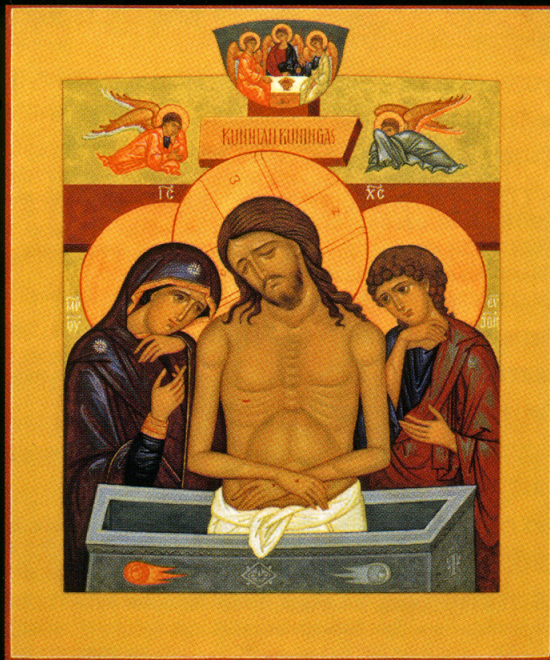




CD-921/922 DIGITAL

J.S. BACH
JOHANNESPASSION
(ST. JOHN PASSION), BWV 245



BACH COLLEGIUM JAPAN • MASAAKI SUZUKI

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Johannespassion, BWV 245** (Fassung IV • 1749)**110'19****St. John Passion** (Version IV • 1749)

COMPACT DISC 1

Playing time: 67'23

Erster Teil • Part I**34'01**

- | | | |
|------|--|-----------|
| [1] | 1. CHOR. Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm... | 9'06 |
| [2] | Index 1 2a. REZITATIV (Evangelist, Jesus). Jesus ging mit seinen Jüngern... | 1'08 |
| | Index 2 2b. CHOR. Jesum von Nazareth! | 0'10 |
| | Index 3 2c. REZITATIV (Evangelist, Jesus). Jesus spricht zu ihnen... | 0'37 2'25 |
| | Index 4 2d. CHOR. Jesum von Nazareth! | 0'10 |
| | Index 5 2e. REZITATIV (Evangelist, Jesus). Jesus antwortete... | 0'20 |
| [3] | 3. CHORAL. O große Lieb', o Lieb' ohn'alle Maße... | 0'47 |
| [4] | 4. REZITATIV (Evangelist, Jesus). Auf daß das Wort erfüllet würde... | 1'10 |
| [5] | 5. CHORAL. Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich... | 0'46 |
| [6] | 6. REZITATIV (Evangelist). Die Schar aber und der Oberhauptmann... | 0'48 |
| [7] | 7. ARIE (Alt). Von den Stricken meiner Sünden... | 4'32 |
| [8] | 8. REZITATIV (Evangelist). Simon Petrus aber folgte Jesum nach... | 0'12 |
| [9] | 9. ARIE (Sopran). Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten... | 3'47 |
| [10] | 10. REZITATIV (Evangelist, Magd, Petrus, Jesus, Diener).
Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt... | 3'02 |
| [11] | 11. CHORAL. Wer hat dich so geschlagen... | 1'23 |

12	Index 1	12a. REZITATIV (Evangelist). Und Hannas sandte ihn gebunden...	0'22
	Index 2	12b. CHOR. Bist du nicht seiner Jünger einer?	0'23 2'18
	Index 3	12c. REZITATIV (Evangelist, Petrus, Diener). Er leugnete aber...	1'33
13		13. ARIE (Tenor). Ach, mein Sinn...	2'35
14		14. CHORAL. Petrus, der nicht denkt zurück...	1'01

Zweiter Teil • Part II

76'07

15		15. CHORAL. Christus, der uns selig macht...	0'55
16	Index 1	16a. REZITATIV (Evangelist, Pilatus). Da führten sie Jesum...	0'39
	Index 2	16b. CHOR. Wäre dieser nicht ein Übeltäter...	0'58
	Index 3	16c. REZITATIV (Evangelist, Pilatus). Da sprach Pilatus zu ihnen...	0'12 4'09
	Index 4	16d. CHOR. Wir dürfen niemand töten.	0'34
	Index 5	16e. REZITATIV (Evangelist, Pilatus, Jesus). Auf daß erfüllet würde...	1'46
17		17. CHORAL. Ach, großer König, groß zu allen Zeiten...	1'23
18	Index 1	18a. REZITATIV (Evangelist, Pilatus, Jesus). Da sprach Pilatus zu ihm...	1'17
	Index 2	18b. CHOR. Nicht diesen, diesen nicht, sondern Barrabam!	0'10 1'53
	Index 3	18c. REZITATIV (Evangelist). Barrabas aber war ein Mörder...	0'26
19		19. ARIOSO (Baß). Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen...	2'33
20		20. ARIE (Tenor). Mein Jesu, ach! Dein schmerzhaft bitter Leiden...	7'12
21	Index 1	21a. REZITATIV (Evangelist). Und die Kriegsknechte flochten...	0'17
	Index 2	21b. CHOR. Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!	0'33
	Index 3	21c. REZITATIV (Evangelist, Pilatus). Und gaben ihm Backenstreiche...	0'58
	Index 4	21d. CHOR. Kreuzige, kreuzige!	0'48 5'29
	Index 5	21e. REZITATIV (Evangelist, Pilatus). Pilatus sprach zu ihnen...	0'17
	Index 6	21f. CHOR. Wir haben ein Gesetz...	1'11
	Index 7	21g. REZITATIV (Evangelist, Pilatus, Jesus). Da Pilatus das Wort hörte...	1'25

[22]	22. CHORAL. Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn...	0'59
[23]	Index 1 23a. REZITATIV (Evangelist). Die Juden aber schrienen und sprachen:	0'05
	Index 2 23b. CHOR. Lässst du diesen los...	1'09
	Index 3 23c. REZITATIV (Evangelist, Pilatus). Da Pilatus das Wort hörte...	0'42
	Index 4 23d. CHOR. Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!	0'54 4'13
	Index 5 23e. REZITATIV (Evangelist, Pilatus). Spricht Pilatus zu ihnen...	0'13
	Index 6 23f. CHOR. Wir haben keinen König, denn den Kaiser.	0'09
	Index 7 23g. REZITATIV (Evangelist). Da überantwortete er ihn...	1'01
[24]	24. ARIE (Baß) mit CHOR. Eilt, ihr angefocht'nen Seelen...	3'52

COMPACT DISC 2

Playing time: 58'52

[1]	Index 1 25a. REZITATIV (Evangelist). Allda kreuzigten sie ihn...	1'33
	Index 2 25b. CHOR. Schreibe nicht: der Juden König...	0'31 2'18
	Index 3 25c. REZITATIV (Evangelist, Pilatus). Pilatus antwortet...	0'14
[2]	26. CHORAL. In meines Herzens Grunde...	0'58
[3]	Index 1 27a. REZITATIV (Evangelist). Die Kriegsknechte aber...	0'38
	Index 2 27b. CHOR. Lasset uns den nicht zerteilen...	1'19 3'54
	Index 3 27c. REZITATIV (Evangelist, Jesus). Auf daß erfüllet würde die Schrift...	1'57
[4]	28. CHORAL. Er nahm alles wohl in acht...	1'02
[5]	29. REZITATIV (Evangelist, Jesus). Und von Stund' an nahm sie der Jünger...	1'26
[6]	30. ARIE (Alt). Es ist vollbracht!...	6'06
[7]	31. REZITATIV (Evangelist). Und neiget das Haupt und verschied.	0'25
[8]	32. ARIE (Baß) mit CHOR. Mein teurer Heiland, laß dich fragen...	4'28
[9]	33. REZITATIV (Evangelist). Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß...	0'31
[10]	34. ARIOSIO (Tenor). Mein Herz! in dem die ganze Welt...	0'46

[11]	35. ARIE (Sopran). Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren...	6'50
[12]	36. REZITATIV (Evangelist). Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war...	2'18
[13]	37. CHORAL. O hilf, Christe, Gottes Sohn...	0'58
[14]	38. REZITATIV (Evangelist). Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia...	2'12
[15]	39. CHOR. Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine...	7'04
[16]	40. CHORAL. Ach, Herr, laß dein' lieb' Engelein...	1'43

Anhang (Fassung II • 1725) • **Appendix** (Version II • 1725)

[17]	11. ARIE (Baß, Sopran). Himmel, reiße, Welt, erbebe..., BWV 245a	3'40
[18]	13.II. ARIE (Tenor). Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel..., BWV 245b	5'23
[19]	19.II. ARIE (Tenor). Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen..., BWV 245c	5'22

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists:

Ingrid Schmithüsen, soprano

Yoshikazu Mera, counter-tenor

Gerd Türk, tenor (Evangelist and appendices 13.II and 19.II)

Makoto Sakurada, tenor (tenor arias and Diener)

Yoshie Hida, soprano (Magd)

Chiyuki Urano, bass (Jesus)

Peter Kooij, bass (Petrus, Pilatus)



Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

St. John Passion

As one of Bach's two great surviving Passions, the *St. John Passion* takes its place alongside the *St. Matthew Passion*. The *St. John Passion* is comparatively small in scale and was produced earlier than the *St. Matthew*, which has given rise to the thought that the former work was written in preparation for the composition of the latter.

However, just as the Gospel of St. John in the Bible relates the events of the Passion from a completely different viewpoint from St. Matthew's Gospel, the *St. John Passion* differs both in conception and direction from the *St. Matthew* in its treatment of Christ's Passion. I would characterize the *St. John Passion* as an ambitious and adventurous work to which Bach was strongly attached. The awareness of this was borne strongly upon me in making contact with Version IV of the work, which was performed in 1998 by director Masaaki Suzuki and Bach Collegium Japan. If for no other reason, this recording is definitely significant in that it presents the fourth version of the Passion in its seldom-seen pure form.

It is well-known that the *St. John Passion* was performed four times in Bach's lifetime, each time undergoing quite some transformation. There is no final form of the *St. John Passion*, because it was continually being revised by Bach himself. This is in stark contrast to the *St. Matthew*, in which revisions are limited only in detail and a beautifully written score documents the so-to-speak harmoniously complete appearance of the work. Of course, Bach regularly made changes to his work to accommodate circumstances of performance. However, the changes made to the *St. John Passion* are broad and fundamental enough that they cannot completely be explained this way. If the process of this change could be made clear, it would surely provide us with important clues to Bach's perspectives on the Passion, religion and humanity, and on some of the things that influenced him.

Bach, who in 1723 became Kantor at the Thomaskirche in Leipzig, had among his responsibilities from 1724 onward the performance of a Passion at Vespers on

Good Friday. The venues for these performances were the two great churches of the city, the Nicolaikirche and the Thomaskirche. Incidentally, the practice of presenting settings of biblical texts interwoven with arias and chorales, known as oratorio-passions, was introduced by Bach's predecessor as Kantor, Johann Kuhnau, only in 1721; in the background, it is said, there was rivalry between the main churches and the Neukirche, which was promoting the performance of Passions in the new style.

At any rate, in 1724 Bach presented the first version of the *St. John Passion* at the Nicolaikirche. The following year at the Thomaskirche he performed Version II; in 1732 Version III was performed at the Nicolaikirche, and 1749 saw Version IV presented at the same venue. The *St. Matthew Passion* was performed in 1727, 1729, 1736 and twice in the 1740s. In 1731 the *St. Mark Passion* (now lost) was performed, and in other years Passion settings by composers other than Bach were mainly used. Clearly Bach made an effort to introduce as much variety as possible into these annual Passion performances. This is consistent with his efforts in creating a repertory of five years' worth of cantatas.

Unforgettable in the history of performance of the *St. John Passion* was the cancellation of the 1739 performance. In preparing for the *St. John Passion* performance at the Nicolaikirche in that year, Bach began work on a new autograph score. Had it been completed, we would have had a full score to compare to the *St. Matthew* score of 1736, and this would have been considered the final version of the work. But interference from the city council stopped the performance of the *St. John Passion* that year, and Bach stopped work on the score midway through No. 10. (One of his students took up the manuscript and completed it by copying in the unaltered original version of the rest of the Passion.) The reason given for the cancellation of the performance was the text; the city archive reports that Bach resisted – 'Has the work not been performed with this text already two or three times?' – and finally replied that it would

only be an unprofitable burden for him.

Now we come to Version IV. In 1749, the last year in which Bach was musically active, the fourth version of the *St. John Passion* was performed on 4th April; this was the last Passion presentation to take place under Bach's direction. In that year, Bach was writing the second half of the *B minor Mass* in a faltering hand. If we consider that the reason for a revised performance of the *St. John Passion* in this year, after a 17-year hiatus, may be that he wished to restore this old work while his health allowed it, we can look at Version IV of the *St. John Passion*, together with the *B minor Mass*, as a kind of will containing his last wishes pertaining to those works.

The fourth version is based firmly on Version I. However, the words to three of the movements have been revised. In order to determine the meaning behind these changes, let us examine the major differences between each of the versions.

Since the score Bach used in composing the work has been lost, Version I itself of the *St. John Passion* no longer exists. The lost score is the original copied by Bach in 1739 to make the new score, and the remaining movements of it were literally copied by a student at a later date. The student's copy also contains revisions that Bach made after Version I (such as the expansion of No. 33 which was written for Version II) and, through comparison with surviving performing parts, the form of Version I of 1724 has been reconstructed.

For the second performance of the *St. John Passion* on Good Friday of 1725, Bach was working on a grander scale. For example, he substituted the chorale 'O Mensch, bewein dein Sünden groß' for the opening chorus, 'Herr, unser Herrscher', and replaced the final chorale 'Ach Herr, laß dein lieb Engelein' with the closing chorale from Cantata 23, 'Christe, du Lamm Gottes'. In Part One, the new bass aria with chorale 'Himmel, reiße, Welt, erbebe' was added and the tenor aria 'Ach, mein Sinn' replaced with 'Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel'. Also, the tenor aria 'Erwäge' in

Part Two and the bass recitative 'Betrachte, meine Seel' which precedes it were replaced with the tenor aria 'Ach windet euch nicht so'. The result of changes such as these was that Version II of the Passion took on something of a resemblance to the 'chorale cantatas' that Bach was writing at that time. The reason Bach made such large-scale modifications may be that he had performed the *St. John Passion* the year before, and that he was too proud to perform the same work unaltered two years in a row. The values of the day held that music in praise of the Lord should be 'a new song', and in subsequent years Bach never once used the same setting of the Passion in two consecutive years. (Recently it has been suggested that the first performance in 1724 also possibly caused some trouble with the city council, but there is no evidence to support this.)

