, in the absence of so much of the original, be hybrids. Where the recitative is concerned, this means either new composition or the adaptation of music by Bach or someone else. To Theil the composition [sic] of the large amount of recitative needed to complete the Passion was the most difficult and also questionable task that the editor had to face.<sup>37</sup> The basis for his own composition of recitatives for a version first performed in 1984 was observation of the overlaps between *St. Mark’s* and *St. Matthew’s* Gospels. The link between the three synoptic Gospels was taken further in a version put together by Stefan Sutkowski and Tadeusz Maciejewski,<sup>38</sup> in which *St. Mark’s* words were set aside and a new text, covering as near as possible the same ground, was formed out of *St. Matthew’s*, topped up where these failed from *St. Luke*. This enabled the editors to lift both the recitatives and *turbæ* throughout from existing movements in the *St. Matthew Passion* and the pseudo-Bach *St. Luke*. This version ceases to be a Passion according to *St. Mark* in anything but name. Its intention, like that of Theil’s pastiche composition of recitative, was evidently to produce, if not a seamless garment, at least one in which all the numbers, wherever they came from, should be recognizably ‘Bachian’ in form as well as spirit. In 1986 van Veldhoven did something radically different – devising a complete *St. Mark Passion* in which the original and the supplied parts of the score were kept totally distinct so that no-one could be in doubt about which was Bach and which was not. To this end he took the entire narrative from Marco Peranda’s *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn ... Jesu Christi nach dem Evangelium St. Marcum*, first performed in Dresden in March 1668. The narrative, which uses the same text as Picander’s, is sung entirely a capella and its plainchant-like movement gives no problem with transposition; the short sections of which it is made up can be slotted into Picander’s layout without distortion.

Alternative approaches look for a setting of *St. Mark’s* words closer to Bach. For the Berlin performance in 1991 Albrecht borrowed the entire narrative from the *St. Mark Passion* written by Bach’s one-time composition pupil Gottfried August Homilius, a conservative composer whose sacred music was nonetheless regarded by Spitta as “among the most signifi-

37 Theil, op. cit., p. 64.

38 First performed on 17th March 1983 in the Evangelical Church, Warsaw by the Warsaw Chamber Opera under Jozef Bok, and subsequently in Rimini, where it was recorded.



cant that the second half of the eighteenth century has to offer".<sup>39</sup> His *St. Mark*, written after Bach's death and perhaps as late as 1768, has been claimed as perhaps his best work, and one should obviously look with respect on one who evidently attempted to model his ways on those of his master. Some of the *turbae* are dramatically expressive – the 'Kreuzige' in particular giving a vivid impression of a howling mob – but the recitatives give little sense that Homilius realized the dramatic potential of the developing story.

The present edition therefore, like that of Heighes, turned to an earlier master, to the *Markus-Passion* of Reinhard Keiser, Bach's familiarity with which has long been acknowledged. Two manuscripts survive: one, dated 1729,<sup>40</sup> is an incomplete full score (missing twelve numbers), in which the voice parts are apparently written in from a reduction by Bach; the other consists of one complete set of parts and one set of voices and continuo only: of these the first is wholly and the second largely in Bach's autograph. The labour of copying into parts can only be explained by an intention, at the very least, to perform the Passion, and there is evidence that Bach did use it on Good Friday 1726, when the small orchestra which it calls for and the technically undemanding nature of the music could be accommodated within the limited resources of the Nikolaikirche (which hosted the Passion in that year). Neither of Bach's copies is dated, but according to Spitta<sup>41</sup> one was made at Weimar, as "is proved by the fine and elegant writing which was characteristic of Bach in his early youth, and by the watermarks, ... which are an unfailing indication of the Weimar period." Spitta argues from this that Bach must have performed Keiser's Passion at Weimar, and hence before leaving for Cöthen in 1717. It is not however clear that Bach's subordinate position (as Konzertmeister) at Weimar would have allowed him, in the face of his jealous superiors, to perform a Passion; and it may be that parts were copied at Cöthen on paper saved from an earlier year. The second set of voice parts might be explained by larger forces at Leipzig (though why should the solo parts also be duplicated?), and a new cembalo part was essential

