

# J.S. BACH: THE PASSIONS

## JOHANNES-PASSION



## MATTHÄUS-PASSION



BACH COLLEGIUM JAPAN • MASAOKI SUZUKI



The icon reproduced on the left-hand side of the front cover is entitled *Kristuksen äärimmäinen nöyryys* (*Extreme Humility of Christ*) and was painted by Petros Iwao Sasaki. Sasaki 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.

The icon reproduced on the right-hand side of the cover was painted in Russia in the middle of the 16th century. Under the cross on the left are Mary the Mother of God and, behind her, Mary Magdalene. To the right we see St. John accompanied by Longinus who, according to tradition, was the Roman centurion described in St. Matthew's gospel as having witnessed the crucifixion and who exclaimed: 'Truly this was the son of God'. In accordance with Orthodox tradition the cross is shown with three horizontal members and is positioned above Adam's grave so that the salvific blood of Christ will run down to cleanse the first Adam of his sin. In the background are the walls of the city of Jerusalem which itself plays such an important part in the passion story. (Picture by courtesy of Nationalmuseum, Stockholm [Inventory No. NMI 93])

**Ulf Abel / BIS**

# BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

## Johannes-Passion (St. John Passion), BWV 245

**110'19**

(Fassung IV / Version IV • 1749)

DISC 1 (BIS-CD-1342)

Playing time: 67'23

### Erster Teil (Part One)

**34'01**

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

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

## Zweiter Teil (Part Two)

**76'07**

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

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

DISC 2 (BIS-CD-1343)

Playing time: 58'52

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

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

---

## **Anhang** (Fassung II • 1725) (**Appendix** [Version II • 1725])

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

---

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)

# Matthäus-Passion (St. Matthew Passion), BWV 244 163'52

Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus

DISC 3 (BIS-CD-1344 A)

Playing time: 69'37

## Erster Teil (Part One)

- [1] **1. CHOR MIT CHORAL.** Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen... **8'01**  
(I: Tutti / II: Tutti / Soprano in ripieno)
- 

## Salbung in Bethanien (Anointing in Bethany)

- [2] **2. REZITATIV.** Da Jesus diese Rede vollendet hatte... **0'40**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- [3] **3. CHORAL.** Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen... **0'43**  
(I+II: Tutti)
- [4] **4a. REZITATIV.** Da versammelten sich die Hohenpriester... **0'26**  
(I: Evangelista, Basso Continuo)
- [5] **4b. CHOR.** Ja nicht auf das Fest... **0'15**  
(I: Tutti / II: Tutti)
- [6] **4c. REZITATIV.** Da nun Jesus war zu Bethanien... **0'30**  
(I: Evangelista, Basso Continuo)
- [7] **4d. CHOR.** Wozu dienet dieser Unrat?... **0'29**  
(I: Tutti)
- [8] **4e. REZITATIV.** Da das Jesus merket, sprach er zu ihnen... **1'24**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo) (4a-4e: 3'05)
- [9] **5. REZITATIV.** Du lieber Heiland du... **0'58**  
(I: Alto, Flauti traversi, Basso Continuo)
- [10] **6. ARIE.** Buß und Reu... **3'55**  
(I: Alto, Flauti traversi, Basso Continuo)

## Verrat des Judas (Judas's Betrayal)

- [11] **7. REZITATIV.** Da ging hin der Zwölfen einer... **0'36**  
(I: Evangelista, Judas, Basso Continuo)
- [12] **8. ARIE.** Blute nur, du liebes Herz!... **4'44**  
(II: Soprano, Flauti traversi, Strings, Basso Continuo)
- 

## Abendmahl (The Last Supper)

- [13] **9a. REZITATIV.** Aber am ersten Tage... **0'13**  
(I: Evangelista, Basso Continuo)
- [14] **9b. CHOR.** Wo willst du, daß wir dir bereiten... **0'25**  
(I: Tutti)
- [15] **9c. REZITATIV.** Er sprach: Gehet hin in die Stadt... **1'14**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- [16] **9d. REZITATIV.** Und sie wurden sehr betrübt... **0'12**  
(I: Evangelista, Basso Continuo)
- [17] **9e. CHOR.** Herr, bin ich's? **0'12**  
(I: Chorus, Strings, Basso Continuo) (9a-9e: 2'16)
- [18] **10. CHORAL.** Ich bin's, ich sollte büßen... **0'44**  
(I+II: Chorus, Oboi, Strings, Basso Continuo)
- [19] **11. REZITATIV.** Er antwortete und sprach: Der mit der Hand... **2'51**  
(I: Evangelista, Jesus, Judas, Strings, Basso Continuo)
- [20] **12. REZITATIV.** Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt... **1'14**  
(I: Soprano, Oboi d'amore, Basso Continuo)
- [21] **13. ARIE.** *Sopran.* Ich will dir mein Herze schenken... **3'15**  
(I: Soprano, Oboi d'amore, Basso Continuo)



## **Jesu Zagen am Ölberg (Jesus's Despair on the Mount of Olives)**

- [22] 14. REZITATIV.** Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten... **1'06**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- [23] 15. CHORAL.** Erkenne mich, mein Hüter... **1'04**  
(I+II: Tutti)
- [24] 16. REZITATIV.** Petrus aber antwortete und sprach zu ihm... **1'03**  
(I: Evangelista, Petrus, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- [25] 17. CHORAL.** Ich will hier bei dir stehen... **0'57**  
(I+II: Chorus, Oboi, Strings, Basso Continuo)
- [26] 18 REZITATIV.** Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe... **1'52**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- [27] 19. REZITATIV.** O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz... **1'40**  
(I: Tenore, Flauti dolci, Oboi da caccia, Basso Continuo / II: Chorus, Strings, Basso Continuo)
- [28] 20. ARIE.** Ich will bei meinem Jesu wachen... **4'55**  
(I: Tenore, Oboe solo, Basso Continuo / II: Chorus, Flauti traversi, Strings, Basso Continuo)
- 

## **Gebet am Ölberg (Prayer on the Mount of Olives)**

- [29] 21. REZITATIV.** Und ging hin ein wenig... **0'44**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- [30] 22. REZITATIV.** Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder... **1'01**  
(II: Basso, Strings, Basso Continuo)
- [31] 23. ARIE.** Gerne will ich mich bequemen... **3'46**  
(II: Basso, Violin I+II, Basso Continuo)
- [32] 24. REZITATIV.** Und er kam zu seinen Jüngern... **1'19**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo)

- 33 25. CHORAL.** Was mein Gott will, das g'scheh allzeit... **0'58**  
(I+II: Tutti)
- 34 26. REZITATIV.** Und er kam und fand sie aber schlafend... **2'31**  
(I: Evangelista, Jesus, Judas, Strings, Basso Continuo)
- 

## Gefangennahme (Arrest of Jesus)

Und als er noch redete, siehe, da kam Judas...

- 35 27a. ARIE.** So ist mein Jesus nun gefangen... **3'47**  
(I: Soprano, Alto, Flauti traversi, Oboi, Strings / II: Tutti)
- 36 27b. CHOR.** Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?... **1'05**  
(I: Tutti / II: Tutti) (27a-27b: 4'52)
- 37 28. REZITATIV.** Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren... **2'13**  
(I: Evangelista, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- 38 29. CHORAL.** O Mensch, beweine deine Sünde groß... **5'55**  
(I+II: Chorus, Flauti traversi, Oboi d'amore, Strings, Basso Continuo [tasto solo] / Soprano in ripieno)
- 

DISC 4 (BIS-CD-1344 B)

Playing time: 53'52

## Zweiter Teil (Part Two)

- 1 30. ARIE.** Ach! nun ist mein Jesus hin!... **3'37**  
(I: Alto, Flauto traverso, Oboe d'amore, Strings, Basso Continuo / II: Chorus, Strings, Basso Continuo)
- 

## Verhör vor den Hohenpriestern (Interrogation by the Chief Priests)

- 2 31. REZITATIV.** Die aber Jesum gegriffen hatten... **1'04**  
(I: Evangelista, Basso Continuo)

|             |                                                                               |                        |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| <b>[3]</b>  | <b>32. CHORAL.</b> Mir hat die Welt trüglich gericht'...                      | <b>0'40</b>            |
|             | (I+II: Tutti)                                                                 |                        |
| <b>[4]</b>  | <b>33. REZITATIV.</b> Und wiewohl viel falsche Zeugen...                      | <b>1'09</b>            |
|             | (I: Evangelista, Pontifex, Basso Continuo / II: Testis I, II, Basso Continuo) |                        |
| <b>[5]</b>  | <b>34. REZITATIV.</b> Mein Jesus schweigt...                                  | <b>1'01</b>            |
|             | (II: Tenore, Oboi, Basso Continuo)                                            |                        |
| <b>[6]</b>  | <b>35. ARIE.</b> Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen...                  | <b>3'34</b>            |
|             | (II: Tenore, Basso Continuo)                                                  |                        |
| <b>[7]</b>  | <b>36a. REZITATIV.</b> Und der Hohepriester antwortete...                     | <b>1'12</b>            |
|             | (I: Evangelista, Pontifex, Jesus, Strings, Basso Continuo)                    |                        |
| <b>[8]</b>  | <b>36b. CHOR.</b> Er ist des Todes schuldig!                                  | <b>0'11</b>            |
|             | (I: Tutti / II: Tutti)                                                        |                        |
| <b>[9]</b>  | <b>36c. REZITATIV.</b> Da speieten sie aus in sein Angesicht...               | <b>0'15</b>            |
|             | (I: Evangelista, Basso Continuo)                                              |                        |
| <b>[10]</b> | <b>36d. CHOR.</b> Weissage uns, Christe...                                    | <b>0'21</b>            |
|             | (I: Tutti / II: Tutti)                                                        | <b>(36a-36d: 1'59)</b> |
| <b>[11]</b> | <b>37. CHORAL.</b> Wer hat dich so geschlagen...                              | <b>0'41</b>            |
|             | (I+II: Tutti)                                                                 |                        |

---

## **Petri Verleugnung (Peter's Denial)**

|             |                                                                            |                        |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| <b>[12]</b> | <b>38a. REZITATIV.</b> Petrus aber saß draußen im Palast...                | <b>0'58</b>            |
|             | (I: Evangelista, Ancilla I, II, Petrus, Basso Continuo)                    |                        |
| <b>[13]</b> | <b>38b. CHOR.</b> Wahrlich, du bist auch einer von denen...                | <b>0'11</b>            |
|             | (II: Chorus, Flauti traversi, Oboe, Oboe d'amore, Strings, Basso Continuo) |                        |
| <b>[14]</b> | <b>38c. REZITATIV.</b> Da hub er an, sich zu verfluchen...                 | <b>1'25</b>            |
|             | (I: Evangelista, Petrus, Basso Continuo)                                   | <b>(38a-38c: 2'34)</b> |

- 15 39. ARIE.** Erbarme dich... **6'08**  
(II: Alto, Violin solo, Strings, Basso Continuo)
- 16 40 CHORAL.** Bin ich gleich von dir gewichen... **1'03**  
(I+II: Tutti)
- 

### **Judas im Tempel (Judas in the Temple)**

- 17 41a. REZITATIV.** Des Morgens aber hielten alle Hohepriester... **1'08**  
(I: Evangelista, Judas, Basso Continuo)
- 18 41b. CHOR.** Was gehet uns das an?... **0'08**  
(I: Tutti / II: Tutti)
- 19 41c. REZITATIV.** Und er warf die Silberlinge in den Tempel... **0'42**  
(I: Evangelista, Pontifex I, II, Basso Continuo) (41a-41c: 1'58)
- 20 42. ARIE.** Gebt mir meinen Jesum wieder!... **2'53**  
(II: Basso, Violin solo, Strings, Basso Continuo)
- 

### **Jesus vor Pilatus (Jesus before Pilate)**

- 21 43. REZITATIV.** Sie hielten aber einen Rat... **2'17**  
(I: Evangelista, Pilatus, Jesus, Strings, Basso Continuo)
- 22 44. CHORAL.** Befiehl du deine Wege... **1'00**  
(I+II: Tutti)
- 23 45a. REZITATIV.** Auf das Fest aber... **2'02**  
(I: Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati, Chorus, Basso Continuo / II: Chorus)
- 24 45b. CHOR.** Laß ihn kreuzigen! **0'18**  
(I+II: Tutti) (45a-45b: 2'20)
- 25 46. CHORAL.** Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!... **0'38**  
(I+II: Tutti)

|           |                                                                                                                          |                                |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| <b>26</b> | <b>47. REZITATIV.</b> Der Landpfleger sagte: Was hat er denn Übels getan?<br>(I: Evangelista, Pilatus, Basso Continuo)   | <b>0'16</b>                    |
| <b>27</b> | <b>48. REZITATIV.</b> Er hat uns allen wohlgetan...<br>(I: Soprano, Oboi da caccia, Basso Continuo)                      | <b>1'11</b>                    |
| <b>28</b> | <b>49. ARIE.</b> Aus Liebe, aus Liebe will mein Heiland sterben...<br>(I: Soprano, Flauto traverso solo, Oboi da caccia) | <b>5'23</b>                    |
| <b>29</b> | <b>50a. REZITATIV.</b> Sie schrieen aber noch mehr und sprachen:<br>(I: Evangelista, Basso Continuo)                     | <b>0'06</b>                    |
| <b>30</b> | <b>50b. CHOR.</b> Laß ihn kreuzigen!<br>(I+II: Tutti)                                                                    | <b>0'17</b>                    |
| <b>31</b> | <b>50c. REZITATIV.</b> Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete...<br>(I: Evangelista, Pilatus, Basso Continuo)     | <b>0'24</b>                    |
| <b>32</b> | <b>50d. CHOR.</b> Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.<br>(I+II: Tutti)                                            | <b>0'39</b>                    |
| <b>33</b> | <b>50e. REZITATIV.</b> Da gab er ihnen Barrabam los...<br>(I: Evangelista, Basso Continuo)                               | <b>0'22</b><br>(50a-50e: 1'48) |

---

## Jesu Geißelung (Scourging of Jesus)

|           |                                                                                                                          |             |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>34</b> | <b>51. REZITATIV.</b> Erbarm es Gott!...<br>(II: Alto, Strings, Basso Continuo)                                          | <b>1'01</b> |
| <b>35</b> | <b>52. ARIE.</b> Können Tränen meiner Wangen...<br>(II: Alto, Violin I+II, Basso Continuo)                               | <b>5'40</b> |
| <b>36</b> | <b>53a. REZITATIV.</b> Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich...<br>(I: Evangelista, Basso Continuo) | <b>0'42</b> |
| <b>37</b> | <b>53b. CHOR.</b> Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!<br>(I: Tutti / II: Tutti)                                               | <b>0'12</b> |

- |           |                                                    |                 |
|-----------|----------------------------------------------------|-----------------|
| <b>38</b> | <b>53c. REZITATIV.</b> Und speieten ihn an...      | <b>0'17</b>     |
|           | (I: Evangelista, Basso Continuo)                   | (53a-53c: 1'11) |
| <b>39</b> | <b>54. CHORAL.</b> O Haupt voll Blut und Wunden... | <b>1'57</b>     |
|           | (I+II: Tutti)                                      |                 |
- 

DISC 5 (BIS-CD-1344 C)

Playing time: 42'14

## Simon von Kyrene (Simon of Cyrene)

- |          |                                                                       |             |
|----------|-----------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>1</b> | <b>55. REZITATIV.</b> Und da sie ihn verspottet hatten...             | <b>0'58</b> |
|          | (I: Evangelista, Basso Continuo)                                      |             |
| <b>2</b> | <b>56. REZITATIV.</b> Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut... | <b>0'39</b> |
|          | (II: Basso, Flauti traversi, Viola da gamba, Basso Continuo)          |             |
| <b>3</b> | <b>57. ARIE.</b> Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen...              | <b>6'15</b> |
|          | (I: Basso, Viola da gamba solo, Basso Continuo)                       |             |
- 

## Kreuzigung (The Crucifixion)

- |          |                                                                              |                 |
|----------|------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <b>4</b> | <b>58a. REZITATIV.</b> Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha...  | <b>1'59</b>     |
|          | (I: Evangelista, Basso Continuo)                                             |                 |
| <b>5</b> | <b>58b. CHOR.</b> Der du den Tempel Gottes zerbrichst...                     | <b>0'27</b>     |
|          | (I: Tutti / II: Tutti)                                                       |                 |
| <b>6</b> | <b>58c. REZITATIV.</b> Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein...  | <b>0'08</b>     |
|          | (I: Evangelista, Basso Continuo)                                             |                 |
| <b>7</b> | <b>58d. CHOR.</b> Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen... | <b>0'48</b>     |
|          | (I: Tutti / II: Tutti)                                                       |                 |
| <b>8</b> | <b>58e. REZITATIV.</b> Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder...         | <b>0'16</b>     |
|          | (I: Evangelista, Basso Continuo)                                             | (58a-58e: 3'38) |

- 9 59. REZITATIV.** Ach Golgatha, unselges Golgatha!... **1'40**  
(I: Alto, Oboi da caccia, Basso Continuo)
- 10 60. ARIE.** Sehet, Jesus hat die Hand... **2'58**  
(I: Alto, Oboi da caccia, Basso Continuo / II: Chorus, Oboi, Strings, Basso Continuo)
- 11 61a. REZITATIV.** Und von der sechsten Stunde an... **1'38**  
(I: Evangelista, Jesus, Basso Continuo)
- 12 61b. CHOR.** Der ruft dem Elias! **0'04**  
(I: Chorus, Oboi, Strings, Basso Continuo)
- 13 61c. REZITATIV.** Und bald lief einer unter ihnen... **0'16**  
(I: Evangelista, Basso Continuo)
- 14 61d. CHOR.** Halt! laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe? **0'08**  
(II: Tutti)
- 15 61e. REZITATIV.** Aber Jesus schrie abermal laut und verschied. **0'25**  
(I: Evangelista, Basso Continuo) (61a-61e: 2'31)
- 16 62. CHORAL.** Wenn ich einmal soll scheiden... **1'25**  
(I+II: Tutti)
- 17 63a. REZITATIV.** Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück... **1'11**  
(I: Evangelista, Basso Continuo)
- 18 63b. CHOR.** Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen. **0'22**  
(I+II: Chorus, Oboi, Strings, Basso Continuo)

## Kreuzabnahme (Descent from the Cross)

- 19 63c. REZITATIV.** Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen... **1'14**  
(I: Evangelista, Basso Continuo) (63a-63c: 2'47)
- 20 64. REZITATIV.** Am Abend, da es kühle war... **1'59**  
(I: Basso, Strings, Basso Continuo [tasto solo])

- |                            |                                                                                                                                     |                                |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| [21]                       | <b>65. ARIE.</b> Mache dich, mein Herze, rein...<br>(I: Basso, Oboi da caccia, Strings, Basso Continuo)                             | <b>6'10</b>                    |
| <hr/>                      |                                                                                                                                     |                                |
| <b>Grablegung (Burial)</b> |                                                                                                                                     |                                |
| [22]                       | <b>66a. REZITATIV.</b> Und Joseph nahm den Leib...<br>(I: Evangelista, Basso Continuo)                                              | <b>1'03</b>                    |
| [23]                       | <b>66b. CHOR.</b> Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach...<br>(I+II: Tutti)                                          | <b>0'53</b>                    |
| [24]                       | <b>66c. REZITATIV.</b> Pilatus sprach zu ihnen: Da habt ihr die Hüter...<br>(I: Evangelista, Pilatus, Basso Continuo)               | <b>0'38</b><br>(66a-66c: 2'34) |
| [25]                       | <b>67. REZITATIV.</b> Nun ist der Herr zu Ruh gebracht...<br>(I: Basso, Tenore, Alto, Soprano, Strings, Basso Continuo / II: Tutti) | <b>1'50</b>                    |
| [26]                       | <b>68. CHOR.</b> Wir setzen uns mit Tränen nieder...<br>(I: Tutti / II: Tutti)                                                      | <b>5'27</b>                    |
| <hr/>                      |                                                                                                                                     |                                |

Vocal Soloists:

**Gerd Türk**, tenor (Evangelist)

**Peter Kooij**, bass (Jesus)

**Nancy Argenta**, soprano; **Robin Blaze**, counter-tenor;

**Makoto Sakurada**, tenor, Testis II; **Chiyuki Urano**, bass, Judas, Petrus, Pilatus, Pontifex

**Midori Suzuki**, soprano (Ancilla I, Uxor Pilati); **Yoshie Hida**, soprano (Ancilla II);

**Kirsten Sollek-Avella**, alto (Testis I); **Jun Hagiwara**, bass (Pontifex I); **Tetsuya Odagawa**, bass (Pontifex II)

**Bach Collegium Japan** directed by **Masaaki Suzuki**

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

**BACH**  
COLLEGIUM  
**JAPAN**



## Bach's Passions

The term 'Passion', if we think about it, is rather cryptic. Disentangled, it yields 'a musical representation of the death of Jesus Christ on the cross, taking its lyrics from verses of the gospel writings'; but is this any clearer? If we refer to the New Testament, it begins with a series of four writings called 'gospels'. All of them record the life and teachings of Jesus, called the Christ (the Saviour); the authors are Matthew, Mark, Luke and John.

All four gospels, toward the end, contain accounts of Jesus's arrest and judgement, crucifixion and burial. These are the 'passion' stories, and they are followed by 'resurrection' stories which close the gospels. The Passions are musical settings that take passion stories as their texts, regardless of which gospel they are based on. As for Bach, the *St. Matthew Passion*, based on the Gospel according to St. Matthew, and the *St. John Passion*, from the Gospel according to St. John, survive. Incidentally, although 'Matthew' and 'John' are given as the authors, it was not in fact those historical figures who wrote the texts. The true authors are not individuals but groups of people writing from half a century after the death of Jesus to the end of the first century, combining a variety of materials and legends to create gospels comprising four different viewpoints and purposes. As a result, the fact of the four gospels' general acceptance as authentic parts of the Bible gave weight and depth to the Christian faith.

