

MATTH ÄUSPAS SION

chor & orchester der j. s. bach-stiftung unter der leitung von rudolf lutz



J.S. Bach-Stiftung

St.Gallen

inhalt/content

Titelliste/Tracklist	Seite 2
Bachs Matthäuspassion BWV 244 – Entstehungskontext, Werkkonzept und Ausstrahlung eines epochalen Meisterwerkes	Seite 8
Anselm Hartinger im Gespräch mit Rudolf Lutz.....	Seite 16
Der gesamte vokale Bach	Seite 20
Die Künstler in dieser Aufnahme/Artists in this recording	Seite 23
Text Matthäuspassion: Erster Teil – CD 1	Seite 32
Text Matthäuspassion: Zweiter Teil – CD 2.....	Seite 42
Text Matthäuspassion: Zweiter Teil (Fortsetzung) – CD 3	Seite 52
Bach's St Matthew Passion BWV 244 – compositional background, musical conception and legacy of a masterpiece.....	Page 60
Anselm Hartinger in discussion with Rudolf Lutz.....	Page 68
The complete vocal Bach.....	Page 72
Soloist biographies.....	Page 74
Impressum	Seite 80

matthäusp passion: erster teil – cd 1

BWV 244

01	01. Chor – kommt, ihr töchter, helft mir klagen.....	06:15
02	02. Rezitativ (Evangelist, Jesus) – da jesus diese rede vollendet hatte	00:39
03	03. Choral – herliebster jesu, was hast du verbrochen	00:45
04	04. Rezitativ (Evangelist, Jesus) und Chor – da versammelten sich die hohenpriester	03:05
05	05. Rezitativ (Alt) – du lieber heiland du	00:51
06	06. Arie (Alt) – buss und reu	03:54
07	07. Rezitativ (Evangelist, Judas) – da ging hin der zw�lfen einer	00:34
08	08. Arie (Sopran) – blute nur, du liebes herz!.....	04:32
09	09. Rezitativ (Evangelist, Jesus) und Chor – aber am ersten tage der süssen brot.....	02:13
10	10. Choral – ich bins, ich sollte büssen	00:45
11	11. Rezitativ (Evangelist, Jesus, Judas) – er antwortete und sprach.....	02:56
12	12. Rezitativ (Sopran) – wiewohl mein herz in tränen schwimmt	01:29
13	13. Arie (Sopran) – ich will dir mein herze schenken	03:22
14	14. Rezitativ (Evangelist, Jesus) – und da sie den lobgesang gesprochen hatten	01:02
15	15. Choral – erkenne mich, mein h�ter	00:55
16	16. Rezitativ (Evangelist, Petrus, Jesus) – petrus aber antwortete und sprach zu ihm	01:04
17	17. Choral – ich will hier bei dir stehen	00:59
18	18. Rezitativ (Evangelist, Jesus) – da kam jesus mit ihnen zu einem hofe.....	01:55

19	19. Rezitativ (Tenor) und Choral – <i>o schmerz! hier zittert das gequälte herz</i>	01:40
20	20. Arie (Tenor) und Chor – <i>ich will bei meinem jesu wachen</i>	04:59
21	21. Rezitativ (Evangelist, Jesus) – <i>und ging hin ein wenig</i>	00:43
22	22. Rezitativ (Bass) – <i>der heiland fällt vor seinem vater nieder</i>	00:56
23	23. Arie (Bass) – <i>gerne will ich mich bequemen</i>	04:29
24	24. Rezitativ (Evangelist, Jesus) – <i>und er kam zu seinen jüngern</i>	01:22
25	25. Choral – <i>was mein gott will, das g'scheh allzeit</i>	01:01
26	26. Rezitativ (Evangelist, Jesus, Judas) – <i>und er kam und fand sie aber schlafend</i>	02:30
27	27. Arie (Sopran, Alt) und Chor – <i>so ist mein jesu nun gefangen</i>	04:18
28	28. Rezitativ (Evangelist, Jesus) – <i>und siehe, einer aus denen</i>	02:13
29	29. Choral – <i>o mensch, beweine deine sünde gross</i>	05:28
		67:09

matthäuspassion: zweiter teil – cd 2

BWV 244

01	30. Arie (Alt) und Chor – <i>ach! nun ist mein jesus hin!</i>	03:37
02	31. Rezitativ (Evangelist) – <i>die aber jesum gegriffen hatten</i>	00:58
03	32. Choral – <i>mir hat die welt trüglich gericht'</i>	00:42
04	33. Rezitativ (Evangelist, Zeugen, Hohepriester) <i>und wiewohl viel falsche zeugen herzutraten</i>	01:07
05	34. Rezitativ (Tenor) – <i>mein jesus schweigt</i>	01:07
06	35. Arie (Tenor) – <i>geduld! wenn mich falsche zungen stechen</i>	03:28
07	36. Rezitativ (Evangelist, Hohepriester, Jesus) und Chor <i>und der hohepriester antwortete</i>	02:06
08	37. Choral – <i>wer hat dich so geschlagen</i>	00:46
09	38. Rezitativ (Evangelist, 1. & 2. Magd, Petrus) und Chor <i>petrus aber sass draussen im palast</i>	02:19
10	39. Arie (Alt) – <i>erbarme dich</i>	05:46
11	40. Choral – <i>bin ich gleich von dir gewichen</i>	00:57
12	41. Rezitativ (Evangelist, Judas, Hohepriester) und Chor <i>des morgens aber hielten alle hohepriester</i>	01:44
13	42. Arie (Bass) – <i>gebt mir meinen jesum wieder!</i>	02:54
14	43. Rezitativ (Evangelist, Pilatus, Jesus) – <i>sie hielten aber einen rat</i>	02:19

15	44. Choral – <i>befiehl du deine wege</i>	00:57
16	45. Rezitativ (Evangelist, Pilatus, Pilati Weib) und Chor <i>auf das fest aber hatte der landpfleger gewohnheit</i>	02:23
17	46. Choral – <i>wie wunderbarlich ist doch diese strafe!</i>	00:45
18	47. Rezitativ (Evangelist, Pilatus) – <i>der landpfleger sagte</i>	00:18
19	48. Rezitativ (Sopran) – <i>er hat uns allen wohlgetan</i>	01:08
20	49. Arie (Sopran) – <i>aus liebe will mein heiland sterben</i>	05:01
21	50. Rezitativ (Evangelist, Pilatus) und Chor – <i>sie schrieen aber noch mehr</i>	01:55
22	51. Rezitativ (Alt) – <i>erbarm es gott!</i>	01:01
23	52. Arie (Alt) – <i>können tränen meiner wangen</i>	06:52
		50:20

matthäuspassion: zweiter teil (fortsetzung) – cd 3

BWV 244

01	53. Rezitativ (Evangelist) und Chor – <i>da nahmen die kriegsknechte des landpflegers</i>	01:05
02	54. Choral – <i>o haupt voll blut und wunden</i>	02:25
03	55. Rezitativ (Evangelist) – <i>und da sie ihn verspottet hatten</i>	00:51
04	56. Rezitativ (Bass) – <i>ja freilich will in uns das fleisch und blut</i>	00:34
05	57. Arie (Bass) – <i>komm, süßes kreuz</i>	05:31
06	58. Rezitativ (Evangelist) und Chor – <i>und da sie an die stätte kamen</i>	03:27
07	59. Rezitativ (Alt) – <i>ach golgatha, unselges golgatha!</i>	01:28
08	60. Arie (Alt) und Chor – <i>sehst, jesu hat die hand</i>	03:01
09	61. Rezitativ (Evangelist, Jesus) und Chor – <i>und von der sechsten stunde an</i>	02:29
10	62. Choral – <i>wenn ich einmal soll scheiden</i>	01:08
11	63. Rezitativ (Evangelist) und Chor – <i>und siehe da, der vorhang im tempel zerriss</i>	02:49
12	64. Rezitativ (Bass) – <i>am abend, da es kühle war</i>	02:04
13	65. Arie (Bass) – <i>mache dich, mein herze, rein</i>	05:50
14	66. Rezitativ (Evangelist, Pilatus) und Chor – <i>und joseph nahm den leib</i>	02:44
15	67. Rezitativ (Bass, Tenor, Alt, Sopran) und Chor – <i>nun ist der herr zur ruh gebracht</i>	01:56
16	68. Choralchor – <i>wir setzen uns mit tränen nieder</i>	05:29
		42:58



bachs matthäuspasion bww 244 – entstehungskontext, werkkonzept und ausstrahlung eines epochalen meisterwerkes

Anselm Hartinger

*«das ganze werk ist so aus dem innigsten bunde des
herzens mit der kunst hervorgegangen, dass es als
ein gleich hohes denkmal der gläubigen frömmigkeit
und demuth, wie des selbstschaffenden genius und
der ursprünglichen kraft des menschen dasteht.»*
(Ludwig Rellstab, 1830)

1.

Die zweichörige Matthäuspasion, die bereits im posthumen Andenken der Bach-Familie als «grosse Bassion» bezeichnet wurde, gehört nicht nur zu Bachs umfangreichsten und gewichtigsten Kirchenkompositionen. Sie hat auch seit den spektakulären, dabei allerdings auf einer stark gekürzten Version beruhenden Wiederaufführungen Mendelssohns und Zelters 1829 die neuzeitliche Wahrnehmung des Komponisten wesentlich geprägt. Zu dieser besonderen Wertschätzung trug wesentlich bei, dass die Passion überwiegend auf dem von Luther übersetzten Bibeltext sowie reformatorischen Choralstrophen beruht und nur die betrachtenden Arien und Chöre auf jene barocken Neudichtungen zurückgehen, die von vielen Bachianern des romantischen Zeitalters als «verruchte deutsche

Kirchentexte» und polemischer «Glaubensqualm» (Carl Friedrich Zelter) geschmäht wurden. Bachs Zeitgenossen hingegen schätzten gerade diese geschliffenen Verse, weil sie die biblische Handlung bildkräftig aktualisierten und damit in ihre Lebenswelt übersetzten. Diese Spannung zwischen konträren Textebenen, Hörerwartungen und Vertonungstraditionen erklärt nicht nur die kontroversen Zeugnisse der Rezeption dieses jede Dimension sprengenden Werkes in den vergangenen nahezu drei Jahrhunderten. Nur vor diesem Hintergrund lässt sich auch ermessen, wie schwer die Bach gestellte Aufgabe war und wie überzeugend und individuell er sie zu lösen verstand.

Denn obwohl die Matthäusp passion heute als exemplarisches Beispiel der Bachschen Kunst und des barocken Kirchenstils gilt, handelte es sich bei der dramatischen Schilderung der Leidensgeschichte Jesu um ein zu Bachs Zeit noch heftig umstrittenes Vorhaben. Nicht ohne Grund betrachteten viele Theologen ein mit der ganzen Drastik der barocken Poesie und Klangrede ausgemaltes Panorama der heilsamen wie

hasserfüllten Handlungen und Leidenschaften um das Martyrium des Herrn mit grosser Skepsis. Andererseits war mit dem auch von Bach vertonten Dichter Erdmann Neumeister einer der Stammväter der modernen «geistlichen Cantaten» selbst lutherischer Superintendent und Hauptpastor in Weissenfels und Hamburg. Und nur zwei Jahre vor Bachs Dienstantritt war in Leipzig eine Streitschrift erschienen, die im Dienste einer bewegenden Wortausdeutung stürmisch für die modernen «theatralischen» Stilmittel eintrat (Johann Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusik*). Dass auch Bach bei seiner Vereidigung als Thomaskantor versichern musste, sich einer allzu opernhaften Tonsprache zu enthalten, war daher mehr als eine Standardfloskel, sondern Ausdruck gravierender Kontroversen im Bereich der gottesdienstlichen Figuralmusik. Obwohl bereits 1717 in der Leipziger Neukirche mit Georg Philipp Telemanns «Brockesp passion» eine moderne Vertonung der Passionsgeschichte erklingen war, gelang es im stark von der lutherischen Orthodoxie geprägten Leipzig erst 1721,

eine oratorische Passionsdarbietung auch in der offiziellen Stadtkirchenmusik zu verankern, die dann im Vespergottesdienst am Karfreitag im jährlichen Wechsel zwischen den Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomas dargeboten wurde. Offenbar war es nicht länger möglich, den Wünschen der weltgewandten Leipziger Handelsbourgeoisie nach einer eleganten Kirchenmusik höfischen Zuschnitts zu widerstehen – ein verändertes Anforderungsprofil, dem sich auch die Berufung des Köthener Kapellmeisters Bach nach Leipzig verdankte. Einschliesslich der zwischen den beiden Teilen einer Passion eingeschobenen mindestens einstündigen Predigt handelte es sich bei diesen Karfreitagsvespern um einen wahren Gottesdienstmarathon, der angesichts der riesenhaften Ausmasse gerade der Bachschen Kompositionen den Zuhörern wie Ausführenden alles abverlangt haben dürfte.

Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspasion ist dabei weniger gesichert, als es die Berühmtheit des Stückes vermuten liesse. Nachdem Bach 1724 und 1725 zunächst zwei stark voneinander abweichende Fassungen seiner Jo-

hannespasion BWV 245 dargeboten hatte und 1726 eine lange Reinhard Keiser zugeschriebene Markuspassion erklingen war, brachte der Thomaskantor wahrscheinlich zu Karfreitag 1727 und wohl unter Einbeziehung älterer Vorlagen eine erste Version seiner Matthäuspasion (die sogenannte Frühfassung BWV 244b) zur Aufführung, die Andreas Glöckner im Rahmen der Neuen Bachausgabe in einem eigenen Band rekonstruierte. Die Textgrundlage dazu stellte Bachs bewährter Librettist Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, bereit, der dafür auf Passionsdichtungen u.a. von Barthold Hinrich Brockes und Johann Friedrich Hunold sowie einen Predigtzyklus des Rostocker Theologen Heinrich Müller zurückgreifen konnte. Im März/April 1729 stand Bach dann vor der doppelten Herausforderung, sowohl eine Trauermusik für seinen verstorbenen früheren Dienstherrn Leopold von Anhalt-Köthen zu schreiben («Klagt, Kinder, klagt es aller Welt», BWV 244a) als auch die reguläre Passionsaufführung vorzubereiten. Ohne dass sich die Beziehungen zwischen weltlicher und geistlicher Fassung mit letzter Sicher-

heit klären lassen, scheint Bach seine Komposition dabei so umfassend revidiert zu haben, dass man seit dem 19. Jahrhundert das Jahr 1729 als das eigentliche Entstehungsdatum der Matthäuspassion ansah. Der Ausbau der zunächst offenbar nur einchörigen Passion zu einem Werk mit zwei Chören und Orchestern geht dementsprechend wohl auf diese Neueinrichtung zurück. 1736 schliesslich liess Bach das bis heute erhaltene «neue» Aufführungsmaterial der Passion erstellen, wobei nach einem Bericht des Küsters Johann Christoph Rost das Werk «mit beyden orgeln» der Thomaskirche einschliesslich des über dem Chor angebrachten und seit 1727 wieder spielbaren «Schwalbennest»-Instrumentes – mit geteilter und räumlich getrennter Continuo-Gruppe also – dargeboten wurde. In Gestalt des Choralchors «O Mensch, bewein dein Sünde gross» bezog Bach nun auch den Eröffnungssatz der II. Fassung seiner Johannespassion von 1725 an zentraler Stelle mit ein. Im Zuge dieser Aufführung fertigte Bach dann jene berühmte Partitur, die auch dank der für die Evangelistenpartie verwendeten roten Tinte zum

Sinnbild der Bachschen Religiosität und Musiktheologie wurde. Wie viel dem Komponisten an der Kodifizierung dieses Werkes gelegen haben muss, wird durch den Umstand verdeutlicht, dass er das Manuskript nach einer späteren Beschädigung eigenhändig restaurierte. Eine vergleichbar endgültige Niederschrift der Johannespassion, die Bach 1739 in Angriff genommen hatte, brach der Komponist hingegen nach wenigen Sätzen zunächst ab; während die Johannespassion ihren veränderlichen Charakter während Bachs gesamter Leipziger Wirkungszeit nie völlig ablegte, mag die früh nachweisbare Hochschätzung der Matthäuspassion auch darauf zurückzuführen sein, dass der Komponist ihr eine weitgehend abgeschlossene Werkgestalt verlieh.

Wahrscheinlich im Zuge einer späteren Wiederaufführung 1742 ergänzte Bach u.a. noch eine Stimme für Cembalo. Die mittlerweile zu einer eigenen Tradition gewordene Mitwirkung eines Knabenchores für den Choral «O Lamm Gottes, unschuldig» geht hingegen auf die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts zurück, als man nach Wegen suchte, die Ausführung der

Chorpartien durch die moderneren gemischten Vokalensembles mit dem Klangbild der barocken Schulchöre zu vereinen. Dabei fühlten sich die Musikdirektoren der Romantik offenbar bemüssigt, Bachs noch immer weithin als unkirchlich und allzu naturalistisch angesehene Musik durch die Einbeziehung von «unschuldigen» Knabenstimmen gewissermassen zu «vergeistlichen». Bachs Matthäuspassion tritt uns insofern heute als ein Gesamtkunstwerk gegenüber, in dem die konzeptionelle Arbeit des Komponisten und die über viele Generationen hin gewachsene Auseinandersetzung der Musiker und des Publikums eine noch immer spannungsvolle Verbindung eingegangen sind.

II.

Dem monumentalen Einheitscharakter des Werkes zum Trotz hat Bach auf seine Passion auch im Detail jede erdenkliche Sorgfalt angewandt. Dazu gehörte etwa die Entscheidung, die doppelchörige Anlage nicht zum dominierenden Prinzip der Klangregie zu machen. Bach spart den effektvollen Gegensatz der geteilten Vokalensembles für jene zentralen Stellen auf, bei denen die dramatische Rede und Gegenrede für den szenischen Realismus unverzichtbar ist – etwa den Eingangschor, bei dem die bangen Fragen des Chores II direkt auf die Aufforderung des ersten Chores reagieren («Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen. Sehet! – Wen?»), oder für den «Blitze/Donner»-Chor, der zur Strafe für die Qual des Gottessohnes gewaltige Naturerscheinungen heraufbeschwört. Dass in den meisten anderen Ensemblesätzen entweder beide Chöre in einem Quasi-Unisono vereinigt sind oder aber einzeln in Erscheinung treten, hat wesentlich damit zu tun, dass mit den biblischen Akteuren und den späteren Mitempfindenden verschiedene Sphären gemeint sind. Der gross-

angelegte Eingangsschor bringt dabei beide Dimensionen – die urchristliche Leidensgeschichte und die spätere Reflexion – zugleich zum Klingen und fügt damit der brutalen Passionshandlung ein Moment der Distanzierung und Kritik hinzu, das für die Wahrnehmung von Publikum und Ausführenden bedeutsam gewesen sein dürfte. Dass der Satz zusätzlich noch als konzertante Bearbeitung über «O Lamm Gottes, unschuldig» angelegt ist, versöhnt diese Gegensätze durch die haltgebende Dimension des Choral und rechtfertigt sie im Kontext der lutherischen Kirchenliedtradition.

Von besonderer Ausdruckskraft sind Bachs Passionsrezitative. Angesichts der ausgedehnten Erzählung – vertont sind immerhin zwei vollständige Kapitel des Matthäusevangeliums – bestand in diesem Bereich kompositorischer Handlungsbedarf, sollte das Werk nicht in einer quälenden Wiederholung immergleicher Formeln erstarren. Die Choralpassionen des 16. und 17. Jahrhunderts hatten sich diesem Dilemma durch die Verwendung der liturgischen Lektionsstöne entzogen; angesichts der nach 1700 ge-

wandelten Hörerwartung empfahl sich jedoch eine stärkere Individualisierung und Differenzierung. Dass Bach sämtliche Christusworte arios vertonte und zusätzlich mit Streichern begleitete, kann dabei als musikalische Lösung eines theologischen Paradoxons verstanden werden: Während Jesus bei Matthäus vor allem als (mit) leidender Mensch erscheint, akzentuiert der klingende Heiligenschein der Streicher seine über allen Akteuren stehende Gottnatur. Eine lebendige Ausführung nach Massgabe des barocken Arsenal rhetorischer Figuren und Akzente vermag auch der Evangelistenpartie ihre komponierte Lebendigkeit zurückzugeben – nicht zufällig hiess es bereits in einer Konzertrezension des Jahres 1847, diese Partie benötige «nicht nur einen gewandten, sondern auch einen denkenden Sänger». Dass mit Mendelssohns Freund Eduard Devrient der Evangelist der wegweisenden Wiederaufführung von 1829 eigentlich ein Schauspieler war, der seine Partie mehr ausdrucksstark deklamierte als belcanto-haft sang, erhält vor diesem Hintergrund einen tieferen Sinn.

Die Einbeziehung von zwölf schlichten Choral-sätzen mag mit dem Versuch zusammenhängen, die gottesdienstliche Einbindung des Werkes hervorzuheben und der Gemeinde Orientierungspunkte in einer unüberschaubar langen Komposition anzubieten. Doch fungieren diese exquisit harmonisierten Sätze zugleich als leidenschaftliche Kommentare zum Geschehen, die einen vorbildhaften Erkenntnisprozess beschreiben, der mit dem in der früheren DDR verwendeten Begriff der «idealen Miterlebenden» womöglich besser beschrieben ist, als es dessen kirchenkritische Erfinder beabsichtigten. Wenn etwa die Choralisten auf Jesu Vorhersage, dass ihn nach seiner Gefangennahme alle Jünger verlassen würden, mit ihrem trotzig-flehentlichen «Ich will hier bei dir stehen» antworten und die Verspottung und Misshandlung des Heilands ein zorniges «Wer hat dich so geschlagen» provoziert, das in die zerknirschte Erkenntnis «Ich, ich und meine Sünden» mündet, dann bricht sich hier das elementare Bedürfnis nach, in ein trotz seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung empörendes Geschehen einzugreifen und Ge-

schichte mit Macht zu verändern. Der gerade von den Chorälen, aber auch von Momenten wie den Zwischenrufen des Chores II «Lasst ihn! Haltet! Bindet nicht» verkörperte Dialog über die Handlungsebenen und Jahrhunderte hinweg erweist sich so als zeitlose Aufforderung zur Mitmenschlichkeit und aktiven Abwendung von Leid, Not und Unrecht. Wie feinsinnig Bach derartige Entwicklungen nachzeichnet, zeigt sich ebenfalls am Choralatz «Ich will hier bei dir stehen, verachte mich doch nicht!», der notengetreu das vorangegangene «Erkenne mich, mein Hüter, mein Hirte, nimm mich an!» übernimmt, dabei jedoch von E-Dur nach Es-Dur gerückt ist. Diese demonstrative «Erniedrigung» um immerhin sieben Quinten kann nur mit der dazwischen stehenden Verleugnung des Petrus und aller Jünger zusammenhängen – subtiler hätte Bach die diesem Geschehen gebührende Demut und Scham kaum andeuten können.

Stets aufs Neue zu entdecken gilt es den lyrischen Grundton der Matthäuspassion. Dies beginnt bei ihrem Eingangsschor, der anders als das düster-majestätische Gotteslob «Herr, unser

Herrscher» der Johannespassion eine ergreifen-
de Trauerstimmung evoziert, und setzt sich fort
in der Geduld und Ruhe, mit der Bach der Szene
am Ölberg und überhaupt Jesu Empfindungen
und selbst seiner Verzagtheit Ausdruck verleiht.
Dass – anders als der Adler des Johannes – das
Symbol des Evangelisten Matthäus der Mensch
ist, haben Bach und Picander allenthalben auf
sensible Weise eingefangen. Es ist deshalb über-
aus sinnfällig, dass der zweite Teil der Passion
auf die Klage der gläubigen Seele («Ach, nun ist
mein Jesus hin») mit einem Zitat aus dem Hohe-
lied Salomonis antwortet («Wo ist denn dein
Freund hingegangen, o du Schönste unter den
Weibern?»). Statt wie der kämpferische Christus
der Johannespassion inmitten der tobenden
Menge um sein Recht, sein Leben und das Heil
der Welt zu kämpfen, entwapfnet und bekehrt
der Jesus der Matthäuspassion seine Feinde
durch sein edles Schweigen und seine grenzen-
lose Liebe. Mit einer fragilen Bläserbesetzung
aus Traversflöte und zwei Oboen da caccia aus-
gestattet und ohne Basso-continuo-Stütze zu-
gleich haltlos wie schwebend, prägt die Sopran-

arie «Aus Liebe will mein Heiland sterben»
diese Kernbotschaft auf unnachahmliche Weise
dem Gedächtnis ein. Und gewiss ist es diese in
aller Entsagung königliche Haltung, die mehr
als die bei Bach zurückhaltend geschilderten Er-
scheinungen nach dem Tod am Kreuz die
Kriegsknechte im Unisono beider Chöre blitzar-
tig begreifen lässt: «Wahrlich, dieser ist Gottes
Sohn gewesen.» Wenn es überhaupt eine Stelle
gäbe, die den Gehalt und die Qualität der ge-
samten Passion zusammenfasst, dann könnten
es diese zwei Takte von unbegreiflicher Schön-
heit sein. Das Werk mündet deshalb auch nicht
wie die Johannespassion in Erleichterung über
das Ende des Leidens («Ruht wohl, ihr heiligen
Gebeine»), sondern in einen schmerz erfüllten
Tränenchor in c-Moll, der von den trauernden
Jüngern des Neuen Testaments über die Tho-
maner der Bachzeit und die betroffenen Freunde
bei Mendelssohns Leipziger Totenfeier 1847 bis
zu den heutigen Musikern und Hörern alle mit
dem Werk Beschäftigten in ein gemeinschaftli-
ches Erleben einschliesst: «Wir setzen uns mit
Tränen nieder.»

anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz

Anselm Hartinger

du hast in der vorbereitung der aufführung die matt-häuspasion einmal als «mount everest» des bachschen vokaltwerkes bezeichnet. wie kommst du auf dieses gewaltige bild?