because the organs in both major churches in Leipzig were pitched in choirtone, in that instance a whole tone higher than Kammerton which presumably was that of the Weimar or Cöthen instrument.<sup>42</sup> Bach accordingly wrote out the organ part a tone lower than in the first set so that the voice and other instrumental parts could continue to be used. Had all the parts been copied in Leipzig in 1723 Bach must have known the organ pitch and would have made compensation from the start.

Bach therefore knew Keiser's *Markus-Passion* before he completed the *St. John Passion* for performance on Good Friday 1724. The fact is interesting and surprising in that he relied throughout the *St. John* on secco recitative, ignoring Keiser's innovation of *accompagnati* for almost all the words of Christ. Keiser was of course not absolutely the first to use a device of this sort; but earlier composers had made much less of the distinction it provided.<sup>43</sup> The idea of surrounding Christ's words, and these alone, with a halo of soft string tone (enriched in Keiser's score by divided violas) occasionally activated into energetic movement at moments of high tension seems to have been essentially Keiser's own.<sup>44</sup> It was enthusiastically taken up by Bach for the *St. Matthew*.

Heinz Becker was perhaps the first to note Bach's indebtedness to Keiser.<sup>45</sup> In regard to the recitative (for which Keiser was renowned in his own day) Bach's study of Keiser's *St. Mark* in preparing the *St. Matthew* is palpable. At points in the Gospel narrative where the words of the two evangelists are identical, Bach sometimes helps himself for a bar or two without bothering to change anything but the key. An instance occurs at the very start of Keiser's narrative [Exx. 2 & 3, p. XVII]. Bach never stays precisely with Keiser for long; but another moment of

39 Spitta, quoted in *The New Grove*, vol. VIII, p. 674.

40 The date of this manuscript has previously been misquoted as 1720; but see Schroeder (n. 41), pref.

41 Spitta, op. cit., vol. II, p. 709. The manuscripts are now held in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (1147/1) and have been quoted in this edition by kind permission of the Librarian. A somewhat faulty edition was published by Felix Schroeder (Stuttgart 1963); a more accurate edition, though prepared without access to the full score, forms an unpublished Ph. D. thesis by Donald Moe (University of Iowa, 1968).

42 See Moe, ed. cit., p. 110; R. Petzoldt, *Die Kirchen-Kompositionen R. Keisers* (Düsseldorf 1935), p. 29.

43 Johann Sebastiani in his *St. Matthew Passion* of 1672 even anticipated Bach's gesture in his *St. Matthew* of omitting the *accompagnato* during Jesus's last words. But in that work and in other earlyish instrumentally accompanied Passions the entire narrative is backed by strings, a special selection of instruments being reserved for the words of Jesus. Johann Mader's *St. Matthew* of c. 1700 is an exception; but the two violins which accompany the words of Jesus (and His alone) do so in simple octaves.

44 Did Keiser first use the idea in his setting of the *Brockes Passion*? It was taken up hesitantly by Händel in his setting and rather more wholeheartedly by Telemann. Since Bach did not include divided violas in the *Trauer-Ode* but does need two gambas, it seems perfectly permissible to substitute gambas for violas in the accompanied recitatives.