Since for Version III in 1732, all of the material that was new for Version II was discarded and the framework of Version I restored, it is very likely that Bach considered the changes he had made for Version II temporary. The opening chorale became the last movement of Part One of the *St. Matthew Passion*; the last movement was returned to Cantata 23. The main characteristic of Version III is the cutting of the two interpolations from the Gospel of St. Matthew. These were the segment in Part One immediately following Peter's denial, when the cock crows ('Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich') and the passage in Part Two following the death of Jesus ('Und siehe da, der Vorhang im Tempel'). The rich imagery of these two passages and the way that they set the scene for the music which follows them makes the material borrowed from St. Matthew's Gospel part of the core structure of Version I, which convinces us that such an idea originated with Bach himself.

As a result of their removal, the cock's crow passage is very abruptly broken off, and this strongly suggests that the deletion was the result of an order from the city council. This hole in the music was patched through the insertion of a new aria, but it has been lost; unfortunately

ly, not even the text to the piece is known.

The removal of the later passage (the earthquake and the opening of graves) required that the subsequent tenor recitative ('Mein Herz, in dem die ganze Welt') and soprano aria ('Zerfließe, mein Herze'), which pull from the text of that passage, be cut as well, and in their place was put an instrumental sinfonia (now lost). The version ended with the chorus 'Ruht wohl!'. 'Betrachte, meine Seel' and 'Erwäge' (Nos. 19 and 20) are restored, but the lute accompaniment for No. 19 becomes organ, and the instrument that coloured both movements, the viola d'amore, is replaced by violin. There must have been a practical reason for these changes, which are retained in Version IV.

Was Bach planning to restore the cut interpolations for the planned performance of 1739? The city council intervened because of the text, and Bach broke off in the fair copy of the score before reaching the cut passages; these facts can be seen as supporting such a guess. In that case, we can speculate that the performance of Version III was an embarrassment to Bach, and that he chose not to perform the work at all rather than to present it again in that form.

In 1749 Bach took up the *St. John Passion* again, and – perhaps in accordance with his heart's desire – restored it to the basic form found as Version I. The two passages from the Gospel of St. Matthew and the emotional music which follows them, as well as the closing chorale, all unused since 1724/25, were heard for the first time in a quarter of a century. Why was this suddenly possible? Perhaps the opinions of the city council had changed with the passage of time; possibly it was on condition that Bach change some lyrical texts to new ones, as discussed later. It is also possible that the council, seeing that Bach did not have long to live, relented and allowed the performance. The real reason remains unclear.

The parts that had been used prior to the performance of Version IV required a few supplements. Bach increased the number of performance parts for strings, provided a contrafagotte part to strengthen the continuo,

and created a harpsichord part (see Masaaki Suzuki's notes for more on this). Apart from these, what first catches the eye is the rewriting of the lyrics to three of the movements. It is my view that conventional research on Bach has attributed too small a value to the meaning of these changes.

Compared to the *St. Matthew Passion*, the *St. John Passion* has relatively few passages in free verse. These passages, however, are taken from scripts by H. Brockes, C. Weise and C.H. Postel with only a few changes; today this would be considered plagiarism. Recently it has been suggested that authorship of the lyrics may rest with Picander, but the commonly-held opinion that Bach himself arranged the text without the assistance of a proper poet is also sustainable. At any rate, no clear identification has been made of the author (or authors) of the free-verse texts in any of the four versions.

We can find a trend in the changes: texts that made use of imagery or rhetorical devices are replaced with serious theological messages. That the changes are often made regardless of ease of singing reveals the clear intent behind them. In No. 9, the soprano aria, the expression 'you' is replaced with the concept 'saviour', and 'my saviour' appears instead of 'my fate'. If we compare the contents of the middle section, 'encourage these steps, without ceasing, always pull me, push me, lead me' against 'My ardent path does not cease before you have taught me to suffer patiently', it seems to me that the changed version conveys the mental state of Bach in his last period; the original presents no dogmatic or aesthetic problems, but Bach was looking to the path the inner feet would walk, and so the changes were made.

Then there is the question of the tenor aria in Part Two. The idea in the original text, based on Brockes, regards Jesus's blood, which flowed when he was struck with the whip, as a rainbow; behind the rainbow (a symbol of blessing) is a vision of heaven. This text came under attack for being vulgar, but there is a strong possibility that Bach fell in love with the idea. Because the aria is conspicuously long, and he intentionally uses a

distinctive instrument such as the viola d'amore, it is well suited for singing in the middle of the trial in Part Two. In Version IV, the text 'see, his side, dyed with blood, is equal to any part of heaven' is changed to 'Your painful, bitter suffering brings thousandfold joy'. (The text of the recitative leading into this aria is also greatly changed.)

For the present, I am not able to theorize as to whether the reason for the adoption of such theological text, which goes so far as to ignore the presence of the 'rainbow motif' in the music, came from an external source or from within. It is certain, however, that in his later years, Bach loved the *St. John Passion*, and performed it again in the last stage of his life, resurrecting its true form and also imprinting upon it a new message concerning the thoughts of his waning years. I think there can be no doubt that this was an important achievement for Bach.

© Tadashi Ioyama 1999

About the fourth version of the *St. John Passion*

It is common knowledge that the *St. John Passion* was performed four times during Bach's lifetime. Many changes were made for each of these performances: of these, it is not clearly known what represents Bach's true intention. We have recorded the Passion as it is found in Version IV, which was performed on 4th April 1749, in the last year of Bach's life.

The confusion with the material lies in part with the fact that Bach reused existing parts many times, but more in that the changes he wished to make were written in over the notes already on the page. In reconstructing Version IV, the major problem is that the more than half of the actual parts used for that performance were produced 25 years earlier, for the performance of 1724, and reflect elements of the 1728 parts, then 20 years old, and of the 1739 score which Bach himself began to write, but which breaks off in No. 10, and moreover, some new parts were also produced for the fourth performance. The

point that truly calls for attention is that although the score (1739) contains up to No. 10 in Bach's own hand, and is repeatedly emphasized in the many articles as the most important resource, there is no evidence that the work was ever performed just as it appears in this partial autograph: of the original parts used for the fourth performance, only the continuo part up to No. 10 was revised at that time according to the partial autograph score (1739), while the other parts remain largely the same as for the first performance in 1724 (referenced in the appendix of the *Neue Bach Ausgabe* as an earlier version).

Changes peculiar to Version IV, such as the introduction of harpsichord and contrabassoon, and the orchestration of No. 35 (where the violin and flute play in unison), are all found either as revisions made directly to old parts or as new parts made for the fourth performance. The use of harpsichord and organ together often occurred in Leipzig. However, in spite of the fact that the existing harpsichord part comprises all of the movements, and it seems illogical to the writer to have both instruments playing throughout without variation, we have decided to adopt the rough rule of using the harpsichord to accompany the Evangelist, and of adding the organ for the words of Jesus.

In preparing Version IV for this recording, we found that there were rough spots in some places, deriving from the early manuscript, but also that a good deal of freshness was achieved. Especially in the *St. John Passion*, which Bach particularly loved, we felt a special understanding of the work beginning to emerge from the process of following closely in his footsteps. At any rate, it is clear that the message Bach sought to convey is nothing other than the message of the cross. Like the inscription, one after another, of notes on a page, the final awkward manuscript reveals Bach's firmly-held – almost stubborn – thoughts on Jesus on the cross. Two months after the performance of this Passion, the audition was held for a successor to the post of Kantor 'after the death of Herr Bach'. Bach must already have been failing seriously for such a prediction to have been pub-

licised. It is our hope that present listeners may come, insofar as it is possible, to appreciate the spirit of that last Passion performance of Bach's life, when death was already before his eyes.

© *Masaaki Suzuki* 1999

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly, with the 100th series concert being held in September of 1995.

The Bach Collegium Japan (BCJ) was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to great works of the baroque era on period instruments. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm.

The Bach Collegium Japan comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *Passions*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan, and for many of its projects it has been pleased to welcome European artists such as Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Mo-

nika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

Masaaki Suzuki, conductor, was born in 1954 at Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Prof. Ton Koopman and Prof. Piet Kee.

Having obtained Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (basso continuo) in 1980 and third prize in the Organ Competition in 1982 at the Vlaanderen Festival at Bruges, Belgium.

Masaaki Suzuki enjoys an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has also been the Musical Director of the Bach Collegium Japan. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music.

Chamber music. Lieder, oratorios and contemporary music all feature in the art of the Aachen-born soprano **Ingrid Schmithüsen**. Even as a student at the College of Music in Cologne she found it wholly natural to combine these genres, despite their apparently conflicting natures. Her ability to play and experiment with the voice, to discover its characteristics and follow new, individual paths demonstrates the uniqueness of her artistic development and is reflected in the scale of her repertoire, which also includes concert rarities. She has taken inspiration from her teachers, among whom are Gregory Foley and Dietrich Fischer-Dieskau. For some years she has collaborated with various ensembles in both ancient and contemporary music, for instance the Cherubini Quartet, Ensemble Modern, Concerto Köln and Musica Antiqua. She can also be heard in Bach cantatas with the Bach Collegium Japan on BIS-CD-841.

Yoshikazu Mera, Japan's leading counter-tenor, is a winner of the highest prize at the eighth Early Music Competition (1994) and the third prize at the sixth Sogakudo Japanese Lied Competition (1995). He is highly acclaimed in sacred and early music field, appearing as a soloist with the Bach Collegium Japan and in opera. He is also popular as a multitalent, singing a wide range of repertoire from German *Lieder*, Negro spirituals, songs from musicals and so on. He is also interested in Japanese songs: his disc of *Mother's Songs* (Japanese popular songs) is available on BIS-CD-906 and a further CD, *Nightingale*, features Japanese art songs (BIS-CD-889). He attracts much attention as a new type of entertainer, surpassing the classical field. This is reflected in his recent appearance singing the theme song of the film *Princess Mononoke*, distributed worldwide by Walt Disney.

Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of medieval music. Gerd Türk also teaches singing and oratorio interpretation at the Heidelberg College of Music.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, specializing in vocal music. He is now pursuing a doc-

torate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di Montegridolfo supported by Suntory Hall, Tokyo in 1993 and studied under Gustav Kuhn and Renato Bruson, who both regarded him highly and invited him to participate in their recitals and performances. He is also a member of the Accademia di Montegridolfo in Italy, organized by Gustav Kuhn. In addition to his operatic career, Sakurada is also active as a soloist in Oratorio performances. His repertoire includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*. His recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention. Makoto Sakurada studied under Tadahiko Hirono. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Nikikai Opera.

After studying horn at Tokyo National University of Fine Arts and Music, **Chiyuki Urano**, bass, decided to concentrate on singing. He has received several awards at important competitions in Japan such as the Japan Music Competition and the Sogakudo Competition of Japanese Art Song. He has often appeared in opera and oratorio and has also developed his career as a recitalist. His interpretations of Russian art songs in particular have been highly acclaimed. Recently Urano has been one of the regular soloists with the Bach Collegium Japan, in concerts and on CD.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and

in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.

Johannespassion

Als eine der beiden großen überlieferten Passionen von Bach steht die *Johannespassion* an der Seite der *Matthäuspassion*. Die *Johannespassion* ist vergleichsweise kleiner angelegt und entstand früher als die *Matthäuspassion*, weswegen man geglaubt hat, das erste Werk sei als Vorbereitung zum Komponieren des zweiten geschrieben worden.

Wie aber das Johannes-Evangelium in der Bibel die Ereignisse der Passion aus einer von dem Matthäus-Evangelium völlig verschiedener Sicht schildert, unterscheidet sich die *Johannespassion* in ihrer Behandlung der Passion Christi hinsichtlich sowohl der Anlage als auch der Einrichtung von der *Matthäuspassion*. Ich möchte die *Johannespassion* als ein ambitiöses und abenteuerliches Werk charakterisieren, an dem Bach sehr hing. Ich wurde mir dessen stark bewußt, als ich die vierte Fassung des Werkes kennenlernte, die 1998 von Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan aufgeführt wurde. Die vorliegende Aufnahme ist auf alle Fälle deswegen bemerkenswert, daß sie die vierte Fassung der Passion in ihrer selten gehörten reinen Form bringt.

Es ist bekannt, daß die *Johannespassion* zu Bachs Lebzeiten viermal aufgeführt wurde, und jedesmal ziemlich verändert wurde. Es gibt keine endgültige Fassung des Werkes, denn es wurde kontinuierlich von Bach selbst revidiert. Dies ist ein starker Kontrast zur *Matthäuspassion*, bei welcher die Revisionen sich auf Details beschränken, und eine schön geschriebene Partitur die sozusagen harmonisch komplette Erscheinung des Werks dokumentiert. Bach nahm natürlich regelmäßig Änderungen seiner Werke vor, um sie den jeweiligen Umständen bei den Aufführungen anzupassen. Die Änderungen sind aber bei der *Johannespassion* so umfassend und fundamental, daß sie auf diese Art nicht zur Gänze erklärt werden können. Falls man den Vorgang der Änderungen klarlegen könnte, würde er uns sicherlich wichtige Hinweise hinsichtlich der Perspektiven Bachs zur Passion, zur Religion und zur Humanität bringen, und zu einigen Sachen, die ihn beeinflussen.

Bach, der 1723 Kantor der Leipziger Thomaskirche wurde, zählte ab 1724 zu seinen Pflichten die Aufführung einer Passion beim Abendgottesdienst am Karfreitag. Diese Aufführungen fanden in den beiden großen Kirchen der Stadt statt, der Nicolaikirche und der Thomaskirche. Der Brauch, biblische Texte mit eingelegten Arien und Chorälen zu vertonen, wurde übrigens so spät wie 1721 von Bachs Vorgänger als Kantor, Johann Kuhnau, eingeführt; es wird gesagt, daß die Rivalität der Hauptkirchen und der Neukirche dahinterlag, die das Aufführen von Passionen im neuen Stil förderte.