The magnificence of the *St. Matthew Passion* and the *St. John Passion* cannot help but leave the impression that, in Bach's environment, the Passion held a special significance; namely, to give added focus to the importance of the Passion in faith.

All of the Christian Church takes the cross as its symbol. This is because Christianity attaches special significance to the death of Jesus on the cross. Alternatively, perhaps it is because it was the cross that bore the weight of Jesus the Christ. The Christian faith holds that Jesus was the son of God, sent to save mankind, but what is particularly profound in this teaching is not that

this 'son' built God's country on earth, but that he took upon himself the sins under which humanity suffered, saving it through his own cruel execution. According to this teaching, it was really the sins of mankind that were nailed to the cross and died, and through this, hope was offered to man. Such a teaching was born through the belief that on the third day after his death, Jesus rose, appearing to his disciples and in time ascending to heaven. It is the Christian church's insistence that belief in the passion in this sense means the release of man from sin, new birth, receiving God's salvation.

Death on the cross was the climax of Jesus's life and the accomplishment of his mission. Thus, worship services recall the meaning of that act without fail. This applies especially to seasonal services commemorating the passion and resurrection. Such an idea naturally had an impact on the formation and development of the worship service. The springtime Feast of the Resurrection, or Easter Day, developed into a major celebration; the forty days leading up to it were made a time of quiet and came to be called Lent. The week immediately preceding Easter became the week of the Holy Passion, characterized by quiet services commemorating the cross, and the actual anniversary of the death, Good Friday, grew to be the week's climax.

During the services of this week, the gospels' accounts of the passion are recited; the tendency to set them to music to be sung emerged later, and it was in the Renaissance period that we see the establishment of the expression 'Passion'. Religious reformer Martin Luther especially valued the passion; many settings of the Passion were composed in the Lutheran church, and a particularly remarkable development was the dramatized Passion of the Baroque era. In the middle of this flow of music, Bach's works were born. Although there are only two existing Bach Passions, their magnitude of scope and depth of content by far exceed that of the cantatas performed at ordinary Sunday and feast day services.

Bach performed Passions regularly in the latter half of his life, known as the Leipzig period (1723-50; Bach

was aged 38-65). At the Thomaskirche and the Nikolai-kirche, two major churches at which Bach held the position of music director, he was responsible for presenting large-scale Passions with orchestra and choir. These performances took place on Good Friday (that is, once a year), alternating between the two churches. It is thought that over the course of Bach's life, he probably co-ordinated 25 performances and, as far as possible, he endeavoured to present a rich variety of forms; besides his own, he often used settings by other composers. The Passions composed by Bach were the *St. Matthew* and the *St. John*, and also the lost *St. Mark Passion* (although there is also influential material to suggest that Bach wrote a total of five Passions; today, a hypothesis is being established that Bach wrote a Passion setting before he came to Leipzig, during his his previous post in Weimar).

The *St. John Passion* was first performed on Bach's first Good Friday in Leipzig (1724). This setting was subsequently presented a total of four more times, including its final appearance in 1749. A feature of this work is that it was altered significantly over these years. By contrast, over the five times it was performed, the *St. Matthew Passion* was never greatly altered from the original form in which it appeared in 1727, accumulating only a few small amendments. This can be seen to suggest that the *St. John Passion* was an enthusiastic experimental work, while the *St. Matthew Passion* was a harmoniously complete, mature work. For the *St. Matthew Passion*, there exists a beautiful, meticulous autograph made for the 1736 performance, which supports this impression. In the end, no such score was completed for the *St. John Passion*.

## 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 substantial changes. 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 Nikolaikirche 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 Nikolaikirche. The following year at the Thomaskirche he performed Version II; in 1732 Version III was performed at the Nikolaikirche, 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 Nikolaikirche 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, 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 should 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.

## St. Matthew Passion

The scale of the *St. Matthew Passion* is the largest among Bach's works. Two groups each of choir and orchestra are required; the dialogue between them occupies an important position as the music unfolds. Still more, to sing the chorales in the chorus movements that begin and end the first part, a children's choir is needed (although to be precise, this is a custom introduced by Mendelssohn, who resurrected the work; in Bach's time, the women's parts were all taken by young boys, so a semichorus of these singers would have sufficed for the chorale line).

The double chorus is in eight parts. Each part was probably taken by two singers in Bach's time, or if circumstances permitted (as in this recording), a distribution of three voices on a part. The solo arias were sung by the section leader of each part; special singers were not brought in as they are today. As the arias were divided among both of the groups, strictly speaking, eight soloists are indicated, but it is usual today to perform the work with four. It has become usual today to have separate soloists for the rôles of the Evangelist (the gospel-writer or narrator, tenor) and Jesus (bass).

The two groups of the orchestra are built from a distribution of two flutes, two oboes, strings and continuo. Only the inclusion of one oboe d'amore and one oboe da caccia breaks the symmetry of the orchestration. In Part One, there is an exception in that two recorders are required for a movement; in Part Two, there is a solo for viola da gamba. Because of the nature of the Passions, no brass or percussion is used. The continuo is

peculiar to baroque music, being a combination of melodic and keyboard instruments, giving a low sound that plays throughout as a living voice. Cello, violone (contrabass), and organ or harpsichord are the fundamental instruments, and gamba or bassoon are added as required. Among these, the improvisational contribution of the keyboard plays a major rôle.

A further remark: in this performance by Bach Collegium Japan, instruments from Bach's time (known as period instruments) are used. Most of these have a simple and supple sound, and produce only about half the volume of modern instruments. The practice of reproducing the sound Bach demanded through the use of period instruments has come to be accepted in recent times.

While I have noted above that the *St. Matthew Passion* takes the passion story from St. Matthew's gospel for its text, it would be more accurate to say 'for a portion of its text'. This is because the texts of the *St. Matthew Passion* are a compound creation, intermingling material of three completely different characters. At the centre, of course, is the biblical gospel text. The source of this is Luther's German translation of the Greek testament. Musically, this material is in what is called 'recitative' form, which closely follows natural speech rhythm; the Evangelist and various other characters sing the story to the accompaniment of the continuo. The words of Jesus are accompanied by strings for a divine image. But the strings do not play for the last words of Jesus on the cross, 'Eli, Eli, lama...', illustrative of Jesus' tasting the suffering of mankind at this point in the narrative.

The Evangelist's story, as it unfolds, is interspersed with a variety of solo movements. The words of these solos (as well as the opening and final choruses) are not biblical, but were the newly-produced work of one of Bach's contemporaries, a poet called Picander. The rôle of these poetic interjections is to communicate the feelings and reflections of the 'I', the self, on the events surrounding Jesus. It follows that these illustrate the subjective character of that time. According to recent research,

it seems clear that Picander's verse drew on passion sermon collections included in Bach's personal theological library. Speculating from this point, it seems probable that Bach did not simply select verse and set it to music, but rather had influence on the construction of the texts. The poetic portion in many cases begins with simple instrumental accompaniment (recitative), then develops into an aria in which instrument and voice compete in beautiful melody.

The other element that interrupts the narrative is the Protestant chorale, which is a hymn setting of German poetry. These are arranged in simple four-part harmony, and comment on events from the collective 'we/us' perspective. The selection of which chorale appears at what point in the work was Bach's own. At first glance, the chorales may not appear to be of great importance, but it is certain that to the audience in the church at that time, even those who were not especially musically discerning, these melodies were widely known and familiar. The chorales connected the listener to the work with a bond of unparalleled strength. Bach did not merely give each chorale a harmonization rich in variety and significance, but strengthened the overall structure through the repeated use of a given chorale. One example of this is *O Haupt voll Blut und Wunden*; the melody appears five times.

The *St. Matthew Passion*, always moving between these three worlds, breaks through to new meaning as it unfolds. Compared with earlier Passions that simply set the biblical narrative, this abounds with humanity as the 'self's' feelings on the events surrounding Jesus, and the lessons that 'we' should learn from these events, all set to music, are developed within the context of the work as a whole. And yet it differs from later mankind-centred religious music in that it also contains biblical texts and the solemn presence of Jesus.

One element that plays a part in this multi-layered structure is the dialogue between the two choral/orchestral groups. Such tonal negotiation was a traditional technique of the baroque era, but in the *St. Matthew*

*Passion* it is employed on a grand scale with deep significance. The published script has annotations by Picander, according to which Choir One represents 'the daughters of Zion' and Choir Two 'the faithful people' (Zion is a hill on the outskirts of Jerusalem, but the name also refers to the faithful, who gathered there). Considering the contents of the text as a whole, it is also reasonable to conceive of Choir One as the expression of those standing close at hand to the occurrences of the story, while Choir Two is concerned with the action, but from a more remote perspective. The establishment of a dialogue between these two groups builds a dynamic bridge between the first century and today.

However, one caution is that the music that gives life to this dialogue is quite restricted. To expand on this, there are only three places in each of Parts One and Two in which dialogue is used. Further, the music for these is without exception given the greatest significance. In Part One, the opening chorus which foreshadows the road to Golgotha, the place of execution, is a dialogue piece (between those close at hand and those who sympathize with the action from afar). Here, a chorale reflecting that this is sin's atonement through Jesus's love introduces a third element. The scene in the garden of Gethsemane, where Jesus is troubled over the coming passion (this scene shows Jesus in a very human form), is the next one in which dialogue is used. This is a tenor recitative and aria (Nos. 19, 20). In the recitative that relates Jesus's suffering, Choir Two sings a chorale with the basic message that this suffering originates with our sins; the aria matches the tenor's call, 'I want to watch by my Jesus', to Choir Two's lullaby, 'So our sins fall asleep'. Again in Part One, when Jesus's arrest is recounted, anger at this explodes in a big movement (duet and chorus, No. 27a, b) composed as a dialogue.

The opening movement of Part Two is a scene based on the Song of Solomon (Old Testament) in which a beautiful woman searches for her missing lover, who represents Jesus (No. 30); this is an alto aria with chorus. The next piece that employs dialogue appears in the

scene at Golgotha, where, trial over, Jesus is nailed to the cross. After the alto's cry, *Ach Golgatha*, the group of 'the faithful' enters, just as in the opening chorus, for a lively aria dialogue in which Jesus's form is regarded as the form of salvation, 'his hand stretched out to grasp us' (Nos. 59, 60). The final movement too, the grand finale wishing for Jesus's peaceful rest, is a dialogue alternating between the two groups (Nos. 67, 68).

Looking at the dialogue movements characteristic of the *St. Matthew Passion* in this way, the message of the work naturally rises to the surface. Recently, I asked Masaaki Suzuki what his favourite part of the *St. Matthew Passion* was, knowing full well what an impossible question it was. Suzuki replied that it was *Ach Golgatha*. I, too, had come to understand more profoundly the importance of this piece, so on this point it seemed that we were of one mind. In this piece, which appears where the tragic narrative, driven by the violent chorus of the crowd, comes to a pause, the flow of music shifts from a sharp key to a flat key. As the alto sings distractedly that the innocent son of God has been crucified, in the background the bass resounds like church bells, announcing both the coming of the time of mourning and the coming of salvation. And the word 'salvation' appears for the first time in this movement. After this, the *Passion* turns toward release and salvation and the flow accelerates.

My commentary to this point has been confined to the single aspect of Bach's use of original devices in the *St. Matthew Passion*. Moving beyond these original devices and considering the entire work, what is Bach trying to say?

One aspect of the answer to this question rests in the tenor solo mentioned above; that the ultimate cause for Jesus's delivery up to such suffering and misery is the vice (or 'sin') in the hearts of each one of us is the point which the *St. Matthew Passion* ceaselessly reiterates. How deeply Bach had this message in his heart can be seen from the scene of the Last Supper. Jesus tells the disciples, who have assembled for a meal, that one of their number will betray him. The disciples, very wor-

ried, all begin to ask, 'Lord, is it I?'. After this, in the gospel, Judas asks the question, and although it is exposed that he himself is the betrayer, Bach here interrupts the narrative flow to insert the chorale *Ich bins, ich sollte büßen* (No. 10), which carries the message that the true responsibility does not rest with Judas alone, nor with the Jews as a people, but with all of mankind. Bach emphasizes the consciousness that it was not the single incident of Judas's betrayal but the deep sinfulness of mankind itself that made God's salvation necessary. In this way the scene foreshadows Judas's repentance aria (No. 42) in Part Two.

In short, the *St. Matthew Passion* is music that calls for the reflection and the awakening of mankind. It prompts people toward repentance, tempting them to move from vice (or sin) toward release and salvation. It is not necessary to take this in the Christian context alone. The mental state of 'repentance' is not restricted to the meaning given to it by the Church; it is also necessary and useful to man on a day-to-day level. Today, it is becoming natural to proceed with insistence upon privilege under the authority of human rights, combining inner self-justification with critical attacks upon others. A sense of the importance of seeing one's own inner vice, and reflecting upon it to guide the building of one's life, seems largely to have been lost. And yet, is salvation not impossible without an awakening on both sides?

The *St. Matthew Passion* washes away the heart's stubbornness and moves the spirit toward self-reflection and the exercise of the conscience, and the heart retains it. This can only be the effect of Bach's marvellous music. While it is tempting to provide some ostentatious conclusion, this, without exaggeration, is the true feeling that has embraced me over the course of my continued engagement with this work.

© Tadashi Isoyama 1999

## Production Notes: 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 contrafagotte, 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 publicised. 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.

## Production Notes: St. Matthew Passion

It is not excessive to say that the *St. Matthew Passion* is not merely one of Bach's best-loved works, but holds a supreme position among all fans of music. When it comes to recording, the magnitude of the question of how best to handle this unprecedented work is always overwhelming.

To begin with, in performing Bach's Passion, the first thing to consider is how best to reconcile the three differing fundamental layers of the work. The Bible passages that give factual, objective descriptions of the Evangelist, Jesus and the crowd (*turba*), the free verse arias that sing of individual faith, and the Church's confessions of faith found in the chorales – these three elements give three-dimensional qualities to this work from

a different time and space. Among them, the selection and placement of the chorales can be thought to reflect Bach's own strong will; they function as more than just songs of the people, making a major contribution to the depth of the work.

But these three layers were never divided among three separate groups of performers. Examination of the original parts left by Bach reveals that, regardless of the relation to the above-mentioned function of the text, the design has all the instruments divided among a first and a second group, each having a layered structure. Furthermore, the allocation of chorus rôles, and even the rôles of the Evangelist and Jesus, were not strictly adhered to; it is known that performers took chorus parts as well as singing arias. Upon reflection, this is really quite comical. The same performer would at times confess faith, at times deliver arias praising Jesus's deeds of love, then completely scorn Jesus, joining with the cries of the condemning Jews, then take the rôle of Jesus after having himself demanded that they should 'crucify him'.

The truth is that the essence remains in this unusual structure. The original form of the work was by no means meant to have individual characters playing rôles in a staged, dramatized presentation of the story as in opera; all the performers are at times the Jews, at times the (would-be) faithful disciples, and at times the daughters of Zion confessing their faith in Jesus.

If we think about it, this was a common theme in Protestant art after Rembrandt. For example, there is a drawing by Rembrandt, the subject of which is *Christ and the Two Disciples on Their Way to Emmaus*. It is the scene of the biblical passage (Luke 24) wherein, on their way from Jerusalem to Emmaus, two men speak of the recent rumours of the strange resurrection of a man called Jesus; the risen Jesus appears and speaks to them of God's truth. In the sketch, three men are drawn; the two men on the outside are looking at the man between them as they suggest that he enter the house. We who know the story from the Scriptures know without the slightest doubt that the figure in the centre is that of the risen

Jesus, but as it is before they enter the house, the two men are as yet unaware of this. For this very reason, Rembrandt has not drawn a halo above the head of Jesus, and the shadows of the men to the right and left are drawn to appear pale. Nevertheless, it is clear to us who view the drawing that to Rembrandt himself, the central figure was none other than the risen Lord Jesus. This was obvious truth to the artist himself, but the characters he portrayed were men who did not understand it. Conversely, in a single work he pictured characters uncertain of truth and at the same time attested to that truth; certainly this is not a surprising possibility. This is one challenge of post-Reformation Protestant art.

In the performance structure of Bach's Passion, those who ask, with Jesus' disciples, 'Is it I? Is it I (who will betray you)?', are the same singers who immediately afterward make their sinners' confession in the chorus: 'It is I'; we are given the personal experience of being the Jews who in quick succession cry 'Barabbas!' and 'Crucify him!'

Bach faced and met the same challenge as Rembrandt in the great strength they gave to their creations. When the Jews cry: 'If he be the King of Israel (let him now come down from the cross)', the text 'the son of God' is given the melody of the exceedingly suitable chorale *O Lamm Gottes unschuldig* (Ah, Lamb of God without stain), and when they shout 'Let him deliver him now. For he hath said, "I am the son of God"', the text has the power of a shuddering unison; the music unmistakably announces that the words with which the Jews mock are in fact all the simple truth.

Again, when Jesus is taken down from the cross and buried, the chief priests declare to Pilate: 'We remember that the deceiver said, while he was yet alive, "After three days I will rise again." Command therefore that the sepulchre be made sure, until the third day.'

The chorus of the Jews firmly shapes the unease of the chief priests into a splendid chorus. Yet the key of E flat major which is used here is for Bach a key that expresses God's dignity and confessions of faith; this cho-

rus thus expresses a decision for faith (see also No. 17). As one example, Bach takes the words of the chief priests, 'After three days I will rise again', and expresses them beautifully with rising phrases illustrating the resurrection. This is a confession of his own faith, and at the same time strong support of the historical truth of the resurrection in that, despite the soldiers' strict watch, Jesus came out of the grave.

The characters that appear in the biblical Passion narrative, like the men in the sketch by Rembrandt, cannot recognize Jesus to be the Christ, and the disciples themselves are detached from the execution on the cross. But Bach, who made their words into music, and we who sing them too, surely know of the Lord's resurrection. In this sense, we belong to the same generation as Bach.

In the three and a half hours of this *St. Matthew Passion*, each of us with our sinful souls, who, like Peter, swing between words of remorse and words of betrayal, becomes a disciple of Jesus, each becomes an enemy, and then each returns to weak, broken and scattered human forms with a new confession of faith. And after this, we hope that the music will show us the release of our souls from sin, and the path to purest joy.

© 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.

The **Bach Collegium Japan** is an orchestra and choir formed in 1990 by Masaaki Suzuki. The orchestra consists of Japan's leading specialists in performance on period instruments. The ensemble strives to present ideal performances of Baroque religious music, especially the work of Johann Sebastian Bach, and to obtain a wider audience for this music. Every effort is made to follow the performance practice of the age from which the music dates; the orchestra employs the most appropriate instrumentation for each programme and strives to recreate the tonal quality that characterized the Baroque era, whilst the choir adopts a clear and dramatic expressive character that emphasizes the verbal nuances of the German language.

The ensemble made its début in April 1990, and since 1992 it has been giving regular concerts featuring Bach's church cantatas at the Casals Hall in Tokyo and the chapel of Kobe Shoin Women's University. The ensemble shifted its base of operations to the Kioi Hall in 1997, and in 1998 to the Tokyo Opera City Concert Hall, where it now presents regular concerts.

In addition to a busy schedule of concerts within Japan, the ensemble also gives frequent performances overseas. Since appearing in 1997 at the St. Florent-le-Vieil Music Festival, the ensemble has been making regular appearances at music festivals in Israel and throughout Europe. During the Bach Year in 2000, the ensemble was invited to appear at the Santiago Music Festival in Spain, the Leipzig Bach Music Festival in Germany and the Melbourne Music Festival in Australia. Its performances on all these occasions were highly successful and were regarded as the high points of these festivals. In Japan, the ensemble appeared as the main artists in the 'Bach 2000' series at the Suntory Hall in Tokyo.

Since making its recording début in 1995, the Bach Collegium Japan has recorded extensively for BIS. The Bach cantata series has been received to high acclaim both in Japan and internationally. In 1999, the ensemble's recordings of both the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were nominated for awards by the

British *Gramophone* magazine, and both were selected as the magazine's 'Recommended Recordings' of these two works. In 2000, the recording of the *St. John Passion* was awarded the top prize in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

**Masaaki Suzuki** was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the 'Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik' by the Federal Republic of Germany.

While working as a solo harpsichordist and organist, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

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 com-

bine 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.

**Nancy Argenta**, soprano, was born and raised in Canada but moved to England in 1982. Since making her professional début in 1983 she has established a reputation as one of the foremost sopranos of her generation. With a repertoire spanning three centuries, she has been hailed not only as the supreme Handel soprano of our age but also praised for her performances of works by composers as diverse as Mahler, Mozart, Schubert and Schoenberg. She has worked with the most of the leading Early Music conductors on both sides of the Atlantic. She has recorded widely, winning prizes and critical acclaim not only for her baroque interpretation but also for a disc of Schubert's *Lieder*. This is her first appearance on the BIS label.

**Yoshikazu Mera** has, in the space of a few years, established himself as one of the world's leading counter-tenors. Though trained as a classical singer, he reached a worldwide public with his unforgettable performance of the title song for the film *Princess Mononoke*, and he is now recognized as a new type of entertainer with an unusually diverse repertoire covering Renaissance and baroque vocal music, German *Lieder*, Negro spirituals, songs from musicals and popular Japanese songs. Yoshikazu Mera performs regularly in Europe and Japan as well as making appearances in many other parts of the world. His performances in Bach's cantatas with the

Bach Collegium Japan have won widespread acclaim and he was picked by the conductor Sir John Eliot Gardiner to be a soloist in his concert cycle of Bach cantatas, starting in May 2000. He has also done much to promote interest in Japanese songs, becoming the first singer to release an album of Japanese songs throughout the world (*Nightingale*; BIS-CD-889). His album of classical songs entitled *Romance* (BIS-CD-949) was chosen as the Best Classical Album at the 12th Japan Gold Disc Awards and he also received the Theme Song Award at the 21st Japan Academy Awards for his record-breaking achievements in connection with the *Princess Mononoke* film. He was also chosen to sing the theme song of the film *Rennyo Monogatari*. He now divides his time between Germany and Japan.