45 *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1958, vol. VII, col. 799. Becker thought that Bach learnt from Keiser's arias as well as his recitative.

identity occurs at the High Priest's accusation of Jesus [Exx. 4 & 5, p. XVII]. If there were no more one might put this down to unconscious memory, and doubtless the verbal rhythms dictate many vocal parallels. So, when Pilate asks, "Was hat er denn Übels getan?" [Exx. 6 & 7, p. XVII] one might react that anyone composing these words (within the musical conventions, that is, of Passion-writing in early eighteenth-century Germany) must have hit on something very like either of these. It may be no more than such a commonplace as a descending diatonic scale, which evidently stuck in Bach's mind. For the phrases referring to the thieves crucified on either side of Jesus – "einer zu Rechten, und einer zu Linken" – both composers lift the voice on "Rechten" and answer it, so to speak, with identical downward runs to an appoggiatura on the tonic for "Linken".

For Jesus's words prophesying that all his disciples will be offended at Him – "Ihr werdet euch in dieser Nacht alle an mir ärgern" – not only is the vocal phrasing in part noticeably close, Bach transposing Keiser's fatalistic-sounding minor into a defiant major, but he clearly takes over Keiser's staccato semiquavers evoking the scattering of the flocks, in the process doubtless adding much to the picture's vividness [Exx. 8 & 9, p. XVIII]. An even more striking comparison can be made as Jesus speaks the distressing words, "Meine Seele ist betrübt bis in den Tod" [Exx. 10 & 11, p. XIX]. Keiser allows himself, for one of only two occasions in the narrative recitatives, the additional pathos gained by repeating words. The passage is deeply and painfully affecting: note the rising minor sixth on the word "Seele", as if Jesus's soul lacks the strength to rise the full major interval, followed by a drooping compound minor seventh on "ist betrübt", then another weary upward minor sixth as the process is repeated, to end necessarily in deeper darkness a tone down; but even this cannot be sustained, and the voice drops another despairing semitone on to a dissonant A sharp. Against this the strings' throbbing E minor chords distorted by tritones seem doom-laden, Bach takes over Keiser's sombre quavers, making the tritonal clash even starker on the long minim D flat on "betrübt" in the voice against Gs in bass and violas.

At one supreme moment Bach dramatically reverses Keiser's practice. For Christ's last words, Keiser, deliberately recalling this earlier sorrow unto death, writes out an eight-bar arioso. The throbbing quavers are here throughout, this time in F minor, with a persistent discordant E natural which at one point leaves us suspended on a chord of F-D flat-E-G as the voice

wails up a sixth (E to D flat) on the word "lama"; the E natural persists and contrives by the end to lift the tonality into a barely established C major [Ex. 12, p. XIX]. This is the point where Bach, for the only time in the *St. Matthew*, leaves Christ's words un-comforted by the string halo – according to Smallman symbolizing the despair and humiliation of the Saviour at this moment of greatest trial [Ex. 13, p. XIX].

Keiser's recitatives are, at their best, hardly, if at all, inferior to Bach's. The close study and partial adaptation of them which is evident from the *St. Matthew* gives us every reason to believe that the recitative in Bach's *St. Mark* must have been very like Keiser's and could well have incorporated some of it. Keiser's *turbæ* did not call out the same degree of Bach's attention: though always workmanlike and sometimes nervously exciting, they are harmonically unadventurous and contrapuntally somewhat mechanical, lacking the bite and sense of drama with which Bach captures the *St. Matthew* crowds. Since two, and possibly more, of the *turbæ* that Bach wrote for his *St. Mark* can be resurrected, they can of course be incorporated in place of Keiser's;<sup>46</sup> but for consistency's sake in this edition it was decided to retain Keiser's narrative throughout.

There are, however, still problems to be faced and decisions to be made. A minor issue in using the Keiser narrative is that breaks within it frequently do not coincide with those in Picander's libretto. It was decided, in the interests of keeping as close as possible to the text that Bach used, to keep to Picander's layout, and so a few simple cadences were composed at points where a break had to be made; at such places tonal adjustments were occasionally necessary to take account of the wide modulations within the recitative. (There are also minor differences in the texts of the narrative: it was decided that for Keiser's music the words he set should be precisely preserved; for all the arias, chorales and major choruses, the text is of course that of Picander's libretto.)