Jedenfalls brachte Bach 1724 die erste Fassung der *Johannespassion* in der Nicolaikirche. Im folgenden Jahr führte er die zweite Fassung in der Thomaskirche auf. 1732 wurde die dritte Fassung in der Nicolaikirche aufgeführt, 1749 die vierte Fassung am selben Aufführungsort. Die *Matthäuspassion* wurde 1727, 1729, 1736 und zweimal in den 1740er Jahren aufgeführt. 1731 wurde die inzwischen verschollene *Markuspassion* aufgeführt, und in den übrigen Jahren wurden hauptsächlich Passionsvertonungen anderer Komponisten verwendet. Bach strengte sich offensichtlich an, möglichst viel Abwechslung bei den jährlichen Passionsaufführungen zu bringen. Dies entspricht seinen Bemühungen, ein Kantatenrepertoire für fünf Jahre zu schaffen.

Unvergeßlich in der Aufführungsgeschichte der *Johannespassion* war die Stornierung der 1739er Aufführung. Bei den Vorbereitungen für die Aufführung der *Johannespassion* in der Nicolaikirche in jenem Jahr begann Bach die Arbeit an einer neuen Partitur. Wenn sie vollendet worden wäre, hätten wir eine vollständige Partitur gehabt, die wir mit der *Matthäus*-Partitur des Jahres 1736 vergleichen könnten; diese Partitur wäre wohl als Entfassung des Werks bezeichnet worden. Eine Einmischung des Stadtrates verhinderte aber die Aufführung der *Johannespassion* in jenem Jahr, und Bach beendete die Arbeit an der Partitur auf dem halben Weg durch Nr. 10. (Einer seiner Schüler übernahm das Manuskript und vollendete es, indem er die unveränderte Originalfassung der restlichen Musik hineinkopierte.)

Die Begründung für die Stornierung der Aufführung war der Text; die Archive berichten, daß Bach protestierte, da das Werk ja bereits zwei- oder dreimal mit eben diesem Text aufgeführt worden sei, aber letzten Endes sagte, es würde für ihn nur eine undankbare Bürde sein.

Jetzt kommen wir zur vierten Fassung. Am 4. April 1749, im letzten Jahr, in welchem Bach aktiv war, wurde die vierte Fassung der Passion aufgeführt; dies war die letzte Passionsaufführung unter Bachs Leitung. In jenem Jahr schrieb Bach mit schwacher Hand den zweiten Teil der *h-moll-Messe*. Wenn wir in Betracht ziehen, daß der Grund für eine damalige, revidierte Aufführung der *Johannespassion*, nach einer Pause von 17 Jahren, vielleicht der war, daß er dieses alte Werk restaurieren wollte, während seine Gesundheit es noch erlaubte, können wir die vierte Fassung der *Johannespassion*, zusammen mit der *h-moll-Messe*, als eine Art Testament betrachten, mit seinen letzten Wünschen hinsichtlich dieser Werke.

Die vierte Fassung basiert fest auf der ersten. Die Worte dreier Sätze sind allerdings revidiert worden. Um den Sinn dieser Veränderungen zu verstehen, müssen wir die hauptsächlichsten Unterschiede der Versionen ins Auge fassen.

Da die Partitur der ursprünglichen Komposition verschollen ist, existiert die erste Fassung der *Johannespassion* als solche nicht mehr. Die verschollene Partitur war das Original, das Bach 1739 kopierte, um eine neue Partitur anzufertigen, und deren restliche Teile zu einer späteren Zeit von einem Studenten verbatim kopiert wurden. Die Kopie des Studenten enthält auch Revisionen, die Bach nach der ersten Fassung vornahm (wie die für die zweite Fassung geschriebene Erweiterung der Nr. 33), und durch den Vergleich mit überlieferten Stimmen wurde die Form der ersten Fassung, 1724, rekonstruiert.

Für die zweite Aufführung der *Johannespassion* am Karfreitag 1725 arbeitete Bach großskaliger. Zum Beispiel ersetzte er den Eröffnungschor „Herr, unser Herrscher“ durch den Choral „O Mensch, bewein dein

Sünden groß“ und den Schlußchoral „Ach Herr, laß dein lieb Englein“ durch den Schlußchoral der Kantate 23, „Christe, du Lamm Gottes“. Im ersten Teil wurde die neue Baßarie mit Choral „Himmel, reiße, Welt, erbebe“ hinzugefügt, und die Tenorarie „Ach, mein Sinn“ durch „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ ersetzt. Im zweiten Teil wurden die Tenorarie „Erwäge“ und das vorhergehende Baßrezitativ „Betrachte, meine Seel“ durch die Tenorarie „Ach windet euch nicht so“ ersetzt. Als Ergebnis dieser Art von Veränderungen erhielt die zweite Fassung der Passion eine gewisse Ähnlichkeit mit den „Choralkantaten“, die Bach in der damaligen Zeit schrieb. Der Grund für Bachs großskalige Modifizierungen kann gewesen sein, daß er im vorigen Jahr die *Johannespassion* aufgeführt hatte, aber zu stolz war, um dasselbe Werk zwei Jahre hintereinander unverändert aufzuführen. Damals meinte man, daß Musik zum Lob des Herrn „ein neues Lied“ sein müsse, und später verwendete Bach niemals die gleiche Passionsvertonung zwei Jahre hintereinander. (In jüngster Zeit ist angedeutet worden, die 1724er Erstaufführung hätte vielleicht ebenfalls Ärger mit dem Stadtrat verursacht, aber es gibt keine Anhaltspunkte dafür.)

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bach die Veränderungen in der zweiten Fassung für vorübergehend hielt, denn für die dritte Fassung 1732 wurde das gesamte neue Material der zweiten Fassung gestrichen, und die grundlegende Struktur der ersten Fassung wiederhergestellt. Der Eröffnungschoral wurde der letzte Choral des ersten Teils der *Matthäuspassion*; der letzte Satz ging zur Kantate 23 zurück. Das wichtigste Charakteristikum der dritten Fassung ist, daß zwei Interpolationen aus dem Matthäus-Evangelium hereingeschnitten wurden. Es sind dies die Passage im ersten Teil unmittelbar nach der Verleugung des Petrus, als der Hahn kräht („Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich“) und die Passage nach Jesu Tod im zweiten Teil („Und siehe da, der Vorhang im Tempel“). Die reiche Metaphorik dieser beiden Passagen und die Art, auf welche sie die folgende Musik vorbereiten, machen

das dem Matthäus-Evangelium entlehnte Material zu einem Teil der Kernstruktur der ersten Fassung, was uns überzeugt, daß diese Idee von Bach selbst stammte.

Als Ergebnis ihrer Entfernung wird die Krähpassage des Hahnes sehr abrupt unterbrochen, was kraftvoll darauf hinweist, daß die Streichung das Ergebnis eines Befehls des Stadtrates war. Dieses Loch in der Musik wurde durch das Einsetzen einer neuen Arie geflickt, die aber verlorengegangen ist; leider ist nicht einmal der Text des Stücks bekannt.

Das Entfernen der späteren Passage (das Erdbeben und Öffnen der Gräber) setzte voraus, daß das folgende Tenorrezitativ („Mein Herz, in dem die ganze Welt“) und die Sopranarie („Zerfließe, mein Herze“), die sich auf den Text jener Passage stützen, ebenfalls gestrichen werden, und an ihre Stelle kam eine instrumentale, jetzt verschollene Sinfonia. Die Fassung endete mit dem Chor „Ruht wohl“. „Betrachte, meine Seel“ und „Erwäge“ (Nr. 19 und 20) werden wiedereingesetzt, aber aus der Lautenbegleitung in Nr. 19 wird eine Orgel, und das Instrument, das beide Sätze farbte, Viola d'amore, wird durch eine Violine ersetzt. Diese Veränderungen, die in der vierten Fassung erhalten blieben, müssen einen praktischen Grund gehabt haben.

Plante Bach, die beiden entfernten Interpolationen bei der für 1739 geplanten Aufführung wieder einzusetzen? Der Stadtrat griff aufgrund des Texts ein, und Bach unterbrach die Reinschrift der Partitur bevor er die gestrichenen Passagen erreichte; diese Fakten könnten so eine Vermutung stützen. In diesem Fall können wir spekulieren, daß die Aufführung der dritten Fassung für Bach peinlich war, und daß er das Werk lieber gar nicht aufführte, als es nochmals in dieser Fassung brachte.

1749 nahm Bach die *Johannespassion* wieder auf und brachte sie – vielleicht seinem Herzenswunsch entsprechend – auf die als erste Fassung vorliegende Grundform zurück. Die beiden Passagen aus dem Matthäus-Evangelium und die nach ihnen folgende, emotionale Musik, sowie der Schlußchoral, alle seit 1724/25 nicht verwendet, waren zum erstenmal seit

einem Vierteljahrhundert zu hören. Wieso war dies plötzlich möglich? Vielleicht hatte sich die Meinung des Stadtrats im Laufe der Zeit geändert; vielleicht war es unter der Voraussetzung, daß Bach einige lyrische Texte durch andere ersetzen sollte, wie später angeführt. Es ist auch möglich, daß der Stadtrat einsah, daß Bach nicht mehr lange leben sollte, nachgab und die Aufführung gestattete. Der wirkliche Grund bleibt unklar.

Die vor der Aufführung der vierten Fassung verwendeten Stimmen brauchten einige Ergänzungen. Bach erhöhte die Anzahl der Streicherparts, schrieb zur Verstärkung des Continuos eine Kontrafagottstimme und schuf einen Cembalopart (siehe Masaaki Suzukis Bemerkungen). Abgesehen von diesen waren die textlichen Veränderungen dreier Sätze ins Auge fallend. Ich denke, die konventionelle Bachforschung hat dem Sinn dieser Veränderungen zu wenig Bedeutung beigemessen.

Im Vergleich mit der *Matthäuspassion* hat die *Johannespassion* relativ wenige Passagen im freien Vers. Diese Passagen wurden aber mit nur wenigen Veränderungen aus Schriften von Barthold Heinrich Brockes, C. Weise und C.H. Postel übernommen, was heute als Plagiat gelten würde. Neulich wurde die Vermutung geäußert, Picander habe die Texte geschrieben, aber die häufige Meinung, Bach habe selbst den Text zusammengestellt, ohne die Hilfe eines richtigen Dichters, kann ebenfalls aufrechterhalten werden. Auf alle Fälle ist es nicht gelungen, den Autor (oder die Autoren) dieses Texts in irgend einer der vier Fassungen klar zu identifizieren.

Wir können eine Tendenz in den Veränderungen finden: solche Texte, die Bildersymbolik oder rhetorische Merkmale ausweisen, sind durch ernste theologische Botschaften ersetzt worden. Daß die Veränderungen häufig ohne Rücksicht auf ein bequemes Singen vorgenommen wurden, enthüllt ihre deutliche Absicht. In Nr.9. der Sopranarie, wird „du“ durch „Heiland“ ersetzt, und „Mein Heiland“ erscheint anstatt „mein Schicksal“. Wenn wir den Text des Mittelteils, „Befördre den Lauf und höre nicht auf, selbst an mir zu ziehen, zu

schieben, zu bitten“ mit dem Original („Mein sehnlicher Lauf Hört nicht eher auf, bis daß du mich lehrest, geduldig zu leiden“) vergleichen, scheint es mir, daß die veränderte Fassung Bachs mentale Verfälschung in seiner letzten Zeit vermittelt: das Original hat keinerlei dogmatische oder ästhetische Probleme, aber Bach dachte an den Pfad, den das innere Wesen wandern sollte, weswegen die Änderungen vorgenommen wurden.

Dann ist da die Frage der Tenorarie im zweiten Teil. Der Gedanke des auf Brockes basierenden Originaltexts bezieht sich auf Jesu Blut, das wie ein Regenbogen strömt, als er mit der Peitsche geschlagen wurde; hinter dem Regenbogen (Symbol des Segens) ist eine himmlische Vision. Dieser Text wurde aufgrund seiner vermeintlichen Vulgarität angegriffen, aber es gibt eine starke Möglichkeit, daß Bach sich in den Gedanken verliebte. Da die Arie auffallend lang ist, und er absichtlich ein unverkennbares Instrument wie die Viola d'amore verwendet, eignet sie sich gut, um mitten im Gerichtsverfahren im zweiten Teil gesungen zu werden. In der vierten Fassung wird der Text „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken dem Himmel gleiche geht“ in „Dein schmerzhaft bitter Leiden bringt tausend Freuden“ abgeändert. (Auch der Text des zu dieser Arie führenden Rezitativs ist stark verändert.)

Im Augenblick kann ich keine Theorien aufstellen, ob der Anlaß für die Verwendung eines solchen theologischen Texts, der sogar das Vorhandensein des „Regenbogenmotivs“ in der Musik übersieht, von außen kam, oder innere Gründe hatte. Sicher ist aber, daß Bach in späteren Jahren die *Johannespassion* liebte, und sie im letzten Stadium seines Lebens abermals aufführte, ihre wahre Form wiederbelebte, und sie mit einer neuen Botschaft über die Gedanken an seine schwindenden Jahre versah. Meines Erachtens war dies für Bach eine wichtige Leistung.

© Tadashi Isoyama 1999

Über die vierte Fassung der *Johannespassion*

Es ist allgemein bekannt, daß die *Johannespassion* zu Bachs Lebzeiten viermal aufgeführt wurde. Für jede dieser Aufführungen wurden viele Veränderungen vorgenommen; wir wissen nicht eindeutig, welche von diesen Bachs wirklichen Absichten entsprechen. Wir nahmen die Passion so auf, wie sie in der vierten Fassung vorliegt, die am 4. April 1749 aufgeführt wurde, in Bachs letztem Lebensjahr.