**Robin Blaze**, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

**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 doctorate 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.

**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 Koop-

man, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.

After studying the horn at Tokyo National University of Fine Arts and Music, **Chiuyuki 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.



**Kobe Shoin Women's University Chapel**

## Bachs Passionen

Denkt man genauer darüber nach, ist der Ausdruck „Passion“ eigentlich recht kryptisch. Versuchen wir ihn zu entziffern, ergibt sich „eine musikalische Schilderung des Todes Jesu Christi am Kreuz, mit Texten aus den Versen des Evangeliums“, aber ist dies etwa deutlicher? Wenn wir das Neue Testament betrachten, beginnt es mit vier Schriftstücken, die „Evangelien“ genannt werden. Sämtliche berichten über das Leben und die Lehren Jesu, Christus (Erlöser) genannt; die Autoren sind Matthäus, Markus, Lukas und Johannes.

Alle vier Evangelien enthalten im Schlußteil Berichte über Jesu Festnahme, Verurteilung, Kreuzigung und Begräbnis. Dies sind die „Passionsgeschichten“, gefolgt von den „Auferstehungsgeschichten“, mit denen die Evangelien enden. Passionen sind Vertonungen der Passionsgeschichte, gleichgültig welches Evangelium zugrunde liegt. Von Bach sind die auf dem Matthäus-Evangelium basierende *Matthäus-Passion* und die auf dem Johannes-Evangelium basierende *Johannes-Passion* überliefert. Es waren übrigens nicht die historischen Gestalten Matthäus und Johannes, welche die Evangelien schrieben, obwohl sie als Autoren bezeichnet werden. Die wirklichen Autoren sind keine Individuen, sondern Gruppen von Personen, welche, um ein halbes Jahrhundert nach Jesu Tod beginnend, bis zum Ende des ersten Jahrhunderts an diesen Texten schrieben. Dabei kombinierten sie eine Vielfalt von Material und Legenden und schufen damit Evangelien, die unterschiedlichen Gesichtspunkten und Zwecken dienen sollten. Dadurch, daß die vier Evangelien allgemein als authentische Teile der Bibel akzeptiert wurden, erhielt der christliche Glaube Kraft und Tiefe.

Die Großartigkeit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion* kann nur einen Schluß zulassen, nämlich daß Passionsmusik in Bachs Umgebung eine ganz besondere Bedeutung hatte: sie sollte die Wichtigkeit der Passion für den Glauben unterstreichen.

Alle christlichen Kirchen haben das Kreuz als Symbol, da das Christentum Jesu Tod am Kreuz besondere

Bedeutung beimißt. Oder ist es vielleicht deshalb, weil es das Kreuz war, welches Jesus trug? Der christliche Glaube sagt, daß Jesus Gottes Sohn war, entsandt, um die Menschheit zu retten. Die besondere Tiefe dieser Lehre liegt aber nicht darin, daß dieser „Sohn“ das Reich Gottes auf Erden baute, sondern daß er die Sünden, unter welchen die Menschheit litt, auf sich nahm und diese durch seine eigene grausame Hinrichtung erlöste. Demnach waren es wirklich die Sünden der Menschheit, welche ans Kreuz geschlagen wurden und „starben“, was den Menschen Hoffnung gab. Diese Lehre wurde durch den Glauben geboren, daß Jesus am dritten Tag nach seinem Tode auferstand, vor seinen Jüngern erschien, und schließlich in den Himmel auffuhr. Die christliche Kirche begründet sich darauf, daß der Glaube an die Passion in diesem Sinn die Erlösung des Menschen von den Sünden bedeutet, neues Leben und den Empfang von Gottes Heil.

Der Tod am Kreuz war der Gipfel in Jesu Leben und die Erfüllung seiner Berufung. Darum rufen Gottesdienste die Bedeutung jenes unfehlbaren Aktes in Erinnerung. Dies trifft besonders auf jene Gottesdienste im Kirchenjahr zu, die an Passion und Auferstehung erinnern und beeinflusste die Gestaltung und Entwicklung der Gottesdienste dieser Jahreszeit.

Das Fest der Auferstehung im Frühling, d.h. der Ostersonntag, wurde eine große Feier; die vierzig Tage vorher wurden zu einer Zeit der Stille und des Fastens. Die Woche direkt vor Ostern wurde die „Karwoche“, charakterisiert von stillen Gottesdiensten zum Gedenken an das Kreuz. Höhepunkt der Woche war der „Karfreitag“, Jahrestag des Todes Jesu.

In den Gottesdiensten dieser Woche werden die Passionserzählungen der Evangelien gelesen; die Tradition, diese zu vertonen, kam erst später auf, und erst in der Renaissancezeit setzte sich der Begriff „Passion“ durch. Der Reformator Martin Luther legte besonders großen Wert auf den Passionsgedanken. Viele Vertonungen der Passionsgeschichte entstanden im Umfeld der lutherischen Kirche mit einer bemerkenswerten Ent-

wicklung zur dramatisierten Passion des Barockzeitalters. Inmitten dieses Stromes von Musik entstanden Bachs Werke. Obwohl nur zwei Passionen von Bach überliefert sind, übertreffen sie hinsichtlich Umfang und inhaltlicher Tiefe bei weitem die Kantaten, welche in den Gottesdiensten gewöhnlicher Sonn- und Feiertage aufgeführt wurden.

Bach selbst führte in der späteren Hälfte seines Lebens, die als Leipziger Periode bekannt ist (1723-50, also ab seinem 38. Lebensjahr), regelmäßig Passionen auf. Als Musikdirektor der Thomas- und der Nikolai-kirche war er für Aufführungen groß angelegter Passionen mit Chor und Orchester verantwortlich. Diese Aufführungen fanden am Karfreitag statt (also einmal jährlich), abwechselnd in beiden Kirchen. Man glaubt, daß Bach im Laufe seines Lebens etwa 25 Aufführungen organisierte, wobei er soweit wie möglich versuchte, eine reiche Vielfalt verschiedener Formen anzubieten und neben seinen eigenen häufig Vertonungen anderer Komponisten verwendete. Die von Bach komponierten Passionen waren jene von Matthäus und Johannes, sowie eine verschollene *Markus-Passion* (obwohl auch wichtiges Material darauf schließen läßt, daß Bach insgesamt fünf Passionen schrieb; heute vermutet man, Bach habe bereits während seines früheren Wirkens in Weimar, also bevor er nach Leipzig kam, eine Passionsmusik geschrieben).

Die *Johannes-Passion* wurde an Bachs erstem Karfreitag in Leipzig (1724) uraufgeführt. Diese Vertonung wurde später insgesamt noch viermal von Bach aufgeführt, einschließlich einer letzten Aufführung im Jahr 1749. Eine Eigenheit dieses Werkes ist, daß es im Laufe dieser Jahre wesentliche Änderungen erfuhr, während im Gegensatz dazu die *Matthäus-Passion* im Verlauf ihrer fünf Aufführungen bis auf wenige kleine Korrekturen gegenüber der ursprünglichen Fassung des Jahres 1727 nicht auffallend verändert wurde. Man kann dies so deuten, daß die *Johannes-Passion* ein aus Experimentierfreude entstandenes Werk war, die *Matthäus-Passion* hingegen ein geschlossenes Werk von harmonischer Reife. Von der *Matthäus-Passion* gibt es ein sauber und

sorgfältig geschriebenes Autograph, welches für die Aufführung 1736 angefertigt wurde und welches diesen Eindruck stützt. Eine solche Partitur der *Johannes-Passion* existiert nicht.

## Johannes-Passion

Als eine der beiden großen überlieferten Passionen von Bach steht die *Johannes-Passion* an der Seite der *Matthäus-Passion*. Die *Johannes-Passion* ist vergleichsweise kleiner angelegt und entstand früher als die *Matthäus-Passion*, 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 *Johannes-Passion* in ihrer Behandlung der Passion Christi hinsichtlich sowohl der Anlage als auch der Einrichtung von der *Matthäus-Passion*. Ich möchte die *Johannes-Passion* als ein ambitionöses 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 *Johannes-Passion* 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 *Matthäus-Passion*, 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 *Johannes-Passion* 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 beeinflussten.

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 Nikolaikirche 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 *Johannes-Passion* in der Nikolaikirche. Im folgenden Jahr führte er die zweite Fassung in der Thomaskirche auf, 1732 wurde die dritte Fassung in der Nikolaikirche aufgeführt, 1749 die vierte Fassung am selben Aufführungsort. Die *Matthäus-Passion* wurde 1727, 1729, 1736 und zweimal in den 1740er Jahren aufgeführt. 1731 wurde die inzwischen verschollene *Markus-Passion* 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 *Johannes-Passion* war die Stornierung der 1739er Aufführung. Bei den Vorbereitungen für die Aufführung der *Johannes-Passion* in der Nikolaikirche 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 Endfassung des Werks bezeichnet worden. Eine Einmischung des Stadtrates verhinderte aber die Auf-

führung der *Johannes-Passion* 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 *Johannes-Passion*, 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 *Johannes-Passion*, 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 *Johannes-Passion* 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 *Johannes-Passion* am Karfreitag 1725 arbeitete Bach großskaliger. Zum Beispiel ersetzte er den Eröffnungsschor „Herr, unser Herrscher“ durch den Choral „O Mensch, bewein dein Sünden groß“, und den Schlußchoral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ 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 *Johannes-Passion* 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 Eröffnungsschoral wurde der letzte Choral des ersten Teils der *Matthäus-Passion*; 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 Verleugnung 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 Herz“), die sich auf den Text jener Passage stützten, 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 *Johannes-Passion* wieder auf und brachte sie – vielleicht seinem Herzenswunsch entsprechend – auf die als erste Fassung vorliegende Grund-

form zurück. Die beiden Passagen aus dem Matthäusevangelium 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 *Matthäus-Passion* hat die *Johannes-Passion* 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, „Befördere den Lauf und höre nicht auf, selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten“ mit dem Original („Mein sehnlicher Lauf Hörst nicht eher auf, bis daß du mich lehrest, geduldig zu leiden“) vergleichen, scheint es mir, daß die veränderte Fassung Bachs mentale Verfassung 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 strömte, 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 *Johannes-Passion* liebte, und sie im letzten Stadium seines Lebens abermals aufführte, ihre wahre Form wiederlebte, und sie mit einer neuen Botschaft über die Gedanken an seine schwindenden Jahre versah. Meines Erachtens war dies für Bach eine wichtige Leistung.

## Matthäus-Passion

Die *Matthäus-Passion* gehört zu den großangelegtesten Werken Bachs. Zur Aufführung werden je zwei Chor- und Orchestergruppen benötigt, deren Dialog bei der Entfaltung der Musik an wichtiger Stelle steht. Und damit nicht genug: Für die Choräle zu Beginn und Ende des ersten Teils ist außerdem ein Kinderchor notwendig (obwohl diese Sitte genau gesehen auf Mendelssohn zurückzuführen ist, welcher das Werk wieder aufleben ließ; zu Bachs Zeit wurden die Frauenstimmen ausschließlich von Knaben gesungen, wodurch ein halber Chor dieser Sänger für die Choralstimme genügte).

Der Doppelchor ist achttimmig. Zu Bachs Zeit wurde vermutlich jede Stimme von zwei oder drei (wie bei dieser Aufnahme) Sängern übernommen, wenn es die Umstände erlaubten. Die Soloarien wurden vom jeweiligen Stimmführer gesungen, welches ein heutzutage übliches Engagement von Extra-Solisten nicht erforderlich machte. Da die Arien genaugenommen auf beide Chöre verteilt wurden, sind acht Solisten angegeben. Heute wird jedoch das Werk normalerweise mit vier Solisten aufgeführt. Auch ist es üblich, die Rollen des Evangelisten (Erzählers, Tenor) und des Jesus (Baß) mit separaten Solisten zu besetzen.

Die beiden Orchestergruppen gehen von einer Besetzung mit je zwei Flöten, zwei Oboen, Streichern und Continuo aus. Lediglich eine Oboe d'amore und eine Oboe da caccia verhindern eine vollständige Symmetrie der Orchestration. Im ersten Teil gibt es eine Ausnahme, indem für einen Satz zwei Blockflöten gefordert werden; im zweiten Teil gibt es ein Solo für Viola da gamba. Dem Charakter der Passionen entsprechend werden keine Blechblasinstrumente oder Schlagwerk eingesetzt. Das Continuo ist typisch für die Musik des Barock. Eine Kombination von Melodie- und Akkordinstrument mit tiefem Klang, der durchgehend wie eine lebendige Stimme ertönt. Cello, Violone (Kontrabaß) und Orgel oder Cembalo sind die grundlegenden Instrumente, zu denen je nach Bedarf Gambe oder Fagott hinzugefügt

werden. Eine große Rolle spielt auch das Improvisationsvermögen des jeweiligen Spielers des Tasteninstrumentes.

Eine weitere Bemerkung: bei der vorliegenden Aufführung des Bach Collegium Japan werden Instrumente aus Bachs eigener Zeit verwendet (als „historische Instrumente“ bekannt). Die meisten von ihnen haben einen schlichten und geschmeidigen Klang, und erreichen nur etwa die halbe Lautstärke der modernen Instrumente. Die Praxis, durch die Verwendung von historischen Instrumenten den von Bach gewollten Klang nachzubilden, wird in letzter Zeit zunehmend akzeptiert.

Es wurde bereits angemerkt, daß die *Matthäus-Passion* die Passionsgeschichte des Matthäus-Evangeliums als Text verwendet. Korrekter jedoch wäre es zu sagen: „als Teil ihres Texts“. Die Texte der *Matthäus-Passion* sind nämlich eine zusammengesetzte Schöpfung, wobei drei vom Charakter völlig unterschiedliche Materiale miteinander verwoben werden. Im Mittelpunkt steht natürlich der biblische Evangelientext, dessen Quelle Luthers deutsche Übersetzung des griechischen Originalen ist. Musikalisch hat dieses Material eine sogenannte „rezitativische“ Form, die sich dem Sprachrhythmus eng anpaßt. Der Evangelist und verschiedene andere Personen singen die Erzählung zur Begleitung des Continuos. Jesu Worte werden von den Streichern begleitet, um einen Eindruck von Göttlichkeit zu vermitteln. Jedoch spielen die Streicher nicht bei Jesu letzten Worten am Kreuz, „Eli, Eli, lama asabthani?“, was veranschaulicht, wie Jesus an dieser Stelle der Erzählung das Leiden der Menschheit erlebt.

Die Erzählung des Evangelisten ist mit einer Vielfalt von Solosätzen durchsetzt. Die Worte dieser Soli (wie auch der Chöre am Anfang und Ende des Werks) sind nicht biblisch, sondern Neuschöpfungen des zu Bachs Zeit lebenden Dichters Picander. Die Übermittlung der Gefühle und Gedanken des „Ichs“, des Selbst, über die Geschehnisse um Jesus ist die Aufgabe dieser poetischen Einwüfe. Infolgedessen sind sie eine Abbildung des sub-

jektiven Charakters jener Zeit. Laut jüngerer Forschung sind Picanders Verse anscheinend Predigtsammlungen für die Passionszeit aus Bachs persönlicher theologischer Bibliothek entnommen. Aus diesem Grund darf man vermuten, daß Bach nicht einfach Verse auswählte und vertonte, sondern auch den Aufbau der Texte beeinflusste. In vielen Fällen beginnt der poetische Teil mit einer einfachen Instrumentalbegleitung (Rezitativ), und entwickelt sich dann zu einer Arie, wo Instrument und Stimme in wunderschönen Melodien miteinander konkurrieren.

Das andere Element, welches die Erzählung unterbricht, ist der protestantische Choral, eine vertonte Hymne deutscher Dichtung. Die Choralsätze kommentieren in vierstimmiger Harmonik das Geschehen aus der kollektiven „Wir/uns-Perspektive“. Die Auswahl, welcher Choral an welcher Stelle des Werkes stehen sollte, war Bachs eigene. Auf den ersten Blick mögen die Choräle vielleicht nicht besonders wichtig erscheinen, aber sicher ist, daß diese Melodien der Gemeinde in der damaligen Zeit sehr gut bekannt waren, auch jenen, die musikalisch nicht besonders bewandert waren. Die Choräle verbanden den Hörer mit dem Werk durch ein Band von unvergleichlicher Stärke. Bach versah nicht nur jeden Choral mit einer Harmonik voller Vielfalt und eigener Bedeutung, sondern verstärkte auch die Gesamtstruktur durch die wiederholte Verwendung eines bestimmten Chorals. Ein Beispiel dafür ist *O Haupt voll Blut und Wunden*, dessen Melodie fünfmal vorkommt.

Während sich die *Matthäus-Passion* in ihrem Verlauf immer zwischen diesen drei Welten bewegt gelangt sie zu einer neuen Deutung. Im Vergleich mit früheren Passionen, wo einfach die biblische Erzählung vertont wurde, gibt es hier eine Fülle von Menschlichkeit. Die Gefühle des „Ichs“ entwickeln sich angesichts der Geschehnisse um Jesus und der Lektion, die „wir“ aus diesen Geschehnissen lernen sollen, im Laufe des gesamten Werks weiter. Dabei unterscheidet sie sich von späterer, um die Menschheit kreisender religiöser Musik, indem sie auch biblische Texte und die feierliche Gegenwart Jesu enthält.

Ein Element, das in dieser vielschichtigen Struktur eine Rolle spielt, ist der Dialog zwischen den beiden Chor- und Orchestergruppen. Solche tonalen Zwiegespräche waren im Barockzeitalter eine traditionelle Technik, aber in der *Matthäus-Passion* werden sie großskalig und mit tiefer Bedeutung eingesetzt. In der veröffentlichten Handschrift gibt es Notizen Picanders denen zufolge der erste Chor „Zions Töchter“ und der zweite „die Gläubigen“ repräsentiert (Zion ist ein Berg bei Jerusalem, aber der Name bezieht sich auch auf die dort versammelten Gläubigen). Anhand des gesamten textlichen Inhalts scheint es auch angebracht, den ersten Chor als Ausdruck jener zu verstehen, die sich in der Nähe der Ereignisse der Geschichte befinden, während sich der zweite Chor mit der Handlung aus einer entfernten Perspektive befaßt. Die Entstehung eines Dialogs zwischen diesen beiden Gruppen baut eine dynamische Brücke zwischen dem ersten Jahrhundert und heute.

Allerdings ist anzumerken, daß es nur sehr wenige Sätze gibt, welche diesem Dialog Leben schenken. Genauer gesagt gibt es im ersten und zweiten Teil jeweils nur drei Stellen, wo ein Dialog verwendet wird. Ferner wird der Musik an diesen Stellen ausnahmslos die größte Bedeutung beigemessen. Im ersten Teil ist der Anfangschor, welcher den Weg nach Golgatha andeutet, ein Dialogstück (zwischen jenen, die sich in der Nähe befinden, und jenen, die das Geschehen aus der Ferne verfolgen). Hier fügt ein Choral, der verkündet, daß dies die Buße der Sünden durch Jesu Liebe sei, ein drittes Element hinzu. Die Szene im Garten von Gethsemane, wo Jesus vor der kommenden Leidenszeit verzweifelt (diese Szene zeigt Jesus von einer sehr menschlichen Seite), ist die nächste, in der ein Dialog verwendet wird (Rezitativ und Arie für Tenor, Nr. 19 und 20). Im Rezitativ, das Jesu Leiden beschreibt, singt der zweite Chor einen Choral mit der grundlegenden Botschaft, daß dieses Leiden unseren Sünden entspringt. In der folgenden Arie werden die Worte des Tenors vom Wachen dem Wiegenlied des zweiten Chores „So schlafen unsre Sünden ein“ gegenübergestellt. Ebenfalls im ersten Teil wird von

Jesu Gefangennahme berichtet, während die Wut darüber in einem großen, dialogähnlich komponierten Satz explodiert (Duett und Chor, Nr. 27a, b).

Eine Altarie mit Chor bildet den ersten Satz des zweiten Teils und beschreibt eine auf dem Lied des Salomo aus dem Alten Testament basierende Szene, wo eine schöne Frau ihren verschollenen Geliebten sucht, der hier für Jesus steht (Nr. 30). Der nächste dialogische Satz ist Teil der Szene bei Golgatha, wo Jesus nach seiner Verurteilung ans Kreuz geschlagen wird. Nach dem Ruf des Alten „Ach Golgatha“ tritt die Schar der „Gläubigen“ genau wie beim Anfangschor zu einem lebhaften Dialog auf, wo Jesus als Gestalt des Heils gesehen wird, „Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt“ (Nr. 59, 60). Auch der letzte Satz, ein großes Finale mit dem Wunsch, Jesus möge sanft ruhen, ist ein Dialog zwischen den beiden Gruppen (Nr. 67, 68).

Wenn man so die für die *Matthäus-Passion* charakteristischen Dialogsätze betrachtet, sieht die Botschaft des Werkes deutlich. Vor kurzem fragte ich Masaaki Suzuki, welcher Teil der Passion ihn am stärksten beeindruckt, wobei mir natürlich bewußt war, wie unmöglich die Frage ist. Suzuki antwortete, es sei *Ach, Golgatha*. In jenem Stück, das dort einsetzt, wo die tragische, vom aufgewühlten Chor der Menge angetriebene Erzählung innehält, wechselt die Musik von einer Kreuz- zu einer B-Tonart. Während der Alt voller Verzweiflung singt, daß „die Unschuld“ gekreuzigt wurde, ertönt der Baß im Hintergrund wie Kirchenglocken und kündigt sowohl die Zeit der Trauer als auch die Zeit der Erlösung an. Das Wort „Erlösung“ taucht zum ersten Mal in diesem Satz auf. Von jetzt ab wendet sich die Passion der Befreiung und Erlösung zu und nimmt ein fließenderes Tempo an. Dies ist eine wahrhaft beachtliche Art, eine stimmungsmäßige Wandlung zu erzielen.