The most serious problem, however, in the use of Keiser's narrative is that – following a regular Hamburg practice – it starts at the move to the Mount of Olives (St. Mark XIV,26), rather than with the Last Supper twenty-five verses earlier, which is where Picander begins. Within this first section of the narrative are contained one aria and three chorales. Rather than mixing sources or attempting pastiche, this edition begins (after the opening chorus) where Keiser

46 See for example Heighes's edition (n. 12).

does, and in order to avoid the loss of any of the surviving music that Bach may have written or adapted for the Passion, has to find new places for the displaced aria and chorales. The length of some otherwise uninterrupted stretches of recitative gave several openings for the chorales, which accordingly take their places as nos. 5, 34 and 49. The aria comes in Picander immediately after the Last Supper and includes imagery alluding briefly to the Eucharist but is less closely tied to its context than the others: it can be interpreted as the reflexion of a devout soul on the whole Passion story, and it has therefore been placed at the end as no. 61, immediately before the closing chorus, as part of the concluding offering of solace after the burial.

There remain the chorales, the large number of which – four more than in the much longer *St. Matthew* – may well be another reflexion of the pressure that Bach was under at the time: all can be found in the Kirnberger-C. P. E. Bach collection, which has been used as the source for all but two in the present edition. Where alternative harmonizations exist, liberty has been taken to use those that do not appear in other surviving works on the grounds that the otherwise unidentified source may indeed be the *St. Mark*. For no. 49, ‘Sie stellen uns wie Ketzern nach’, Terry’s suggestion of re-using the choral fantasia on the same words in the cantata *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (BWV 178) was adopted; and for the very last (no. 59) Bach had himself written out a harmonization of Johann Rist’s hymn ‘O Traurigkeit, o Herzeleid’ within his copies of Keiser’s Passion, which was the obvious one to prefer.

In sum therefore, the music of the entire narrative in this edition is by Keiser; all the rest is Bach’s. The opening and closing choruses, together with the arias nos. 11, 18 and 61 are taken from the *Trauer-Ode* BWV 198; no. 13 comes from BWV 54 (first movement), no. 37 from BWV 216 (third movement in the A major to which Bach had transposed it, but with orchestration taken from BWV 204), and no. 57 from BWV 120a (third movement, orchestration from BWV 120).<sup>47</sup> The absence of the twenty-five opening verses and the shifting of the other music which they embrace means that Part I of Picander’s version is abnormally abbreviated. (It would come after no. 17 in this edition.) The division between the two parts has therefore been

moved back from the flight of the disciples after Jesus’s arrest to the point – as in the *St. John Passion* – immediately after Peter’s denial.

A NOTE ON TONALITY. It is Bach’s regular rule in the cantatas to keep each within a narrow overall tonal range. The *Trauer-Ode* is no exception, being firmly rooted in B minor throughout, with only the tenor aria in the subdominant. This tonality has been taken by all editors as basic for the *St. Mark Passion*. But within the great scope of his other two Passions Bach allowed himself a wide variety of tonal movement, thus Part I of the *St. Matthew*, starting in E minor, moves sharpwards and then flatwards before ending back in E; Part II starts in F sharp minor and maintains a sharp tonality until the Crucifixion, when it moves flatwards to end in a firmly established C minor. The significance of tonal movement within the *St. John Passion* has been extensively analyzed by Wilfrid Mellers;<sup>48</sup> here it will be enough to make the general elementary point that sharpward moves in minor keys may suggest anxiety, pain or tension, while a relaxing shift toward the subdominant might point to resignation or even contentment.