Die Verwirrung hinsichtlich des Materials rührt teilweise daher, daß Bach existierende Stimmen vielmals wiederverwendete, mehr noch aber daher, daß die Veränderungen, die er vornehmen wollte, oberhalb der bereits auf der Partiturseite stehenden Noten eingetragen wurden. Bei der Rekonstruktion der vierten Fassung besteht das große Problem darin, daß mehr als die Hälfte der bei jener Aufführung verwendeten Stimmen für die 1724er Aufführung 25 Jahre früher geschrieben worden waren. Sie spiegeln auch Elemente der damals 10 Jahre alten 1728er Stimmen, sowie der 1739er Partitur, die Bach selbst zu schreiben begann, die aber in Nr. 10 unterbrochen wird. Weiterhin wurden einige neue Stimmen für die vierte Aufführung hergestellt. Der wirklich interessante Umstand ist der, daß es keinerlei Beweise dafür gibt, daß das Werk jemals genau entsprechend der 1739er Partitur aufgeführt wurde, obwohl diese bis zur Nr. 10 von Bachs eigener Hand stammt und in vielen Schriften immer wieder als wichtigste Quelle bezeichnet wird; unter den für die vierte Aufführung verwendeten Originalstimmen wurde laut der partiell autographen Partitur (1739) bis dahin nur der Continuo part bis Nr. 10 revidiert, während die anderen Stimmen zum Großteil dieselben wie bei der Erstaufführung 1724 blieben (die im Anhang der Neuen Bach-Ausgabe als frühere Fassung bezeichnet wird).

Jene Veränderungen, die für die vierte Fassung eigentümlich sind, wie die Einführung von Cembalo und Kontrafagott, und die Orchestrierung von Nr. 35 (wo Violine und Flöte unisono spielen), liegen durchwegs als direkte Revisionen alter Stimmen vor, oder als als neue,

für die vierte Aufführung angefertigte Stimmen. Das Verwenden von Cembalo und Orgel zusammen war in Leipzig häufig. Obwohl die überlieferte Cembalostimme sämtliche Sätze umfaßt, und die Annahme unlogisch scheint, der Schreiber hätte beide Instrumente durchwegs ohne Abwechslung spielen lassen, beschlossen wir, grob gesehen die Regel anzuwenden, daß das Cembalo den Evangelisten begleitet, und die Orgel bei Jesu Worten dazutritt.

Beim Vorbereiten der vierten Fassung für die vorliegende Aufnahme fanden wir, daß es hier und da rauhe Stellen gab, aber daß auch ziemlich viel Frische erreicht wurde. Ganz speziell bei der *Johannespassion*, die Bach besonders liebte, spürten wir, daß wir dadurch, daß wir in seine Fußstapfen traten, ein besonderes Verständnis für das Werk gewannen. Jedenfalls ist es klar, daß Bach keine andere Botschaft überbringen wollte als jene des Kreuzes. Das letzte, schwierige Manuskript enthüllt, wie das Schreiben von Noten eine nach der anderen, Bachs feste – nahezu hartnäckige – Gedanken an Jesus am Kreuze. Zwei Monate nach der Aufführung dieser Passion wurde ein Probespiel veranstaltet für den Nachfolger als Kantor „nach dem Tode des Herrn Bach“. Bachs Zustand muß sich bereits ernsthaft verschlechtert haben, wenn so eine Voraussage veröffentlicht wurde. Wir hoffen, daß unsere Hörer so weit wie möglich den Geist der letzten Aufführung einer Passion zu Bachs Lebzeiten empfinden werden, wo er den Tod bereits vor Augen hatte.

© Masaaki Suzuki 1999

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Ka-

pelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte finden regelmäßig statt: das 100. Serienkonzert wurde im September 1995 veranstaltet.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von seinem derzeitigen Leiter Masaaki Suzuki in der Absicht gegründet, das japanische Publikum mit großen Werken des Barockzeitalters auf zeitgetreuen Instrumenten bekanntzumachen. Im Mittelpunkt der Tätigkeit stehen, wie der Name des Ensembles andeutet, die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher, protestantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflussen, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

Das Bach Collegium Japan ist nicht nur ein Barockorchester, sondern auch ein Chor, und zu seinen Haupttätigkeiten gehören eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und verschiedene instrumentale Programme. Zusätzlich bringt das BCJ wichtige Werke wie Bachs *Passionen*, Händels *Messias* und Monteverdis *Vespere*, sowie kleinere Programme für Solisten oder kleinere Vokalensembles. Das BCJ ist in Tokio und Kobe beheimatet, tritt aber in ganz Japan auf, und für viele seiner Projekte hatte es das Vergnügen, europäische Künstler willkommen zu heißen, wie etwa Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooyi, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper und das Concerto Palatino.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis

beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan. Er ist Professor für Orgel und Cembalo an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio.

Kammermusik und Lied, Oratorium und zeitgenössische Musik sind Schwerpunkte der Gesangkunst **Ingrid Schmithüsens**. Bereits als Studentin der Musikhochschule Köln vereinigte die gebürtige Aachenerin diese scheinbar so unterschiedlichen Gebiete ganz selbstverständlich. Ihr Vermögen, mit der Stimme zu spielen und zu experimentieren, ihre Eigenarten zu entdecken und neue, eigene Wege zu gehen, zeigt die Individualität ihrer künstlerischen Entwicklung und spiegelt sich in ihrem großen Repertoire auch ungewöhnlicher Konzertliteratur wider. Angeregt dazu wurde sie unter anderem durch ihre Lehrer Gregory Foley und Dietrich Fischer-Dieskau. Langjährige künstlerische Zusammenarbeit verbindet sie mit verschiedenen Ensembles der alten wie der zeitgenössischen Musik wie z.B. dem Cherubini-Quartett, dem Ensemble Modern, Concerto Köln, Musica Antiqua u.a. Ingrid Schmithüsen ist auf einer weiteren Aufnahme von Bach-Kantaten mit dem Bach Collegium Japan vertreten (BIS-CD-841)

Yoshikazu Mera, der führende Countertenor Japans, gewann den ersten Preis beim achten Wettbewerb für frühe Musik (1994) und den dritten Preis beim sechsten Japanischen Sogakudo-Liedwettbewerb (1995). Als Interpret auf den Gebieten der sakralen und der frühen Musik ist er ganz besonders gefeiert, und er erschien als Solist mit dem Bach Collegium Japan und in Opern. Er ist auch als vielfältiges Talent beliebt, und er singt ein breites Repertoire, von deutschen Liedern bis zu Negro spirituals und Songs aus Musicals. Er interessiert sich auch für japanische Lieder; auf BIS-CD-906 singt er beliebte japa-

nische Lieder, und auf einer weiteren CD, BIS-CD-889, japanische Kunstlieder. Er erregt Aufsehen als ein neuartiger Unterhalter, die Grenzen der Klassik überschreitend. Ein Beispiel ist, daß er das Titellied des von Walt Disney weltweit vertriebenen Films *Princess Mononoke* sang.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chordirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger, und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er erschien bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern und Aix-en-Provence usw. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cölln, und des französischen Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Gerd Türk unterrichtet Gesang und Oratorieninterpretation an der Hochschule für Musik in Heidelberg.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. Er arbeitet jetzt daran, an derselben Universität zu doktorieren. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später erschien er als Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegridolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Monte-

gridolfo in Italien. Neben seiner Opernkariere ist Sakurada auch als Oratoriensolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannespassion*, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

Nach Hornstudien an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio beschloß der Baß **Chiyuki Urano**, sich auf das Singen zu konzentrieren. Er erhielt mehrere wichtige Auszeichnungen bei wichtigen Wettbewerben in Japan, z.B. dem Japanischen Musikwettbewerb und dem Sogakudo-Wettbewerb für japanischen Kunstgesang. Er erschien häufig in Oper und Oratorium und machte auch als Liedsänger Karriere. Besonders seine Interpretationen russischer Lieder wurden hoch gelobt. Urano ist ein regelmäßiger Solist mit dem Bach Collegium Japan bei Konzerten und auf CD.

Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij erscheint regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.

La Passion selon saint Jean

La *Passion selon saint Jean*, l'une des deux grandes passions de Bach à avoir survécu, se range à côté de la *Passion selon saint Matthieu*. La *Passion selon saint Jean* est de dimensions plus réduites et fut composée avant la *saint Matthieu*, ce qui souleva l'idée que la première avait été écrite en préparation à la composition de la seconde.

Or, comme l'évangile selon saint Jean dans la Bible relate les événements de la Passion d'un point de vue complètement différent que celui de l'évangile selon saint Matthieu, la *Passion selon saint Jean* diffère en conception et en direction de la *saint Matthieu* dans son traitement de la Passion du Christ. Je dirais de la *Passion selon saint Jean* que c'est une œuvre ambitieuse et aventureuse à laquelle Bach était fortement attaché. J'en devins profondément conscient au contact de la quatrième version de l'œuvre, exécutée en 1998 par le Collegium Bach du Japon sous son directeur, Masaaki Suzuki. Au moins pour cette raison, cet enregistrement est très important vu qu'il présente la quatrième version de la Passion dans sa forme pure rarement entendue.

On sait que la *Passion selon saint Jean* a été exécutée quatre fois du vivant de Bach, chaque fois après avoir subi quelque transformation. Il n'y a pas de forme finale de la *Passion selon saint Jean* parce qu'elle était continuellement révisée par Bach lui-même. En cela, elle diffère radicalement de la *saint Matthieu* où les révisions se limitent à des détails et où une partition écrite avec un très grand soin documente l'apparition pour ainsi dire harmonieusement complète de l'œuvre. Bach fit bien sûr de réguliers changements pour accommoder ses œuvres aux circonstances d'exécution. Or, les changements apportés à la *Passion selon saint Jean* sont de taille et assez fondamentaux pour exiger une autre explication. Si le processus de ces changements pouvait être éclairci, il nous fournirait sûrement des indications importantes quant aux perspectives de Bach sur la Passion, la religion et l'humanité, et sur certaines des choses qui l'ont influencé.

Bach, qui devint "Kantor" de l'église St-Thomas à Leipzig en 1723, se vit confier entre autres, à partir de 1724, la responsabilité de l'exécution d'une Passion aux vêpres du vendredi saint. Les lieux de ces exécutions étaient les deux grandes églises de la ville, l'église St-Nicolas et l'église St-Thomas. Incidemment, la coutume de présenter des arrangements de textes bibliques séparés par des arias et des chorals, connus sous le nom de passions-oratorios, fut introduite par le prédécesseur de Bach, le "kantor" Johann Kuhnau, en 1721 seulement; on dit qu'il y avait un fond de rivalité entre les églises principales et la Neukirche qui favorisait l'exécution des passions dans le nouveau style.

Quoi qu'il en soit, en 1724, Bach présenta la première version de la *Passion selon saint Jean* à l'église St-Nicolas. L'année suivante, il donna la seconde version à l'église St-Thomas; en 1732, la troisième version fut jouée à l'église St-Nicolas et 1749 vit la quatrième version donnée au même endroit. La *Passion selon saint Matthieu* fut chantée en 1727, 1729, 1736 et deux fois dans les années 1740. En 1731, la *Passion selon saint Marc* (maintenant perdue) fut exécutée et, les autres années, des passions d'autres compositeurs que Bach furent principalement utilisées. Bach fit un effort évident pour offrir la plus grande variété possible à ces exécutions annuelles de la Passion, ce qui est compatible avec ses efforts de créer un répertoire de cinq ans de cantates.

L'annulation de l'exécution de 1739 est inoubliable dans l'histoire de la *Passion selon saint Jean*. Au cours de la préparation de l'exécution de la *Passion selon saint Jean* à l'église St-Nicolas cette année-là, Bach commença à travailler sur une nouvelle partition autographe. Si elle avait été terminée, nous aurions eu une partition complète à comparer à celle de la *saint Matthieu* de 1736 et cette version aurait été considérée comme la finale de l'œuvre. Mais une ingérence du conseil municipal entra l'exécution de la *Passion selon saint Jean* cette année-là et Bach arrêta le travail sur la partition à mi-chemin dans le no 10. (L'un de ses élèves prit le manuscrit et le termina en y copiant la version originale in-

changée du reste de la *Passion*.) La raison donnée pour l'annulation de l'exécution était le texte: les archives de la cité rapportent que Bach résista: "L'œuvre n'a-t-elle pas été exécutée avec ce texte déjà deux ou trois fois?" et répliqua enfin que ce ne serait qu'un poids dommageable pour lui.

Nous voici maintenant à la quatrième version. En 1749, la dernière année de vie musicale active de Bach, la quatrième version de la *Passion selon saint Jean* fut exécutée le 4 avril; ce fut la dernière interprétation de la passion sous la direction de Bach. Cette année-là, Bach écrivit la seconde moitié de la *Messe en si mineur* d'une main hésitante. Si on considère que la raison de l'exécution révisée de la *Passion selon saint Jean* cette année-là, après une pause de 17 ans, pourrait bien être qu'il désirait rétablir cette vieille œuvre pendant que sa santé le lui permettait encore, nous pouvons considérer la quatrième version de la *Passion selon saint Jean*, ainsi que la *Messe en si mineur*, comme une sorte de testament renfermant ses dernières volontés au sujet de ces œuvres.

La quatrième version est solidement basée sur la première. Les paroles de trois des mouvements cependant ont été révisées. Afin de déterminer la raison de ces changements, examinons les différences majeures entre chacune des versions.

Puisque la partition utilisée par Bach dans la composition de l'œuvre a été perdue, la première version même de la *Passion selon saint Jean* n'existe plus. La partition perdue est l'originale copiée par Bach en 1739 pour faire la nouvelle partition et ses autres mouvements furent littéralement copiés par un élève à une date ultérieure.

La copie de l'élève renferme aussi des révisions que Bach a faites après la première version (par exemple l'expansion du no 33 qui fut écrite pour la deuxième version); grâce à la comparaison faite avec des parties d'exécution qui ont survécu, la forme de la première version de 1724 a été reconstruite.