Mein Kommentar beschränkte sich bisher auf einen einzigen Aspekt: Bachs Verwendung von ihm eigenen Kunstgriffen in der *Matthäus-Passion*. Zieht man nun das gesamte Werk in Betracht: was versucht Bach zu sagen?

Ein Aspekt der Antwort auf diese Frage ist im bereits erwähnten Tenorsolo zu finden: die *Matthäus-Passion* kehrt ständig zu dem Punkt zurück, daß der wirkliche Grund für Jesu Leiden und Qualen, das Laster (oder die „Sünde“) im Herzen eines jeden von uns ist. Wie tief Bach diese Botschaft verinnerlicht hatte, sieht man an der Szene des letzten Abendmahls. Jesus verkündet hier den Jüngern, die sich zum Essen versammelt haben, daß ihn einer von ihnen verraten wird. Die Jünger sind sehr aufgeregt und fragen alle: „Herr, bin ich’s?“. Im Evangelium stellt Judas die Frage, und obwohl er selbst als der Verräter dargestellt wird, unterbricht Bach hier den Strom der Erzählung, um den Choral „Ich bin’s, ich sollte büßen“ (Nr. 10) einzufügen. Dieser Choral vermittelt die Einsicht, daß die wirkliche Verantwortung nicht bei Judas allein liegt, auch nicht bei den Juden als Volk, sondern bei der ganzen Menschheit. Bach betont, daß es nicht der Verrat des Judas an sich, sondern die tiefe Sündigkeit der gesamten Menschheit war, welche Gottes Heil notwendig machte. So vermittelt die Szene eine Vorahnung der Reue des Judas (Nr. 42) im zweiten Teil.

Kurz gesagt ist die *Matthäus-Passion* Musik, welche die Menschheit zum „Aufwachen“ und Nachdenken anregt. Sie bringt die Menschen zur Reue, gibt ihnen den Wunsch, sich vom Laster (oder von der Sünde) zur Erlösung und zum Heil zu bewegen. Es ist nicht notwendig, dies nur im christlichen Zusammenhang zu sehen. Der mentale Zustand von „Reue“ muß nicht ausschließlich kirchlich verstanden werden. Er ist auch im täglichen Leben eines jeden Menschen notwendig und nützlich. Heute wird die unbedingte Autorität der Menschenrechte immer selbstverständlicher, wobei eigene innere Rechtfertigung oft mit kritischen Angriffen auf Andere verbunden wird. Es scheint, daß man größtenteils das Gefühl dafür verloren hat, wie wichtig es ist, die eigenen Laster zu erkennen, um die Entwicklung des eigenen Lebens zu lenken. Und trotzdem, ist das Heil nicht ohne ein Erwachen auf beiden Seiten unmöglich?

Die *Matthäus-Passion* läßt die Herzen erweichen

und bewegt den Geist zu Selbstspiegelung und Bewußtwerdung, wobei das Herz den Geist bewahrt. Dies kann nur die Wirkung von Bachs herrlicher Musik sein. Obwohl ich versucht bin, einen pompösen Schluß zu schreiben, ist dies ohne Übertreibung das wahre Gefühl, das mich im Laufe meiner Beschäftigung mit diesem Werk beherrscht hat.

© Tadashi Isoyama 1999

## Anmerkungen zu dieser Einspielung: Johannes-Passion

Es ist allgemein bekannt, daß die *Johannes-Passion* 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 vielfach 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 20 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 ver-

wendeten 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 eigentlich 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 *Johannes-Passion*, 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 enthält, 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.

## Anmerkungen zu dieser Einspielung: Matthäus-Passion

Es ist keine Übertreibung zu sagen, daß die *Matthäus-Passion* nicht nur eines von Bachs beliebtesten Werken ist, sondern bei allen Musikliebhabern an einzigartiger Stelle steht. Wenn man sie aufnehmen will, steht die Wichtigkeit der Frage, wie man dieses beispiellose Werk am besten behandeln soll, stets im Vordergrund.

Bei einer Aufführung von Bachs Passion muß man zunächst in Erwägung ziehen, wie man die drei verschiedenen, grundlegenden Ebenen des Werks am besten miteinander verbindet. Die Bibelabschnitte, die sachlich-objektiven Beschreibungen des Evangelisten, Jesus und der Menge (*Turba*), die Arien, in freien Versen vom persönlichen Glauben singend, und die kirchlichen Bekenntnisse des Glaubens in den Chorälen – diese drei Elemente geben dem Werk dreidimensionale Eigenschaften aus einer anderen Zeit und einem anderen Raum. Unter ihnen kann die Auswahl und Einreihung der Choräle als Ausdruck von Bachs eigenem, starken Willen verstanden werden. Ihre Funktion überschreitet jene von Liedern des Volkes, tragen sie doch wesentlich zur Tiefe des Werks bei.

Diese drei Elemente wurden aber nie auf drei separate Interpretengruppen aufgeteilt. Eine Untersuchung der von Bach überlieferten Originalstimmen zeigt, daß die Anlage, ungeachtet der Relation zur erwähnten Funktion des Texts, alle Instrumente in eine erste und eine zweite Gruppe teilt, von denen jede eine vielschichtige Struktur hat. Ferner hielt man sich nicht strikt an die Verteilung der Chorrollen; es ist bekannt, daß einige Interpreten nicht nur Arien und Choräle sangen, sondern auch Chorstimmen übernahmen. Bei näherem Betrachten scheint dies unschlüssig. Derselbe Interpret konnte an einer Stelle seinen Glauben bekennen, dann in Arien Jesu Liebestaten preisen, an anderer Stelle Jesus mit größter Verachtung von sich weisen und sich den Rufen der verurteilenden Juden anschließen, und schließlich Jesu Rolle übernehmen, dies nachdem er selbst verlangt

hatte, daß man diesen kreuzigen sollte.

Aber genau in dieser ungewöhnlichen Struktur liegt das Charakteristische. Es war keineswegs gedacht, daß die ursprüngliche Fassung des Werks individuelle Personen haben sollte, welche in einer szenischen, dramatischen Vorführung der Geschichte Rollen wie in einer Oper spielen. Sämtliche Interpreten sind einmal die Juden, dann die (zur Treue bestreben) Jünger oder die Töchter Zions, die ihren Glauben an Jesus bekennen.

Bei genauerer Betrachtung war dies ein häufiges Thema in der protestantischen Kunst nach Rembrandt. Es gibt beispielsweise eine Zeichnung Rembrandts mit dem Titel *Christus und die zwei Jünger auf dem Weg nach Emmaus*. Es ist die bei Lukas 24 geschilderte Szene, wo zwei Männer auf dem Weg von Jerusalem nach Emmaus von den jüngsten Gerüchten über die seltsame Auferstehung eines Mannes namens Jesus sprechen. Der auferstandene Jesus erscheint und spricht zu ihnen über Gottes Wahrheit. In der Skizze sind drei Männer gezeichnet: die beiden Männer auf den Außenseiten schauen den Mann zwischen ihnen an, dem sie vorschlagen, in ein Haus zu gehen. Wir, die wir die Geschichte aus der Heiligen Schrift kennen, wissen, daß die Gestalt in der Mitte jene des auferstandenen Jesus ist, aber da sie noch nicht ins Haus hineingegangen sind, sind sich die Männer dessen noch nicht bewußt. Aus diesem Grund zeichnete Rembrandt keinen Heiligenschein über Jesu Kopf, und die Schatten der Männer rechts und links sind so gezeichnet, daß sie blaß erscheinen. Trotzdem ist es uns klar, wenn wir die Zeichnung betrachten, daß die Gestalt in der Mitte für Rembrandt selbst kein Anderer als der auferstandene Jesus ist. Dies war für den Künstler eine offensbare Wahrheit, aber die Personen, die er porträtierte, waren Menschen, die dies nicht verstanden. Umgekehrt bildete er in einem einzigen Werk Personen ab, die sich der Wahrheit unsicher sind, und zugleich genau diese Wahrheit bestätigen, was nicht unbedingt einen Widerspruch bedeutet. Dies ist eine der Herausforderungen der postreformatorischen protestantischen Kunst.

In der Aufführungsstruktur von Bachs Passion sind jene, die mit Jesu Jüngern fragen: „Bin ich's?, bin ich's (der ich dich verraten werde)?“ die gleichen Sänger, die unmittelbar danach als Chor das Sündenbekenntnis ablegen: „Ich bin's“. Uns wird die persönliche Erfahrung zuteil, die Juden zu sein, die in rascher Folge rufen „Barabbas!“ und „Laß ihn kreuzigen!“.

Bach und Rembrandt nahmen auf die gleiche Art die Herausforderung an, indem sie ihren Werken große Ausdruckskraft gaben. Wenn die Juden rufen „Bist du Gottes Sohn (so steig herab vom Kreuz)?“, hat der Text „Gottes Sohn“ die Melodie des äußerst geeigneten Chorals *O Lamm Gottes unschuldig*, und wenn sie rufen „Erlöse ihn nun, denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn“, hat der Text die Kraft eines bebenden Unisonos; die Musik vermittelt unverkennbar, daß die spottenden Worte der Juden in Wirklichkeit die schlichte Wahrheit sind.

Als Jesus vom Kreuz abgenommen und begraben wird, sagen wiederum die Hohenpriester zu Pilatus: „Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen. Darum befiehl, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag.“

Der Chor der Juden macht aus der Unsicherheit der Hohenpriester einen herrlichen Chor. Die hier verwendete Tonart Es-Dur ist aber für Bach eine Tonart, die sowohl Gottes Würde als auch Bekenntnisse des Glaubens zum Ausdruck bringt. Dieser Chor drückt somit eine Entscheidung für den Glauben aus (siehe auch Nr.17). Als Beispiel nimmt Bach die Worte der Hohenpriester, „Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen“, die er mit steigenden Phrasen gelungen darstellt und welche die Auferstehung verbildlichen. Dies ist ein Bekenntnis seines eigenen Glaubens, gleichzeitig eine kraftvolle Unterstützung der historischen Wahrheit der Auferstehung, da Jesus trotz der strikten Überwachung der Soldaten das Grab verließ.

Die Personen, die in der biblischen Passionserzählung vorkommen, können ebenso wie die Männer in Rembrandts Skizze Jesus nicht als Christus erkennen,

und die Jünger selbst sind von der Hinrichtung am Kreuz distanziert. Aber Bach, der ihre Worte in Musik umsetzte, und wir, die wir sie singen, wissen sicherlich von der Auferstehung des Herrn. In diesem Sinn gehören wir zur selben Generation wie Bach.

In den dreieinhalb Stunden der *Matthäus-Passion* wird ein jeder von uns, mit unseren sündigen Seelen, die wie Petrus zwischen Worten der Reue und Worten des Verrats schwanken, ein Jünger Jesu, jeder ein Feind, und dann kehrt ein jeder von uns mit einem neuen Glaubensbekenntnis zu seiner schwachen, gebrochenen und zerstreuten menschlichen Gestalt zurück. Und schließlich hoffen wir, daß die Musik uns die Erlösung unserer Seelen von der Sünde und den Pfad zur reinsten Freude zeigen wird.

© 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 Kapelle 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, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

Das 1990 von Masaaki Suzuki gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereinigt Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel gesetzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis der-



jungen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Programm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu evozieren, die die Barockzeit kennzeichnete, während der Chor einen klaren, dramatisch-expressiven Stil verfolgt, der die Wortnuancen der deutschen Sprache betont.

Das Ensemble erlebte sein Debüt im April 1990; seit 1992 hat es regelmäßig Konzerte mit Bachs Kirchenkantaten in der Casals Hall in Tokyo und der Kapelle der Kobe Shoin Frauen-Universität gegeben. 1997 verlegte das Ensemble seine Operationsbasis in die Kioi Hall und 1998 in die Tokyo Opera City Concert Hall, wo es jetzt regelmäßig Konzerte präsentiert.

Zusätzlich zu den zahlreichen Konzerten innerhalb Japans tritt das Ensemble häufig in Übersee auf. Seit seinem Auftritt beim St. Florent-le-Vieil Musikfestival im Jahr 1997 ist es regelmäßig bei Musikfestivals in Israel und ganz Europa vertreten. Im Bachjahr 2000 wurde das Ensemble eingeladen, beim Santiago Music Festival in Spanien, dem Bach Musikfestival in Leipzig und dem Melbourne Music Festival in Australien aufzutreten. All diese Auftritte waren ausgesprochen erfolgreich und wurden als Höhepunkte dieser Festivals angesehen. In Japan war das Ensemble Hauptakteur der „Bach 2000“-Reihe in der Suntory Hall von Tokyo.

Seit seinem CD-Debüt 1995 hat das Bach Collegium Japan zahlreiche Einspielungen beim Label BIS vorgelegt. Die Reihe der Bachkantaten wurde sowohl in Japan wie in der ganzen Welt hoch gelobt. 1999 wurden die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen“ dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannes-Passion* den höchsten Preis in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

**Masaaki Suzuki** wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig.

Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“.

Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

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 ihr 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.

**Nancy Argenta**, Sopran, wurde in Kanada geboren und wuchs dort auf, übersiedelte aber 1982 nach England. Seit ihrem professionellen Debüt 1983 genießt sie den Ruf einer der hervorragendsten Sopranistinnen ihrer Generation. Mit einem der Jahrhunderte umspannenden Repertoire wurde sie nicht nur als die überragende Händel-Sopranistin unserer Zeit gelobt, sondern auch aufgrund ihrer Aufführungen von Werken der verschiedensten Komponisten wie Mahler, Mozart, Schubert und Schönberg. Sie arbeitete mit den meisten führenden Dirigenten früher Musik beiderseits des Atlantiks. Neben zahlreichen Aufnahmen gewann Nancy Argenta angesehene Preise und wurde von Kritikern nicht nur wegen ihrer Interpretationen von Barockmusik gelobt. Dies ist ihre erste Aufnahme für BIS.

Im Laufe weniger Jahre hat **Yoshikazu Mera** sich als einer der weltbesten Countertenöre etabliert. Obwohl er eine klassische Gesangsausbildung durchlief, erreichte er die internationale Öffentlichkeit mit seiner unvergesslichen Darbietung des Titellieds aus dem Film *Prinzessin Mononoke*. Mittlerweile wird er als eine neue Art Entertainer gewürdigt, dessen ungewöhnlich vielseitiges Repertoire Vokalmusik der Renaissance und des Barock, deutsche „Kunstlieder“, Spirituals, Musical-Songs und japanische Volkslieder umfaßt. Yoshikazu Mera konzertiert regelmäßig in Europa sowie Japan und gastiert daneben in vielen anderen Teilen der Welt. Seine Interpretationen der Bachkantaten mit dem Bach Collegium Japan haben allseits großen Beifall gefunden, und der Dirigent Sir John Eliot Gardiner hat ihn als Solisten für seinen im Mai 2000 beginnenden Konzertzyklus mit Bachkantaten ausgesucht. Zugleich hat sich Yoshikazu Mera um das japanische Liedgut verdient gemacht – so war er der erste Sänger, der ein Album mit japanischen Liedern weltweit veröffentlichte (*Nightingale*; BIS-CD-

889). Seine *Romance* betitelte CD mit Liedern der Klassik (BIS-CD-949) wurde zum Besten klassischen Album bei den 12. Japan Gold Disc Awards gekürt. Außerdem erhielt er den Theme Song Award bei den 21. Japan Academy Awards für seine rekordbrechenden Leistungen im Zusammenhang mit *Prinzessin Mononoke*. Auch wurde er ausgewählt, das Titellied des Films *Rennyo Monogatari* zu singen. Yoshikazu Mera lebt heute abwechselnd in Deutschland und Japan.

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo er mit Hilfe des Countess of Munster Trust studierte. Anschließend wurde er Mitglied des Chors der St. George's Chapel in Windsor. Derzeit studiert er bei Michael Chance und Ashley Stafford. Er gibt Solokonzerte und tritt häufig in Opern und Oratorien auf. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Australien und Japan, und er arbeitet mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

**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 tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern, Aix-en-Provence usw. auf. 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. An derselben Universität arbeitet er derzeit an seiner Doktorarbeit. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsooper. Später sang er den Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden sehr 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 Montegridolfo in Italien. Neben seiner Opernkariere ist Sakurada auch als Oratoriensolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannes-Passion*, 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.

**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 tritt regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen auf. 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.

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.

---

## Les Passions de Bach

A bien y penser, même l'expression "Passion" est plutôt énigmatique. Simplifiée, elle indique "une représentation musicale de la mort de Jésus Christ sur la croix, sur des paroles des versets de l'évangile"; mais est-ce beaucoup plus clair? Si nous nous référons au Nouveau Testament, il commence par les quatre livres appelés "évangiles". Chacun rappelle la vie et l'enseignement de Jésus, appelé Christ (le Sauveur); les auteurs sont Matthieu, Marc, Luc et Jean.

Tous les quatre évangiles, à leur fin, racontent l'arrestation et le procès, le crucifiement et la mise au tombeau de Jésus. Ce sont les narrations de la "passion" et elles sont suivies de celles de la "résurrection" qui terminent les évangiles. Les passions sont des arrangements musicaux dont les textes sont composés de la narration de la Passion, quel que soit l'évangile sur lequel elles sont basées. Quant à Bach, la *Passion selon Saint Matthieu* basée sur l'évangile selon saint Matthieu, et la *Passion selon Saint Jean* basée sur l'évangile selon saint Jean, survivent. Incidemment, quoique "Matthieu" et "Jean" soient considérés comme les auteurs, ce ne sont pas en fait ces figures historiques qui ont écrit les textes. Les véritables auteurs ne sont pas des individus mais des groupes de gens qui ont écrit à partir d'un demi-siècle après la mort de Jésus jusqu'à la fin du premier siècle, combinant un choix de matériaux et de légendes pour créer les évangiles englobant quatre points de vue et buts différents. Il en résulta que le fait de l'acceptation générale des quatre évangiles comme parties authentiques de la bible donna du poids et de la profondeur à la foi chrétienne.

La magnificence de la *Passion selon Saint Matthieu* et de la *Passion selon Saint Jean* ne peut que laisser l'impression que, dans le milieu de Bach, la passion avait une signification particulièrement grave, soit de souligner l'importance de la Passion dans la foi.

Toutes les Églises chrétiennes ont la croix comme symbole et ce, parce que la chrétienté accorde une valeur spéciale à la mort de Jésus sur la croix. Ou peut-être

parce que c'est la croix qui porta le poids de Jésus le Christ. La foi chrétienne croit que Jésus était le fils de Dieu, envoyé pour racheter l'humanité mais, ce qui est particulièrement profond dans cet enseignement n'est pas que ce "fils" a bâti le royaume de Dieu sur la terre mais qu'il prit sur lui les péchés de l'humanité, la sauvant par sa propre exécution cruelle. Selon cet enseignement, les péchés de l'humanité ont réellement été cloués sur la croix, péchés qui moururent et, grâce à cela, l'espoir fut offert aux hommes. Un tel enseignement est né de la foi en la résurrection de Jésus le troisième jour après sa mort, en ses apparitions à ses disciples puis en son ascension au ciel. L'Eglise chrétienne insiste que la foi en la passion dans ce sens apporte le pardon des péchés, une nouvelle vie, le salut de Dieu.

La mort sur la croix fut le sommet de la vie de Jésus et l'accomplissement de sa mission. C'est pourquoi les services rappellent immanquablement la signification de cet acte. Ceci s'applique surtout aux services annuels commémorant la Passion et la Résurrection. Une telle idée eut naturellement un impact sur la formation et le développement des services divins. La fête de la Résurrection au printemps, ou jour de Pâques, se développa en une célébration majeure; les quarante jours y menant devinrent un temps de calme et fut appelé carême. La semaine précédant immédiatement Pâques s'appelle semaine de la Passion ou semaine sainte et est caractérisée par des services réfléchis et l'anniversaire même de la mort, le vendredi saint, devint le sommet de la semaine.

Au cours des services de cette semaine, on lit les récits de la passion des évangiles; la tendance à les mettre en musique pour être chantés émergea plus tard et c'est dans la Renaissance qu'on voit l'établissement de l'expression "Passion". Le réformateur religieux Martin Luther surtout accordait de la valeur à la Passion; plusieurs arrangements de la Passion furent composés dans l'Eglise luthérienne et un développement particulière- ment remarquable fut la Passion dramatisée de l'ère baroque. Les œuvres de Bach naquirent au milieu de ce courant de musique. Quoiqu'il n'y ait que deux passions

existantes de Bach, la magnitude de leur envergure et la profondeur de leur contenu dépassent de loin celles des cantates exécutées les dimanches ordinaires et aux services des jours de fête.

Bach exécuta des passions régulièrement dans la deuxième moitié de sa vie, connue sous le nom de période de Leipzig (1723-50; Bach était âgé de 38-65 ans). Aux églises St-Thomas et St-Nicolas, les deux églises principales où Bach était directeur de la musique, il était responsable de la présentation de grandes passions avec orchestre et chœur. Ces exécutions avaient lieu le vendredi saint (c'est-à-dire une fois l'an) en alternance entre les deux églises. On pense que Bach a probablement dû, au cours de sa vie, en coordonner 25 exécutions et, aussi souvent que possible, il essaya de présenter une riche variété de formes; en plus des siens, il utilisa souvent des arrangements d'autres compositeurs. Les Passions composées par Bach furent celles selon saint Matthieu et saint Jean, mais aussi selon saint Marc qui est perdue (quoiqu'il y ait du matériel important suggérant que Bach a écrit un total de cinq Passions; on soutient aujourd'hui une hypothèse à l'effet que Bach ait écrit un arrangement de Passion avant de venir à Leipzig, quand il était organiste à Weimar).