It is during the recitatives that most of the tonal engineering takes place. Keiser’s narrative, like Bach’s, frequently moves quickly through several keys, using acute tonal contrasts to point moments of tension or hostility. A remarkable instance occurs when Pilate appeals to the crowd who, on the High Priest’s urging, have just chosen Barrabas as the prisoner to be released (no. 36): in a soulful G minor he asks what they want done with Jesus; a few connecting words from the Evangelist take the key to be really its relative major, B flat, in which, underlaid by F, then bar by bar C/G and E flat/B flat, the mob yell for him to be crucified, the paired keys alternately stamped in by cascading common-chord arpeggios in the strings. Pilate appeals again, “Was hat er denn Übels getan?” – enforcing the dominant F again, only to have the appeal thrust aside by the crowd repeating their “Kreuzige ihn!” which inside a bar they twist through the relative minor into a jeeringly triumphant A major with an added dominant on top. D and A alternate as B flat and F have done before, and the arpeggios stop on bare A’s on the weakest beat. The dominant of D? But it was the dominant which took over a few bars before. Keiser in his own passion chooses a minorish

47 A detailed schedule is given on p. XXXI.

48 See Wilfrid Mellers, ‘The Second Adam: A Study of the *Passion according to St. John* (in *Bach and the Dance of God*, London 1980, pp. 75–156).

D minor for the mournful chorale which follows, but A is equally available – and right for an aria which, even at this shocking moment, will not surrender to despair.

These tonal shifts play a large, though not always recognized, part in the dramatic recreation of the story – something which has barely an equivalent in the large majority of the cantatas. They leave open, or perhaps even oblige, a wider range of keys for the principal numbers than might initially seem fitting. In versions which omit the narrative, or use a form of plainchant or repetitive formulaic melody which is tonally indefinitely adaptable, this will not be apparent. Hellmann leaves all his arias in the keys in which he found them except for 'Falsche Welt', transposed from E flat to G, partly to keep within the general ambience of B minor but chiefly to ease the alto's difficulties with a low tessitura. Theil, who ranges more widely, still appears keen always to retain original tonalities irrespective of the nature of the source or their position in the reconstructed Passion. The present edition is relatively conservative of 'source' tonalities but accepts the need to make certain changes in the interests of a coherent tonal sequence. Advantage is taken of the freedom that Bach allows himself of large key shifts when a section of recitative follows an aria or chorale (thus in the *St. Matthew* at such places one finds a start in A after a close in B minor, E after F sharp, A after F, and so on). But whenever an aria, chorale or *turba* follows a recitative, the tonal interval – if there is one at all – is kept simple, within the bounds of dominant, subdominant and relative major/minor.

As a postscript, and in further partial justification of this attempt to bring some notion of Bach's lost Passion before a wider public, the following tentative observation may be made. The *Trauer-Ode* – one of Bach's longest and most richly orchestrated cantatas – was composed against a situation full of acrimony and bitterness and in an extraordinarily short time. The full account can be found for example in Terry's *Bach: a Biography*;<sup>49</sup> it is sufficient here to remind readers that it was already 3rd October 1727 (almost a month after Christiane's death) that Hans Carl von Kirchbach received permission to go ahead with the commemorative service which he had planned and was able to simultaneously commission a text from Johann Christoph Gottsched and music from Bach.