Rudolf Lutz

Zunächst einmal steht hinter diesem Werk ein gigantisches Konzept. Bach hat über Jahre hinweg daran gearbeitet und die Idee der Zweichörigkeit immer mehr in den Mittelpunkt gerückt. Dabei geht es nicht nur um eine effektvolle Klanganordnung, sondern um inhaltlich bestimmte Ebenen – die einzelnen Chöre stehen jeweils für eine grössere Nähe oder Ferne zur biblischen Handlung, sie sind unmittelbar Beteiligte oder vom Geschehen und ihren Empfindungen manchmal fast überforderte Betrachter (die ori-

entierungslosen Fragerufe «Was?», «Wen?», «Wohin?» des Chores II im Eingangssatz). Natürlich ist die Passionsgeschichte ein besonders spannender und dankbarer Stoff. Dennoch hat Bach gemeinsam mit seinem Textdichter Picander – meiner Meinung nach ein wirklich fähiger Umsetzer der Bachschen Ideen – eine in jeder Hinsicht ungewöhnliche Version vorgelegt, die sensibel auf alle Entwicklungsstränge eingeht und trotzdem eine Einheitskonzeption von allerhöchster Qualität verwirklicht. Ich kann durch meine zunehmende Erfahrung mit dem Bachschen Kantatenwerk mittlerweile recht gut die ganz grossen von den auch mal kleineren Gipfeln unterscheiden. Doch finde ich selbst nach diesem Kriterienraster kaum etwas an der Passion auszusetzen; ich könnte nicht einmal ein besonders gutes oder weniger gelungenes Stück

darin nennen. Diese souverän beibehaltene Stilhöhe beeindruckt mich sehr.

Anselm Hartinger

das werk hat riesenhafte dimensionen. wie hält man über die lange dauer hinweg die nötige spannung bei den mitwirkenden und dem publikum gegenüber aufrecht?

Rudolf Lutz

Ich möchte das Bild vom Beginn noch einmal aufgreifen. Tatsächlich hat Bach uns mit der Passion auf eine Hochgebirgswanderung geschickt, die einem wirklich alles abverlangt. Bach schreibt sozusagen nicht für Hobbybergsteiger, sondern für erfahrene und konditionsstarke Alpinisten. Das vorausgesetzt, ist der eigentliche Weg durch seine Partitur jedoch bestens kartiert – wenn ich den einzelnen Visionen und Stationen der Musik folge, ist es gar nicht so schwer, die Spannung aufrechtzuerhalten. Selbst das Problem der scheinbaren Überlänge verschwindet, wenn man sich auf Bachs Timing einlässt und die richtigen Übergänge findet. Bachs Parti-

tur kommt mir dann vor wie ein perfektes Drehbuch, das ich als Regisseur bestmöglich zu inszenieren habe: Wo muss ich warten und sozusagen das Bild anhalten, wo kann ich mit dem Evangelisten energisch vorangehen, wo braucht es Zeit, um einer Empfindung ihren richtigen Ausdruck zu geben? Bach selbst hat sich ja auch je nach der Situation mehr oder weniger viel Raum gegeben. Wenn es gelingt, sich so empathisch auf das Werk einzulassen, wie Bach selbst seiner Textvorlage vertraut hat, dann kann dies bei aller Anstrengung unendlich befriedigend sein.

Anselm Hartinger

wie schafft bach auf musikalische weise ordnung und zusammenhalt in der an nebensträngen und konträren emotionen nicht eben armen passionshandlung?

Rudolf Lutz

Dabei spielen neben der Verteilung auf verschiedene Chöre wie so oft bei ihm Tonarten eine wichtige Rolle. Bach kannte die Bibel genau, und er hatte präzise Vorstellungen, wie er eine be-

stimmte Szene oder Affektlage klanglich färben oder auch eine Entwicklung hörbar machen konnte. Die Passion geht durch alle Tonarten – vom mitleidigen e-Moll des Eingangschors bis zum zerknirschten h-Moll des «Erbarme dich» verkörpern die Kreuztonarten oft eine bussfertige Stimmung, während plötzliche Wechsel in den Bereich der B-Tonarten einen affektmässigen Umschwung bewirken – etwa, wenn die Jünger plötzlich jedes Vertrauen in sich selbst und ihre Nächsten verlieren («Herr, bin ich's?»). B-Tonarten können jedoch auch weich und entrückt sein – wenn Bach das gewaltige Erdbeben nach Jesu Tod urplötzlich nach As-Dur wendet, so beschreibt er einen schockartigen Erkenntnisprozess, der das Weltbild der am Kreuz versammelten Hüter völlig umzuwälzen scheint («Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen»). Das finstere gis-Moll erscheint mir demgegenüber als regelrechte «Verräter-Tonart» – ein weites, spannendes Feld. Ob Bach konträren Affekten dann auch unterschiedliche Stilidiome – etwa in den Chorsätzen – zuordnete, wäre ebenfalls ein lohnendes Untersuchungsfeld.

Anselm Hartinger

was wollte bach mit der matthäuspension erreichen und zeigen, und was bedeutet diese einspielung für die bachstiftung und für dich persönlich?

Rudolf Lutz

Bach hat mit der Matthäuspension zweifellos ein ultimatives, göltiges Werk schaffen wollen. Wenn ich an die seinerzeitigen Aufführungsbedingungen denke, kann ich nur darüber staunen, welche immensen Risiken er mit der mehrchörigen Grossbesetzung einging. Er hat für sich eine architektonische Vision der Passion entwickelt und sie dann gegen alle Schwierigkeiten kompromisslos durchgesetzt.

Die Auseinandersetzung mit der Matthäuspension ist ein Höhepunkt für die Stiftung und für mich als Aufführungsleiter. Ohne die Passion hätte es unser Bachprojekt vielleicht gar nicht gegeben. Die Idee dazu entstand schliesslich nach einer Chorfreyzeit in den St.Galler Alpen, bei der wir vor vielen Jahren im tiefen Schnee mit Studenten der Basler Hochschule und engagierten Laiensängern Bachs Meisterwerk einstu-

dierten. Bei dieser Gelegenheit habe ich erstmals Konrad Hummlers Organisationstalent und seine Begeisterung für Bach kennengelernt – eine für mich sehr wichtige Begegnung. Seitdem habe ich das Glück, mit herausragenden Musikern arbeiten zu können, die bereit und fähig sind, sich Monat für Monat auf das Abenteuer Bach einzulassen. Unser Evangelist Charles Daniels etwa erklärte sich aufgrund einer Absage kurzfristig bereit, die gesamte Tenorpartie der Passion zu übernehmen – für ihn wie für uns eine enorme und bereichernde Herausforderung.

der gesamte vokale bach

Arthur Godel

Die Matthäuspassion bildet zusammen mit der h-Moll Messe das Herzstück der Bachschen Vokalmusik. Beide Werke gehören zum «Weltkulturerbe» und sind im Konzertleben gut verankert. Wie aber steht es mit den über 200 Kantaten? Sie bilden einen eigenen musikalischen Kosmos, der weder in die heutige Gottesdienstpraxis noch in den Konzertsaal so richtig passt. Nur die bekanntesten Stücke leuchten ab und zu auf. Wie kann dieses Kulturgut ersten Ranges dennoch den Hörern von heute und vor allem auch der kommenden Generation nahegebracht werden? Entscheidend bleibt das Konzerterlebnis. Der Musiker Rudolf Lutz und der Unternehmer Konrad Hummler haben sich zusammengefunden, um Bachs gesamtes Vokalwerk – mit seinen über 200 Kantaten als Zentrum – in einer Konzertreihe neu zu erschliessen. Die aus priva-

ten Mitteln finanzierte J.S. Bach-Stiftung St. Gallen trägt das auf rund 25 Jahre Dauer angelegte Projekt.

Seit Oktober 2006 wird in der Barockkirche von Trogen, einem Appenzeller Dorf in der Nähe von St. Gallen, monatlich eine Kantate vorgestellt. Die dafür entwickelte Form findet beim Publikum, das aus der ganzen Schweiz und dem benachbarten Ausland zu den Aufführungen anreist, grossen Anklang. In einer Einführung stellen der Dirigent Rudolf Lutz und der Theologe Karl Graf das Werk im lebendigen Dialog mit dem Publikum vor. Dabei zeigt Rudolf Lutz am Keyboard spielend und singend die musikalischen Eigenheiten und lädt zum Mitsingen der Choräle ein. Im Konzert wird die Kantate zweimal gespielt, zwischen den beiden Aufführungen steht eine Reflexion. Die Referentinnen und

Referenten, Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Politik, greifen einen Gedanken oder Aspekt der Kantate auf und denken ihn auf ihre Weise weiter. Die zweite Aufführung des Werks erhält vor dem Hintergrund dieser Reflexion eine zusätzliche aktuelle Dimension.

Diese Musiker und Zuhörer gleichermaßen inspirierende Abfolge wird vollumfänglich auf DVD dokumentiert. Pro Jahr werden zusätzlich mehrere Kantaten auch auf CD veröffentlicht. Die Texte der Reflexionen sind wenige Tage nach dem Konzert erhältlich und werden sowohl in gedruckter als auch elektronischer Form herausgegeben.

Einen lebendigen Bach für die Hörer von heute auf der Basis historischer Erkenntnisse – das hat sich der musikalische Leiter Rudolf Lutz vorgenommen. Als Improvisationslehrer an der auf Alte Musik spezialisierten Schola Cantorum Basiliensis versteht er die Barockmusik und ihre Entstehung von innen, von ihrem Erfindungsprozess her. An zwei Probentagen erarbeitet er jeden Monat zusammen mit dem speziell für diese Reihe zusammengestellten Ensemble die

jeweilige Kantate. Die vorwiegend jungen Musikerinnen und Musiker kommen aus der ganzen Schweiz, aus Süddeutschland und Österreich und bringen Erfahrung in historischer Aufführungspraxis mit. Die Besetzung ist wechselnd; je nach Werk wird der Chor mal grösser (bis zu zwanzig Stimmen), mal solistisch besetzt. Die Solistinnen und Solisten, darunter bekannte Namen, stellen sich ihrerseits ganz in den Dienst einer auf Lebendigkeit und Werktreue abgestimmten Gesamtleistung.



die künstler in dieser aufnahme/artists in this recording

Solisten

Evangelist.....	Charles Daniels
Jesus	Peter Harvey
Sopran.....	Joanne Lunn
Alt.....	Margot Oitzinger
Tenor.....	Charles Daniels
Bass.....	Wolf Matthias Friedrich

1. & 2. Magd.....	Mirjam Berli, Susanne Frei
Pilati Weib.....	Guro Hjemli
Pilatus	Wolf Matthias Friedrich
Zeugen.....	Jan Börner, Walter Siegel
Judas	Philippe Rayot
Petrus	Manuel Walser
1. Hohepriester.....	Chaspar Mani
2. Hohepriester.....	Valentin Parli

..... Knabenkantorei Basel (Einstudierung: Markus Teutschbein)

Chor der J.S. Bach-Stiftung

chor I:

Sopran..... Lia Andres, Mirjam Berli, Susanne Frei, Noëmi Sohn, Noëmi Tran-Rediger
Alt.....Jan Börner, Antonia Frey, Olivia Fündeling, Damaris Nussbaumer,
.....Susanne Rohn, Lea Scherer
Tenor Raphael Höhn, Nicolas Savoy, Walter Siegel, Tobias Wicky
Bass..... Valentin Parli, Oliver Rudin, Simon Saxer, Manuel Walser

chor II:

Sopran..... Leonie Gloor, Guro Hjemli, Mami Irisawa, Madeline Trösch, Alexa Vogel
Alt.....Judith Flury, Katharina Jud, Simon Savoy, Aurelia Weiser
Tenor Marcel Fässler, Manuel Gerber, Matthias Lüdi
Bass..... Michael Blume, Matthias Ebner, Chasper Mani, Philippe Rayot

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

orchester I:

1. Violine..... Renate Steinmann, Christine Baumann, Sabine Hochstrasser, Ildiko Sajgo
2. Violine.....Martin Korrodi, Petra Melicharek, Christoph Rudolf, Salome Zimmermann
Viola Susanna Hefti, Emmanuel Carron, Xiao Ma
Violoncello Maya Amrein, Claire Pottinger
Violone..... Iris Finkbeiner
Fagott Susanne Landert
Oboe, Oboe d'amore, Oboe da caccia Kerstin Kramp, Andreas Helm
Traversflöten..... Claire Genewein, Renate Sudhaus

Flauto dolce.....Armelle Plantier, Gaele Richeux
 Viola da gamba..... Martin Zeller
 Cembalo..... Thomas Leininger
 Orgel..... Norbert Zeilberger

orchester II:

1. Violine..... Monika Baer, Alessia Menin, Olivia Schenkel
 2. Violine..... Mechthild Karkow, Simone Flück, Eveleen Olsen
 Viola Martina Bischof, Matthias Jäggi, Emily Yaffe
 Violoncello Martin Zeller, Hristo Kouzmanov
 Violone..... Markus Bernhard
 Fagott Dorothy Mosher
 Oboe, Oboe d'amore..... Ingo Müller, Dominik Melicharek
 Traversflöten..... Maria Mittermayr, Keiko Kinoshita
 Viola da gamba..... Martin Zeller
 Cembalo..... Thomas Leininger
 Orgel..... Norbert Zeilberger

Leitung

..... Rudolf Lutz

Rudolf Lutz – künstlerische Leitung

Rudolf Lutz, geboren 1951, ist Dozent für Improvisation an der Hochschule für Alte Musik – Schola Cantorum Basiliensis und für Generalbass an der Hochschule für Musik Basel. Zudem unterrichtete er von 1998 bis 2008 das Fach Oratorienkunde an der Hochschule Zürich. In St. Gallen ist Rudolf Lutz seit 1973 Organist der evangelischen Stadtkirche St. Laurenzen. Er leitete zwischen 1986 und 2008 den Bach-Chor und stand dem St. Galler Kammerensemble 1986 bis 2010 vor. In Konzerten und Workshops ist er ein gefragter Spezialist für historische Improvisationspraxis. Ausserdem ist er regelmässig als Klavierbegleiter, Cembalist und Komponist tätig. Im Jahr 2002 wurde sein viel beachtetes Oratorium «An English Christmas» in der St. Laurenzenkirche uraufgeführt. Rudolf Lutz gibt zahlreiche Konzerte und referiert an internationalen Kongressen über Improvisation und Aufführungspraxis. So ist er regelmässiger Gastdozent und Konzertimprovisator am Conservatoire national supérieur musique et danse in Lyon, am Festival «La

Folia» in Rougemont und am Orpheus-Institut in Gent.

Im Herbst 2007 hat er an einer vom Bach-Archiv Leipzig organisierten Tagung «Felix Mendelssohn Bartholdy und die europäische Orgellandschaft seiner Zeit» als Dozent und Improvisator teilgenommen. Bereits mehrmals wurde er zur Ansbacher Bachwoche als Interpret und Improvisator eingeladen. In enger Kooperation mit dem DRS-2-Kulturclub wurden literarisch-musikalische Projekte und liturgische Tagungen realisiert. Im Jahr 2006 erhielt Rudolf Lutz den Kulturpreis des Kantons St. Gallen.

Rudolf Lutz wurde 2006 zum künstlerischen Leiter der J.S. Bach-Stiftung, St. Gallen berufen. Im Hinblick auf die geplante Gesamtaufführung von Bachs Vokalwerk hat Rudolf Lutz in Zusammenarbeit mit anderen Musikern den Chor und das Orchester der J.S. Bach-Stiftung sowie ein ständiges Ensemble von Solisten aufgebaut.

Joanne Lunn – Sopran

Joanne Lunn studierte am Royal College of Music in London und gewann dort die renommierte

Tagore-Goldmedaille. Als Solistin konzertiert sie regelmässig mit Ensembles wie den English Baroque Soloists, der Akademie of Ancient Music, dem Hilliard Ensemble, Philipp Herreweghes Collegium Vocale Gent, dem King's Consort oder dem Gabrieli Consort. Auch war sie unter anderem oft gehörter Gast in der «Bach Cantata Pilgrimage» von Sir John Eliot Gardiner und dem Monteverdi Choir. Ihr Operndebüt gab Johanne Lunn an der English National Opera in Monteverdis «L'Incoronazione di Poppea» unter Harry Christophers. Sie sang in Venedig die Helena in Britten's «A Midsummer Night's Dream» unter Sir John Eliot Gardiner und wirkte in Paris und Peking in Jonathan Millers Inszenierung von Monteverdis «Orfeo» unter der Leitung von Philip Pickett mit. Im Rahmen von oratorischen Partien von Bach, Händel und Haydn arbeitet sie mit Dirigenten wie Roger Norrington, Frieder Bernius, Marc Minkowski und Masaaki Suzuki und gastierte z. B. bei den Händelfestspielen in Göttingen und Halle, bei den Proms der BBC in London und den Salzburger Festspielen.

Ihre Discografie umfasst Vivaldis «Laudate Pue-ri» mit The King's Consort, Haydns Messen mit Sir John Eliot Gardiner und dem Monteverdi Choir, John Rutters «Mass of the Children» mit der City of London Sinfonia und Sir John Eliot Gardiners Bach-Kantaten-Zyklus.

Margot Oitzinger – Alt

Margot Oitzinger wurde in Graz geboren und studierte Sologesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Sie absolvierte Meisterkurse bei Emma Kirkby und Peter Koopj. Sie ist Preisträgerin des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbes in Leipzig 2008 und des Internationalen Barockgesangswettbewerbs in Chimay (Belgien) 2006.

Ihr Repertoire reicht von den Werken Bachs und Händels mit Schwerpunkt auf Oratorium über Mozart und Haydn bis zur Romantik und Moderne. Sie war bislang mit Orchestern und Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent, Concerto Copenhagen, dem L'Orfeo Barockorchester, Sette voci, dem Dunedin Consort and Players, der Wiener Akademie oder Le Concert

Lorrain zu hören. Neben zahlreichen Chanson- und Liederabenden, Festival delle Crete Senesi unter Philippe Herreweghe (Brahms) war sie auch vor allem in Barockopernpartien in der Kammeroper Graz, Kammeroper Wien, bei den Donaifestwochen auf Schloss Greinburg und der Styriarte zu sehen.

Charles Daniels – Evangelist, Tenor

Der englische Tenor Charles Daniels studierte am King's College, Cambridge, sowie am Royal College of Music. Zu den Höhepunkten seiner Laufbahn zählen Luigi Nonos «Canti di Vita e Amore» (Edinburgh International Festival), Monteverdis «Vesper» mit dem Gabrieli Consort und Paul McCreesh und Händels «Messias» mit Nikolaus Harnoncourt im Musikverein Wien.

Seine solistische Tätigkeit als Konzertsänger umfasst die Zusammenarbeit mit renommierten Ensembles, der Niederländischen Bach-Gesellschaft, verschiedenen Originalklang- und philharmonischen Orchestern. Diverse Opernauftritte, zuletzt beim Festival in Aix-en-Provence.

Charles Daniels war 2012 erstmals bei einem Konzert der J.S. Bach-Stiftung zu hören. Sein Repertoire, das sich über mehr als 1000 Jahre Musikgeschichte spannt, wird in zahlreichen Aufnahmen dokumentiert. Dazu gehören mehr als 20 Aufnahmen mit Musik von Purcell, vorrangig mit The King's Consort sowie CDs mit Werken von Händel, Schütz, Haydn und Bach.

Peter Harvey – Jesus

Peter Harvey studierte am Magdalen College in Oxford und an der Guildhall School of Music and Drama in London. Im Mittelpunkt seines Repertoires steht die Barockmusik. Er trat unter anderem mit Harry Christophers und The Sixteen, Christopher Hogwood und der Academy of Ancient Music, Sir John Eliot Gardiner und den English Baroque Soloists, Gérard Lesne und Il Seminario Musicale, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und dem Gabrieli Consort auf.

Er trat in Bachs Matthäuspassion und Johannes-Passion sowie in Schuberts Es-Dur-Messe sowie zahlreichen Bach-Kantaten auf. Im Ver-

laufe von Gardiners «Bach Cantata Pilgrimage» (2000) absolvierte er allein siebzig Liveauftritte. Daneben singt Harvey auch Werke zeitgenössischer Komponisten. So trat er als St. John in einer Fernsehauufführung von John Taveners «The Cry of the Ikon» auf. 2007 unternahm er eine USA-Tournee mit der Netherlands Bach Society und absolvierte eine Reihe von Aufführungen von Gabriel Faurés Requiem mit dem Ensemble Vocal de Lausanne unter Michel Corboz in Japan. Mit Roger Vignoles führte er bei den Festivals von Cambridge und Lugo Schuberts «Winterreise» auf.

Harvey hat mehr als 80 Alben aufgenommen, darunter die Bach-Passionen und zahlreiche seiner Kantaten, Kantaten von Buxtehude, Motetten von Lully und Rameau, Faurés und Mozarts Requiem sowie geistliche Musik von Monteverdi. Er unterrichtet als Gastprofessor am Royal College of Music in London.

Wolf Matthias Friedrich – Bass

Wolf Matthias Friedrich studierte Gesang bei Eva Schubert an der Hochschule für Musik Felix

Mendelssohn Bartholdy in Leipzig. 1980 war er Preisträger des Dvorák-Wettbewerbs.

Verpflichtungen unter Dirigenten wie Kurt Masur, Fabio Luisi, Marek Janowski, Rafael Frühbeck de Burgos, Michel Corboz, Roy Goodman, Howard Arman, Jan Willem de Vriend und vielen anderen führten ihn in Opern- und Konzerthäuser aller Kontinente.

Ausserdem wirkte er an zahlreichen Ur- und Erstaufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten mit, wie bei Zimmermanns «Weisser Rose» und Shihs «Vatermord». Weit über 50 Rundfunk-, CD- sowie DVD-Produktionen zeugen von seiner grossen Variabilität, die von der Musik des Frühbarocks bis zur Moderne reicht. Seit dem Studium nimmt die Musik Händels eine besondere Stellung in Wolf Matthias Friedrichs Schaffen ein. Neben den Opern (u. a. «Deidamia», «Semele», «Orlando» und «Admeto») sind die Oratorien einer seiner Schwerpunkte.

Knabenkantorei Basel

Die Knabenkantorei Basel ist aus den 1927 gegründeten «Singknaben der evangelisch-refor-

mierten Kirche Basel-Stadt» hervorgegangen. Heute ist der Chor konfessionell neutral, gesungen werden geistliche und weltliche Werke. Bereits 1938 wirkte der Chor in der Uraufführung von Arthur Honeggers «Jeanne d'Arc au bûcher» in Basel unter Paul Sacher mit.

Die Knabekantorei besteht aus den Chorgruppen Vorkurs, Grundkurs und Konzertchor. Der Chor setzt sich aus rund 45 Knaben- sowie 35 Männerstimmen zusammen. Die Männerstimmen sind in der Regel ehemalige Knabenstimmen, die auf eine langjährige Chorerfahrung zurückblicken können. Die Knabekantorei ist bisher in Frankreich, Belgien, Holland, England, Deutschland, Polen, Russland (St. Petersburg), USA (New York, Philadelphia), Südafrika, Brasilien und Ungarn (Budapest, Pan-non-halma) aufgetreten. Daneben hat der Chor auf Einladung an bedeutenden Musikfestivals teilgenommen. Die A-cappella-Literatur reicht von der Renaissance bis zur Moderne. Schwerpunkte bilden die Aufführungen von Oratorien, Messen und Kantaten von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Britten, Bernstein.

Seit 2007 steht die Knabekantorei unter der musikalischen Leitung von Markus Teutsch-bein. Er hat an den Musikhochschulen in Ros-tock, Stuttgart und Weimar studiert. Diverse En-gagements als Dirigent, Zusammenarbeiten mit Ensembles sowie Meisterkurse und Hospitati-onen runden sein Profil ab.



MATTH ÄUSPAS SION ERSTER TEIL

CD 1

BWV 244

Figuralmusik zur Karfreitagsvesper

Textvorlage

Matthäus 26/27, Christian Friedrich Henrici (Picander), Nikolaus Decius (1531), Johann Heermann (1630), Paul Gerhard (1647 und 1656), Albrecht von Preussen (1547), Sebald Heyden (1525)

Erste Aufführung

Frühfassungen Leipzig 1727(?)/1729;

Spätere Fassung Leipzig 1736

Evangelist (*tenor*)

Jesus (*bass*)

Judas (*bass*)

Petrus (*bass*)

01 1. Chor

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
sehet – Wen? – den Bräutigam,
seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm.
O Lamm Gottes, unschuldig
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Sehet, – Was? – seht die Geduld,
allzeit erfunden geduldig,
wiewohl du warest verachtet.
seht – wohin? – auf unsre Schuld;
All Sünd hast du getragen,
sonst müssten wir verzagen.
Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.
Erbarm dich unser, o Jesu!