Pour la seconde exécution de la *Passion selon saint Jean* le vendredi saint de 1725, Bach travailla sur une

plus grande échelle. Il substitua par exemple le choral "O Mensch, bewein dein Sünden groß" au chœur d'ouverture, "Herr, unser Herrscher" et il remplaça le choral final "Ach Herr, laß dein lieb Engeln" par le choral final de la cantate no 23, "Christe, du Lamm Gottes". Dans la première partie, une nouvelle aria de basse avec le choral "Himmel, reiße, Welt, erbebe" fut ajoutée et l'aria de ténor "Ach, mein Sinn" fut remplacée par "Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel". De plus, l'aria de ténor "Erwäge" dans la deuxième partie et le récitatif de basse "Betrachte, meine Seel", qui la précède, furent remplacés par l'aria de ténor "Ach windet euch nicht so". De tels changements eurent pour résultat que la deuxième version de la *Passion* commença à ressembler aux "cantates de chorals" que Bach écrivait à ce moment-là. La raison de telles grandes modifications de la part de Bach pourrait être qu'il avait donné la *Passion selon saint Jean* l'année précédente et qu'il était trop fier pour rejouer la même œuvre sans changements deux ans de suite. Les valeurs de l'époque demandaient que la musique en l'honneur du Seigneur soit "un nouveau chant" et, les années suivantes, Bach n'utilisa jamais la même version de la *Passion* deux ans de suite. (On a suggéré récemment que la première exécution de 1724 pourrait avoir causé des annuis avec le conseil municipal mais on n'en a pas de preuve à l'appui.)

Puisque tout le matériel nouveau pour la deuxième version fut écarté pour la troisième version en 1732 et que le cadre de la première fut restauré, il est fort probable que Bach considéra comme temporaires les changements qu'il avait faits pour la deuxième version. Le choral d'ouverture devint le dernier mouvement de la première partie de la *Passion selon saint Matthieu*; le dernier mouvement retourna à la cantate no 23. La caractéristique principale de la troisième version est le retranchement de deux interpolations de l'évangile selon saint Matthieu. Il s'agissait du segment de la première partie suivant immédiatement le reniement de Pierre, quand le coq chante ("Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich") et le

passage de la seconde partie suivant la mort de Jésus ("Und siehe da, der Vorhang im Tempel"). La richesse des images de ces deux passages et la manière dont ils préparent la scène pour la musique qui suit fait du matériel emprunté à l'évangile selon saint Matthieu une partie de la structure centrale de la première version qui nous convainc qu'une telle idée provient de Bach lui-même.

Suite à cette suppression, le passage du chant du coq est coupé très abruptement et cela suggère fortement que le retranchement est le résultat d'un ordre du conseil municipal. Le trou dans la musique fut racommodé par l'insertion d'une nouvelle aria qui a été perdue; malheureusement, pas même le texte de la pièce est connu.

Le retranchement du passage ultérieur (le tremblement de terre et l'ouverture des tombeaux) exigea que le récitatif suivant de ténor ("Mein Herz, in dem die ganze Welt") et l'aria de soprano ("Zerfließe, mein Herze"), qui proviennent du texte de ce passage, soient coupés eux aussi; une sinfonia instrumentale (maintenant perdue) fut mise à leur place. La version se terminait avec le chœur "Ruht wohl". "Betrachte, meine Seel'" et "Erwäge" (nos 19 et 20) sont restaurés mais l'accompagnement de luth du no 19 devient de l'orgue et l'instrument qui colorie ces deux mouvements, la viole d'amour, est remplacé par le violon. Il a dû y avoir des raisons d'ordre pratique pour ces changements qui sont gardés dans la quatrième version.

Bach pensait-il remettre les interpolations retranchées pour l'exécution projetée de 1739? Le conseil municipal intervint à cause des paroles et Bach s'arrêta dans la copie propre de la partition avant d'arriver aux passages retranchés: ces faits peuvent être vus comme appuyant une telle hypothèse. Dans ce cas, nous pouvons supposer que l'exécution de la troisième version aurait été un embarras pour Bach et qu'il choisit de ne pas donner l'œuvre du tout plutôt que de la présenter encore dans cette forme.

En 1749, Bach reprit la *Passion selon saint Jean* et, peut-être suivant les désirs de son cœur – il la restaura dans sa forme fondamentale de la première version. Les

deux passages de l'évangile selon saint Matthieu et la musique émotionnelle qui les suit, ainsi que le choral terminal, tous mis au rancart depuis 1724/25, furent entendus pour la première fois en un quart de siècle. Pourquoi cela a-t-il soudainement été possible? Les idées du conseil municipal avaient peut-être changé avec le temps; ce fut peut-être à la condition que Bach choisisse quelques nouveaux textes lyriques, ainsi que discuté plus tard. Il est aussi possible que le conseil, voyant que Bach n'avait plus longtemps à vivre, revint sur sa décision et permit l'exécution. La vraie raison n'est pas éclaircie.

Les parties qui avaient été utilisées avant l'exécution de la quatrième version exigèrent quelques suppléments. Bach augmenta le nombre de parties pour cordes, fournit une partie de contrebasse pour renforcer le continuo et créa une partie de clavecin (voir à ce sujet les notes de Masaaki Suzuki). Outre ces parties, ce qui attire d'abord l'attention est le changement des paroles de trois des mouvements. Je suis d'avis que les recherches conventionnelles sur Bach ont attribué une valeur trop restreinte à ces changements.

Comparée à la *Passion selon saint Matthieu*, la *Passion selon saint Jean* a relativement peu de passages en vers libres. Ces passages proviennent cependant de manuscrits de H. Brockes, C. Weise et C.H. Postel avec seulement quelques changements; aujourd'hui, on parlerait de plagiat. On a suggéré récemment que l'auteur des textes pourrait être Picander mais l'opinion généralement adoptée à l'effet que Bach arrangea lui-même le texte sans l'aide d'un poète professionnel est aussi défendable. Quoi qu'il en soit, on n'a pas identifié clairement l'auteur (ou les auteurs) des textes libres d'aucune des quatre versions.

On peut déceler une tendance dans les changements: les textes qui utilisent des images ou des figures de rhétorique sont remplacés par de sérieux messages théologiques. Les fréquents changements sans égards à la difficulté d'exécution vocale révèlent nettement l'intention qui les anime. Dans le no 9, l'aria de soprano, l'expression "tu" est remplacé par le concept de "sauveur" et

“mon sauveur” apparaît au lieu de “mon destin”. En comparant le contenu de la section du milieu, “encouragez ces pas, sans arrêt, tirez-moi, poussez-moi, conduisez-moi toujours” à l’original “n’arrêtez pas mes pas qui vous cherchent, enseignez-moi la patience”, il me semble que la version changée transmet l’état mental de Bach dans sa dernière période; l’original ne présente pas de problèmes dogmatiques ou esthétiques mais Bach considérait le chemin intérieur à faire et c’est ainsi que les changements survinrent.

Il y a maintenant la question de l’aria de ténor dans la seconde partie. L’idée du texte original, basé sur celui de Brockes, considère le sang de Jésus qui coula en arc-en-ciel quand il fut flagellé; derrière l’arc-en-ciel (symbole de bénédiction) se trouve une vision du ciel. Ce texte fut attaqué comme étant vulgaire mais il est fort possible que Bach fût particulièrement gagné à l’idée. Parce que l’aria est remarquablement longue et qu’il intentionnellement utilisa un instrument aussi distinctif que la viole d’amour, elle convient bien pour être chantée au milieu du procès dans la seconde partie. Dans la quatrième version, le texte “voyez, son côté, teint de sang, est égal à toute partie du ciel” est changé pour “Mon Jésus, ah, votre Passion heureuse et affligeante a apporté la joie à tous”. (Le texte du récitatif précédant cette aria est aussi grandement changé.)

En ce moment, je ne peux pas élaborer de théorie quant à l’adoption d’un tel texte théologique, qui va même jusqu’à ignorer la présence du “motif d’arc-en-ciel” dans la musique; vient-il d’une source extérieure ou intérieure? Il est cependant certain que Bach, dans ses dernières années, aimait beaucoup la *Passion selon saint Jean* et qu’il la donna de nouveau dans la dernière étape de sa vie, ressuscitant sa forme véritable et lui inculquant un nouveau message quant aux pensées de ses années de déclin. Je crois qu’il ne fait pas de doute que ce fût une réalisation importante pour Bach.

© Tadashi Ioyama 1999

Au sujet de la quatrième version de la *Passion selon saint Jean*

On sait que la *Passion selon saint Jean* fut jouée quatre fois du vivant de Bach. Plusieurs changements furent faits pour chacune de ces exécutions, on ne sait pourtant pas avec certitude lesquels correspondent à l’intention authentique de Bach. Nous avons enregistré ici la *Passion* telle que trouvée dans la quatrième version qui fut donnée le 4 avril 1749, la dernière année de la vie de Bach.

La confusion avec le matériel est due en partie au fait que Bach réutilisa plusieurs fois des parties existantes, mais plus à celui que les changements qu’il souhaitait étaient écrits au-dessus des notes déjà écrites sur la page. En reconstituant la quatrième version, le problème majeur fut que plus de la moitié des parties actuelles utilisées pour cette exécution avaient été composées 25 ans plus tôt, pour l’exécution de 1724, et reflètent des éléments des parties de 1728, alors vieilles de 20 ans, et de la partition de 1739 que Bach commença lui-même à écrire mais où il s’arrêta au no 10 et, en plus, certaines parties nouvelles furent aussi produites pour la quatrième exécution. Le point qui demande vraiment de l’attention est qui, même si la partition (1739) renferme jusqu’au no 10 de la main de Bach et est continuellement soulignée dans plusieurs articles comme la source la plus importante, il n’y a pas d’évidence que l’œuvre fût jamais exécutée juste comme elle apparaît dans cet autographe partiel; des parties originales utilisées pour la quatrième exécution, seule la partie de continuo jusqu’au no 10 fut alors révisée selon la partition autographe partielle (1739) tandis que les autres parties restent en gros les mêmes que pour la première exécution de 1724 (appelée version antérieure dans l’appendice de la *Neue Bach Ausgabe*).

Des changements particuliers à la quatrième version, tels l’introduction du clavecin et du contrebasson ainsi que l’orchestration du no 35 (où le violon et la flûte jouent à l’unisson), sont tous trouvés soit comme révisions faites directement dans les anciennes parties ou

comme nouvelles parties faites pour la quatrième exécution. L'emploi du clavecin et de l'orgue ensemble était fréquent à Leipzig. Or, malgré le fait que la partie existante de clavecin comprenne tous les mouvements, il semble illogique à l'auteur d'avoir les deux instruments jouant tout au long sans variation et nous avons décidé d'adopter la règle d'utiliser le clavecin pour accompagner l'Évangéliste et d'ajouter l'orgue pour les paroles de Jésus.

En préparant la quatrième version pour cet enregistrement, nous avons trouvé qu'il y avait des endroits imparfaits, provenant du manuscrit antérieur, mais aussi qu'il s'y trouvait beaucoup de fraîcheur. Surtout dans la *Passion selon saint Jean*, que Bach aimait particulièrement, nous avons ressenti une compréhension spéciale de l'œuvre commencer à émerger du fait de suivre Bach pas à pas. Quoi qu'il en soit, il est clair que le message que Bach chercha à transmettre n'est rien d'autre que le message de la croix. Comme l'inscription, l'une après l'autre des notes sur les pages, le manuscrit final brouillon révèle les pensées convaincues – presque entêtées – de Bach de Jésus sur la croix. Deux mois après l'exécution de cette Passion, on auditionna pour un successeur au poste de "Kantor" "après la mort de Herr Bach". Bach devait déjà être sérieusement malade pour qu'une telle prédiction soit rendue publique. Nous espérons que les présents auditeurs en viendront, dans la mesure du possible, à apprécier l'esprit de cette dernière exécution de la Passion du vivant de Bach, alors qu'il avait déjà la mort devant les yeux.

© Masaaki Suzuki 1999

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue: c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance

acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts. Le 100^e de ces concerts a eu lieu en septembre 1995.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en est le directeur musical, dans le but de présenter au public japonais les grandes œuvres de l'ère baroque sur des instruments historiques. Comme le nom de l'ensemble l'indique, son intérêt s'est principalement concentré sur les œuvres de Johann Sebastian Bach et sur celles des compositeurs de musique allemande protestante qui l'ont précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

Le Collegium Bach du Japon comprend un orchestre baroque et un chœur et ses activités majeures se concentrent sur une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et quelques programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que les *Passions* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres* de Monteverdi ainsi que des programmes moins importants pour solistes ou ensembles vocaux réduits. Le CBJ a son siège à Tokyo et à Kobe mais il se produit partout au Japon; plusieurs de ses projets lui donneront l'occasion et le plaisir d'accueillir des artistes européens dont Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper et le Concerto Palatino.

Né en 1954 à Kobe au Japon, **Masaaki Suzuki**, chef d'orchestre, commença à jouer de l'orgue à l'âge de 12 ans lors de services dominicaux. Après l'obtention de ses diplômes de composition et d'orgue à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, il poursuivit ses études de clavecin et d'orgue au conservatoire Sweelink à Amsterdam avec les professeurs Ton Koopman et Piet Kee.

Après avoir obtenu ses diplômes de claveciniste et d'organiste soliste, il gagna le second prix du Concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du Concours d'orgue au Festival Vlaanderen à Bruges en Belgique en 1982.

Masaaki Suzuki jouit d'une réputation enviable d'organiste, de claveciniste et de chef d'orchestre. Suzuki est également le directeur musical du Collegium Bach du Japon depuis 1990. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo.

Née à Aachen, la soprano **Ingrid Schmithüsen** maîtrise un répertoire de musique de chambre, lieder, oratorios et musique contemporaine. Au cours de ses études au Conservatoire National de Musique de Cologne, elle trouvait déjà tout naturel de combiner ces genres malgré leurs natures apparemment incompatibles. Son habilité à jouer et expérimenter avec la voix, à en découvrir les caractéristiques et à suivre des chemins nouveaux et individuels, démontre le caractère unique de son développement artistique et est reflété dans l'échelle de son répertoire qui inclut même des rarités de concert. Elle s'est inspirée de ses professeurs, entre autres Gregory Foley et Dietrich Fischer-Dieskau. Elle a collaboré pendant quelques années avec des ensembles de musique ancienne et contemporaine dont le Quatuor Cherubini, l'Ensemble Modern, le Concerto Köln et Musica Antiqua. Ingrid Schmithüsen peut aussi être entendue dans les cantates de Bach avec le Collegium Bach du Japon sur BIS-CD-841.