49 See Terry, op. cit. (1933), pp. 190ff.

The score, whose near-illegibility is evidence of the extreme haste in which it was written out, was ready on 15th October; so, allowing a minimum of two days for the poem to be written and delivered, Bach completed his work in ten days. Even by his standards of dedication this is prodigious; and during the whole period he had to sustain and repulse constant attempts to prevent his Ode from being performed. This prompts the surmise that some of the music may already have been composed for a different purpose and have been hurriedly adapted to a set of verses so banal that Wilhelm Rust, when publishing the *Trauer-Ode* in 1865, provided an entirely new poem to grace the music. Something exactly of this nature happened a year later, when Prince Leopold of Anhalt-Cöthen died. This was in November 1728, but his burial took place only in the following March. For this occasion Bach provided a funeral cantata (BWV 244a, the score now lost) made up entirely of music taken from completed movements of the *St. Matthew Passion* (which, it is now believed, had already been performed in 1727), together with the opening chorus of the *Trauer-Ode*.<sup>50</sup> It seems unlikely that, if in four months Bach lacked time to compose a funeral ode for his old friend and patron, he would have managed an entirely new composition for Queen Christiane within ten days. Faulty declamation, which is commonly regarded as good evidence of adaptation, can be found here and there in the *Trauer-Ode*, though, it must be said, not more frequently than might simply be accounted for by hurried composition. The most notable awkwardness is in fact not a matter of specific underlay but in the curious clash between the opening words of the soprano aria – "Verstummt, ihr holden Saiten" – and the very energetic play of the strings in the orchestra; in fact all the music of this aria seems at odds with the the words provided for it in the *Trauer-Ode*. It seems likely therefore that at least some of the music included in the *Trauer-Ode* was already in existence before the occasion for which Bach put it together. None of it can be traced to any known previous work, but almost all reappears in the *St. Mark Passion*. There is therefore a distinct possibility that already late in 1727 (the *St. Matthew*, at least in its first form, being by then complete), Bach was at work on the *St. Mark*,

50 Stephen Daw (*Bach: the Choral Works*, East Brunswick, London & Toronto 1981, p. 143) has put forward the suggestion that, as with the *Oster-Oratorium* and the so-called *Schäferkantate* (BWV 249 & 249a), music common to the two works may have been conceived simultaneously for both. The breathlessly short time available for the *Trauer-Ode* would seem to rule such a practice out on that occasion.

that several numbers were complete enough to be pressed into use for the *Trauer-Ode*, and that in rejoining them with the text of the Passion we are rediscovering a shadow, not of a parody work but, of a great original composition.<sup>51</sup>

51 Gottsched would not of course himself have adapted his lines to a preconceived musical plan. His poem is in fact in a set of four-line iambic strophes, the musical setting of which in the *Trauer-Ode* is managed with consummate ingenuity and subtlety to produce a series of extremely varied choruses, arias and recitatives. This could in fact tell in either direction so far as the debate on the primacy of the two works is concerned.

This edition is based, for the Keiser sections, on as close as possible a reproduction of the manuscripts now held in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (see note 41), for the arias, framing choruses and the chorals on the *Neue Bach-Ausgabe*. The editions of Keiser's *Marcus-Passion* prepared by Felix Schroeder and Donald Moe (see note 41) have been closely consulted, as has Dietrich Hellmann's shortened reconstruction of Bach's. All *ossias*, whether in the form of alternatives above the staff or of bracketed notes within it, are editorial.

A. H. Gomme

## QUELLENVERZEICHNIS / INDEX OF SOURCES

[Wo kein Tonartenwechsel angegeben ist, wurde die Tonart der Quelle übernommen. / Where no change of key is indicated, the key(s) of the source has (have) been retained.]