La *Passion selon Saint Jean* fut d'abord exécutée pour la première fois le premier vendredi saint que Bach passa à Leipzig (1724). Cet arrangement fut ensuite présenté un total de quatre autres fois dont la dernière en 1749. Cette œuvre fut grandement modifiée au cours de ces années. Par contraste, au cours des cinq fois qu'elle fut exécutée, la *Passion selon Saint Matthieu* ne fut jamais beaucoup altérée de la forme originale qui sortit en 1727, n'enregistrant que quelques petits changements. Cela pourrait porter à croire que la *Passion selon Saint Jean* était une œuvre expérimentale enthousiaste tandis que la *Passion selon Saint Matthieu* était une œuvre mûre, harmonieusement achevée. Il existe un ravissant autographe méticuleusement écrit pour l'exécution de la *Passion selon Saint Matthieu* en 1736, qui supporte cette théorie. A la fin, une telle partition ne fut pas achevée pour la *Passion selon Saint Jean*.

## 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 entrava 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 Engelein” 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 anis 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 chanta (“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 raccoré 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. Pour-quoi 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 contrebasson 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 que 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 considérerait 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 affligente 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.



## La Passion selon Saint Matthieu

La *Passion selon Saint Matthieu* est l'une des plus grandes œuvres de Bach qui requiert deux groupes de chœur et d'orchestre; le dialogue entre eux occupe une position importante dans le développement de la musique. De plus, pour chanter les chorals des chœurs qui commencent et terminent la première partie, un chœur d'enfants est exigé (quoique pour être précis, c'est une coutume introduite par Mendelssohn qui ressuscita l'œuvre; du temps de Bach, les parties pour femmes étaient toutes chantées par de jeunes garçons, de sorte qu'un demi-chœur de ces chanteurs aurait suffi pour la ligne du choral).

Le double chœur est en huit parties. Chaque partie était probablement chantée par deux chanteurs du temps de Bach ou, si les circonstances le permettaient (comme sur cet enregistrement), par trois. Les arias solos étaient chantées par le premier chanteur de chaque partie; on n'avait pas recours à des chanteurs spéciaux comme on le fait aujourd'hui. Comme les arias étaient divisées parmi les groupes, strictement parlant, huit solistes étaient indiqués mais il est courant maintenant d'exécuter l'œuvre avec quatre seulement. On a normalement des solistes spéciaux pour les rôles de l'Évangéliste (l'auteur de l'évangile ou narrateur, ténor) et Jésus (basse).

Les deux groupes de l'orchestre sont bâtis sur une composition de deux flûtes, deux hautbois, cordes et continuo. Seule l'inclusion d'un hautbois d'amour et d'un hautbois da caccia brise la symétrie de l'orchestration. La première partie renferme une exception: deux flûtes à bec sont requises pour un mouvement tandis que la seconde donne un solo à la viole de gambe. A cause de leur nature, les *Passions* sont dépourvues de cuivres et de percussion. Le continuo est particulier à la musique baroque, étant une combinaison d'instruments mélodiques et à clavier, à la sonorité grave qui joue tout au long comme une voix vivante. Le violoncelle, violone (contrebasse) et orgue ou clavecin en sont les instruments fondamentaux; la gambe ou le basson sont ajoutés

au besoin. Parmi ces instruments, la contribution d'improvisation du clavier joue un rôle important.

Autre remarque: sur cet enregistrement, le Collegium Bach du Japon utilise des instruments du temps de Bach (appelés instruments d'époque). La plupart ont un son simple et souple et produisent environ la moitié seulement du volume des instruments modernes. L'usage de reproduire la sonorité demandée par Bach au moyen d'instruments d'époque est devenu récemment accepté.

Tandis que j'ai dit plus haut que la *Passion selon Saint Matthieu* tire son texte de l'histoire de la Passion selon l'évangile de saint Matthieu, il serait plus juste de dire "une partie de son texte". C'est parce que les textes de la *Passion selon Saint Matthieu* sont une création complexe, mêlant du matériel de trois personnages complètement différents. Au centre, évidemment, se trouve le texte biblique de l'évangile. Leur source est la traduction allemande de Luther du testament grec. Musicalement, ce matériel est dans une forme dite de "récitatif" qui suit de près le rythme naturel de l'élocution; l'Évangéliste et les différents autres personnages chantent l'histoire sur accompagnement du continuo. Les paroles de Jésus sont accompagnées par les cordes pour former une image divine. Mais les cordes ne jouent pas pour les dernières paroles de Jésus sur la croix, "Eli, Eli, lama...", illustrant que Jésus endosse la souffrance humaine à ce point dans la narration.

L'histoire de l'Évangéliste, au cours de la narration, est parsemée d'une variété de mouvements solos. Les paroles de ces solos (ainsi que les chœurs d'ouverture et de fin) ne sont pas bibliques mais des œuvres nouvellement produites par un des contemporains de Bach, un poète appelé Picander. Le rôle de ces interjections poétiques est de communiquer les sentiments et réflexions du "je", le moi-même, sur les événements autour de Jésus. Il s'ensuit qu'elles illustrent le caractère subjectif de l'époque. Selon de récentes recherches, il semble clair que le texte de Picander provient de recueils de sermons de la Passion faisant partie de la bibliothèque théologique personnelle de Bach. A partir de ce point, il semble

probable que Bach n'ait pas simplement choisi un texte et l'ait mis en musique mais qu'il ait plutôt eu de l'influence sur la construction des textes. La portion poétique dans plusieurs cas commence par un simple accompagnement instrumental (récitatif) et se développe ensuite en une aria où instrument et voix se complètent en une ravissante mélodie.

L'autre élément qui interrompt la narration est le choral protestant qui est une hymne sur de la poésie allemande. Ces chorals sont en simple harmonie à quatre voix et commentent les événements de la perspective collective du "nous". Le choix des chorals et leur emplacement dans l'œuvre est la décision propre de Bach. A première vue, les chorals pourraient ne pas sembler très importants mais il est certain que, pour le public à l'église en ce temps-là, même ceux qui n'étaient pas particulièrement connaisseurs de musique, ces mélodies étaient très connues et familières. Les chorales reliaient l'auditeur à l'œuvre par des liens d'une force incomparable. Bach ne fit pas que donner à chaque choral une harmonisation riche en variété et signification, encore renforça-t-il la structure générale par l'emploi répété d'un choral donné. Un exemple de cela est *O Haupt voll Blut und Wunden* dont la mélodie apparaît cinq fois.

Se mouvant toujours entre ces trois mondes, la *Passion selon Saint Matthieu* a de nouvelles significations au cours de son déroulement. Comparée à des Passions antérieures de simples arrangements de la narration biblique, celle-ci abonde d'humanité quand les sentiments du "moi" sur les événements entourant Jésus et les leçons que "nous" devrions retirer de ces événements, le tout mis en musique, sont développés dans les contextes de l'œuvre en entier. Et elle diffère pourtant de la musique religieuse ultérieure centrée sur l'humanité car elle contient aussi des textes bibliques et la présence solennelle de Jésus.

Un élément composant de cette structure à plusieurs couches est le dialogue entre les deux groupes chorals/orchestraux. Une telle négociation tonale était une technique traditionnelle de l'ère baroque mais, dans la *Passion selon Saint Matthieu*, elle est employée sur une

grande échelle avec une signification profonde. Le document publié a des notes de Picander selon lesquelles le premier chœur représente "les filles de Sion" et le second chœur, "le peuple fidèle" (Sion est une colline près de Jérusalem mais le nom se réfère aussi aux fidèles qui s'y rassemblèrent). Considérant le contenu du texte en entier, il est aussi raisonnable de concevoir le premier chœur comme l'expression de ceux qui sont proches des événements de l'histoire tandis que le second chœur est touché par l'action mais d'une perspective plus éloignée. L'établissement d'un dialogue entre ces deux groupes forme un pont dynamique entre le premier siècle et aujourd'hui.

Une prudence cependant est que la musique qui donne vie à ce dialogue est très restreinte: il n'y a que trois places dans les première et seconde parties chacune avec emploi de dialogue. De plus, la musique y est, sans exception, la plus importante. Dans la première partie, le chœur d'ouverture qui annonce le chemin du Golgotha, la place d'exécution, est un dialogue (entre ceux qui sont près de l'action et ceux qui sympathisent avec l'action de loin). Ici, un choral reflétant qu'il s'agit de l'expiation des péchés grâce à l'amour de Jésus, introduit un troisième élément. La scène dans le jardin de Gethsémani, où Jésus est troublé par sa passion prochaine (cette scène montre Jésus dans une forme très humaine), est la suivante utilisant le dialogue. C'est un récitatif de ténor suivi d'une aria (nos 19, 20). Dans le récitatif relatant la souffrance de Jésus, le second chœur chante un choral dont le message fondamental est que la souffrance naît de nos péchés; l'aria s'appareille à l'appel du ténor "Je veux veiller avec mon Jésus" sur la berceuse "le sommeil du péché" du second chœur. Encore dans la première partie, à la narration de l'arrestation de Jésus, la colère suscitée explose en un grand mouvement (duo et chœur, no 27a, b) composé en forme de dialogue.

Le mouvement d'ouverture de la seconde partie est une scène basée sur la chanson de Salomon (Ancien Testament) où une ravissante femme cherche son bien-aimé disparu qui représente Jésus (no 30); c'est une aria

d'alto avec chœur. La pièce suivante utilisant le dialogue apparaît dans la scène au Golgotha où, le procès étant terminé, Jésus est cloué à la croix. Après le cri de l'alto *Ach Golgatha*, le groupe de "fidèles" entre, juste comme dans le chœur d'ouverture, pour un dialogue animé d'aria où la forme de Jésus est considérée comme la forme du salut, "les bras étendus comme pour nous embrasser" (nos 59-60). Le mouvement final aussi, le grand finale souhaitant à Jésus un repos paisible, est un dialogue alternant entre les deux groupes (nos 67, 68).

En examinant ainsi les mouvements de dialogue caractéristiques de la *Passion selon Saint Matthieu*, le message de l'œuvre monte naturellement à la surface. J'ai récemment demandé à Masaaki Suzuki quelle était sa partie préférée de la *Passion selon Saint Matthieu*, sachant très bien que c'était une question impossible. Suzuki répondit que c'était *Ach Golgatha*. J'en étais venu moi aussi à comprendre plus profondément l'importance de cette pièce, nous étions donc d'accord sur ce point. Dans cette pièce, qui arrive au moment où la narration tragique, poussée par le chœur violent de la foule, fait une pause, le début de la musique passe d'une tonalité en dièses à une en bémols. Comme l'alto chante d'un air affolé que l'innocent "fils de Dieu" a été crucifié, à l'arrière-plan la basse résonne comme des cloches d'église, annonçant l'arrivée du temps de deuil et la venue du salut. Et le mot "salut" apparaît pour la première fois dans ce mouvement. Après cela, la Passion se tourne vers la libération et le salut et le débit s'accélère.

Mon commentaire jusqu'à maintenant a été restreint au seul aspect de l'emploi de Bach de moyens originaux dans la *Passion selon Saint Matthieu*. Au-delà de ces moyens originaux et vu l'œuvre en entier, qu'est-ce que Bach essaie de dire?

Un aspect de la réponse à cette question repose dans le solo de ténor mentionné ci-haut; que la cause ultime de la livraison de Jésus à une telle souffrance et une telle misère est le vice (ou "péché") dans le cœur de chacun de nous est le point que la *Passion selon Saint Matthieu* répète sans cesse. On peut voir dans la scène de la der-

nière Cène combien ce message était inscrit profondément dans le cœur de Bach. Jésus dit à ses disciples, qui se sont assemblés pour un repos, que l'un d'eux le trahira. Très inquiets, les disciples se mettent tous à demander "Seigneur, est-ce moi?" Après cela, dans l'évangile, Judas pose la question et, quoiqu'il soit clair qu'il est lui-même le traître, Bach interrompt la narration pour insérer le choral *Ich bins, ich sollte büßen* (no 10) qui porte le message que la vraie responsabilité n'est pas celle de Judas seul, ni celle des juifs comme peuple, mais celle de toute l'humanité. Bach souligne que ce n'est pas seulement l'incident de la trahison de Judas mais la condition profondément pécheresse de l'humanité elle-même qui rendit nécessaire le salut de Dieu. De cette façon, la scène annonce l'aria de repentir de Judas (no 42) dans la deuxième partie.

Bref, la *Passion selon Saint Matthieu* est de la musique qui fait appel à la réflexion et au réveil de l'humanité. Elle presse le peuple au repentir, essayant de le détacher du vice (ou péché) pour la libération et le salut. Il n'est pas nécessaire de prendre cela dans le contexte chrétien seulement. L'état mental de "repentir" n'est pas restreint à la signification que l'Eglise lui accorde; il est aussi nécessaire et pratique à l'homme à un niveau quotidien. Aujourd'hui, il devient naturel d'insister sur le privilège de l'autorité des droits humains, alliant une auto-justification intérieure à des attaques critiques des autres. Le sens de l'importance de voir son propre vice intérieur et d'y réfléchir pour guider sa vie semble en majeure partie avoir été perdu. Et pourtant, le salut n'est-il pas impossible sans un réveil des deux côtés?

La *Passion selon Saint Matthieu* nettoie le cœur de son entêtement et pousse l'esprit à une auto-réflexion et à l'exercice de la conscience, ce que le cœur retient. Ce ne peut qu'être l'effet de la merveilleuse musique de Bach. Tandis qu'il est tentant d'écrire une conclusion ostentatoire, ceci est, sans exagération, le sentiment véritable qui m'envahit au cours de mon engagement continu pour cette œuvre.

© Tadashi Ioyama 1999

## Notes de la production:

### 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 reconstruisant 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.

## Notes de la production:

### La Passion selon Saint Matthieu

Il n'est pas exagéré de dire que la *Passion selon Saint Matthieu* n'est pas seulement l'une des œuvres les mieux aimées de Bach, encore occupe-t-elle une position suprême chez les mélomanes. Quand il est question d'enregistrement, la magnitude de la question concernant le meilleur traitement possible de cette œuvre sans précéder est toujours écrasante.

Premièrement, en exécutant la *Passion* de Bach, il faut d'abord considérer comment concilier au mieux les trois différentes couches fondamentales de l'œuvre. Les passages de la bible qui donnent des descriptions factuelles et objectives de l'Évangéliste, de Jésus et de la foule (*turba*), les arias sur des textes libres qui traitent de la foi individuelle, et les professions de foi de l'Eglise trouvées dans les chorals – ces trois éléments donnent des qualités tridimensionnelles à cette œuvre d'un temps et d'un espace différents. Parmi elles, le choix et l'emplacement des chorals peut sembler refléter la volonté propre de Bach; elles sont plus que juste des chansons du peuple, apportant une contribution majeure à la profondeur de l'œuvre.

Mais ces trois couches n'ont jamais été divisées en trois groupes séparés d'interprètes. L'examen des parties originales de Bach révèle que, indifféremment à la relation à la fonction du texte mentionnée ci-haut, la conception révèle une division des instruments en un premier et second groupe, chacun avec sa structure étagée. De plus, l'allocation des rôles des chœurs, et même les rôles de l'Évangéliste et de Jésus, n'a pas été strictement respectée; on sait que des exécutants ont chanté des parties de chœurs ainsi que des arias. A bien y penser, c'est vraiment assez comique. Le même interprète ferait parfois une profession de foi, chanterait parfois une aria faisant les louanges de l'amour de Jésus, pour ensuite complètement rejeter Jésus et se joindre aux cris des juifs qui le condamnent, puis prendre le rôle de Jésus après avoir demandé eux-mêmes qu'ils "le crucifient".

La vérité est que l'essence repose dans cette structure inhabituelle. La forme originale de l'œuvre n'était aucunement destinée à ce que les personnages tiennent des rôles dans une présentation dramatique sur scène de l'histoire comme dans un opéra; tous les exécutants sont parfois les juifs, parfois les disciples fidèles (dans l'avenir) et parfois les filles de Sion confessant leur foi en Jésus.

En y pensant bien, c'était un thème commun dans l'art protestant après Rembrandt. Il existe par exemple

un dessin de Rembrandt dont le sujet est "le Christ et les deux disciples sur le chemin d'Emmaüs". Il s'agit de la scène du passage biblique (Luc 24) où, en chemin de Jérusalem à Emmaüs, deux hommes s'entretiennent des récentes rumeurs de l'étrange résurrection d'un homme appelé Jésus; Jésus ressuscité leur apparaît et parle de la vérité de Dieu. Dans le croquis, trois hommes sont dessinés; les deux hommes se tenant de part et d'autre d'un homme le regardant et lui suggérant d'entrer dans la maison. Nous qui connaissons l'histoire des écritures sommes certains que la figure au centre est celle de Jésus ressuscité mais, comme la scène se passe avant l'entrée dans la maison, les deux hommes en sont encore inconscients. C'est pourquoi Rembrandt n'a pas dessiné de halo au-dessus de la tête de Jésus et les ombres des hommes à sa droite et à sa gauche sont pâles. Il est cependant clair pour nous qui voyons le dessin que, pour Rembrandt lui-même, la figure centrale est nulle autre que le Seigneur Jésus ressuscité. C'était une vérité évidente pour l'artiste mais les personnages qu'il a peints étaient des hommes qui ne le comprenaient pas. Inversement, dans une œuvre unique, il a peint des personnages doutant de la vérité et en même temps il affirmait cette vérité; voilà certainement une possibilité qui n'est pas étonnante. C'est un des défis de l'art protestant d'après la réformation. Dans la structure de la *Passion* de Bach, ceux qui demandent, avec les disciples de Jésus, "Est-ce moi? Est-ce moi (qui vais te trahir)?" sont les mêmes chanteurs qui immédiatement après confessent leurs péchés dans le chœur *Est-ce moi*; nous faisons l'expérience personnelle d'être les juifs qui tour à tour crient "Barabbas!" et "Crucifie-le!"

Bach fit face au même défi que Rembrandt dans la grande force qu'ils donnèrent à leurs créations. Quand les juifs crient "Si tu es le fils de Dieu (descends de la croix)", le texte de "le fils de Dieu" reçoit la mélodie du choral extrêmement approprié *O Lamm Gottes unschuldig* (Ah, Agneau de Dieu sans faute) et, quand ils crient "Qu'il le délivre maintenant. Car il a dit 'Je suis le fils de Dieu'", le texte a la force d'un unisson frémissant:

la musique annonce inmanquablement que les mots avec lesquels les juifs se moquent de lui sont en fait la pure et simple vérité.

Et encore, quand Jésus est descendu de la croix et enseveli, les chefs des prêtres déclarent à Pilate: "Nous nous souvenons que cet homme a dit, de son vivant, 'Après trois jours je vais ressusciter'. Ordonne donc de faire garder le sépulcre jusqu'au troisième jour."

Le chœur des juifs moule l'inquiétude des chefs des prêtres en un chœur splendide. Pourtant, la tonalité de mi majeur utilisée ici est pour Bach une tonalité qui exprime la dignité de Dieu et la profession de foi; ce chœur exprime ainsi une décision de foi (voir aussi le no 17). Par exemple, Bach prend les paroles des chefs des prêtres "Après trois jours je ressusciterai" et les exprime merveilleusement avec des phrases ascendantes illustrant la résurrection. C'est une profession de sa propre foi et, en même temps, un support solide de la vérité historique de la résurrection car, malgré la garde stricte des soldats, Jésus sortit du tombeau.

Les personnages qui apparaissent dans la narration biblique de la Passion, comme les hommes dans le croquis de Rembrandt, ne peuvent pas reconnaître que Jésus est le Christ et les disciples eux-même sont détachés de l'exécution sur la croix. Mais Bach, qui mit leurs paroles en musique, et nous qui les chantons, connaissons sûrement la résurrection du Seigneur. Dans ce sens, nous appartenons à la même génération que Bach.

Dans les trois heures et demi de cette *Passion selon Saint Matthieu*, chacun de nous avec son âme pécheresse balance entre les mots de remords et les mots de trahison, devient un disciple de Jésus, devient un ennemi, puis retourne aux faibles formes humaines brisées et dispersées avec une nouvelle profession de foi. Et après cela, nous espérons que la musique nous montrera la délivrance de nos âmes du péché et le chemin de la joie la plus pure.

© 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 **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs spécialistes du Japon en exécution sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse du baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution du temps duquel la musique date; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

L'ensemble fit ses débuts en avril 1990 et, depuis 1992, il donne des concerts réguliers présentant les cantates sacrées de Bach au Casals Hall de Tokyo et à la chapelle de l'Université pour femmes Kobe Shoin. L'ensemble transférera la base de ses opérations au Kioi Hall en 1997, puis à la salle de concert de l'opéra de la ville de Tokyo en 1998 où il donne maintenant des concerts réguliers.

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent en outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe.

Au cours de l'année Bach en 2000, la formation fut invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Ses concerts à ces trois occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut présenté comme les artistes principaux de la série "Bach 2000" au Suntory Hall à Tokyo.

Depuis son premier enregistrement en 1995, le Collegium Bach du Japon a fait beaucoup de disques sur étiquette BIS. La série des cantates de Bach a été chaudement reçue au Japon et sur la scène internationale. En 1999, les enregistrements par l'ensemble de la *Passion selon Saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* furent mis en nomination pour des prix par le magazine britannique *Gramophone* et les deux furent choisis par le magazine comme "Enregistrements recommandés" de ces deux œuvres. En 2000, l'enregistrement de la *Passion selon Saint Jean* gagna le premier prix dans la catégorie musique chorale des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles aux Prix Classiques de Cannes (MIDEM 2000).