Yoshikazu Mera, l'éminent haute-contre du Japon, est un gagnant du plus grand prix du huitième Concours de Musique Ancienne (1994) et du troisième prix du sixième Concours de Lied japonais Sogakudo (1995). Il est très applaudi dans le domaine de la musique sacrée et ancienne, apparaissant comme soliste avec le Collegium Bach du Japon et dans des opéras. Il est aussi populaire en tant que multitalentueux, chantant un vaste répertoire couvrant lieder allemands, negros spirituals, chansons de

musicals et ainsi de suite. Il s'intéresse aussi aux chansons japonaises; son disque de *Mother's Songs* (Chansons populaires japonaises) est disponible sur BIS-CD-906 et un autre CD, *Nightingale*, présente des chansons artistiques japonaises (BIS-CD-889). Il s'attire beaucoup d'attention comme nouveau type d'artiste, dépassant le domaine classique; il a récemment enregistré la chanson titre du film *Princess Mononoke*, qui est distribué internationalement par Walt Disney.

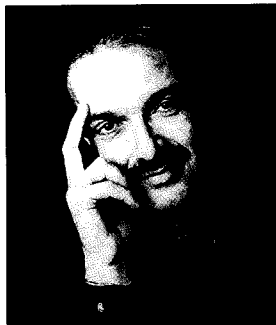
Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au "Limburger Domsingknaben" (Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals majeurs de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de "Cantus Cölln", l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de "Gilles Binchois" (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Gerd Türk enseigne aussi le chant et l'interprétation d'oratorio au conservatoire de Heidelberg.

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces apparitions furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegrinfoldo grâce à l'aide du Suntory

Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson qui l'estimaient hautement et qui l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegrinfolfo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière d'opéra, Sakurada se produit comme soliste dans des oratorios. Son répertoire comprend l'évangéliste dans la *Passion selon saint Jean*, le *Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart. Il s'attira une attention spéciale grâce à ses dernières exécutions remarquables comme soliste avec le Collegium Bach du Japon. Makoto Sakurada a étudié avec Tadahiko Hirono. Il fait partie du Collegium Bach du Japon et de l'Opéra Nikikai.

Après avoir étudié le cor à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, **Chiuyuki Urano**, basse, décida de se concentrer sur le chant. Il a reçu plusieurs prix lors d'importantes compétitions au Japon dont le Concours de Musique du Japon et le Concours Sogakudo de chanson artistique japonaise. Il a souvent fait de l'opéra et de l'oratorio et il fait aussi carrière de récitaliste. Ses interprétations de chansons artistiques russes en particulier ont été chaudement saluées. Urano est l'un des plus récents solistes réguliers du Collegium Bach du Japon en concert et sur CD.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Gerd Türk
tenor (Evangelist)



Chiyuki Urano
bass (Jesus)

The different versions of Bach's *St. John Passion*

NBA No.	Version I (7.4.1724)	Version II (30.3.1725)	Version III (1728/30?)	Part autograph score (1739)	Version IV (4.4.1749)
1. Chorus	possibly without flute?	replaced by I.II	return to Version I	slightly revised	same as Version I
7. Alto				revised	continuo revised after Score (1739), upper parts same as Version I
9. Soprano	171 bars, possibly with 2 recorders?			164 bars (epilogue shortened)	text revised, 172 bars
11+. Tenor		inserted after No. 11	erased		
12c. Evangelist	16 bars	16 bars	9 bars (without quote from St. Matthew, ending in B minor)	back to 16 bars with quote from St. Matthew	idem
13. Tenor		replaced by 13.II	replaced by Aria 13.III (now lost)	same as Version I	
14. Chorale	A major	A major	possibly changed to G major	A major	idem
19. Bass	with 2 violas d'amore (or 2 violins), liuto obbligato	replaced by 19.II	Back to No. 19, with 2 violins <i>con sord.</i> , organ obbligato	'Viole d'amore e Lieuto accomp.'	Same as Version III
20. Tenor	2 violas d'amore, viola da gamba	omitted	with 2 violins <i>con sord.</i>	'2 Viole d'amore'	Text replaced, music same as Version III
21b. Chorus 25b. Chorus	violins 1, 2 double soprano/alto		some violins double wind parts?		some violins double wind parts?
30. Alto			in middle section viola da gamba doubles alto (octave lower)	in middle section viola da gamba doubles continuo part	
32. Bass with Chorus	Chorus possibly without strings				
33. Evangelist	only 3 bars (possibly quotes from Ev. St. Mark)	7 bars (quotes from Ev. St. Matthew)	Nos. 33-35 replaced by Sinfonia (now lost)	same as Version II	same as Version II
34. Tenor	possibly without winds	with 2 flutes, 2 oboe da caccia	omitted	with 2 flutes, 2 oboe da caccia	with 2 flutes, 2 oboe da caccia or oboe d'amore?

35. Soprano	possibly without flutes, with 2 violas d'amore?	with 1 flute, 1 oboe da caccia	omitted	with 2 flutes, 2 oboe da caccia	with 1 flute + violins <i>con sord.</i> , 1 oboe da caccia
40. Chorale		replaced by 40.II (last piece of BWV 23)	omitted (ends with No. 39)	same as Version I	same as Version I

Bach Collegium Japan (Director: Masaaki Suzuki)

Soloists:		Ingrid Schmithüsen, soprano Yoshikazu Mera, counter-tenor Gerd Türk, tenor (Evangelist and appendices 13.II and 19.II) Makoto Sakurada, tenor (tenor arias and Diener) Yoshie Hida, soprano (Magd) Chiyuki Urano, bass (Jesus) Peter Kooij, bass (Petrus, Pilatus)	
Orchestra:			Choir:
Leader:	Natsumi Wakamatsu (Nos. 19, 20)		Sopranos:
Violins:	Yuko Araki Mari Ono Azumi Takada (Nos. 19, 20) Harumi Takada Yuko Takeshima		Haruhi Fukaya (No. 11+) Yoshie Hida (Magd/No. 11+) Tamiko Hoshi Midori Suzuki (No. 11+) Aki Yanagisawa
Violas:	Amiko Watabe Ryoko Moro'oka	Altos:	Yuko Anazawa Tomoko Koike Yumiko Kono Tamaki Suzuki Masako Yui
Violoncellos:	Hidemi Suzuki (principal) Norizumi Moro'oka	Tenors:	Hiroyuki Harada Takanori Ohnishi Satoshi Mizukoshi Makoto Sakurada Yasuo Uzuka
Contrabass:	Ken'ichi Naito	Basses:	Yoshiya Hida Peter Kooij Masumitsu Miyamoto Tetsuya Odagawa Yoshitaka Ogasawara
Viola da gamba:	Hiroshi Fukuzawa (No. 30)		
Flauto traverso:	Liliko Maeda Hiroko Suzuki		
Oboes:	Alfredo Bernardini Masamitsu San'nomiya		
Fagotto:	Kiyotaka Dohsaka		
Contrafagotto:	Seiichi Futakuchi		
Organo:	Naoko Imai		
Cembalo:	Masaaki Suzuki Haru Kitamika		Contrafagotto/Contrabassoon after A. Eichentopf (1714), copied by P. de Koningh

Johannespassion, BWV245 (Fassung IV • 1749) St. John Passion, BWV245 (Version IV • 1749)

COMPACT DISC 1

Erster Teil

1. CHOR

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist!
Zeig' uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit,
Verherrlicht worden bist.
Herr, unser Herrscher...

2a. REZITATIV

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

Jesus: Wen suchet ihr?

Evangelist: Sie antworteten ihm:

2b. CHOR

Chor: Jesum von Nazareth!

2c. REZITATIV

Evangelist: Jesus spricht zu ihnen:

Jesus: Ich bin's.

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

Jesus: Wen suchet ihr?

Evangelist: Sie aber sprachen:

2d. CHOR

Chor: Jesum von Nazareth!

Part I

1. CHORUS

Lord, our sovereign, whose fame
is glorious in all the world.
Show us by your passion,
that you, the true Son of God,
for all eternity,
even in the utmost degradation
have been glorified.
Lord, our sovereign,....

2a. RECITATIVE

Evangelist: Jesus went forth with his disciples over the brook Cedron, where was a garden, into which he entered, and his disciples. And Judas also, which betrayed him, knew the place: for Jesus oftentimes resorted thither with his disciples. Judas then, having received a band of men and officers from the chief priests and Pharisees, cometh thither with lanterns and torches and weapons. Jesus therefore, knowing all things that should come upon him, went forth, and said unto them:

Jesus: Whom seek ye?

Evangelist: They answered him:

2b. CHORUS

Choir: Jesus of Nazareth.

2c. RECITATIVE

Evangelist: Jesus saith unto them:

Jesus: I am he.

Evangelist: And Judas also, which betrayed him, stood with them. As soon then as he had said unto them, I am he, they went backward, and fell to the ground. Then asked he them again:

Jesus: Whom seek ye?

Evangelist: And they said:

2d. CHORUS

Choir: Jesus of Nazareth!

2e. REZITATIV

Evangelist: Jesus antwortete:

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

3. CHORAL

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

4. REZITATIV

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

Jesus: Stecke dein Schwert in die Scheide; soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

5. CHORAL

Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich;
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsamsein in Lieb' und Leid,
Wehr' und steur' allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut.

6. REZITATIV

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

7. ARIE (Alt)

Von den Stricken meiner Sünden
Mich zu entbinden.
Wird mein Heil gebunden:
Mich von allen Lasterbeulen
Völlig zu heilen.

2e. RECITATIVE

Evangelist: Jesus answered:

Jesus: I have told you that I am he: if therefore ye seek me, let these go their way.

3. CHORALE

Oh, great love, oh love immeasurable,
that brought you to this path of martyrdom.
I lived in the world with delight and joy
And you must suffer.

4. RECITATIVE

Evangelist: That the saying might be fulfilled, which he spake, Of them which thou gavest me have I lost none. Then Simon Peter having a sword drew it, and smote the high priest's servant, and cut off his right ear. The servant's name was Malchus. Then said Jesus unto Peter:

Jesus: Put up thy sword into the sheath: the cup which my father hath given me, shall I not drink it?

5. CHORALE

May your will be done, Lord God,
both on earth as in heaven;
grant us patience in time of suffering,
obedience in love and hardship.
Rule and guide all flesh and blood
That goes against your will.

6. RECITATIVE

Evangelist: Then the band and the captain and officers of the Jews took Jesus, and bound him, and led him away to Annas first: for he was father in law to Caiaphas, which was the high priest that same year. Now Caiaphas was he, which gave counsel to the Jews, that it was expedient that one man should die for the people.

7. ARIA (Alto)

To free me from
the fetters of my sins,
my Saviour is bound.
To heal me completely
from all the torment of my vices

Läßt er sich verwunden.
Von den Stricken...

[8] 8. REZITATIV

Evangelist: Simon Petrus aber folgte Jesum nach und ein andrer Jünger.

[9] 9. ARIE (Sopran)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten
Und lasse dich nicht.
Mein Heiland, mein Licht.
Mein sehnlicher Lauf
Hört nicht eher auf,
Bis daß du mich lehrest, geduldig zu leiden.
Ich folge dir gleichfalls usw.

[10] 10. REZITATIV

Evangelist: Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus aber stund draußen vor der Thür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führte Petrum hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:
Magd: Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Evangelist: Er sprach:
Petrus: Ich bin's nicht!

Evangelist: Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlenfeu'r gemacht. denn es war kalt, und wärmeten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:
Jesus: Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborg'nen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe; siehe, dieselbigen wissen, was ich gesagt habe!

Evangelist: Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:

Diener: Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Evangelist: Jesu aber antwortete:

he let himself be hurt.
To free me...

8. RECITATIVE

Evangelist: And Simon Peter followed Jesus, and so did another disciple.

9. ARIA (Soprano)

Likewise I follow you similarly with joyful step
and do not let you go.
My Saviour, my light,
My ardent path
Does not cease before
You have taught me to suffer patiently.
Likewise I follow...

10. RECITATIVE

Evangelist: That disciple was known unto the high priest, and went in with Jesus into the palace of the high priest. But Peter stood at the door without. Then went out that other disciple, which was known unto the high priest, and spake unto her that kept the door, and brought in Peter. Then saith the damsel that kept the door unto Peter:

Servant girl: Art not thou also one of this man's disciples?

Evangelist: He saith:

Peter: I am not.

Evangelist: And the servants and officers stood there, who had made a fire of coals; for it was cold: and they warmed themselves: and Peter stood with them, and warmed himself. The high priest then asked Jesus of his disciples and of his doctrine. Jesus answered him:

Jesus: I spake openly to the world; I ever taught in the synagogue, and in the temple, whither the Jews always resort; and in secret have I said nothing. Why askest thou me? ask them which heard me, what I have said unto them: behold, they know what I said.

Evangelist: And when he had thus spoken, one of the officers which stood by struck Jesus with the palm of his hand, saying:

Servant: Answerest thou the high priest so?

Evangelist: Jesus answered him:

Jesus: Hab'ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei.
hab'ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

[11] 11. CHORAL

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht'it?
Du bist ja nicht ein Sünder,
Wie wir und unsre Kinder,
Von Missetaten weißt du nicht.
Ich, ich und meine Sünden,
Die sich wie Körnlein finden
Des Sandes an dem Meer,
Die haben dir erregt
Das Elend, das dich schläget,
Und das betrübte Marterheer.

[12] 12a. REZITATIV

Evangelist: Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem
Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmte
sich; da sprachen sie zu ihm:

12b. CHOR

Chor: Bist du nicht seiner Jünger einer?

12c. REZITATIV

Evangelist: Er leugnete aber und sprach:

Petrus: Ich bin's nicht!

Evangelist: Spricht des Hohenpriesters Knecht einer, ein
Gefreund'ter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:
Diener: Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Evangelist: Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald
krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, und
ging hinaus und weinete bitterlich.

[13] 13. ARIE (Tenor)

Ach, mein Sinn,
Wo willst du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib'ich hier.
Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rat,

Jesus: If I have spoken evil, bear witness of the evil: but if well,
why smitest thou me?