1. Chorus, 'Geh, Jesu, geh zu deiner Pein': from BWV198/1 (B minor).
2. Recit., 'Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten' [St. Mark XIV.26–28]: from Keiser *Markus-Passion* 2 (bars 1–16a) (C minor to B flat major).
3. Chorale, 'Wach auf, o Mensch': from BWV 20/7 or BWV 20/11 (F major).
4. Recit., 'Petrus aber saget zu ihm' [St. Mark XIV.29–31]: from Keiser *M-P* 2 (bars 16b–30a) (B flat major to A major).
5. Chorale, 'Ich, ich und meine Sünden': from BWV 395 (A major).
6. Recit., 'Und sie kamen zu dem Hofe' [St. Mark XIV.32–34]: from Keiser *M-P* 2 (bars 30b–end) (B minor to D major); *M-P* 4 (bars 1–9) (G minor to D major).
7. Chorale, 'Betrübtes Herz, sei wohlgemut': from BWV 429 (A major).
8. Recit., 'Und ging ein wenig fürbass' [St. Mark XIV.35–36]: from Keiser *M-P* 4 (bars 9b–end) (D major to E major).
9. Chorale, 'Mach's mit mir, Gott': from BWV 245/22 (E major).
10. Recit., 'Und kam und fand sie schlafend' [St. Mark XIV.37–42]: from Keiser *M-P* 6 (G major to G minor; from source F major to F minor).
11. Aria, 'Er kommt': from BWV 198/3 (B minor).
12. Recit., 'Und alsbald, da er noch redet' [St. Mark XIV.43–45]: from Keiser *M-P* 7 (A major to E major; from source B flat major to F major).
13. Aria, 'Falsche Welt': from Cantata BWV 54/1 (E major; from source E flat major).
14. Recit., 'Die aber legten ihre Hände an ihn' [St. Mark 46–49]: from Keiser *M-P* 9 (A minor).
15. Chorale, 'Jesu ohne Missetat': from BWV 245/14 (A major).
16. Recit., 'Und die Jünger verließen ihn alle' [St. Mark XIV.50–52]: from Keiser *M-P* 10 (bars 1–9) (D major to A major)
17. Chorale, 'Ich will hier bei dir stehen': from BWV 244/62 (F sharp minor; from source B minor).
18. Aria, 'Mein Tröster': from BWV 198/8 (E minor).
19. Recit., 'Und sie führeten Jesum' [St. Mark XIV.53–57]: from Keiser *M-P* 10 (bars 10–end) (E major to A minor; from source D major to G minor).
20. Chorus, 'Wir haben gehöret' [St. Mark XIV.58]: from Keiser *M-P* 11 (A minor to C major; from source G minor to B flat major).
21. Recit., 'Aber ihr Zeugnis' [St. Mark XIV.59]: from Keiser *M-P* 12 (bars 1–2) (A minor to G minor; from source G minor to F minor)
22. Chorale, 'Was Menschenkraft und Witz anfährt': from BWV 258 (B minor).
23. Recit., 'Und der Hohenpriester stund auf' [St. Mark XIV.60–61a]: from Keiser *M-P* 12 (bars 3–9a) (A major to F major).
24. Chorale, 'Befiehl du deine Wege': from BWV 272 (D minor).
25. Recit., 'Der fraget ihn der Hohepriester' [St. Mark XIV.61b–65a]: from Keiser *M-P* 12 (bars 9b–end) (F major to C major).
26. Chorus, 'Weissage uns' [St. Mark XIV.65b]: from Keiser *M-P* 13 (C major).
27. Recit., 'Und die Knechte schlugen ihn' [St. Mark XIV.65c]: from Keiser *M-P* 14 (bars 1–2) (A major to D minor)
28. Chorale, 'Du edles Angesichte': from BWV 244/54 (F major).
29. Recit., 'Und Petrus war da' [St. Mark XIV.66–70a]: from Keiser *M-P* 14 (bars 3–end) (B flat major).
30. Chorus, 'Wahrlich, du bist der einer' [St. Mark XIV.70b]: from Keiser *M-P* 15 (B flat major).
31. Recit., 'Er aber fing an' [St. Mark XIV.71–72]: from Keiser *M-P* 16 (G minor to E flat major).
32. Chorale, 'Herr, ich habe mißgehandelt': from BWV 330 (B flat minor; from source A minor).
33. Recit., 'Und bald am Morgen' [St. Mark XV.1–10]: from Keiser *M-P* 19 (E flat major to G minor) & 21 (bars 1–22a) (C minor to G minor).
34. Chorale, 'Mir hat die Welt trüglich gericht': from BWV 244/32 (B flat major).