**Masaaki Suzuki** est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout au Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la "Verdienskreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik" ("Croix de mérite sur la bande de l'Ordre du mérite de la République Fédérale d'Allemagne").

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

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.

**Nancy Argenta** est née et a grandi au Canada mais elle a émigré en Angleterre en 1982. Depuis ses débuts professionnels en 1983, elle s'est bâti une solide réputation comme l'une des meilleures sopranos de sa génération. Avec un répertoire couvrant trois siècles, elle a été saluée comme le suprême soprano de Haendel de notre temps mais aussi comme interprète d'œuvres de compositeurs aussi divers que Mahler, Mozart, Schubert et Schoenberg. Elle a travaillé avec la plupart des chefs les plus distingués de musique ancienne des deux côtés de l'Atlantique. Elle a fait de nombreux enregistrements, gagné des prix et les salutations des critiques non seulement pour ses interprétations d'œuvres baroques mais

aussi pour un disque des lieder de Schubert. C'est son premier disque BIS.

Dans l'espace de quelques années, **Yoshikazu Mera** s'est établi comme l'un des meilleurs hautes-contre du monde. Quoique possédant une formation de chanteur classique, il joignit un public mondial avec son interprétation inoubliable de la chanson-titre du film *Princesse Mononoke* et il est maintenant reconnu comme un nouveau type de chanteur avec un répertoire exceptionnellement divers couvrant la musique vocale de la Renaissance et du baroque, des *Lieder* allemands, Negro spirituals, chansons de comédies musicales et chansons populaires japonaises. Yoshikazu Mera chante régulièrement en Europe et au Japon ainsi qu'ailleurs dans le monde. Ses interprétations des cantates de Bach avec le Collegium Bach du Japon ont gagné l'éloge générale et il fut choisi par le chef d'orchestre sir John Eliot Gardiner pour être soliste dans son cycle de concerts des cantates de Bach commençant en mai 2000. Il a également fait beaucoup pour promouvoir l'intérêt pour les chansons japonaises, devenant le premier chanteur à lancer un album de chansons japonaises dans le monde (*Nightingale*; BIS-CD-889). Son album de chansons classiques intitulé *Romance* (BIS-CD-949) fut choisi Meilleur Album Classique au 12<sup>e</sup> Prix du Disque d'or du Japon et il reçut aussi le Prix de la Chanson-titre au 21<sup>e</sup> Prix Académiques du Japon pour ses réalisations records avec le film de la *Princesse Mononoke*. Il fut aussi choisi pour chanter la chanson-thème du film *Rennyo Monogatari*. Il partage maintenant son temps entre l'Allemagne et le Japon.

**Robin Blaze**, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie maintenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récitaliste et il a chanté beaucoup

d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec de distingués chefs d'orchestres experts en musique ancienne.

**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 importants 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 d'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 Montegridolfo 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 Montegridolfo 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.

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.

Après avoir étudié le cor à l'Université National 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.

## St. John Passion:

Recording data: April 1998 at the Kobe Shoin  
Women's University, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

**Producer: Jens Braun**

Neumann microphones; Studer 962 mixer;

Tascam DA-P1 DAT recorder; Stax headphones

Digital editing: Jens Braun

## St. Matthew Passion:

Recording data: March 1999 at the Kobe Shoin  
Women's University, Japan

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

**Producer: Hans Kipfer**

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Yamaha O2R mixer;

Studer Mic AD 19 pre-amplifier/A-D converter;

Jünger Audio c04 A-D converter; Genex GX 8000

MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Annette Riechers

Cover texts: © Tadashi Isoyama 1999 and

© Masaaki Suzuki 1999

Translations: Kelly Baxter (English);

Julius Wender (German);

Arlette Lemieux-Chéné (French)

Photographs: © Koichi Miura and Bach Collegium Japan;

© Etsuo Kawamura (Yoshikazu Mera)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,

Compact Design Ltd., Saltean, Brighton, England

Colour origination: Jensen Studio Colour, 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,**

**S-184 50 Åkersberga, Sweden**

**Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40**

**e-mail: [info@bis.se](mailto:info@bis.se) • Website: <http://www.bis.se>**

© 1998 & 1999; © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

**BIS is indebted to Yamaha Japan for the loan  
of an O2R digital mixer used in the recording of  
the St. Matthew Passion.**

# Bach Collegium Japan: Johannes-Passion

**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)

**Choir:**  
**Sopranos:** Haruhi Fukaya (No.11+)  
 Yoshie Hida (Magd/No.11+)  
 Tamiko Hoshi  
 Midori Suzuki (No.11+)  
 Aki Yanagisawa  
**Altos:** Yuko Anazawa  
 Tomoko Koike  
 Yumiko Kono  
 Tamaki Suzuki  
 Masako Yui  
**Tenors:** Hiroyuki Harada  
 Takanori Ohnishi  
 Satoshi Mizukoshi  
 Makoto Sakurada  
 Yasuo Uzuka  
**Basses:** Yoshiya Hida  
 Peter Kooij  
 Masumitsu Miyamoto  
 Tetsuya Odagawa  
 Yoshitaka Ogasawara

**Orchestra:**  
**Leader:** Natsumi Wakamatsu (Nos. 19, 20)  
**Violins:** Yuko Araki  
 Mari Ono  
 Azumi Takada (Nos. 19, 20)  
 Harumi Takada  
 Yuko Takeshima  
**Violas:** Amiko Watabe  
 Ryoko Moro'oka  
**Violoncellos:** Hidemi Suzuki (principal)  
 Norizumi Moro'oka  
**Contrabass:** Ken'ichi Naito  
**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

# Bach Collegium Japan: Matthäus-Passion

**Director:** Masaaki Suzuki  
**Soloists:** Gerd Türk, tenor (Evangelist)  
 Peter Kooij, bass (Jesus)  
 Nancy Argenta, soprano  
 Robin Blaze, counter-tenor  
 Makoto Sakurada, tenor, Testis II  
 Chi-yuki Urano, bass, Judas, Petrus, Pilatus, Pontifex

Midori Suzuki, soprano (Ancilla I, Uxor Pilati)  
 Yoshie Hida, soprano (Ancilla II)  
 Kirsten Sollek-Avella, alto (Testis I)  
 Jun Hagiwara, bass (Pontifex I)  
 Tetsuya Odagawa, bass (Pontifex II)  
 Pontifex

## Chorus I:

**Soprano:** Tamiko Hoshi; Sachiko Muratani;  
 Midori Suzuki; Naoko Yamamura  
**Alto:** Yuko Anazawa; Tomoko Koike;  
 Masako Yui  
**Tenor:** Tadashi Miroku; Yosuke Taniguchi;  
 Yasuo Uzuka  
**Bass:** Jun Hagiwara; Takashi Hara;  
 Yoshiya Hida  
**Flauto traverso:** I: Liliko Maeda  
 II: Kiyomi Suga  
**Oboe:** I: Alfredo Bernardini  
 II: Masamitsu San'nomiya  
**Flauto dolce:** I: Koji Ezaki  
 II: Marion Treupel-Frank  
**Violin I:** Ryo Terakado (leader); Luna Oda;  
 Yuku Takeshima  
**Violin II:** Azumi Takada; Mika Akiha;  
 Mayumi Otsuka  
**Viola:** Yoshiko Morita; Stephan Sieben  
**Viola da gamba:** Masako Hira  
**Violoncello:** Hidemi Suzuki; Mime Yamahiro  
**Contrabass:** Shigeru Sakurai  
**Bassoon:** Kiyotaka Dohsaka  
**Organ:** Masaaki Suzuki; Naoko Imai

## Chorus II:

**Soprano:** Yoshie Hida; Ayako Nakura;  
 Eri Takahashi; Aki Yanagisawa  
**Alto:** Yumiko Kono; Kirsten Sollek-Avella;  
 Tamaki Suzuki  
**Tenor:** Hiroyuki Harada; Satoshi Mizukoshi;  
 Takanori Ohnishi; Makoto Sakurada  
**Bass:** Yoshiro Kosaki; Tetsuya Odagawa;  
 Tetsuya Oh'i; Chi-yuki Urano  
**Flauto traverso** I: Marion Treupel-Frank  
 II: Kanae Kikuchi  
**Oboe:** I: Koji Ezaki  
 II: Yukari Maehashi  
**Violin I:** Natsumi Wakamatsu (leader);  
 Mari Ono; Harumi Takada  
**Violin II:** Keiko Watanabe; Ayako Matsunaga;  
 Amiko Watabe  
**Viola:** Makoto Akatsu; Ryoko Moro'oka  
**Violoncello:** Norizumi Moro'oka; Koji Takahashi  
**Contrabass:** Yoshiaki Maeda  
**Bassoon:** Seiichi Futakuchi  
**Organ:** Naoko Imai; Yuichiro Shiina

**Soprano in ripieno:** Shizuoka Children's Choir  
 (Nos. 1 & 29):  
 (chorus master: Hiroko Tozaki):  
 Makiko Ise; Shie Suzuki; Akiyo Gotoh;  
 Yuka Kubota; Maki Iwamoto;  
 Masako Shinozaki; Aiko Okohira;  
 Chie Ota; Ayumi Sugimoto;  
 Kayo Shimizu  
**Organ:** Shizue Ueno

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

| NBA No.                                  | Version I<br>(7.4.1724)                               | Version II<br>(30.3.1725) | Version III<br>(1728/30?)                                         | Part autograph<br>score (1739)                         | Version IV<br>(4.4.1749)                                           |
|------------------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| <b>1. Chorus</b>                         | possibly without flute?                               | replaced by 1.II          | return to Version I                                               | slightly revised                                       | same as Version I                                                  |
| <b>7. Alto</b>                           |                                                       |                           |                                                                   | revised                                                | continuo revised after Score (1739), upper parts same as Version I |
| <b>9. Soprano</b>                        | 171 bars, possibly with 2 recorders?                  |                           |                                                                   | 164 bars (epilogue shortened)                          | text revised, 172 bars                                             |
| <b>11+. Tenor</b>                        |                                                       | inserted after No. 11     | erased                                                            |                                                        |                                                                    |
| <b>12c. Evangelist</b>                   | 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                                                               |
| <b>13. Tenor</b>                         |                                                       | replaced by 13.II         | replaced by Aria 13.III (now lost)                                | same as Version I                                      |                                                                    |
| <b>14. Chorale</b>                       | A major                                               | A major                   | possibly changed to G major                                       | A major                                                | idem                                                               |
| <b>19. Bass</b>                          | 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                                                |
| <b>20. Tenor</b>                         | 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                           |
| <b>21b. Chorus</b><br><b>25b. Chorus</b> | violins 1, 2 double soprano/alto                      |                           | some violins double wind parts?                                   |                                                        | some violins double wind parts?                                    |
| <b>30. Alto</b>                          |                                                       |                           | in middle section viola da gamba doubles alto (octave lower)      | in middle section viola da gamba doubles continuo part |                                                                    |
| <b>32. Bass with Chorus</b>              | Chorus possibly without strings                       |                           |                                                                   |                                                        |                                                                    |

|                       |                                                       |                                                |                                                  |                                    |                                                                  |
|-----------------------|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| <b>33. Evangelist</b> | only 3 bars<br>(possibly quotes<br>from Ev. St. Mark) | 7 bars (quotes<br>from Ev. St.<br>Matthew)     | Nos. 33-35 replaced<br>by Sinfonia (now<br>lost) | same as Version II                 | same as Version II                                               |
| <b>34. Tenor</b>      | possibly without<br>winds                             | with 2 flutes,<br>2 oboe da caccia             | omitted                                          | with 2 flutes,<br>2 oboe da caccia | with 2 flutes,<br>2 oboe da caccia or<br>oboe d'amore?           |
| <b>35. Soprano</b>    | possibly without<br>flutes, with 2 violas<br>d'amore? | with 1 flute,<br>1 oboe da caccia              | omitted                                          | with 2 flutes,<br>2 oboe da caccia | with 1 flute + violins<br><i>con sord.</i> , 1 oboe<br>da caccia |
| <b>40. Chorale</b>    |                                                       | replaced by 40.II<br>(last piece of<br>BWV 23) | omitted (ends with<br>No. 39)                    | same as Version I                  | same as Version I                                                |

# JOHANNES-PASSION

(ST. JOHN PASSION), BWV 245

(Fassung IV • 1749) / (Version IV • 1749)

DISC 1 (BIS-CD-1342)

## 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, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's!, wichen sie zurücke und fielen zu Boden. Da fragete er sie abermal:

## Part One

### 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:* Wen suchet ihr?  
*Evangelist:* Sie aber sprachen:

## 2d. CHOR

*Chor:* Jesum von 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 Jesum 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.

*Jesus:* Whom seek ye?  
*Evangelist:* And they said:

## 2d. CHORUS

*Choir:* Jesus of Nazareth!

## 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] 7. ARIE (Alt)**

Von den Stricken meiner Sünden  
Mich zu entbinden,  
Wird mein Heil gebunden;  
Mich von allen Lasterbeulen  
Völlig zu heilen,  
Läßt er sich verwunden.  
Von den Stricken...

## **[8] 8. REZITATIV**

*Evangelist:* Simon Petrus aber folgte Jesum nach und ein anderer 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 Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führte Petrum hinein.

Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petrus:

*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 wärmten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:

*Jesus:* Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allezeit gelehrt in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborg'n'en geredet. Was fragtest du mich darum? Frage die darum, die gehört haben, was ich zu ihnen geredet habe; siehe,

## **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  
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.



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:

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

## **11. CHORAL**

Wer hat dich so geschlagen,  
Mein Heil, und dich mit Plagen  
So übel zugericht't?  
Du bist ja nicht ein Sünder,  
Wie wir und unsre Kinder,  
Von Missetaten weißt du nicht.  
Ich, ich und meine Sünden,  
Die sich wie Körnlein finden  
Des Sandes an dem Meer,  
Die haben dir erregt  
Das Elend, das dich schläget,  
Und das betrübte Marterheer.

## **12a. 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 krähet der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, und ging hinaus und weinete bitterlich.

## **13. ARIE (Tenor)**

Ach, mein Sinn,  
Wo willst du endlich hin,

*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:* 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

Wo soll ich mich erquicken?  
Bleib'ich hier,  
Oder wünsch ich mir  
Berg und Hügel auf den Rücken?  
Bei der Welt ist gar kein Rat,  
Und im Herzen  
Stehn die Schmerzen  
Meiner Missetat,  
Weil der Knecht  
Den Herrn verleugnet hat.

#### **14. CHORAL**

Petrus, der nicht denkt zurück,  
Seinen Gott verneinet,  
Der doch auf ein'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:

Where shall I refresh myself?  
Shall I remain here  
Or shall I leave  
Mountain and hill behind me?  
There is no counsel on earth  
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 wane atone;  
When I have done wrong  
Touch my conscience.

## **Part Two**

#### **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. CHOR

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

## 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?

## 16b. CHORUS

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

## 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?

## **[18] 18a. REZITATIV**

*Evangelist:* Da sprach Pilatus zu ihm:

*Pilatus:* So bist du dennoch ein König?

*Evangelist:* Jesus antwortete:

*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 Reinigung 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 decken;  
Doch muß mir dies auch Lust erwecken,  
Es macht mich frei von Höll und Tod.

## **18a. RECITATIVE**

*Evangelist:* Pilate therefore said unto him:

*Pilate:* Art thou a king then?

*Evangelist:* Jesus answered:

*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. REZITATIV**

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

## **21b. CHOR**

*Chor:* Sei begrüßet, lieber Judenkönig!

## **21c. REZITATIV**

*Evangelist:* Und gaben ihm Backenstreichs. 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?

## **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. 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 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.

## **22. CHORAL**

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

## **23a. REZITATIV**

*Evangelist:* Die Juden aber schrien 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 hörete, 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 schrien aber:

## **23d. CHOR**

*Chor:* Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

## **23e. REZITATIV**

*Evangelist:* Spricht Pilatus zu ihnen:

*Pilatus:* 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 führeten ihn hin. Und

*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. 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

er trug sein Kreuz, und ging hinaus zur Stätte, die da heißet: Schädelstätt', welches heißet auf hebräisch: Golgatha!

## **[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:* Fliehet zum Kreuzeshügel,  
Eure Wohlfahrt blüht allda.

bearing his cross went forth into a place called the place of a skull, which is called in Hebrew Golgotha.

## **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.

## **DISC 2 (BIS-CD-1343)**

### **[1] 25a. REZITATIV**

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

### **25b. CHOR**

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

### **25c. REZITATIV**

*Evangelist:* Pilatus antwortet:

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

### **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.

## **[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,

## **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,

Wie du, Herr Christ, so milde  
Dich hast geblut' zu Tod.

### **[3] 27a. REZITATIV**

*Evangelist:* Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegesknecchte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket 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 Kriegesknecchte. 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 fülleten aber

How you, Lord Christ, so mild  
Have bled to death.

### **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



einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isoppen und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:  
*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 warest tot,  
Lebest nun ohn' Ende,  
In der letzten Todesnot  
Nirgend mich hinwende,  
Als zu dir, der mich versüßht.  
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 erbeite, und die Felsen zerrißen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!

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: 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.

### **10 34. ARIOSO (Tenor)**

Mein Herz! in dem die ganze Welt  
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,  
Die Sonne sich in Trauer kleidet.  
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,  
Die Erde bebt, die Gräber spalten,  
Weil sie den Schöpfer seh'n erkanten:  
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 derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr glaubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde: Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen. Und abermal spricht eine andere Schrift: sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.

### **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.

### **34. ARIOSO (Tenor)**

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

### **14 38. REZITATIV**

*Evangelist:* Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war, doch heimlich aus Furcht vor den Juden, daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormal 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. Daselbst 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 Schlafkammerlein  
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!

### **38. RECITATIVE**

*Evangelist:* And after this Joseph of Arimathæa, being a 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 Trauer-ton,  
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 nahm ich gleich  
den Morgenröte Flügel,  
so holte mich mein  
strenger Richter wieder;  
ach! fällt vor ihm  
in bitteren 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 zählt 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.

# MATTHÄUS-PASSION

(ST. MATTHEW PASSION), BWV 244

DISC 3 (BIS-CD-1344 A)

## Erster Teil

**[1] 1. CHOR MIT CHORAL**

*Chor*

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

*Choral (Knabenchor)*

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

## Part One

**1. CHORUS WITH CHORALE**

*Chorus*

Come, you daughters, help me to mourn,  
See him – whom? – the bridegroom.  
See him – how? – as a lamb!  
Look – what? – look at his patience,  
Look – where? – at our guilt;  
Look at him who, for love and grace  
Bears the wood of the cross himself!

*Chorale (Children's Choir)*

O lamb of God, innocent  
Slaughtered on the cross,  
Ever patient,  
Though you were despised.  
All sin you have borne,  
Otherwise we should despair.  
Have mercy on us, O Jesus!

## Salbung in Bethanien

### 2. REZITATIV

*Evangelist*

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

*Jesus*

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

(Mt. 26, 1-2)

### 3. CHORAL

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

### 4a. REZITATIV

*Evangelist*

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

### 4b. CHOR

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

### 4c. REZITATIV

*Evangelist*

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, die hatte ein Glas mit köstlichem Wasser und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß. Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

### 4d. CHOR

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

## Anointing in Bethany

### 2. RECITATIVE

*Evangelist*

When Jesus had finished all these sayings, he said unto His disciples:

*Jesus*

Ye know that after two days is the feast of the passover, and the Son of Man is betrayed to be crucified.

(Mt. 26: 1-2)

### 3. CHORALE

Dearest Jesus, what crime have you committed,  
That man has pronounced such a harsh judgement?  
What is the fault, in what misdeed  
Are you caught up?

### 4a. RECITATIVE

*Evangelist*

Then assembled together the chief priests, and the scribes, and the elders of the people, unto the palace of the high priest, who was called Caiaphas, and consulted that they might take Jesus by subtilty, and kill him. But they said:

### 4b. CHORUS

Not on the feast day, lest there be an uproar among the people.

### 4c. RECITATIVE

*Evangelist*

Now when Jesus was in Bethany, in the house of Simon the leper, there came unto him a woman, having an alabaster box of very precious ointment, and poured it on his head, as he sat at meat. But when his disciples saw it, they had indignation, saying:

### 4d. CHORUS

To what purpose is this waste? For this ointment might have been sold for much, and given to the poor.

## **[8] 4e. REZITATIV**

*Evangelist*

Da das Jesus merket, sprach er zu ihnen:

*Jesus*

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan. Ihr habet allezeit Armen bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit. Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird. Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium gepredigt wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.  
(Mt. 26, 3-13)

## **[9] 5. REZITATIV *Alt***

Du lieber Heiland du,  
Wenn deine Jünger töricht streiten,  
Daß dieses fromme Weib  
Mit Salben deinen Leib  
Zum Grabe will bereiten,  
So lasse mir inzwischen zu,  
Von meiner Augen Tränenflüssen  
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!

## **[10] 6. ARIE *Alt***

Buß und Reu  
Knirscht das Sündenherz entzwei,  
Daß die Tropfen meiner Zähren  
Angenehme Spezerei,  
Treuer Jesu, dir gebären.  
*Da capo.*

## **Verrat des Judas**

## **[11] 7. REZITATIV**

*Evangelist*

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

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

*Evangelist*

Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem

## **4e. RECITATIVE**

*Evangelist*

When Jesus understood it, he said unto them:

*Jesus*

Why trouble ye the woman? For she hath wrought a good work upon me. For ye have the poor always with you, but me ye have not always. For in that she hath poured this ointment on my body, she did it for my burial. Verily I say unto you, Wheresoever this Gospel shall be preached in the whole world, there shall also this, that this woman hath done, be told for a memorial of her.  
(Mt. 26, 3-13)

## **5. RECITATIVE *Alto***

You dear Saviour,  
If your disciples foolishly dispute  
Because this pious woman  
Wants to prepare your body  
With ointment for the grave,  
So grant me in the meantime  
From the flowing tears of my eyes  
That I may pour water onto your head.