02 2. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er

zu seinen Jüngern:

jesus:

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

03 3. Choral

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
dass man ein solch scharf Urteil hat gesprochen,
was ist die Schuld, in was für Missetaten
bist du geraten?

04 4. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

evangelist:

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

chor:

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

evangelist:

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause

Simonis des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, die hatte ein Glas mit köstlichem Wasser und goss es auf sein Haupt, da er zu Tische sass. Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

chor:

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

evangelist:

Da das Jesus merketete, sprach er zu ihnen:

jesus:

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

05 5. Rezitativ (*alt*)

Du lieber Heiland du,

wenn deine Jünger töricht streiten,
dass dieses fromme Weib
mit Salben deinen Leib
zum Grabe will bereiten,
so lasse mir inzwischen zu,
von meiner Augen Tränenflüssen
ein Wasser auf dein Haupt zu giessen.

06 6. Arie (*alt*)

Buss und Reu

knirscht das Sündenherz entzwei,
dass die Tropfen meiner Zähren
angenehme Spezerei,
treuer Jesu, dir gebären.

07 7. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

judas:

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

evangelist:

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

08 8. Arie (*sopran*)

Blute nur, du liebes Herz!

Ach! ein Kind, das du erzogen,
das an deiner Brust gesogen,
droht den Pfleger zu ermorden,
denn es ist zur Schlange worden.

09 9. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

evangelist:

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

chor:

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

evangelist:

Er sprach:

jesus:

Gehet hin in die Stadt zu einem und sprecht
zu ihm: Der Meister lässt dir sagen: Meine Zeit

ist hier, ich will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.

evangelist:

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

jesus:

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

evangelist:

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

chor:

Herr, bin ich's?

10 10. Choral

Ich bins, ich sollte büssen,
an Händen und an Füßen
gebunden in der Höll.

Die Geisseln und die Banden
und was du ausgestanden,
das hat verdient meine Seel.

11 11. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

Er antwortete und sprach:

jesus:

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

evangelist:

Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:

judas:

Bin ich's, Rabbi?

evangelist:

Er sprach zu ihm:

jesus:

Du sage's.

evangelist:

Da sie aber assen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's und gab's den Jüngern und sprach:

jesus:

Nehmet, esset, das ist mein Leib.

evangelist:

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

jesus:

Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

12 12. Rezitativ (*sopran*)

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

13 13. Arie (*sopran*)

Ich will dir mein Herze schenken,

senke dich, mein Heil, hinein!

Ich will mich in dir versenken;
ist dir gleich die Welt zu klein,
ei, so sollst du mir allein
mehr als Welt und Himmel sein.

14 14. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

jesus:

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

15 15. Choral

Erkenne mich, mein Hüter,
mein Hirte, nimm mich an!
Von dir, Quell aller Güter,
ist mir viel Guts getan.
Dein Mund hat mich gelabet

mit Milch und süsser Kost,
dein Geist hat mich begabet
mit mancher Himmelslust.

16 16. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

petrus:

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

evangelist:

Jesus sprach zu ihm:

jesus:

Wahrlich, ich sage dir:

In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du
mich dreimal verleugnen.

evangelist:

Petrus sprach zu ihm:

petrus:

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

evangelist:

Desgleichen sagten auch alle Jünger.

17 17. Choral

Ich will hier bei dir stehen;
verachte mich doch nicht!
Von dir will ich nicht gehen,
wenn dir dein Herze bricht.
Wenn dein Herz wird erblassen
im letzten Todesstoss,
alsdenn will ich dich fassen
in meinen Arm und Schoss.

18 18. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

jesus:

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

evangelist:

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

Da sprach Jesus zu ihnen:

jesus:

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

19. Rezitativ (*tenor*) und Choral

tenor:

O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz;
wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!

chor:

Was ist die Ursach aller solcher Plagen?

tenor:

Der Richter führt ihn vor Gericht. Da ist kein
Trost, kein Helfer nicht.

chor:

Ach! meine Sünden haben dich geschlagen;

tenor:

Er leidet alle Höllenqualen, er soll vor fremden
Raub bezahlen.

chor:

Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
was du erduldet.

tenor:

Ach, könnte meine Liebe dir, mein Heil, dein
Zittern und dein Zagen vermindern oder helfen
tragen, wie gerne blieb ich hier!

20. Arie (*tenor*) und Chor

tenor:

Ich will bei meinem Jesu wachen,
chor:

so schlafen unsre Sünden ein.

tenor:

Meinen Tod

büßet seine Seelennot;

sein Trauren machet mich voll Freuden.

chor:

Drum muss uns sein verdienstlich Leiden
recht bitter und doch süsse sein.

21. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

jesus:

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

22. Rezitativ (*bass*)

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder;

dadurch erhebt er mich und alle
von unserm Falle
hinauf zu Gottes Gnade wieder.
Er ist bereit,
den Kelch, des Todes Bitterkeit
zu trinken,
in welchen Sünden dieser Welt
gegossen sind und hässlich stinken,
weil es dem lieben Gott gefällt.

23 23. Arie (*bass*)

Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
trink ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
der mit Milch und Honig fließet,
hat den Grund
und des Leidens herbe Schmach
durch den ersten Trunk versüßet.

24 24. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

jesus:

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

evangelist:

Zum andernmal ging er hin, betete und sprach:

jesus:

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

25 25. Choral

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
sein Will, der ist der beste,
zu helfen den'n, er ist bereit,
die an ihn gläuben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
und züchtigt mit Massen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
den will er nicht verlassen.

26 26. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

jesus:

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

evangelist:

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

judas:

Gegrüsst seist du, Rabbi!

evangelist:

Und küssete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

jesus:

Mein Freund, warum bist du kommen?

evangelist:

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

27 27. Arie (*sopran, alt*) und Chor

sopran, alt:

So ist mein Jesus nun gefangen.

chor:

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

sopran, alt:

Mond und Licht

ist vor Schmerzen untergangen,
weil mein Jesus ist gefangen.

chor:

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

sopran, alt:

Sie führen ihn, er ist gebunden.

chor:

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Und küssete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,
zertrümmre, verderbe, verschlinge,
zerschelle
mit plötzlicher Wut
den falschen Verräter, das mördrische Blut!

28 28. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

jesus:

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

evangelist:

Zu der Stund sprach Jesus zu den Scharen:

jesus:

Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder,
mit Schweren und mit Stangen, mich zu fahen;

bin ich doch täglich bei euch gegessen und
habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich
nicht gegriffen. Aber das ist alles geschehen,
dass erfüllet würden die Schriften der Propheten.

evangelist:

Da verliessen ihn alle Jünger und flohen.

29 29. Choral

O Mensch, beweine dein Sünde gross,
darum Christus seins Vaters Schoss
äussert und kam auf Erden;
von einer Jungfrau rein und zart
für uns er hie geboren ward,
er wollt der Mittler werden.
Den Toten er das Leben gab
und legt darbei all Krankheit ab,
bis sich die Zeit herdrange,
dass er für uns geopfert würd,
trüg unsrer Sünden schwere Bürd
wohl an dem Kreuze lange.

MATTH ÄUSPAS SION ZWEITER TEIL

CD 2

BWV 244

Figuralmusik zur Karfreitagsvesper

Textvorlage

Matthäus 26/27, Christian Friedrich Henrici
(Picander), Christian Keymann (1658), Adam
Reusner (1533), Paul Gerhard (1653), Johann
Rist (1642)

Erste Aufführung

Frühfassungen Leipzig 1727(?)/1729;

Spätere Fassung Leipzig 1736

Evangelist (*tenor*)

Jesus (*bass*)

1. & 2. Magd (*sopran*)

Pilati Weib (*sopran*)

Pilatus (*bass*)

Zeugen (*alt, tenor*)

Judas (*bass*)

Petrus (*bass*)

1. & 2. Hohepriester (*bass*)

01 30. Arie (*alt*) und Chor

alt:

Ach! nun ist mein Jesus hin!

chor:

Wo ist denn dein Freund hingegangen,
o du Schönste unter den Weibern?

alt:

Ist es möglich, kann ich schauen?

chor:

Wo hat sich dein Freund hingewandt?

alt:

Ach! mein Lamm in Tigerklauen.

Ach! wo ist mein Jesus hin?

chor:

So wollen wir mit dir ihn suchen.

alt:

Ach! was soll ich der Seele sagen,
wenn sie mich wird ängstlich fragen?

Ach! wo ist mein Jesus hin?

02 31. Rezitativ (*tenor*)

evangelist:

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

03 32. Choral

Mir hat die Welt trüglich gericht'
mit Lügen und mit falschem G'dicht,
viel Netz und heimlich Stricke.

Herr, nimm mein wahr in dieser G'fahr,
b'hüt mich für falschen Tücken!

04 33. Rezitativ (*tenor, alt, bass*)

evangelist:

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

zeugen:

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

evangelist:

Und der Hohepriester stund auf und sprach zu ihm:

hohepriester:

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

evangelist:

Aber Jesus schwieg stille.

05 34. Rezitativ (*tenor*)

Mein Jesus schweigt
zu falschen Lügen stille,
um uns damit zu zeigen,

dass sein Erbarmens voller Wille
vor uns zum Leiden sei geneigt,
und dass wir in dergleichen Pein
ihm sollen ähnlich sein
und in Verfolgung stille schweigen.

06 35. Arie (*tenor*)

Geduld!

Wenn mich falsche Zungen stechen.

Leid ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott,
ei, so mag der liebe Gott
meines Herzens Unschuld rächen.

07 36. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

evangelist:

Und der Hohepriester antwortete und sprach
zu ihm:

hohepriester:

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

evangelist:

Jesus sprach zu ihm:

jesus:

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

evangelist:

Da zerriss der Hohepriester seine Kleider und
sprach:

hohepriester:

Er hat Gott gelästert; was dürfen wir weiter
Zeugnis? Siehe, itzt habt ihr seine Gottesläste-
rung gehöret. Was dünket euch?

evangelist:

Sie antworteten und sprachen:

chor:

Er ist des Todes schuldig!

evangelist:

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

chor:

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

08 37. Choral

Wer hat dich so geschlagen,
mein Heil, und dich mit Plagen
so übel zugericht'?

Du bist ja nicht ein Sünder
wie wir und unsre Kinder;
von Missetaten weisst du nicht.

09 38. Rezitativ (*tenor, sopran, bass*) und Chor

evangelist:

Petrus aber sass draussen im Palast; und es trat
zu ihm eine Magd und sprach:

1. *magd:*

Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.

evangelist:

Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach:

petrus:

Ich weiss nicht, was du sagest.

evangelist:

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

2. *magd:*

Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

evangelist:

Und er leugnete abermal und schwur dazu:

petrus:

Ich kenne des Menschen nicht.

evangelist:

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

chor:

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

evangelist:

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

petrus:

Ich kenne des Menschen nicht.

evangelist:

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

10 39. Arie (*alt*)

Erbarme dich,
mein Gott, um meiner Zähren willen!

Schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir
bitterlich.

11 40. Choral

Bin ich gleich von dir gewichen,
stell ich mich doch wieder ein;
hat uns doch dein Sohn verglichen
durch sein' Angst und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld;
aber deine Gnad und Huld
ist viel grösser als die Sünde,
die ich stets in mir befinde.

12 41. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

evangelist:

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

und Ältesten und sprach:

judas:

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

evangelist:

Sie sprachen:

chor:

Was gehet uns das an? Da siehe du zu!

evangelist:

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

hohepriester:

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

13 42. Arie (*bass*)

Gebt mir meinen Jesum wieder!

Seht, das Geld, den Mörderlohn,
wirft euch der verlorne Sohn
zu den Füßen nieder.

14 43. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

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

pilatus:

Bist du der Juden König?

evangelist:

Jesus aber sprach zu ihm:

jesus:

Du sagest's.

evangelist:

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

pilatus:

Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

evangelist:

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

15 44. Choral

Befiehl du deine Wege
und was dein Herze kränkt
der allertreusten Pflege
des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
gibt Wege, Lauf und Bahn,
der wird auch Wege finden,
da dein Fuss gehen kann.

16 45. Rezitativ (*tenor, bass, sopran*) und Chor

evangelist:

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

pilatus:

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

evangelist:

Denn er wusste wohl, dass sie ihn aus Neid
überantwortet hatten. Und da er auf dem Richt-
stuhl sass, schickete sein Weib zu ihm und liess
ihm sagen:

pilati weib:

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

evangelist:

Aber die Hohenpriester und die Ältesten über-
redeten das Volk, dass sie um Barrabas bitten
sollten und Jesum umbrächten. Da antwortete
nun der Landpfleger und sprach zu ihnen:

pilatus:

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

evangelist:

Sie sprachen:

chor:

Barrabam!

evangelist:

Pilatus sprach zu ihnen:

pilatus:

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

evangelist:

Sie sprachen alle:

chor:

Lass ihn kreuzigen!