35. Recit., 'Aber die Hohenpriester reizeten das Volk' [St. Mark XV.11–13a]: from Keiser *M-P* 22b–end) (E flat major to B flat major).
36. Chorus & Recit., 'Kreuzige ihn!' [St. Mark XV.13b–14]: from Keiser *M-P* 22 (B flat major to A major).
37. Aria, 'Angenehmes Mord-Geschrei!': from Cantatas BWV 216/3 (A major); BWV 204/8 (B flat major).
38. Recit., 'Pilatus aber gedachte' [St. Mark XV.15–18a]: from Keiser *M-P* 25 (D major to F major).
39. Chorus, 'Gegrüßet seist du' [St. Mark XV.18b]: from Keiser *M-P* 26 (F major).
40. Recit., 'Und schlugen ihn das Haupt' [St. Mark XV.19]: from Keiser *M-P* 27 (bars 1–5) (D minor to G minor)
41. Chorale, 'Man hat dich sehr hart verhöhnet': from BWV 353 (G minor).
42. Recit., 'Und da sie ihn verspottet hatten' [St. Mark XV.20–24]: from Keiser *M-P* 27 (bars 6–end) (F major to F sharp minor; from source E major to F minor), 29 (E major to C sharp minor; from source E flat major to C major), 31 (bars 1–5a) (D major to A major; from source D flat major to A flat major).
43. Chorale, 'Das Wort sie sollen lassen': from BWV 80/8 (D major).
44. Recit., 'Und es war um die dritte Stunde' [St. Mark XV. 25–29a]: from Keiser *M-P* 31, bars 5b–end) (F minor) & 33 (C minor to B flat major).
45. Chorus, 'Pfui dich' [St. Mark XV.29b–30]: from Keiser *M-P* 34 (B flat major).
46. Recit., 'Desselben gleichen die Hohenpriester' [St. Mark XV.29b–30]: from Keiser *M-P* 35 (F major to C major).
47. Chorus, 'Er hat andern geholfen' [St. Mark XV.31b–32a]: from Keiser *M-P* 36 (A minor to C major).
48. Recit., 'Und die mit ihm gekreuziget waren' [St. Mark XV.32b]: from Keiser *M-P* 37 (bars 1–3a) (E major to A minor).
49. Chorale, 'Sie stellen uns wie Ketzern nach': from Cantata BWV 178/4 (B minor).
50. Recit., 'Und nach der sechsten Stunde' [St. Mark XV.33–34a]: from Keiser *M-P* 37 (bars 3b–end) (D minor to C minor).
51. Arioso, 'Eli, Eli' [St. Mark XV.34b]: from Keiser *M-P* 38 (F minor to C major).
52. Recit., 'Das ist verdolmetscht [St. Mark XV.34c]: from Keiser *M-P* 39 (bars 1–6a) (F minor to C major).
53. Chorale, 'Keinen hat Gott verlassen': from BWV 369 (F minor; from source E minor).
54. Recit., 'Und etliche die dabei stunden' [St. Mark XV.35a]: from Keiser *M-P* 39 (bars 6b–end) (C major to B flat major).
55. Chorus, 'Siehe, er rufet dem Elias' [St. Mark XV.35b]: from Keiser *M-P* 40 (G minor).
56. Recit., 'Da lief einer' [St. Mark XV.36–37]: from Keiser *M-P* 41 (D minor to G major).
57. Aria, 'Welt und Himmel': from Cantatas BWV 120a/3 (G major); BWV 120/4 (G major).
58. Recit., 'Und der Vorhang im Tempel' [St. Mark XV.38–45]: from Keiser *M-P* 46 (D minor to C major; from source C minor to B flat major).
59. Chorale, 'O Jesu du, mein Hilf und Ruh': from Keiser *M-P* 49 (G minor).
60. Recit., 'Und er kaufte ein Leinwand' [St. Mark XV.46–47]: from Keiser *M-P* 48 (F major to G minor).
61. Aria, 'Mein Heiland': from BWV 198/5 (B minor).
62. Chorus, 'Bei deinem Grab und Leichenstein': from BWV 198/10 (B minor).

© by Bärenreiter