## **6. ARIA *Alto***

Penance and repentance  
Grates the sinner's heart asunder,  
So that from my lamenting tears  
Fine spices,  
Dear Jesus, may be yielded up.  
*Da capo.*

## **Judas's Betrayal**

## **7. RECITATIVE**

*Evangelist*

Then one of the twelve, called Judas Iscariot, went unto the chief priests, and said:

*Judas*

What will ye give me, and I will deliver him unto you?

*Evangelist*

And they covenanted with him for thirty pieces of silver.

an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriet.  
(Mt. 26, 14-16)

## **12 8. ARIE Sopran**

Blute nur, du liebes Herz!  
Ach! ein Kind, das du gezogen,  
Das an deiner Brust gesogen,  
Droht den Pfleger zu ermorden,  
Denn es ist zur Schlange worden.  
*Da capo.*

## **Abendmahl**

### **13 9a. REZITATIV**

*Evangelist*

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

### **14 9b. CHOR**

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

### **15 9c. REZITATIV**

*Evangelist*

Er sprach:

*Jesus*

Gehet hin in die Stadt zu einem und sprecht zu ihm:

„Der Meister läßt dir sagen: Meine Zeit ist hier, ich will  
bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern“.

*Evangelist*

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

*Jesus*

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

### **16 9d. REZITATIV**

*Evangelist*

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

And from that time he sought opportunity to betray him.  
(Mt. 26, 14-16)

## **8. ARIA Soprano**

Bleed now, you dear heart!  
O, a child that you have nurtured,  
That has suckled at your breast,  
Threatens to kill this carer,  
For this child has become a serpent.  
*Da capo.*

## **The Last Supper**

### **9a. RECITATIVE**

*Evangelist*

Now, the first day of the feast of unleavened bread the  
disciples came to Jesus, saying unto him:

### **9b. CHORUS**

Where wilt thou that we prepare for thee to eat the  
passover?

### **9c. RECITATIVE**

*Evangelist*

And he said:

*Jesus*

Go into the city to such a man, and say unto him, ‘The Master  
saith, My time is at hand; I will keep the passover at thy house  
with my disciples’.

*Evangelist*

And the disciples did as Jesus had appointed them, and they  
made ready the passover. Now when the even was come, he sat  
down with the twelve. And as they did eat, he said:

*Jesus*

Verily I say unto you, that one of you shall betray me.

### **9d. RECITATIVE**

*Evangelist*

And they were exceeding sorrowful and began every one of  
them to say unto him:



## **17 9e. CHOR**

Herr, bin ich's?  
(Mt. 26, 17-22)

## **18 10. CHORAL**

Ich bin's, ich sollte büßen,  
An Händen und an Füßen  
Gebunden in der Höll.  
Die Geißeln und die Banden  
Und was du ausgestanden,  
Das hat verdienet meine Seel.

## **19 11. REZITATIV**

*Evangelist*

Er antwortete und sprach:

*Jesus*

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

*Evangelist*

Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:

*Judas*

Bin ich's, Rabbi?

*Evangelist*

Er sprach zu ihm:

*Jesus*

Du sagest's.

*Evangelist*

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

*Jesus*

Nehmet, esset, das ist mein Leib.

*Evangelist*

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

*Jesus*

Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen  
Testaments, welches vergossen wird für viele zur  
Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Ich werde von

## **9e. CHORUS**

Lord, is it I?  
(Mt. 26, 17-22)

## **10. CHORALE**

It is I, I should atone  
By hands and by feet  
Bound in hell.  
The scourging and the bands  
And what you have undergone,  
All that my soul deserved.

## **11. RECITATIVE**

*Evangelist*

And he answered and said:

*Jesus*

He that dippeth his hand with me in the dish, the same  
shall betray me. The Son of man goeth as it is written  
of him; but woe unto that man by whom the Son of man  
is betrayed: it had been good for that man if he had not  
been born.

*Evangelist*

Then Judas, which betrayed Him, answered and said:

*Judas*

Master, is it I?

*Evangelist*

He said unto him:

*Jesus*

Thou hast said it.

*Evangelist*

And as they were eating, Jesus took bread, and blessed it,  
and brake it, and gave it to the disciples, and said:

*Jesus*

Take, eat; this is my body.

*Evangelist*

And he took the cup, and gave thanks, and gave it to them,  
saying:

*Jesus*

Drink ye all of it; For this is my blood of the new  
testament, which is shed for many for the remission  
of sins. But I say unto you, I will not drink henceforth

nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da Ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

(Mt. 26, 23-29)

## **20 12. REZITATIV *Soprano***

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

## **21 13. ARIE *Soprano***

Ich will dir mein Herze schenken,  
Senke dich, mein Heil, hinein!  
Ich will mich in dir versenken;  
Ist dir gleich die Welt zu klein,  
Ei, so sollst du mir allein  
Mehr als Welt und Himmel sein.  
*Da capo.*

## **Jesu Zagen am Ölberg**

### **22 14. REZITATIV**

*Evangelist*

Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg. Da sprach Jesus zu ihnen:  
*Jesus*  
In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir. Denn es stehet geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen. Wann ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam.  
(Mt. 26, 30-32)

### **23 15. CHORAL**

Erkenne mich, mein Hüter,  
Mein Hirte, nimm mich an!  
Von dir, Quell aller Güter,  
Ist mir viel Guts getan.

of this fruit of the vine, until that day when I drink it new with you in my Father's kingdom.  
(Mt. 26, 23-29)

## **12. RECITATIVE *Soprano***

Although my heart is swimming in tears  
Because Jesus is departing from me,  
Yet his testament gladdens me:  
His flesh and blood, so precious,  
He bequeaths into my hands.  
How he, with his own in the world,  
Can not be angry  
For he loves them until the end.

## **13. ARIA *Soprano***

I wish to give you my heart,  
Descend, my Saviour, into it!  
I wish to immerse myself in you;  
Even if the world is too small for you,  
O, you should be to me alone  
More than earth and heaven.  
*Da capo.*

## **Jesus's Despair on the Mount of Olives**

### **14. RECITATIVE**

*Evangelist*

And when they had sung an hymn, they went out into the mount of Olives. Then saith Jesus unto them:  
*Jesus*  
All ye shall be offended because of me this night: for it is written, I will smite the shepherd, and the sheep of the flock shall be scattered abroad. But after I am risen again, I will go before you into Galilee.  
(Mt. 26, 30-32)

### **15. CHORALE**

Recognize me, my guardian,  
My shepherd, accept me!  
From you, source of all good things,  
I have received much good.

Dein Mund hat mich gelabet  
Mit Milch und süßer Kost,  
Dein Geist hat mich begabet  
Mit mancher Himmelslust.

## **[24] 16. REZITATIV**

*Evangelist*

Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

*Petrus*

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

*Evangelist*

Jesus sprach zu ihm:

*Jesus*

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

*Evangelist*

Petrus sprach zu ihm:

*Petrus*

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

*Evangelist*

Desgleichen sagten auch alle Jünger.

(Mt. 26, 33-35)

## **[25] 17. CHORAL**

Ich will hier bei dir stehen;  
Verachte mich doch nicht!  
Von dir will ich nicht gehen,  
Wenn Dir dein Herze bricht.  
Wenn dein Herz wird erblassen  
Im letzten Todesstoß,  
Alsdenn will ich dich fassen  
In meinen Arm und Schoß.

## **[26] 18 REZITATIV**

*Evangelist*

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

*Jesus*

Setzet euch hie, daß ich dort hingehe und bete.

Your mouth has fed me  
With milk and sweet food,  
Your spirit has filled me  
With much heavenly joy.

## **16. RECITATIVE**

*Evangelist*

Peter answered and said unto him:

*Petrus*

Though all men shall be offended because of thee,  
yet will I never be offended.

*Evangelist*

Jesus said unto him:

*Jesus*

Verily I say unto thee, that this night before the cock crow,  
thou shalt deny me thrice.

*Evangelist*

Peter said unto Him:

*Petrus*

Though I should die with thee, yet I will not deny thee.

*Evangelist*

Likewise also said all the disciples.

(Mt. 26, 33-35)

## **17. CHORALE**

I want to stand beside you;  
Do not despise me!  
I do not want to leave you,  
When your heart breaks.  
When your heart turns pale  
In its final death throes,  
I would embrace you  
In my arms and womb.

## **18. RECITATIVE**

*Evangelist*

Then cometh Jesus with them unto a place called  
Gethsemane, and saith unto the disciples:

*Jesus*

Sit ye here, while I go and pray yonder.

*Evangelist*

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

*Jesus*

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

(Mt. 26, 36-38)

**[27] 19. REZITATIV Tenor mit Choral**

*Rezitativ*

O Schmerz!

Hier zittert das gequälte Herz;

Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!

Der Richter führt ihn von Gericht.

Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.

Er leidet alle Höllenqualen,

Er soll vor fremden Raub bezahlen.

Ach, könnte meine Liebe dir,

Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen

Vermindern oder helfen tragen,

Wie gerne blieb ich hier!

*Choral*

Was ist die Ursach aller solcher Plagen?

Ach! meine Sünden haben dich geschlagen;

Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,

Was du erduldet.

**[28] 20. ARIE Tenor mit Chor**

*Solo*

Ich will bei meinem Jesu wachen

*Chor*

So schlafen unsre Sünden ein.

*Solo*

Meinen Tod

Büßet seine Seelennot;

Sein Trauren machet mich voll Freuden.

*Chor*

Drum muß uns sein verdienstlich Leiden

Recht bitter und doch süße sein.

*Evangelist*

And he took with him Peter and the two sons of Zebedee,  
and began to be sorrowful, and very heavy. Then saith  
he unto them:

*Jesus*

My soul is exceedingly sorrowful, even unto death;  
tarry ye here and watch with me.

(Mt. 26, 36-38)

**19. RECITATIVE Tenor with Chorale**

*Recitative*

O pain!

Here the tormented heart trembles;

How it perishes, how pale is its face!

The judge leads him to the court.

There is no comfort, no helper.

He suffers all the torments of hell,

He shall pay for another's crime.

O my Saviour, that my love could

Reduce your trembling and pains

Or help you to bear them,

How willingly I should stay here!

*Chorale*

What is the reason for such torments?

O, my sins have assaulted you;

I, O Lord Jesus have caused this,

That you are suffering.

**20. ARIA Tenor with Chorus**

*Solo*

I want to watch by my Jesus.

*Chorus*

So our sins fall asleep.

*Solo*

My death

Is saved by his soul's distress;

His sorrow fills me with joy.

*Chorus*

For this reason his saving sorrows

Must be both bitter and yet sweet.

## Gebet am Ölberg

### 29 21. REZITATIV

*Evangelist*

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

*Jesus*

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

(Mt. 26, 39)

### 30 22. REZITATIV *Baß*

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder:

Dadurch erhebt er mich und alle  
Von unserm Falle

Hinauf zu Gottes Gnade wieder.

Er ist bereit,

Den Kelch, des Todes Bitterkeit

Zu trinken ,

In welchen Sünden dieser Welt  
Gegossen sind und häßlich stinken,  
Weil es dem lieben Gott gefällt.

### 31 23. ARIE *Baß*

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

### 32 24. REZITATIV

*Evangelist*

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

*Jesus*

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

## Prayer on the Mount of Olives

### 21. RECITATIVE

*Evangelist*

And he went a little farther, and fell on His face and  
prayed, saying:

*Jesus*

O my Father, if it be possible, let this cup pass from me,  
yet not as I will, but as thou wilt.

(Mt. 26, 39)

### 22. RECITATIVE *Bass*

The Saviour falls down before his father:

Thereby he lifts me and all men  
From our fall

Up again to God's grace.

He is prepared,

To drink the chalice

Of death's bitterness.

Into which the sins of this world  
Are poured and stink most frightfully,  
For this is what pleases the dear God.

### 23. ARIA *Bass*

I would willingly  
Receive the cross and cup,  
For I drink as the Saviour did.  
For his mouth  
Which flows with milk and honey,  
Has sweetened the dregs  
And the bitter disgrace of the suffering  
By drinking the first sip.  
*Da capo.*

### 24. RECITATIVE

*Evangelist*

And he cometh unto the disciples, and findeth them asleep,  
and saith unto Peter:

*Jesus*

What, could ye not watch with me one hour? Watch and  
pray, that ye enter not into temptation; the spirit is indeed  
willig, but the flesh is weak.

*Evangelist*

Zum andernmal ging er hin, betete und sprach:

*Jesus*

Mein Vater, ist's nicht möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.  
(Mt. 26, 40-42)

### **33 25. CHORAL**

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

### **34 26. REZITATIV**

*Evangelist*

Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlags. Und er ließ sie und ging abermal hin und betete zum drittenmal und redete dieselbigen Worte. Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen:  
*Jesus*  
Ach! wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hier, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Steht auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der mich verrät.

## **Gefangennahme**

*Evangelist*

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

*Judas*

Gegrüßet seist du, Rabbi!

*Evangelist*

Und küsste ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

*Evangelist*

He went away again the second time, and prayed, saying:

*Jesus*

O my Father, if this cup may not pass away from me, except I drink it, thy will be done.  
(Mt. 26, 40-42)

### **25. CHORALE**

What my God wishes, always happens,  
His will is the very best;  
He is prepared to help anyone  
Who truly believes in Him.  
He helps us in need, the good God,  
And punishes with measure.  
He who trusts in God, builds firmly on him  
God will not abandon.

### **26. RECITATIVE**

*Evangelist*

And he came and found them asleep again: for their eyes were heavy. And he left them, and went away again, and prayed the third time, saying the same words. Then cometh he to his disciples, and saith unto them:  
*Jesus*  
Sleep on now, and take your rest, behold, the hour is at hand, and the Son of Man is betrayed into the hands of sinners. Rise, let us be going; behold, he is at hand that doth betray me.

## **Arrest of Jesus**

*Evangelist*

And while he yet spake, lo, Judas, one of the twelve, came and with him a great multitude with swords and staves, from the chief priests and elders of the people. Now he that betrayed him gave them a sign, saying: 'Whomsoever I shall kiss, that same is he, hold him fast'. And forthwith he came to Jesus, and said:

*Judas*

Hail, Master;

*Evangelist*

And kissed Him. And Jesus said unto him:

*Jesus*

Mein Freund, warum bist du kommen?

*Evangelist*

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

(Mt. 26, 43-50)

**[35] 27a. ARIE Duett: Sopran und Alt mit Chor**

*Soli*

So ist mein Jesus nun gefangen,

Mond und Licht

Ist vor Schmerzen untergangen,

Weil mein Jesus ist gefangen.

Sie führen ihn, er ist gebunden.

*Chor*

Laßt ihn, haltet, bindet nicht!

**[36] 27b. CHOR**

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?

Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,

Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle

Mit plötzlicher Wut

Den falschen Verräter, das mödrische Blut!

**[37] 28. REZITATIV**

*Evangelist*

Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren, reckte

die Hand aus und schlug des Hohenpriesters Knecht und

hieb ihm ein Ohr ab. Da sprach Jesus zu ihm:

*Jesus*

Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert

nimmt, der soll durchs Schwert umkommen. Oder meinst

du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir

zuschicke mehr denn zwölf Legion Engel? Wie würde

aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.

*Evangelist*

Zu der Stund sprach Jesus zu den Scharen:

*Jesus*

Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwertern

und mit Stangen, mich zu fahen, bin ich doch täglich bei

euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt

mich nicht gegriffen. Aber das ist alles geschehen, daß

erfüllet würden die Schriften der Propheten.

*Jesus*

Friend, wherefore art thou come?

*Evangelist*

Then came they, and laid hands on Jesus and took him.

(Mt. 26, 43-50)

**27a. ARIA Duet: Soprano and Alto with Chorus**

*Soli*

So my Jesus has been captured.

Moon and light

Have given way before pain

Because my Jesus has been captured.

They are leading him, he is bound.

*Chorus*

Loose him, stop, do not bind him.

**27b. CHORUS**

Have lightnings and thunders disappeared in the clouds?

Open the fiery abyss, O hell,

Destroy, ruin, devour, wreck

With sudden anger

The false traitor, murderous blood!

**28. RECITATIVE**

*Evangelist*

And behold, one of them that were with Jesus, stretched out

his hand, and drew his sword, and struck a servant of the high

priest's, and smote off his ear. Then said Jesus unto him:

*Jesus*

Put up thy sword into his place, for all they that take the

sword shall perish with the sword. Thinkest thou that I

cannot now pray to my Father, and he shall presently give

me more than twelve legions of angels? But how then shall

the scriptures be fulfilled, that thus it must be?

*Evangelist*

In that same hour said Jesus to the multitudes:

*Jesus*

Are ye come out as against a thief, with swords and staves

for to take me? I sat daily with you teaching in the temple

and ye laid no hold on me. But all this was done, that the

scriptures of the prophets might be fulfilled.

*Evangelist*

Da verließen ihn alle Jünger und flohen.  
(Mt. 26, 51-56)

**38 29. CHORAL**

O Mensch, bewein dein Sünde groß,  
Darum Christus seins Vaters Schoß  
Äußert und kam auf Erden;  
Von einer Jungfrau rein und zart  
Für uns er hie geboren ward,  
Er wollt der Mittler werden.  
Den Toten er das Leben gab  
und legt darbei all Krankheit ab,  
Bis sich die Zeit herdrange,  
Daß er für uns geopfert würd,  
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd  
Wohl an dem Kreuze lange.

DISC 4 (BIS-CD-1344 B)

## Zweiter Teil

**1 30. ARIE *Alt mit Chor***

*Solo*

Ach! nun ist mein Jesus hin!  
Ist es möglich, kann ich schauen?  
Ach! mein Lamm in Tigerklauen,  
Ach! wo ist mein Jesus hin?  
Ach! was soll ich der Seele sagen,  
Wenn sie mich wird ängstlich fragen?  
Ach! wo ist mein Jesus hin?

*Chor*

Wo ist denn dein Freund hingegangen,  
O du Schönste unter den Weibern?  
Wo hat sich dein Freund hingewandt?  
So wollen wir mit dir ihn suchen.

*Evangelist*

Then all the disciples forsook him, and fled.  
(Mt. 26, 51-56)

**29. CHORALE**

O man, lament your great sins,  
For which Christ left his father's lap  
And came on Earth;  
From a virgin pure and delicate  
For us he was born here.  
He wanted to become our intercessor.  
He gave life to the dead  
And conquered all sickness,  
Until the time should be,  
That he was sacrificed for us  
And carried the heavy burden of our sins  
Long indeed on the cross.

## Part Two

**30. ARIA *Alto with Chorus***

*Solo*

O, now my Saviour is gone!  
Is it possible? Can I behold?  
O, my lamb in the claws of the tiger,  
O, where has my Jesus gone?  
O, what shall I say to my soul  
When it anxiously asks me:  
O, where has my Jesus gone?

*Chorus*

Whither has your friend gone,  
O you loveliest of women?  
Where has your friend turned?  
We would seek him with you.



## Verhör vor den Hohenpriestern

### ② 31. REZITATIV

*Evangelist*

Die aber Jesum gegriffen hatten, führten ihn zu dem Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftgelehrten und Ältesten sich versammelt hatten. Petrus aber folgte ihm nach von ferne bis in den Palast des Hohenpriesters und ging hinein und setzte sich bei den Knechte, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Ältesten und der ganze Rat suchten falsche Zeugnis wider Jesum, auf daß sie ihn töteten, und funden keines. (Mt. 26, 57-60a)

### ③ 32. CHORAL

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

### ④ 33. REZITATIV

*Evangelist*

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

*Erster und zweiter Zeuge*

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

*Evangelist*

Und der Hohepriester stund auf und sprach zu ihm:

*Pontifex*

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

*Evangelist*

Aber Jesus schwieg stille.

(Mt. 26, 60b-63a)

### ⑤ 34. REZITATIV Tenor

Mein Jesus schweigt  
Zu falschen Lügen stille,  
Um uns damit zu zeigen,

## Interrogation by the Chief Priests

### 31. RECITATIVE

*Evangelist*

And they that had laid hold on Jesus led him away to Caiaphas, the high priest, where the scribes and the elders were assembled. But Peter followed him afar off unto the high priest's palace, and went in, and sat with the servants to see the end. Now the chief priests and elders and all the council, sought false witness against Jesus, to put him to death; but found none. (Mt. 26, 57-60a)

### 32. CHORALE

The world has judged me treacherously  
With lies and with falsehoods,  
Many snares and secret traps.  
Lord, be my defence against these dangers  
Preserve me from false malice.

### 33. RECITATIVE

*Evangelist*

Yea, though many false witnesses came, yet found they none. At the last came two false witnesses, and said:

*First and Second Witnesses*

This fellow said, I am able to destroy the temple of God, and to build it in three days.

*Evangelist*

And the high priest arose, and said unto him:

*High Priest*

Answerest thou nothing? What is it which these witness against thee?

*Evangelist*

But Jesus held his peace.

(Mt. 26, 60b-63a)

### 34. RECITATIVE Tenor

My Jesus is silent,  
Calm in the face of falsehoods,  
In order to show us

Daß sein Erbarmens voller Wille  
Vor uns zum Leiden sei geneigt,  
Und daß wir in dergleichen Pein  
Ihm sollen ähnlich sein  
Und in Verfolgung stille schweigen.

### **[6] 35. ARIE Tenor**

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

### **[7] 36a. REZITATIV**

*Evangelist*  
Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm:  
*Pontifex*  
Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du  
uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?  
*Evangelist*

Jesus sprach zu ihm:

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

*Evangelist*  
Da zerriß der Hohepriester seine Kleider und sprach:  
*Pontifex*  
Er hat Gott gelästert; was dürfen wir weiter Zeugnis?  
Siehe, itzt habt ihr seine Gotteslästerung gehöret.  
Was dünket euch?