17 46. Choral

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!

Der gute Hirte leidet für die Schafe,
die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,
für seine Knechte.

18 47. Rezitativ (*tenor, bass*)

evangelist:

Der Landpfleger sagte:

pilatus:

Was hat er denn Übels getan?

19 48. Rezitativ (*sopran*)

Er hat uns allen wohlgetan,
den Blinden gab er das Gesicht,
die Lahmen macht er gehend,
er sagt uns seines Vaters Wort,
er trieb die Teufel fort,
Betrübte hat er aufgerichtet',
er nahm die Sünder auf und an.
Sonst hat mein Jesus nichts getan.

20 49. Arie (*sopran*)

Aus Liebe will mein Heiland sterben,
von einer Sünde weiss er nichts.
Dass das ewige Verderben
und die Strafe des Gerichts
nicht auf meiner Seele bliebe.

21 50. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

evangelist:

Sie schrienen aber noch mehr und sprachen:

chor:

Lass ihn kreuzigen!

evangelist:

Da aber Pilatus sahe, dass er nichts schaffete,

sondern dass ein viel grösser Getümmel ward,
nahm er Wasser und wusch die Hände vor
dem Volk und sprach:

pilatus:

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

evangelist:

Da antwortete das ganze Volk und sprach:

chor:

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

evangelist:

Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum liess er geisseln und überantwortete ihn, dass er gekreuziget würde.

22 51. Rezitativ (*alt*)

Erbarm es Gott!

Hier steht der Heiland angebunden.

O Geisselung, o Schläg, o Wunden!

Ihr Henker, haltet ein!

Erweicht euch

der Seelen Schmerz,

der Anblick solches Jammers nicht?

Ach ja! ihr habt ein Herz,

das muss der Martersäule gleich
und noch viel härter sein.
Erbarmt euch, haltet ein!

23 52. Arie (*alt*)

Können Tränen meiner Wangen
nichts erlangen,
o, so nehmt mein Herz hinein!
Aber lasst es bei den Fluten,
wenn die Wunden milde bluten,
auch die Opferschale sein!



MATTH ÄUSPAS SION ZWEITER TEIL *fortsetzung*

CD 3

BWV 244

Figuralmusik zur Karfreitagsvesper

Textvorlage

Matthäus 26/27, Christian Friedrich Henrici
(Picander), Paul Gerhard (1656)

Erste Aufführung

Frühfassungen Leipzig 1727(?)/1729;
Spätere Fassung Leipzig 1736

Evangelist (*tenor*)

Jesus (*bass*)

Pilatus (*bass*)

01 53. Rezitativ (*tenor*) und Chor
evangelist:

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

chor:

Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!

evangelist:

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

02 54. Choral

O Haupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn,
o Haupt, zu Spott gebunden

mit einer Dornenkron,
o Haupt, sonst schön gezieret
mit höchster Ehr und Zier,
jetzt aber hoch schimpfieret,
gegrüsset seist du mir!

Du edles Angesichte,
dafür sonst schrickt und scheut
das grosse Weltgewichte,
wie bist du so bespeit;
wie bist du so erbleicht!
Wer hat dein Augenlicht,
dem sonst kein Licht nicht gleicht,
so schändlich zugericht'?

03 55. Rezitativ (*tenor*)
evangelist:

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

04 56. Rezitativ (*bass*)

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

05 57. Arie (*bass*)

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
mein Jesu, gib es immer her!

Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
so hilfst du mir es selber tragen.

06 58. Rezitativ (*tenor*) und Chor
evangelist:

Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und warfen das Los darum, auf dass erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: «Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen.» Und sie sassen

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

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

evangelist:

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

chor:

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

evangelist:

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

07 59. Rezitativ (*alt*)

Ach Golgatha, unselges Golgatha!
Der Herr der Herrlichkeit muss schimpflich
hier verderben,
der Segen und das Heil der Welt
wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
Der Schöpfer Himmels und der Erden
soll Erd und Luft entzogen werden,
die Unschuld muss hier schuldig sterben,
das gehet meiner Seele nah;
ach Golgatha, unselges Golgatha!

08 60. Arie (*alt*) und Chor

alt:

Sehet, Jesus hat die Hand,
uns zu fassen, ausgespannt,
kommt,

chor:

Wohin?

alt:

in Jesu Armen
sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,
suchet,

chor:

Wo?

alt:

in Jesu Armen.

Lebet, sterbet, ruhet hier,
ihr verlass'nen Kuchlein ihr,
bleibet

chor:

Wo?

alt:

in Jesu Armen.

09 61. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

evangelist:

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

jesus:

Eli, Eli, lama asabthani?

evangelist:

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

chor:

Der ruft dem Elias!

evangelist:

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

chor:

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

evangelist:

Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

10 62. Choral

Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheid nicht von mir,
wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du denn herfür!

Wenn mir am allerbängsten
wird um das Herze sein,
so reiss mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein!

11 63. Rezitativ (*tenor*) und Chor
evangelist:

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

chor:

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

evangelist:

Und es waren viel Weiber da, die von ferne zu-
sahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa
und hatten ihm gedienet, unter welchen war
Maria Magdalena und Maria, die Mutter Jacobi
und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi.
Am Abend aber kam ein reicher Mann von Ari-
mathia, der hiess Joseph, welcher auch ein Jün-
ger Jesu war, der ging zu Pilato und bat ihn um

den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man soll-
te ihm ihn geben.

12 64. Rezitativ (*bass*)

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

13 65. Arie (*bass*)

Mache dich, mein Herze, rein,
ich will Jesum selbst begraben.
Denn er soll nunmehr in mir
für und für
seine süsse Ruhe haben.
Welt, geh aus, lass Jesum ein!

14 66. Rezitativ (*tenor, bass*) und Chor

evangelist:

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

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

chor:

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

evangelist:

Pilatus sprach zu ihnen:

pilatus:

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

evangelist:

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

15 67. Rezitativ (*bass, tenor, alt, sopran*) und Chor

bass:

Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.

chor:

Mein Jesu, gute Nacht!

tenor:

Die Müh ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.

chor:

Mein Jesu, gute Nacht!

alt:

O selige Gebeine,
seht, wie ich euch mit Buss und Reu beweine,
dass euch mein Fall in solche Not gebracht!

chor:

Mein Jesu, gute Nacht!

sopran:

Habt lebenslang
vor euer Leiden tausend Dank,
dass ihr mein Seelenheil so wert geacht'.

chor:

Mein Jesu, gute Nacht!

16 68. Choralchor

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

Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Euer Grab und Leichenstein
soll dem ängstlichen Gewissen
ein bequemes Ruhekippen
und der Seelen Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt schlummern da die
Augen ein.



bach's st matthew passion bww 244 – compositional background, musical conception and legacy of a masterpiece

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

“the entire work is born of such a deep union of the heart and art that it is an equally high testament to christian piety and humility as it is to the creative genius and innate power of man.”

(ludwig rellstab, 1830)

1.

The double-choir St Matthew Passion, already termed the “grosse Bassion” (great Passion) in an early posthumous tribute by the Bach family, is one of Bach’s most comprehensive and significant sacred compositions. Indeed, since its spectacular reperformance by Mendellsohn and Zelter in 1829 (albeit of a substantially abridged version), it is the work that has most lastingly shaped modern perceptions of the great composer. One key to the Passion’s enduring success lies in its use of text: while the libretto primarily draws on Luther’s bible translation and chorales from the reformed church, the baroque verses so vilified by the Romantics as “abominable German church texts” and rancorous “religious hot air” (Carl Friedrich Zelter) are reserved for the contemplative arias and choruses. It was, how-

ever, precisely these highly stylised verses that were particularly appreciated by the congregations of Bach's time, mainly because they lent the biblical narrative a contemporary quality and transported its message to their daily lives. This interplay between contrasting textual levels, listener expectations and compositional tradition not only explains the contentious reception of this monumental work over the past 300 years, it also allows us to grasp the complexity of attempting such a composition, and to fully appreciate the distinction of Bach's achievement.

Although the St Matthew Passion is today considered an archetypal example of Bach's art – and of baroque sacred music in general – in Bach's time, composing a dramatic setting of Jesus' hour of suffering represented a highly controversial undertaking. It was not without reason that many theologians were highly sceptical of a panoramic musical setting, replete with drastic baroque poetry and musical speech, of the redemptive yet vitriolic events of the crucifixion. The composition, however, also had numerous advocates, including the poet Erdmann

Neumeister, a founder of the "sacred cantata" (whose work Bach had already set to music) and the Lutheran superintendent and Pastor Primarius in Weissenfels and Hamburg. And only two years before Bach's appointment as Thomascantor in Leipzig, a controversial pamphlet (Johann Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik* (General Thoughts on Church Music)) was published in that city, arguing passionately for a dynamic interpretation of the biblical word using a modern "theatrical" style. It was a sign of the times that Bach, upon being sworn in as Thomascantor, was required to confirm that he would refrain from an excessively operatic compositional style. This was not a mere nicety, but evidence of the grave controversy surrounding the place of concerted music in church services. Although a modern musical setting of the Passion (Georg Philipp Telemann's "Brockespassion") had already been performed in 1717 in Leipzig's Neukirche, the Lutheran Orthodoxy remained so dominant that it was not until 1721 that an oratorio setting of the Passion was officially intro-

duced into the city's church music calendar. This performance was scheduled for the vesper service on Good Friday, and alternated between the two main churches, St Nikolai and St Thomas, from year to year. Evidently, the wishes of Leipzig's mondaine bourgeoisie for an elegant church music in courtly style could no longer be resisted, and it is to this new zeitgeist that Bach, at that time *Kapellmeister* in Köthen, partially owed his appointment to Leipzig. With a sermon of at least one hour situated between the two parts of the Passion, these Good Friday vespers would have been protracted under any circumstances. When the composer's name was Bach, the services expanded into a veritable marathon, demanding exceptional endurance from performers and congregation alike.

Despite its seminal place in sacred music, the compositional history of the St Matthew Passion is less certain than the work's popularity would suggest. After Bach had performed two highly contrasting versions of his St John Passion in 1724 and 1725, and a St Mark Passion

(long attributed to Reinhard Keiser) in 1726, the first version of his St Matthew Passion (known as the early version BWV 244b) was probably performed on Good Friday in 1727. It is this version – most likely based on older versions – that Andreas Glöckner reconstructed in a single volume for the publication of the *Neuen Bachausgabe* (New Bach Edition).

The text for the St Matthew Passion was written by Bach's trusted librettist Christian Friedrich Henrici, known as Picander, who was able to draw on the Passion verses of Barthold Hinrich Brockes and Johann Friedrich Hunold, among others, as well as a cycle of sermons by the Rostock theologian Heinrich Müller. In March and April of 1729, Bach was faced with the dual burden of writing the funeral music for his former employer Leopold von Anhalt-Köthen ("Klagt, Kinder, klagt es aller Welt" BWV 244a) and preparing the regular Passion performance. Although there is no clear evidence that these worldly events affected Bach's perception of spiritual matters, he appears to have revised his composition so extensively –

from a single choir to a double choir, double orchestra work – that, since the 19th century, 1729 has been considered the actual composition year of the St Matthew Passion. It wasn't until 1736 that Bach had performance parts for this “new” version prepared; these parts survive to this day. According to a report of the sacristan Johann Christoph Rost, the 1736 performance took place with both organs of the St Thomas church – including the instrument above the choir, the so-called *schwalbennest*, which had been restored in 1727 – and thus with two separately positioned continuo ensembles. In this version, Bach also integrated the opening movement of the second version of his St John Passion from 1725, the chorale “O Mensch, bewein dein Sünde gross”, into the heart of the work. It was during preparations for this performance that Bach completed his famous fair copy of the score. Written entirely in his own hand with distinctive red ink for the part of the Evangelist, it has since been elevated to a symbol of Bach's devoutness and musical theology. The fact that Bach himself restored

the manuscript when it was later damaged is further testimony to the value he placed on it. In contrast, a definitive score for the St John Passion, which Bach began in 1739, was abandoned after only a few movements. Indeed, considering that a final version of the St John Passion never materialised during Bach's entire Leipzig period, it is possible that the early appreciation given to the St Matthew Passion was in part owing to its largely complete character.

Bach later added other parts, including one for harpsichord, presumably for the Passion's reperformance in 1742. As an interesting development, the tradition of including a boy's choir for the chorale “O Lamb of God, unspotted” goes back to the performance practice of the 19th century, when musicians sought to render the baroque school-choir sound using the mixed vocal ensembles of the day. It appears that music directors of the Romantic period felt the purity of boys' voices lent a more ecclesiastical touch to Bach's music, which was still often perceived as unchurchlike and too naturalistic. In this sense, Bach's St Matthew Passion as we

know it today is a *gesamtkunstwerk* that has evolved over the centuries through the fascinating connection between the conceptual work of the composer and its interpretation by musicians and audiences.