11. CHORALE

Who has beaten you
My Saviour, and plagued you
So wickedly?
You are indeed not a sinner
Like us and our children.
You know nothing of misdeeds.
I, I and my sins
That are as numerous as the grains
Of sand on the beach,
They have caused you
This pain and this host of torments
That assails you.

12a. RECITATIVE

Evangelist: Now Annas had sent him bound unto Caiaphas the
high priest. And Simon Peter stood and warmed himself. They
said therefore unto him:

12b. CHORUS

Choir: Art not thou also one of his disciples?

12c. RECITATIVE

Evangelist: He denied it, and said:

Peter: I am not.

Evangelist: One of the servants of the high priest, being his
kinsman whose ear Peter cut off, saith:
Servant: Did not I see thee in the garden with him?

Evangelist: Peter then denied again: and immediately the cock
crew. And Peter called to mind the word that Jesus said unto
him, and he went out and wept bitterly.

13. ARIA (Tenor)

Oh my mind
Where do you finally want to go
Where shall I refresh myself?
Shall I remain here
Or shall I leave
Mountain and hill behind me?
There is no counsel on earth

Und im Herzen
Stehn die Schmerzen
Meiner Missetat,
Weil der Knecht
Den Herrn verleugnet hat.

14. CHORAL

Petrus, der nicht denkt zurück,
Seinen Gott vermeinet,
Der doch auf ein'n ernsten Blick
Bitterlichen weinet:
Jesu, blicke mich auch an.
Wenn ich nicht will büßen:
Wenn ich Böses hab' getan,
Rühre mein Gewissen.

Zweiter Teil

15. CHORAL

Christus, der uns selig macht,
Kein Bö's hat begangen.
Der ward für uns in der Nacht
Als ein Dieb gefangen,
Geführt vor gottlose Leut'
Und fälschlich verklaget.
Verlacht, verhöhnt und verspeit,
Wie denn die Schrift sagt.

16a. REZITATIV

Evangelist: Da führten sie Jesum von Kaiphas vor das
Richthaus; und es war frühe. Und sie gingen nicht in das
Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern
essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen hinaus und sprach:
Pilatus: Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?
Evangelist: Sie antworteten und sprachen zu ihm:

16b. CHOR

Chor: Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn
nicht überantwortet.

And in my heart
The pains of my misdeeds
Remain
Because the servant
Has denied his master.

14. CHORALE

Peter, who does not reflect,
Denied his Lord,
Yet, when he received the serious look
He wept bitterly.
Jesus, look at me too
When I do not want atone:
When I have done wrong
Touch my conscience.

Part II

15. CHORALE

Christ who makes us blessed,
Has done no evil.
He was caught in the night
Like a thief,
Led to godless people
And falsely accused,
Mocked, derided and despotten,
As scripture foretold.

16a. RECITATIVE

Evangelist: Then led they Jesus from Caiaphas unto the hall of
judgement: and it was early; and they themselves went not into
the judgement hall, lest they should be defiled; but that they
might eat the passover. Pilate then went out unto them, and said:
Pilate: What accusation bring ye against this man?
Evangelist: They answered and said unto him:

16b. CHORUS

Choir: If he were not a malefactor, we would not have
delivered him up unto thee.

16c. REZITATIV

Evangelist: Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus: So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!

Evangelist: Da sprachen die Juden zu ihm:

16d. CHOR

Chor: Wir dürfen niemand töten.

16e. REZITATIV

Evangelist: Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesum und sprach zu ihm:

Pilatus: Bist du der Juden König?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Redest du das von dir selbst, oder haben's dir andere von mir gesagt?

Evangelist: Pilatus antwortete:

Pilatus: Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet, was hast du getan?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Mein Reich ist nicht von dieser Welt, wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde! Aber, nun ist mein Reich nicht von dannen.

17. CHORAL

Ach, großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich g'nugsam diese Treu' ausbreiten?
Kein's Menschen Herze mag indes ausdenken,
Was dir zu schenken.
Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten
Im Werk erstatten?

18a. REZITATIV

Evangelist: Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus: So bist du dennoch ein König?

Evangelist: Jesus antwortete:

16c. RECITATIVE

Evangelist: Then said Pilate unto them:

Pilate: Take ye him, and judge him according to your law.

Evangelist: The Jews therefore said unto him:

16d. CHORUS

Choir: It is not lawful for us to put anyone to death.

16e. RECITATIVE

Evangelist: That the saying of Jesus might be fulfilled, which he spake, signifying what death he should die. Then Pilate entered into the judgement hall again, and called Jesus, and said unto him:

Pilate: Art thou the King of the Jews?

Evangelist: Jesus answered him:

Jesus: Sayest thou this of thyself, or did others tell it thee of me?

Evangelist: Pilate answered:

Pilate: Am I a Jew? Thine own nation and the chief priests have delivered thee unto me: what hast thou done?

Evangelist: Jesus answered:

Jesus: My kingdom is not of this world: if my kingdom were of this world, then would my servants fight, that I should not be delivered to the Jews: but now is my kingdom not from hence.

17. CHORALE

Oh great King, great in all eternity,
How can I adequately spread the faith?
No heart of man is able to conceive
What to give you.
I cannot discover in my mind
What to compare your mercy with.
How can I reward your
Acts of love in deeds?

18a. RECITATIVE

Evangelist: Pilate therefore said unto him:

Pilate: Art thou a king then?

Evangelist: Jesus answered:

Jesus: Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Evangelist: Spricht Pilatus zu ihm:

Pilatus: Was ist Wahrheit?

Evangelist: Und da er das gesagt, ging er wieder hinaus zu den Juden und spricht zu ihnen:

Pilatus: Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe; wollt ihr nun, daß ich euch der Juden König losgebe?

Evangelist: Da schrien sie wieder allesamt und sprachen:

18b. CHOR

Chor: Nicht diesen, diesen nicht, sondern Barrabam!

18c. REZITATIV

Evangelist: Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

[19] 19. ARIOSO (Baß)

Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bitterm Lastern hart beklemmt von Herzen,
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Sieh hier auf Ruten, die ihn drängen,
Vor deine Schuld den Isop blühen
Und Jesu blut auf dich zur Reiningung versprengen,
Drum sieh' ohn' Unterlaß auf ihn.

[20] 20. ARIE (Tenor)

Mein Jesu, ach!
Dein schmerzhaft bitter Leiden
Bringt tausend Freuden,
Es tilgt der Sünden Not.
Ich sehe zwar mit Schrecken
Den heiligen Leib mit Blute deken;
Doch muß mir dies auch Lust erwecken,
Es macht mich frei von Höll und Tod.

[21] 21a. REZITATIV

Evangelist: Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen, und setzten sie auf sein Haupt, und legten ihm ein Purpurkleid an, und sprachen:

Jesus: Thou sayest that I am a king. To this end was I born, and for this cause came I into the world, that I should bear witness unto the truth. Every one that is of the truth heareth my voice.

Evangelist: Pilate saith unto him:

Pilate: What is truth?

Evangelist: And when he had said this, he went out again unto the Jews, and saith unto them:

Pilate: I find in him no fault at all. But ye have a custom, that I should release unto you one at the passover: will ye therefore that I release unto you the King of the Jews?

Evangelist: Then cried they all again, saying:

18b. CHORUS

Choir: Not this man, but Barabbas.

18c. RECITATIVE

Evangelist: Now Barabbas was a robber. Then Pilate therefore took Jesus, and scourged him.

19. ARIOSO (Bass)

Consider my soul, with anxious delight,
Weighed down by bitter burdens
Your greatest good in the suffering of Jesus.
Look here at this rod, that beats you,
The hyssop grows on account of your sins,
And sprinkles Jesus's blood on you to cleanse you.
So look upon him unceasingly.

20. ARIA (Tenor)

Oh my Jesus!
Your painful, bitter suffering
Brings thousandfold joy.
It extinguishes the distress of sin.
I see with awful terror
This holy body covered with blood;
But it must also awaken joy in me
For it liberates me from hell and death.

21a. RECITATIVE

Evangelist: And the soldiers platted a crown of thorns, and put it on his head, and they put on him a purple robe, and said:

21b. CHOR

Chor: Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!

21c. REZITATIV

Evangelist: Und gaben ihm Backenstreich. Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

Pilatus: Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ihr erkennet, daß ich keine Schuld an ihm finde.

Evangelist: Also ging Jesus heraus, und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:

Pilatus: Sehet, welch ein Mensch!

Evangelist: Da ihn die Hohenpriester und Diener sahen, schrien sie und sprachen:

21d. CHOR

Chor: Kreuzige, kreuzige!

21e. REZITATIV

Evangelist: Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus: Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm!

Evangelist: Die Juden antworteten ihm:

21f. CHOR

Chor: Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

21g. REZITATIV

Evangelist: Da Pilatus das Wort hörte, fürchtet' er sich noch mehr, und ging wieder hinein in das Richthaus, und spricht zu Jesu:

Pilatus: Von wannen bist du?

Evangelist: Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus: Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugeben?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größ're Sünde.

Evangelist: Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

21b. CHORUS

Choir: Hail. King of the Jews.

21c. RECITATIVE

Evangelist: And they smote him with their hands. Pilate therefore went forth again, and saith unto them:

Pilate: Behold, I bring him forth to you, that ye may know that I find no fault in him.

Evangelist: Then came Jesus forth, wearing the crown of thorns, and the purple robe. And Pilate saith unto them:

Pilate: Behold the man.

Evangelist: When the chief priests therefore and officers saw him, they cried out, saying:

21d. CHORUS

Choir: Crucify him, crucify him.

21e. RECITATIVE

Evangelist: Pilate saith unto them:

Pilate: Take ye him and crucify him: for I find no fault in him.

Evangelist: The Jews answered Him:

21f. CHORUS

Choir: We have a law, and by our law he ought to die, because he made himself the Son of God.

21g. RECITATIVE

Evangelist: When Pilate therefore heard that saying, he was the more afraid; and went again into the judgement hall, and saith unto Jesus:

Pilate: Whence art thou?

Evangelist: But Jesus gave him no answer. Then saith Pilate unto him:

Pilate: Speakest thou not unto me? Knowest thou not that I have power to crucify thee, and have power to release thee?

Evangelist: Jesus answered:

Jesus: Thou couldest have no power at all against me, except it were given thee from above: therefore he that delivered me unto thee hath the greater sin.

Evangelist: And from thenceforth Pilate sought to release him.

[22] 22. CHORAL

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
Ist uns die Freiheit kommen,
Dein Kerker ist der Gnadenthron,
Die Freistatt aller Frommen;
Denn ginst du nicht die Knechtschaft ein,
Mußt' unsre Knechtschaft ewig sein.

[23] 23a. REZITATIV

Evangelist: Die Juden aber schrieten und sprachen:

23b. CHOR

Chor: Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund
nicht, denn wer sich zum Könige macht, der ist wider den
Kaiser.

23c. REZITATIV

Evangelist: Da Pilatus das Wort hörte, führete er Jesum
heraus und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die
da heißet Hochpflaster, auf hebräisch aber Gabbatha. Es war
aber der Rüsttag in Ostern, um die sechste Stunde; und er
spricht zu den Juden:

Pilatus: Sehet, das ist euer König.

Evangelist: Sie schrieten aber:

23d. CHOR

Chor: Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

23e. REZITATIV

Evangelist: Spricht Pilatus zu ihnen:

Pilate: Soll ich euren König kreuzigen?

Evangelist: Die Hohenpriester antworteten:

23f. CHOR

Chor: Wir haben keinen König, denn den Kaiser.

23g. REZITATIV

Evangelist: Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget
würde. Sie nahmen aber Jesum und führten ihn hin. Und
er trug sein Kreuz, und ging hinaus zur Stätte, die da heißet:
Schädelstätt', welches heißet auf hebräisch: Golgatha!

22. CHORALE

Through your prison, Son of God,
Freedom came to us.
Your dungeon is our mercy throne
The home of all pious souls;
For if you had not accepted bondage
Our bondage would be eternal.

23a. RECITATIVE

Evangelist: But the Jews cried out saying:

23b. CHORUS

Choir: If thou let this man go, thou art not Cæsar's friend:
whosoever maketh himself a king speaketh against Cæsar.

23c. RECITATIVE

Evangelist: When Pilate therefore heard that saying, he brought
Jesus forth, and sat down in the judgement seat in a place that is
called the Pavement, but in the Hebrew, Gabbatha. And it was
the preparation of the passover, and about the sixth hour: and he
said unto the Jews:

Pilate: Behold your King.

Evangelist: But they cried out:

23d. CHORUS

Choir: Away with him. away with him, crucify him.

23e. RECITATIVE

Evangelist: Pilate saith unto them:

Pilate: Shall I crucify your King?

Evangelist: The chief priests answered:

23f. CHORUS

Choir: We have no king but Cæsar.

23g. RECITATIVE

Evangelist: Then delivered he him therefore unto them to be
crucified. And they took Jesus and led him away. And he
bearing his cross went forth into a place called the place of a
skull, which is called in Hebrew Golgotha.

[24] 24. ARIE (Baß) mit CHOR

Baß: Eilt, ihr angefocht'nen Seelen.

Geht aus euren Marterhöhlen,

Eilt!

Chor: Wohin? Wohin?

Baß: Nach Golgatha!

Nehmet an des Glaubens Flügel,

Fliehet!

Chor: Wohin? Wohin?

Baß: Flieht zum Kreuzeshügel,

Eure Wohlfahrt blüht allda.

24. ARIA (Bass) with CHORUS

Bass: Hurry, you tempted souls

Leave your caves of torments.

Hurry!

Choir: Whither? Whither?

Bass: To Golgotha.

Take the wings of faith

And fly!

Choir: Whither? Whither?

Bass: Fly to the place of crucifixion,

Your welfare is blooming there.

COMPACT DISC 2

[1] 25a. REZITATIV

Evangelist: Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und setzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: Jesus von Nazareth, der Juden König! Diese Überschrift lasen viel' Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuzigt ist. Und es war geschrieben auf hebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

25b. CHOR

Chor: Schreibe nicht: der Juden König, sondern daß er gesagt habe: Ich bin der Juden König!