II.

The overarching unity of the St Matthew Passion easily belies the keen sense of detail Bach applied to its composition. Of particular note is his handling of the double-choir scoring: instead of allowing it to dominate the work, Bach reserves the contrasting effect of the dual vocal ensemble for pivotal scenes that require a call-and-answer effect to secure the dramatic realisation of the narrative. These include the introductory movement in which choir II responds fearfully to the summons of choir I (“Come ye daughters, share my mourning, See ye! – Whom?”) and the “thunder and lightning” chorus, in which the choirs invoke natural disasters as punishment for the torture of God’s son. In most other ensemble movements, however, the choirs are either melded in quasi-unison or appear individually, primarily because the main figures of the bible and the later sympathisers represent different spheres. Nonetheless, the expansive introductory chorus incorporates both dimensions of the early Christian Passion and the later reflection thereon, thereby endowing the brutal events of

Christ's suffering with both distance and a critical perspective that may well influence how it is experienced by performers and audiences. Considering the movement is structured as a concertante arrangement of "O Lamb of God, unspotted", these stark contrasts are reconciled by the stabilising dimension of the chorale and justified in the tradition of the Lutheran church song.

The recitatives of the St Matthew Passion possess a particularly expressive power. In light of the narrative's scope – the work sets no less than two full chapters of the gospel according to St Matthew to music – these passages required exceptional compositional finesse to prevent the work from deteriorating into a torturous repetition of musical formulas. While the chorale passions of the 16th and 17th centuries escaped this dilemma through the use of liturgical chant, a more individual and differentiated approach was required to suit listener expectations in the 18th century. Notably, Bach set all of Christ's words in an arioso style with string accompaniment. This approach can be interpreted as a musical solution to a theological paradox: while Je-

sus is a (fellow) sufferer in the eyes of Matthew, the radiant holiness of the strings' sound underscores his sublime divinity. A lively performance in the tradition of baroque rhetorical flourishes and accents succeeds in lending the Evangelist's part an inherent vitality – it is thus unsurprising that a concert critique from 1847 noted that the part demanded "not only an accomplished, but also a thinking singer". This may well explain why the Evangelist in Mendelssohn's seminal reperformance in 1829 was played by his friend Eduard Devrient, an actor, whose performance tended more to the declamatory than the belcanto.

By including twelve simple chorales in the work, Bach may have intended to enhance its relation to the church service and provide the congregation with points of reference in the vast composition. At the same time, these exquisitely harmonised verses also act as an impassioned commentary on the narrative's events and the exemplary process of realisation it describes. Interestingly, this "process of realisation" is perhaps even better expressed by the former East

German concept of “ideale Miterlebende” (ideal companions) – although this nuance could hardly have been intended by the term’s secularist proponents. When Jesus prophesises that all his disciples will abandon him and the chorists stubbornly answer “I will here by thee stand now”, and when the mockery and ill-treatment of the saviour provokes them to utter an angry “Who hath thee thus so smitten?”, culminating in the damning realisation “I, I and my transgressions”, then an elementary need breaks forth to intervene in the shocking events, although they promise to lead to redemption, and to change the course of history by force. This dialogue recurs not only in the chorales, but also in moments such as the interjections of choir II of “Free him, hold off, bind him not!” and represents an active call for benevolence and the prevention of suffering, distress and injustice that transcends both the narrative and time. The finesse with which Bach interprets such developments is particularly evident in the chorale movement “I will here by thee stand now; O put me not to scorn!”, which he set to exactly the

same music as an earlier movement “Acknowledge me, my keeper, My shepherd, make me thine!” albeit in E-flat major, rather than the original E major. This harmonic “degradation” – a distance of no less than seven perfect fifths – can only be ascribed to the denial of Peter and the disciples that occurred between these two movements. It is difficult to conceive of more subtle means to evoke the shame and lowliness of these actions.

The underlying lyrical tone of the St Matthew Passion consistently embraces new possibilities. This is evident as early as the introductory choir, which, in contrast to the bleakly majestic “Lord, thou our master” of the St John Passion, evokes a poignant atmosphere of mourning. The work then proceeds with a patience and calm that permeates not just the scene at the Mount of Olives, but also Bach’s rendering of Jesus’ emotions, including his despondency. The fact that St Matthew’s symbol is a man (in contrast to the eagle of St John) is captured sensitively by Bach and Picander throughout the work. It is thus fitting that in the second part of

the Passion, the lament of the faithful Christian heart ("Ah, now is my Jesus gone!") is answered with a passage from the Song of Solomon ("Where has your beloved gone, most beautiful of women?"). Unlike the valiant Christ of the St John Passion – a man who fights amidst the raging crowd for his rights, his life and earthly salvation – the Jesus of the St Matthew Passion disarmingly wins over his enemies through his magnanimous silence and unconditional love. Scored for a fragile wind section of transverse flute and two oboes da caccia (with no basso continuo), the bewildered yet ethereal soprano aria "For love now would my saviour perish" inimitably instils this core message in the listeners' mind. And it is no doubt this noble composure in the face of abandonment, rather than Jesus' resurrection (which Bach treats with restraint), that precipitated the guards' sudden revelation, declared by both choirs in unison: "Truly, this man was God's own Son". Were there a single moment in the Passion that epitomised the substance and quality of the composition, it would be these two bars of sublime beauty. Unlike the

St John Passion, the St Matthew Passion doesn't culminate in relief when the suffering ceases ("Rest well, ye holy bones and members"), but in a pain-filled choir of lament in C minor. This final movement seems to unify everyone involved in the work across time – from the distraught disciples of the New Testament, the boys of the St Thomas Choir in Bach's own time, the grieving friends at Mendelssohn's funeral in Leipzig, to today's musicians and audiences – in the concluding proclamation: "Wir setzen uns mit Tränen nieder." (We lay ourselves with weeping prostrate).

anselm hartinger in discussion with rudolf lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

Anselm Hartinger

during a rehearsal session for the st matthew passion, you once described the composition as the “mount everest” of bach’s vocal works. what inspired your colossal metaphor?

Rudolf Lutz

First and foremost, the sheer magnitude of the idea behind the work. Bach worked on the St Matthew Passion over many years, and as it evolved, the concept of the double choir became more and more central. The large-scale scoring is, however, not just acoustically splendid, but also essential to the portrayal of the various players and their proximity – or distance – to the biblical story. While one choir takes the role of the direct participants, the other reflects the bystanders who are at times overwhelmed by the

events and their own emotions, as heard in the perplexed cries of “what?”, “who?” and “where?” of choir II in the introductory movement. Of course, the story of the Passion is of timeless fascination and offers great possibilities for composition. All the same, Bach and his librettist Picander (in my opinion, a brilliant interpreter of Bach’s ideas) present a unique rendition of the story that subtly reflects the various strains of the narrative while achieving a unified concept of extraordinary quality.

After many years of conducting and performing Bach’s cantatas, I have gained enough insight to distinguish his great work from his merely good work. And I can testify that I can hardly find a thing to criticise about the Passion: I could not even name an especially impressive or less effective movement in it. That Bach was

able to sustain such an extraordinary level of compositional finesse throughout the entire work is what impresses me the most.

Anselm Hartinger

the passion is a work of mammoth dimensions. how do you maintain the attention and interest of the performers and audience throughout the duration of the work?

Rudolf Lutz

I would like to return to the metaphor of the mountain. With the Passion, Bach sends us on a high-altitude climb that truly demands our all. The work is nothing for hobby climbers: it requires the fittest, most experienced mountaineers. That said, however, the actual path through the score is exceptionally well mapped. When I faithfully follow the various visions and stations of the music, it is not difficult to maintain the suspense. Even the seemingly excessive length of the work is no longer problematic when I rely on Bach's timing to find the right footholds. Indeed, Bach's score reminds me of a perfect

screenplay, which I, as the director, am called on to realise as effectively as possible. For instance, where do I pause and sustain an image? Where can I energetically lead the way with the Evangelist? Where does it require space to allow a particular emotion to achieve its full expression? In the end, Bach, too, gave himself latitude as the situation demanded. When performers and listeners empathise with the work as Bach did with the libretto, then the performance is – despite the required effort – enormously satisfying.

Anselm Hartinger

the story of the passion is rich in sub-plots and conflicting emotions. how does bach maintain musical order and coherency in the face of these challenges?

Rudolf Lutz

I think the distribution of material across the two choirs plays an important role, as do the tonalities; a typical approach for Bach. Bach knew his bible back to front, and he had a very precise notion of how he should musically bring a scene, an emotional state or the narrative to life.

Unsurprisingly for Bach, the Passion works its way through every key. From the pitiful E minor of the introductory chorus through to the repentant B minor of the “Have mercy” movement, the sharp key signatures often typify a repentant mood, while unanticipated modulations to flat key signatures signify an abrupt change in affect, such as when the disciples suddenly lose faith in themselves and each other (“Lord, is it I?”). All the same, flat keys can also have a tender and ethereal quality – when Bach swiftly shifts to A-flat major to render the mighty earthquake after Jesus’ death, he musically underscores the shock of realisation (“Truly, this man was God’s own Son”) that radically converts the guards assembled at the cross. In contrast to this, Bach’s use of G-sharp minor, so dark and ominous, is the perfect “key of betrayal” – yet another fascinating aspect. Whether he also assigned different stylistic idioms to specific affects – in the choir movements, for example – would be most rewarding to study.

Anselm Hartinger

what did bach wish to achieve with the st matthew passion, and what does this recording mean for the bach foundation and to you personally?

Rudolf Lutz

Without a doubt, Bach strove to compose a work of lasting value. When I think of the performance restrictions and conditions of his time, I can only marvel at the immense risks he took with the large-scale, double-choir setting. Bach had an architectonic vision for his rendering of the Passion, one which he pursued uncompromisingly – despite every obstacle.

For the Foundation and for me as the Foundation’s artistic director, performing the St Matthew Passion represents a major milestone. Incidentally, without the St Matthew Passion, our whole Foundation may never have come into being. The initial idea first came up during a choir workshop in the St. Gallen Alps many years ago, where we were studying Bach’s masterpiece in a deluge of snow with students from the Basel University of Music and passionate

amateur singers. It was on this occasion that I first discovered Konrad Hummler's organisational talent and his enthusiasm for Bach – a very important encounter for me. Since that time, I have had the privilege of working with outstanding musicians who are ready and able to undertake the adventure of Bach month after month. Our “Evangelist” Charles Daniels, for instance, declared himself willing to take on the entire tenor part of the Passion after a late cancellation – an extraordinary and fulfilling experience for all involved.

the complete vocal bach

Arthur Godel, translation by Alice Noger-Gradon

The St Matthew Passion and the B Minor Mass form the heart of Bach's vocal oeuvre. Both works are recognised as compositions of global cultural significance and are regularly performed. This is not the case, however, for Bach's over 200 cantatas. Forming a musical cosmos of their own, the cantatas often struggle to find a place in modern concert programmes and today's church services. Indeed, only the most popular cantatas receive occasional attention. How, then, can these extraordinary cultural treasures be brought to life for today's listeners and preserved for future generations? Despite the wealth of Bach recordings available, the concert experience remains vital to musical appreciation. In the interest of sustaining this tradition, musician Rudolf Lutz and entrepreneur Konrad Hummler resolved in 1999 to re-interpret Bach's

complete vocal works – first and foremost his over 200 cantatas – in a new concert cycle. The project, which will span approximately 25 years, is privately funded by the J.S. Bach Foundation of St. Gallen.

Since October 2006, the Bach Foundation has performed one cantata per month in the baroque church of Trogen, an Appenzell village near St. Gallen. The concerts have proven popular with audiences, and concertgoers travel from throughout Switzerland and its neighbouring countries to experience the unique programme. The evening begins with conductor Rudolf Lutz and theologian Karl Graf introducing the chosen cantata in the form of a lively dialogue. Then, singing and playing from the keyboard, Rudolf Lutz demonstrates the work's musical hallmarks and invites the audience to join in singing

the chorales. The cantata is then performed twice, with a “reflection” lecture taking place in between. The speakers – well-known personalities from the worlds of art, culture, economics and politics – select a motif or feature of the cantata to develop from their personal standpoint. The insight gained from the lecture lends a new and immediate dimension to the second performance of the work – an inspiring experience for musicians and concertgoers alike.

All the Bach Foundation’s concerts are fully documented and available on DVD. In addition, several cantata recordings are released each year on CD. The texts of the “reflection” lectures are published shortly after each concert in both electronic and print form.

A living Bach experience for today’s listener founded on historical knowledge – that is the goal of artistic director Rudolf Lutz. As lecturer in improvisation at the Schola Cantorum Basiliensis, Switzerland’s leading school for early music, Rudolf Lutz has a profound understanding of baroque music and its compositional development. During two days of intense rehears-

als, he prepares the month’s cantata with the ensemble, a select group of primarily young musicians from the whole of Switzerland, Southern Germany and Austria who have experience in historical performance practice. The ensemble size varies according to the work in question: some cantatas require a choir of up to 20 voices while others are complemented only by soloists – many of whom are renowned artists. Regardless of the ensemble’s composition, however, each concert strives to provide a vibrant experience of Bach that breathes fresh life into his music while remaining true to its inherent spirit.

soloist biographies

Translation by Alice Noger-Gradon

Rudolf Lutz

Rudolf Lutz (born 1951) is lecturer in improvisation at the “Schola Cantorum Basiliensis”, the University of Early Music, Basle; and in thorough bass at the University of Music, Basle. From 1998–2008 he taught oratorio studies at the University of Zurich. In St. Gallen, Rudolf Lutz is organist of the church “St. Laurenzen Kirche”, a post he has held since 1973. He also conducted the “Bach-Chor St. Gallen” from 1986 to 2008, and led the “St. Galler Kammerensemble” from 1986 to 2010. Rudolf Lutz is a highly-sought specialist in historical improvisation techniques for both concerts and workshops. He is also active as a piano accompanist, harpsichordist and composer. In 2002, the world premiere of his oratorio “An English Christmas” was performed in the church “St. Laurenzen Kirche” in St. Gallen to

critical acclaim. Rudolf Lutz is in great demand for concerts and international symposiums on improvisation and performance practices. He is a regular guest lecturer and concert improviser at the “Conservatoire national supérieur musique et danse” in Lyon, the “La Folia” festival in Rougemont and the Orpheus Institute in Gent.

In late 2007, he was lecturer and improviser at a symposium on European organ culture in the time of Mendelssohn organised by the Bach Archive in Leipzig. He has also been invited to the renowned Bach festival in Ansbach as a performer and improviser on several occasions. In close cooperation with the “DRS II Kulturclub” Rudolf Lutz has participated in several literary-musical projects and liturgical symposiums. In 2006, he was awarded the culture prize of the canton of St. Gallen.

Rudolf Lutz was appointed artistic director of the J.S. Bach Foundation of St. Gallen in 2006. In view of its plan to perform Bach's complete vocal works, Rudolf Lutz established the Choir and Orchestra of the J.S. Bach Foundation as well as a permanent ensemble of soloists.

Joanne Lunn, soprano

Joanne Lunn studied at the Royal College of Music in London, where she was awarded the prestigious Tagore Gold Medal. As a soloist, she appears regularly with ensembles such as the English Baroque Soloists, the Academy of Ancient Music, the Hilliard Ensemble, Philipp Herreweghe's Collegium Vocale Gent, the King's Consort and the Gabrieli Consort. She has also been a regular guest in Sir John Eliot Gardiner's Bach Cantata Pilgrimage and performances with the Monteverdi Choir. Joanne Lunn gave her operatic debut at the English National Opera in Monteverdi's "L'Incoronazione di Poppea" conducted by Harry Christophers. She sang the part of Helena in Britten's A Midsummer Night's Dream under Sir John Eliot Gardiner in Venice

and appeared in Paris and Peking in Jonathan Miller's production of Monteverdi's "Orfeo" conducted by Philip Pickett. She is in demand as an oratorio soloist, having performed works by Bach, Handel and Haydn with conductors such as Roger Norrington, Frieder Bernius, Marc Minkowski and Masaaki Suzuki. She has also made guest appearances at the Handel festivals in Göttingen and Halle, at the BBC Proms in London and the Salzburg Festival.

Her discography includes Vivaldi's "Laudate Pueri" with The King's Consort, Haydn Masses with Sir John Eliot Gardiner and the Monteverdi Choir, John Rutter's Mass of the Children with the City of London Sinfonia and Sir John Eliot Gardiner's Bach cantata cycle.

Margot Oitzinger, alto

Margot Oitzinger was born in Graz and studied solo voice at the University of Music and Performing Arts in Graz. She has participated in masterclasses with Emma Kirkby and Peter Kooy, and was a prize winner at the International Johann Sebastian Bach competition in Leipzig

2008 and the international baroque vocal competition in Chimay, Belgium, in 2006.

Her extensive repertoire spans the works of Bach and Handel, particularly their oratorios, to Mozart and Haydn as well as romantic and modern composers. She has performed with renowned orchestras and ensembles such as the Collegium Vocale Gent, Concerto Copenhagen, the L'Orfeo Barockorchester, Sette voci, the Dunedin Consort and Players, the Wiener Akademie and Le Concert Lorrain. In addition to numerous chanson and lieder concert evenings, she has performed works by Brahms in the Festival delle Crete Senesi with Philippe Herreweghe and has appeared regularly in baroque operas with the Kammeroper Graz, Kammeroper Wien, at the "Donaufestwochen" at Schloss Greinburg and the Styriarte festival.

Charles Daniels, Evangelist, tenor

The English tenor Charles Daniels studied at King's College, Cambridge, and at the Royal College of Music. Highlights of his career have included Luigi Nono's "Canti di Vita e Amore"

(Edinburgh International Festival), Monteverdi's "Vesper" with the Gabrieli Consort and Paul McCreesh, and Handel's "Messiah" with Nikolaus Harnoncourt at the Musikverein, Vienna.

He has appeared as a soloist with a range of renowned ensembles including the Netherlands Bach Society, various period instrument orchestras and philharmonic orchestras. He is also in demand as an opera singer, most recently performing at the Festival d'Aix-en-Provence.

Charles Daniels first performed with the J.S. Bach Foundation in 2012. His repertoire spans over 1,000 years of music history and can be heard in his numerous recordings. These include more than 20 recordings of music by Purcell, primarily with the The King's Consort as well as CDs with works by Handel, Schütz, Haydn and Bach.

Peter Harvey, Jesus

Peter Harvey studied at Magdalen College in Oxford and the Guildhall School of Music and Drama in London. The main focus of his reper-

toire is baroque music. Major appearances include concerts with Harry Christophers and The Sixteen, Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music, Sir John Eliot Gardiner and the English Baroque Soloists, Gérard Lesne and Il Seminario Musicale, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Gabrieli Consort.

Peter Harvey has performed Bach's St Matthew Passion and St John Passion, Schubert's Mass in E-flat major as well as numerous Bach cantatas, including over 70 live performances in Sir John Eliot Gardiner's "Bach Cantata Pilgrimage" (2000). He has also taken on roles in various contemporary works, including the part of St John in a television performance of John Taverner's "The Cry of the Ikon". In 2007 he toured the USA with the Netherlands Bach Society and performed in a concert series of Gabriel Fauré's Requiem with the ensemble Vocal de Lausanne under Michel Corboz in Japan. He has also performed Schubert's "Winterreise" with Roger Vignoles at the Cambridge and Lugo festivals. Peter Harvey's discography spans over 80 re-

cordings, including Bach's Passions and numerous Bach cantatas, cantatas by Buxtehude, motets by Lully and Rameau, the Requiems of Fauré and Mozart as well as sacred music by Monteverdi. He teaches as a guest professor at the Royal College of Music in London.

Wolf Matthias Friedrich, bass

Wolf Matthias Friedrich studied voice with Eva Schubert at the "Hochschule für Musik Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig. In 1980 he was a prize winner of the International Dvorák competition in Karlovy Vary.

Engagements with conductors such as Kurt Masur, Fabio Luisi, Marek Janowski, Rafael Frühbeck de Burgos, Michel Corboz, Roy Goodman, Howard Arman, Jan Willem de Vriend and many more have led him to perform in opera and concert halls on all continents. In addition, he has performed in many world premieres and other debuts of contemporary compositions, including Zimmermann's "Weisser Rose" and Shih's "Vatermord".

A highly versatile performer, Wolf Matthias

Friedrich has appeared in over 50 radio, CD and DVD productions spanning music from the early baroque to the modern period. Since his studies, Handel's music has held a particular place in his repertoire, especially the operas "Deidamia", "Semele", "Orlando" and "Admeto", and the oratorios.

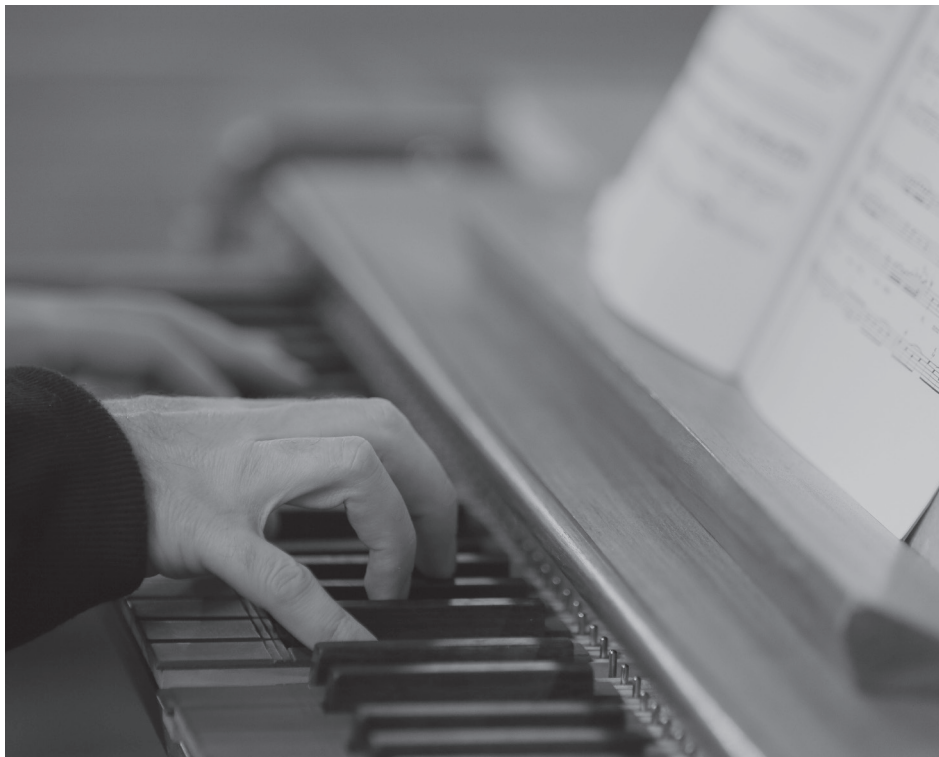
Knabenkantorei Basel

The Knabenkantorei Basel, Basel's famous boys' choir, was originally founded as the Boys' Choir of the Swiss Reformed Church of Basel City in 1927. Today, the choir is non-denominational and performs both sacred and secular music. The choir has a distinguished history, including an appearance in the world premiere of Arthur Honegger's "Jeanne d'Arc au bûcher" in Basel under Paul Sacher in 1938.

The Knabenkantorei includes a preparatory course choir, a basic course choir and a concert choir that comprises around 45 boys' and 35 men's voices. The men are generally former boy choristers with extensive choir experience. The Knabenkantorei has performed in France, Bel-

gium, Holland, England, Germany, Poland, Russia (St. Petersburg), the USA (New York, Philadelphia), South Africa, Brazil and Hungary (Budapest, Pannonhalma). In addition, it has given guest performances at numerous renowned music festivals. Its a-cappella repertoire spans works from the renaissance to the modern period. The choir is in high demand for performances of oratorios, masses, and cantatas by Bach, Handel, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Britten and Bernstein.

The Knabenkantorei has been led since 2007 by Markus Teutschbein, who studied music at the conservatoriums of Rostock, Stuttgart and Weimar. Aside from his various conducting engagements, he works with various ensembles and gives masterclasses and lectures.



Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/Texts Anselm Hartinger, Arthur Godel, Rudolf Lutz

Übersetzungen/English translations Alice Noger-Gradon

Layout-Design/Layout design..... Fabian Walser

Aufnahmejahr/Recording year.....2012

Fotografien/Photography.....Hanspeter Schiess, Schweiz

Aufnahmeleitung und Bearbeitung/Recording director and editor.....Stefan Ritzenthaler

Aufnahmeassistent/Recording assistantJohannes Widmer

Produktion/Production.....GALLUS MEDIA AG, Schweiz

Co-Produktion/Co-production.....Roland Wächter, Radio SRF 2 Kultur

English translations of cantata text excerpts from Z. Philip Ambrose, J.S. Bach: the Extant Texts of the Vocal Works in English Translations with Commentary Volume 1: BWV 1–200; Volume 2: BWV 201 – (Philadelphia: Xlibris, 2005), reproduced with kind permission of the author.

Copyright

..... ©2014, J.S. Bach-Stiftung St. Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