25c. REZITATIV

Evangelist: Pilatus antwortet:

Pilatus: Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

[2] 26. CHORAL

In meines Herzens Grunde
Dein Nam' und Kreuz allein
Funkelt all Zeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein,
Erschein mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Not,
Wie du, Herr Christ, so milde
Dich hast gebuh't zu Tod.

25a. RECITATIVE

Evangelist: Where they crucified him, and two others with him, on either side one, and Jesus in the midst. And Pilate wrote a title, and put it on the cross. And the writing was Jesus of Nazareth the King of the Jews. This title then read many of the Jews: for the place where Jesus was crucified was nigh to the city: and it was written in Hebrew, and Greek, and Latin. Then said the chief priests of the Jews to Pilate:

25b. CHORUS

Choir: Write not, The King of the Jews; but that he said, I am King of the Jews.

25c. RECITATIVE

Evangelist: Pilate answered:

Pilate: What I have written I have written.

26. CHORALE

In the depths of my heart
Your name and your cross alone
Constantly gleam.
So I can rejoice.
Appear to me in this scene
To comfort me in my distress,
How you, Lord Christ, so mild
Have bled to death.

[3] 27a. REZITATIV

Evangelist: Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuzigt hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegsknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürkt durch und durch. Da sprachen sie untereinander:

27b. CHOR

Chor: Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum lösen, wess' er sein soll.

27c. REZITATIV

Evangelist: Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und haben über meinen Rock das Los geworfen. Solches taten die Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, der er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

Jesus: Weib! siehe, das ist dein Sohn!

Evangelist: Darnach sprach er zu dem Jünger:

Jesus: Siehe, das ist deine Mutter!

[4] 28. CHORAL

Er nahm alles wohl in acht
In der letzten Stunde,
Seine Mutter noch bedacht',
Setzt ihr ein'n Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
Stirb darauf ohn'alles Leid,
Und dich nicht betrübe!

[5] 29. REZITATIV

Evangelist: Und von Stund' an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet wurde, spricht er:

Jesus: Mich dürstet!

Evangelist: Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie füllten aber einen Schwamm mit Essig und legen ihn um einen Isoppen und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

27a. RECITATIVE

Evangelist: Then the soldiers, when they had crucified Jesus, took his garments, and made four parts, to every soldier a part; and also his coat: now the coat was without seam, woven from the top throughout. They said therefore among themselves:

27b. CHORUS

Choir: Let us not rend it, but cast lots for it.

27c. RECITATIVE

Evangelist: That the scripture might be fulfilled, which saith, They parted my raiment among them, and for my vesture they did cast lots. These things therefore the soldiers did. Now there stood by the cross of Jesus his mother, and his mother's sister, Mary the wife of Cleophas, and Mary Magdalene. When Jesus therefore saw his mother, and the disciple standing by, whom he loved, he saith unto his mother:

Jesus: Woman, behold thy son.

Evangelist: Then saith he to the disciple:

Jesus: Behold thy mother.

28. CHORALE

He took care of everything so well
In his last hour.
He thought of his mother
And gave her a guardian.
Oh people, behave rightly,
Love God and your fellows
Die, therefore, without suffering
And do not grieve.

29. RECITATIVE

Evangelist: And from that hour that disciple took her unto his own home. After this, Jesus knowing that all things were now accomplished, that the scripture might be fulfilled, saith:

Jesus: I thirst.

Evangelist: Now there was set a vessel full of vinegar: and they filled a sponge with vinegar, and put it upon hyssop, and put it to his mouth. When Jesus therefore had received the vinegar, he said:

Jesus: Es ist vollbracht!

[6] 30. ARIE (Alt)

Es ist vollbracht!

O Trost für die gekränkten Seelen;
Die Trauernacht
Läßt mich die letzte Stunde zählen.
Der Held aus Juda siegt mit Macht.
Und schließt den Kampf.
Es ist vollbracht!

[7] 31. REZITATIV

Evangelist: Und neiget das Haupt und verschied.

[8] 32. ARIE (Baß) mit CHOR

Solo: Mein teurer Heiland, laß dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
Und selbst gesaget: Es ist vollbracht!
Bin ich vom Sterben frei gemacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen,
Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: Ja!
Chor (Choral): Jesu, der du wardest tot,
Lebest nun ohn' Ende,
In der letzten Todesnot
Nirgend mich hinwende,
Als zu dir, der mich versüht.
O mein trauer Herre!
Gib mir nur, was du verdienst,
Mehr ich nicht begehre.

[9] 33. REZITATIV

Evangelist: Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück' von oben an bis unten aus. Und die Erde erbeute, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!

[10] 34. ARIOSO (Tenor)

Mein Herz! in dem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,

Jesus: It is finished.

30. ARIA (Alto)

It is finished.

Oh comfort for vexed souls.
The night of mourning
Lets me count the final hour.
The hero of Judah conquers with might
And finishes the fight.
It is finished.

31. RECITATIVE

Evangelist: And he bowed his head, and gave up the ghost.

32. ARIA (Bass) with CHORUS

Solo: My dear Saviour, let me ask you
Now that you are crucified on the cross
And have said yourself: It is finished.
Am I liberated from dying?
Can I, through your suffering and death
Inherit heaven?
Is the salvation of the world accomplished?
Because of you suffering you cannot speak
But you nod your head
And utter a silent: yes!
Chorus (Chorale): Jesus, who was dead,
Lives now in eternity,
In the final throes of death
There is no place to turn to
But to you who have expiated me
Oh my faithful Lord.
Give me only what you have earned
I do not ask for more.

33. RECITATIVE

Evangelist: And, behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake, and the rocks rent; and the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose.

34. ARIOSO (Tenor)

My heart! In it the whole world
likewise suffers at the sufferings of Jesus.

Die Sonne sich in Trauer kleidet.
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer seh'n erkalten:
Was willst du deines Ortes tun?

[11] 35. ARIE (Sopran)

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren.
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not,
Dein Jesus ist tot!

[12] 36. REZITATIV

Evangelist: Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichnahme am Kreuze blieben den Sabbat über, denn desselbigen Sabbat Tags war sehr groß, baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht, sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbe weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr glaubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllt würde: Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen. Und abermal spricht eine andere Schrift: sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.

[13] 37. CHORAL

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bittres Leiden,
Daß wir dir stets untertan
All' Untugend meiden;
Deinen Tod und sein' Ursach'
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

[14] 38. REZITATIV

Evangelist: Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der

The sun is clothed in sorrows.
The veil is rent, the rocks burst
The earth is trembling, the graves opened
Because they see their creator growing cold:
What do you wish to do?

35. ARIA (Soprano)

Melt, my heart, in the river of tears,
To the honour of the most high.
Tell the world and the heavens of the tragedy,
Your Jesus is dead!

36. RECITATIVE

Evangelist: The Jews therefore, because it was the preparation, that the bodies should not remain upon the cross on the sabbath day, (for that sabbath day was an high day,) besought Pilate that their legs might be broken, and that they might be taken away. Then came the soldiers, and brake the legs of the first, and of the other which was crucified with him. But when they came to Jesus and saw that he was dead already, they brake not his legs: but one of the soldiers with a spear pierced his sides, and forthwith came there out blood and water, and he that saw it bare record, and his record is true: and he knoweth that he saith true, that ye might believe. For these things were done, that the scripture should be fulfilled, A bone of him shall not be broken. And again another scripture saith, they shall look on him whom they pierced.

37. CHORALE

O help, Christ, Son of God,
Through your bitter suffering,
That we avoid all evil
In subjection to you.
Your death and the reason for it
May we remember fruitfully
Because we are poor and weak,
We render you thank offerings.

38. RECITATIVE

Evangelist: And after this Joseph of Arimathæa, being a

ein Jünger Jesu war, doch heimlich aus Furcht vor den Juden, daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derwegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals in der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu, und bunden ihn in Leinentücher mit Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu' Grab, in welches niemand je gelegen war. Dieselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, dieweil das Grab nahe war.

[15] 39. CHOR

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine;
Ruht wohl, und bringt auch mich zur Ruh'.
Das Grab, so euch bestimmet ist
Und ferner keine Not umschließt,
Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.
Ruht wohl usw.

[16] 40. CHORAL

Ach, Herr, laß dein' lieb' Engeln
Am letzten End' die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen;
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
Gar sanft, ohn' ein'ge Qual und Pein,
Ruhn bis am Jüngsten Tage!
Alsdann vom Tode erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud', o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

disciple of Jesus, but secretly for fear of the Jews, besought Pilate that he might take away the body of Jesus: and Pilate gave him leave. He came therefore, and took the body of Jesus. And there came also Nicodemus which at the first came to Jesus by night, and brought a mixture of myrrh and aloes, about an hundred pound weight. Then took they the body of Jesus, and wound it in linen clothes with the spices, as the manner of the Jews is to bury. Now in the place where he was crucified there was a garden: and in the garden a new sepulchre, wherein was never man yet laid. There laid they Jesus therefore because of the Jews, preparation day; for the sepulchre was nigh at hand.

39. CHORUS

Rest well, you holy bones,
Which I no longer weep for;
Rest well and bring even me to rest.
The grave, it is intended for you
And it contains no distress.
Open the heavens to me and close hell.
Rest well...

40. CHORALE

Oh Lord, let your dearest angels
At the final end carry my soul
To the bosom of Abraham;
Let the body in its chamber
Meekly, without pain or suffering
Rest until the judgement day.
Then awaken me from death
That my eyes will see you
In all joy, oh Son of God,
My saviour and my mercy throne.
Lord Jesus Christ, listen to me,
I will praise you for all eternity.

Anhang (Fassung II • 1725)

[17] 11. ARIE (*Baß, Sopran*) BWV 245a

Baß: Himmel, reiße. Welt, erbebe,
fällt in meinen Trauertton,
sehst meine Qual und Angst,
was ich, Jesu, mit dir leide!
Ja, ich zähle deine Schmerzen.
o zerschlagner Gottessohn,
ich erwähle Golgatha
vor dies schnöde Weltgebäude.
Werden auf den Kreuzeswegen
deine Dornen ausgesät.
weil ich in Zufriedenheit
mich in deine Wunden senke.
so erblick ich in dem Sterben,
wenn ein stürmend Wetter weht,
diesen Ort, dahin ich mich täglich
durch den Glauben lenke.

Sopran: Jesu, deine Passion
ist mir lauter Freude
deine Wunden, Kron und Hohn
meines Herzens Weide.
Meine Seel auf Rosen geht,
wenn ich dran gedenke;
in dem Himmel eine Stätt
mir deswegen schenke!

[18] 13.II. ARIE (*Tenor*) BWV 245b

Zerschmettert mich,
ihr Felsen und ihr Hügel,
wirf Himmel deinen Strahl auf mich!
Wie freventlich, wie sündlich,
wie vermessen,
hab ich, o Jesu, dein vergessen!
Ja nähm ich gleich
den Morgenröte Flügel,
so holte mich mein
strenger Richter wieder;
ach! fällt vor ihm
in bittren Tränen nieder!
Zerschmettert...

Appendix (Version II • 1725)

11. ARIA (*Bass, Soprano*) BWV 245a

Bass: Heavens open, earth now tremble,
Join in my lament,
See my pain and my fear,
How I suffer with you Jesus!
Yes I count your torments,
O broken Son of God,
I prefer Golgotha
Before this base worldly edifice.
If on the paths to the cross
Your thorns were sown
Because in contentment
I sink into your wounds.
So I will gaze at my death
When the weather is stormy,
Toward this place, where I daily
Find my way through faith.

Soprano: Jesus, your passion
Is my dearest joy.
Your wounds, your crown and scorn
Are the consolation of my heart.
My soul walks on roses
When I contemplate this.
In heaven, grant me
Thus, a place.

13.II. ARIA (*Tenor*) BWV 245b

Crush me,
You rocks and hills.
Heaven, cast your rays upon me!
How outrageously, how sinfully,
How presumptuously
I have forgotten you, O Jesus!
Were I to fly
On the wings of the morning.
My strict judge
Would fetch me again.
Oh, fall down before him
In bitter tears.
Crush me...

[19] 19. II. ARIE (Tenor) BWV 245c

Ach windet euch nicht so,
geplagte Seelen,
bei eurer Kreuzesangst und Qual!
Könnt ihr die unermessne Zahl
der harten Geisselschläge zählen,
so zählet auch
die Menge eurer Sünden,
ihr werdet diese
größer finden!

19. II. ARIA (Tenor) BWV 245c

Oh do not contort yourself,
You tormented souls,
In your fear before the cross and pain!
As you reckon the uncountable number
Of the lashes of the whip,
Count too
The number of your sins,
And you will find it
Much larger.

Petros Iwao Sasaki, who painted the icon reproduced on the front cover, was born and educated in Japan. Of Orthodox faith, he studied both theology and art in Tokyo before moving to Greece to study and finally to Finland where he has devoted his life to painting icons, frescoes and illustrations as well as to research. His work has been exhibited in many countries and can be found in churches all over the world.

[D D D]

RECORDING DATA

Recorded in April 1998 at the Kobe Shoin Women's University, Japan
Recording producer and digital editing: Jens Braun
Sound engineer: Ingo Petry
Neumann microphones; Studer 962 mixer; Tascam DA-P1 DAT recorder; STAX headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Tadashi Isoyama 1999 and © Masaaki Suzuki 1999
Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Petros Iwao Sasaki, *Kristuksen äärimmäinen nöyryys* (*Extreme Humility of Christ*)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-921/22 © 1998 & © 1999, BIS Records AB, Åkersberga.

SOME OTHER OUTSTANDING BIS RELEASES WITH MASAAKI SUZUKI AND THE BACH COLLEGIUM JAPAN



CLAUDIO MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine · Magnificat a 6 ·
Missa in illo tempore BIS-CD-1071/72



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Messiah BIS-CD-891/92



J. S. BACH: St John Passion & St Matthew Passion BIS-CD-1342/44



J. S. BACH · J. KUHNAU · J. D. ZELENKA: Magnificats BIS-CD-1011



J. S. BACH: French Suites (solo harpsichord) BIS-CD-1113/14

For a complete listing – including music by
Buxtehude, Vivaldi and Beethoven – please visit
www.bis.se