*Evangelist*  
Sie antworteten und sprachen:

### **[8] 36b. CHOR**

Er ist des Todes schuldig!

### **[9] 36c. REZITATIV**

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

That the true intent of his mercy  
Is in suffering before us,  
And that we in the same pain  
Should be like him  
And, in persecution, be silent.

### **35. ARIA Tenor**

Patience!  
When false tongues strike me.  
As I endure my guilt,  
Insult and mockery,  
O, that God might  
Avenge my innocent heart.

### **36a. RECITATIVE**

*Evangelist*  
And the high priest answered and said unto him:  
*High Priest*  
I adjure thee by the living God, that thou tell us  
whether thou be the Christ, the Son of God.  
*Evangelist*  
Jesus saith unto him:  
*Jesus*  
Thou hast said: nevertheless I say unto you, Hereafter  
shall ye see the Son of man sitting on the right hand of  
power, and coming in the clouds of heaven.

*Evangelist*  
Then the high priest rent his clothes, saying,  
*High Priest*  
He hath spoken blasphemy; what further need have we of  
witnesses? Behold, now ye have heard his blasphemy.  
What think ye?  
*Evangelist*  
They answered and said:

### **36b. CHORUS**

He is guilty of death!

### **36c. RECITATIVE**

*Evangelist*  
Then did they spit in his face, and buffeted him, and  
others smote him with the palms of their hands, saying:

### **10 36d. CHOR**

Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?  
(Mt. 26, 63b-68)

### **11 37. CHORAL**

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

## **Petri Verleugnung**

### **12 38a. REZITATIV**

*Evangelist*

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

*Erste Magd*

Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiäa.

*Evangelist*

Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach:

*Petrus*

Ich weiß nicht, was du sagest.

*Evangelist*

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

*Zweite Magd*

Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

*Evangelist*

Und er leugnete abermal und schwur dazu:

*Petrus*

Ich kenne des Menschen nicht.

*Evangelist*

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

### **13 38b. CHOR**

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

### **36d. CHORUS**

Prophecy unto us, thou Christ, Who is he that smote thee?  
(Mt. 26, 63b-68)

### **37. CHORALE**

Who has beaten you thus,  
My Saviour, and tormented you  
So evilly with torments?  
For you are not a sinner  
As we and our children are;  
You know nothing of misdeeds.

## **Peter's Denial**

### **38a. RECITATIVE**

*Evangelist*

Now Peter sat without in the palace, and a damsel came  
unto him, saying:

*First Maid*

Thou also wast with Jesus of Galilee.

*Evangelist*

But he denied before them all, saying,

*Peter*

I know not what thou sayest.

*Evangelist*

And when he was gone out into the porch, another maid  
saw him and said unto them that were there:

*Second Maid*

This fellow was also with Jesus of Nazareth.

*Evangelist*

And again he denied with an oath:

*Peter*

I do not know the man.

*Evangelist*

And after a while came unto him they that stood by,  
and said to Peter,

### **38b. CHORUS**

Surely thou also art one of them, for thy speech  
betrayeth thee.

### **[14] 38c. REZITATIV**

*Evangelist*

Da hub er an, sich zu verfluchen und zu schwören

*Petrus*

Ich kenne des Menschen nicht.

*Evangelist*

Und alsbald krähete der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: „Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen“. Und ging heraus und weinete bitterlich.  
(Mt. 26, 69-75)

### **[15] 39. ARIE Alt**

Erbarme dich,

Mein Gott, um meiner Zähren willen!

Schau hier,

Herz und Auge weint vor dir

Bitterlich.

### **[16] 40 CHORAL**

Bin ich gleich von dir gewichen,

Stell ich mich doch wieder ein;

Hat uns doch dein Sohn verglichen

Durch sein Angst und Todespein.

Ich verleugne nicht die Schuld;

Aber deine Gnad und Huld

Ist viel größer als die Sünde,

Die ich stets in mir befinde.

## **Judas im Tempel**

### **[17] 41a. REZITATIV**

*Evangelist*

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

### **38c. RECITATIVE**

*Evangelist*

Then began he to curse and to swear, saying:

*Peter*

I know not the man.

*Evangelist*

And immediately the cock crew. And Peter remembered the word of Jesus, which said unto him, Before the cock crow, thou shalt deny me thrice. And he went out, and wept bitterly.  
(Mt. 26, 69-75)

### **39. ARIA Alto**

Have mercy,

My God, for the sake of my tears!

Look upon me,

Heart and eyes weep for you

Bitterly.

### **40. CHORALE**

If I have turned away from you,

May I yet return again.

For your son has redeemed us

Through his agony and painful death.

I do not deny my guilt;

But your mercy and your grace

Are much greater than the sins

That are constantly within me.

## **Judas in the Temple**

### **41a. RECITATIVE**

*Evangelist*

When the morning was come, all the chief priests and elders of the people took counsel against Jesus to put him to death: And when they had bound him, they led him away, and delivered him to Pontius Pilate the governor. Then Judas, which had betrayed him, when he saw that he was condemned, repented himself, and brought again the thirty pieces of silver to the chief priests and elders, saying:

*Judas*

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

*Evangelist*

Sie sprachen:

**[18] 41b. CHOR**

Was gehet uns das an? Da siehe du zu!

**[19] 41c. REZITATIV**

*Evangelist*

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

*Pontifices*

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

(Mt. 27, 1-6)

**[20] 42. ARIE *Baß***

Gebt mir meinen Jesum wieder!

Seht, das Geld, den Mörderlohn,

Wirft euch der verlorne Sohn

Zu den Füßen nieder!

**Jesus vor Pilatus**

**[21] 43. REZITATIV**

*Evangelist*

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

*Pilatus*

Bist du der Jüden König?

*Evangelist*

Jesus aber sprach zu ihm:

*Judas*

I have sinned in that I have betrayed the innocent blood.

*Evangelist*

And they said,

**41b. CHORUS**

What is that to us? See thou to that.

**41c. RECITATIVE**

*Evangelist*

And he cast down the pieces of silver in the temple, and departed, and went and hanged himself. And the chief priests took the silver pieces, and said:

*Chief Priests*

It is not lawful for us to put them into the treasury, because it is the price of blood.

(Mt. 27, 1-6)

**42. ARIA *Bass***

Give me back my Jesus!

See the money, the murderer's fee.

The lost son casts the money

Down at your feet!

**Jesus before Pilate**

**43. RECITATIVE**

*Evangelist*

And they took counsel together, and brought with them the potter's field, to bury strangers in. Wherefore that field was called the field of blood until this day. Then was fulfilled that which was spoken by Jeremy the prophet saying, And they took the thirty pieces of silver, the price of him that was valued, and gave them for the potter's field, as the Lord appointed me. And Jesus stood before the governor, and the governor asked him, saying:

*Pilate*

Art thou the King of the Jews?

*Evangelist*

And Jesus said unto him:

*Jesus*  
Du sagest's.

*Evangelist*

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

*Pilatus*

Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

*Evangelist*

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

(Mt. 27, 7-14)

## **22 44. CHORAL**

Befehl du deine Wege

Und was dein Herze kränkt

Der allertreusten Pflege

Des, der den Himmel lenkt.

Der Wolken, Luft und Winden

Gibt Wege, Lauf und Bahn,

Der wird auch Wege finden,

Da dein Fuß gehen kann.

## **23 45a. REZITATIV**

*Evangelist*

Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.

Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas. Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:

*Pilatus*

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

*Evangelist*

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

*Pilati Weib*

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

*Evangelist*

Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabas bitten sollten und Jesum

*Jesus*  
Thou sayest.

*Evangelist*

And when he was accused of the chief priests and elders, he answered nothing. Then said Pilate unto Him:

*Pilate*

Hearst Thou not how many things they witness against thee?

*Evangelist*

And he answered him never a word, insomuch that the governor marvelled greatly.

(Mt. 27, 7-14)

## **44. CHORALE**

Confide your way

And all that sickens your heart

To the most faithful carer

He who rules the heavens.

The clouds, air and wind

He determines their paths,

He can also find the path

For your feet to wander.

## **45a. RECITATIVE**

*Evangelist*

Now at that feast the governor was wont to release unto the people a prisoner, whom they would. And they had then a notable prisoner, called Barrabas. Therefore when they were gathered together, Pilate said unto them:

*Pilate*

Whom will ye that I release unto you? Barrabas, or Jesus which is called Christ?

*Evangelist*

For he knew that for envy they had delivered him. When he was set down on the judgement seat, his wife sent unto him, saying:

*Pilate's Wife*

Have thou nothing to do with that just man; for I have suffered many things this day in a dream because of him.

*Evangelist*

But the chief priests and elders persuaded the multitude that they should ask Barrabas and destroy Jesus. The

umbrächten. Da antwortete nun der Landpfleger und sprach zu ihnen:

*Pilatus*

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

*Evangelist*

Sie sprachen:

*Chor*

Barrabam!

*Evangelist*

Pilatus sprach zu ihnen:

*Pilatus*

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

*Evangelist*

Sie sprachen alle:

## **[24] 45b. CHOR**

Laß ihn kreuzigen!

(Mt. 27, 15-22)

## **[25] 46. CHORAL**

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!

Der gute Hirte leidet für die Schafe,

Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,

Für seine Knechte.

## **[26] 47. REZITATIV**

*Evangelist*

Der Landpfleger sagte:

*Pilatus*

Was hat er denn Übels getan?

(Mt. 27, 23a)

## **[27] 48. REZITATIV Sopran**

Er hat uns allen wohlgetan,

Den Blinden gab er das Gesicht,

Die Lahmen macht er gehend,

Er sagt uns seines Vaters Wort,

Er trieb die Teufel fort,

Betrübte hat er aufgerichtet,

Er nahm die Sünder auf und an.

Sonst hat mein Jesus nichts getan.

governor answered and said unto them:

*Pilate*

Whether of the twain will ye that I release unto you?

*Evangelist*

They said:

*Chorus*

Barabbas!

*Evangelist*

Pilate said unto them:

*Pilate*

What shall I do then with Jesus which is called Christ?

*Evangelist*

They all said unto him:

## **45b. CHORUS**

Let him be crucified.

(Mt. 27, 15-22)

## **46. CHORALE**

How singular is this chastisement!

The good shepherd is suffering for the sheep,

The debt is paid by the Lord, the judge,

For his servants.

## **47. RECITATIVE**

*Evangelist*

And the governor said:

*Pilate*

Why, what evil hath he done?

(Mt. 27, 23a)

## **48. RECITATIVE Soprano**

He has done well for all of us,

He has given sight to the blind,

He has made the lame walk,

He has told us the word of his father,

He has driven out demons,

He has raised up the afflicted,

He has taken with him the sinners.

Nothing but this has Jesus done.

**28 49. ARIE Sopran**

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

**29 50a. REZITATIV**

*Evangelist*

Sie schriehen aber noch mehr und sprachen:

**30 50b. CHOR**

Laß ihn kreuzigen!

**31 50c. REZITATIV**

*Evangelist*

Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern  
daß ein viel großer Getümmel ward, nahm er Wasser  
und wusch die Hände vor dem Volk und sprach:

*Pilatus*

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

*Evangelist*

Da antwortete das ganze Volk und sprach:

**32 50d. CHOR**

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

**33 50e. REZITATIV**

*Evangelist*

Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln  
und überantwortete ihn, daß er gekreuziget würde.  
(Mt. 27, 23b-26)

## Jesu Geißelung

**34 51. REZITATIV Alt**

Erbarm es Gott!

Hier steht der Heiland angebunden.

O Geißelung, o Schläg, o Wunden!

Ihr Henker, haltet ein!

**49. ARIA Soprano**

For love,  
For love my saviour would die,  
Of sin he knows nothing.  
So that eternal ruin  
And the punishment of the court  
Do not remain upon my soul.

**50a. RECITATIVE**

*Evangelist*

But they cried out the more, saying:

**50b. CHORUS**

Let him be crucified.

**50c. RECITATIVE**

*Evangelist*

When Pilate saw that he could prevail nothing, but that  
rather a tumult was made, he took water, and washed his  
hands before the multitude, saying:

*Pilate*

I am innocent of the blood of this just person: see ye to it.

*Evangelist*

Then answered all the people, and said:

**50d. CHORUS**

His blood be on us and our children.

**50e. RECITATIVE**

*Evangelist*

Then released he Barabbas unto them, and when he had  
scourged Jesus, he delivered him to be crucified.  
(Mt. 27, 23b-26)

## Scourging of Jesus

**51. RECITATIVE Alto**

Have mercy on us God!

Here stands the Saviour bound.

O scourging, O blows, O wounds!

You executioners, stop!



Erweicht euch  
Der Seelen Schmerz,  
Der Anblick solchen Jammers nicht?  
Ach ja! ihr habt ein Herz,  
Das muß der Martersäule gleich  
Und noch viel härter sein.  
Erbarmt euch, haltet ein!

### **35 52. ARIE *Alt***

Können Tränen meiner Wangen  
Nichts erlangen,  
Oh, so nehmt mein Herz hinein!  
Aber laßt es bei den Fluten,  
Wenn die Wunden milde bluten,  
Auch die Opferschale sein!  
*Da capo.*

### **36 53a. REZITATIV**

*Evangelist*

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

### **37 53b. CHOR**

Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!

### **38 53c. REZITATIV**

*Evangelist*

Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und schlugen  
damit sein Haupt.  
(Mt. 27, 27-30)

### **39 54. CHORAL**

O Haupt voll Blut und Wunden,  
Voll Schmerz und voller Hohn,  
O Haupt, zu Spott gebunden  
Mit einer Dornenkron,  
O Haupt, sonst schön gezieret  
Mit höchster Ehr und Zier,

Does not the view of such suffering,  
The pain of the soul  
Soften you?  
O yes, you have a heart  
That is like the torture post  
And is yet still harder.  
Have mercy, stop.

### **52. ARIA *Alto***

If my tears and plaints  
Cannot move you,  
O, then take my heart!  
But let it at the flood,  
When the wounds gently bleed,  
Be the chalice.  
*Da capo.*

### **53a. RECITATIVE**

*Evangelist*

Then the soldiers of the governor took Jesus into the  
common hall, and gathered unto him the whole band of  
soldiers, and stripped him, and put on him a scarlet robe.  
And when they had platted a crown of thorns, they put it  
upon his head, and a reed in his right hand, and they  
bowed the knee before him, and mocked him, saying:

### **53b. CHORUS**

Hail, King of the Jews.

### **53c. RECITATIVE**

*Evangelist*

And they spit upon him, and took the reed, and smote him  
on the head.  
(Mt. 27, 27-30)

### **54. CHORALE**

O bleeding and wounded head,  
Full of pain and scorn.  
O head, bound to be mocked  
With a crown of thorns,  
O head that has been decorated  
With highest honour and ornament

Jetzt aber hoch schimpfiet,  
Gegrüßet seist du mir!

Du edles Angesichte,  
Dafür sonst schrickt und scheut  
Das große Weltgewichte,  
Wie bist du so bespeit;  
Wie bist du so erleichtet!  
Wer hat dein Augenlicht,  
Dem sonst kein Licht nicht gleicht,  
So schändlich zugericht'?

## DISC 5 (BIS-CD-1344 C)

### Simon von Kyrene

#### [1] 55. REZITATIV

*Evangelist*

Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, funden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen Simon; den zwungen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.  
(Mt. 27, 31-32)

#### [2] 56. REZITATIV *Baß*

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

#### [3] 57. ARIE *Baß*

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

### Kreuzigung

#### [4] 58a. REZITATIV

*Evangelist*

Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit

But is now sorely abused,  
I salute you!

You noble face,  
Before which the entire world  
Is awed and draws back,  
How spat upon you are;  
How pale you have become!  
Who has so wickedly damaged  
The light of your eyes  
Which is like no other light?

### Simon of Cyrene

#### 55. RECITATIVE

*Evangelist*

And after that they had mocked him, they took the robe off from him, and put his own raiment on him, and led him away to crucify him. And as they came out, they found a man of Cyrene, Simon by name: him they compelled to bear his cross.  
(Mt. 27, 31-32)

#### 56. RECITATIVE *Bass*

Yes, verily will flesh and blood  
Be constrained upon the cross;  
Our souls are the more raised up,  
The more bitter its experience.

#### 57. ARIA *Bass*

Come, sweet cross, I would say,  
My Jesus, give it to me!  
Should my suffering become too heavy,  
You will help me to bear it yourself.

### The Crucifixion

#### 58a. RECITATIVE

*Evangelist*

And when they were come unto a place called Golgotha, that is to say, a place of a skull, they gave him vinegar to

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

#### **[5] 58b. CHOR**

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

#### **[6] 58c. REZITATIV**

*Evangelist*

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

#### **[7] 58d. CHOR**

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

#### **[8] 58e. REZITATIV**

*Evangelist*

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

(Mt. 27, 33-44)

#### **[9] 59. REZITATIV *Alt***

Ach Golgatha, unselges Golgatha!

Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier verderben,

Der Segen und das Heil der Welt

Wird als ein Fluch aus Kreuz gestellt.

Der Schöpfer Himmels und der Erden

Soll Erd und Luft entzogen werden.

Die Unschuld muß hier schuldig sterben,

Das gehet meiner Seele nah;

Ach Golgatha, unselges Golgatha!

drink mingled with gall. And when he had tasted it, he would not drink. And they crucified him, and parted his garments, casting lots: that it might be fulfilled which was spoken by the prophet, They parted my garments among them, and upon my vesture did they cast lots. And sitting down, they watched him there. And they set up over his head his accusation saying, THIS IS JESUS THE KING OF THE JEWS. Then were there two thieves crucified with him, one on the right hand, and another on the left. And they that passed by reviled Him, wagging their heads, and saying:

#### **58b. CHORUS**

Thou that destroyest the temple of God, and buildest it in three days, save thyself, if thou be the Son of God, come down from the cross.

#### **58c. RECITATIVE**

*Evangelist*

Likewise also the chief priests mocking him, with the scribes and elders, said:

#### **58d. CHORUS**

He saved others, himself he cannot save. If he be the King of Israel, let him now come down from the cross, and we will believe him. He trusted in God, let him deliver him now, if he will have him, for he hath said, I am the Son of God.

#### **58e. RECITATIVE**

*Evangelist*

The thieves also which were crucified with him cast the same in his teeth.

(Mt. 27, 33-44)

#### **59. RECITATIVE *Alto***

O Golgatha, unholy Golgatha!

The Lord of glory had to die infamously there.

The grace and the salvation of the world

Will be crucified as a condemned man.

The creator of heaven and earth

Must withdraw from the earth and the air.

Innocence must die in guilt here.

This touches my soul.

O Golgatha, unholy Golgatha!

## **[10] 60. ARIE** *Alt mit Chor*

Sehet, Jesus hat die Hand,  
Uns zu fassen, ausgedehnt.  
Kommt – Wohin? – in Jesu Armen  
Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,  
Suchet! – Wo? – in Jesu Armen.  
Lebet, sterbet, ruhet hier,  
Ihr verlass'nen Küchlein ihr,  
Bleibet – Wo? – in Jesu Armen.

## **[11] 61a. REZITATIV**

*Evangelist*

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

*Jesus*

Eli, Eli, lama asabthani?

*Evangelist*

Das ist: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“

Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen sie:

## **[12] 61b. CHOR**

Der ruft dem Elias!

## **[13] 61c. REZITATIV**

*Evangelist*

Und bald lief einer unter ihnen, nahm eine Schwamm und  
füllte ihn mit Essig und steckte ihn auf ein Rohr und  
tränkte ihn. Die andern aber sprachen:

## **[14] 61d. CHOR**

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

## **[15] 61e. REZITATIV**

*Evangelist*

Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

(Mt. 27, 45-50)

## **[16] 62. CHORAL**

Wenn ich einmal soll scheiden,  
So scheide nicht von mir,  
Wenn ich den Tod soll leiden,

## **60. ARIA** *Alto with Chorus*

Look, Jesus has his hand  
Stretched out to grasp us.  
Come – whither? – into the arms of Jesus.  
Seek salvation, accept forgiveness.  
Seek – where? – in the arms of Jesus.  
Live, die, find peace here,  
You abandoned chick.  
Stay – where – in the arms of Jesus.

## **61a. RECITATIVE**

*Evangelist*

Now from the sixth hour there was darkness over all the  
land unto the ninth hour. And about the ninth hour Jesus  
cried with a loud voice, saying:

*Jesus*

Eli, Eli, lama sabachtani?

*Evangelist*

That is to say, My God, my God, why hast thou forsaken me?

Some of them that stood there, when they heard that, said:

## **61b. CHORUS**

This man calleth for Elias.

## **61c. RECITATIVE**

*Evangelist*

And straightway one of them ran, and took a sponge, and  
filled it with vinegar, and put it on a reed, and gave him to  
drink. The rest said:

## **61d. CHORUS**

Let be, let us see whether Elias will come to save him.

## **61e. RECITATIVE**

*Evangelist*

Jesus, when he had cried again with a loud voice, yielded  
up the ghost.  
(Mt. 27, 45-50)

## **62. CHORALE**

When I shall once depart,  
Do not depart from me,  
When I shall suffer death,

So tritt du denn herfür!  
Wenn mir am allerbängsten  
Wird um das Herze sein.  
So rei mich aus den Ängsten  
Kraft deiner Angst und Pein!

### **[17] 63a. REZITATIV**

*Evangelist*

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

### **[18] 63b. CHOR**

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

## **Kreuzabnahme**

### **[19] 63c. REZITATIV**

*Evangelist*

Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da  
waren nachgefolget aus Galiläa und hatten ihm gedienet,  
unter welchen war Maria Magdalena und Maria, die Mutter  
Jakobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi.  
Am Abend kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß  
Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war, der ging zu Pilato  
und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man  
sollte ihm ihn geben.  
(Mt. 27, 51-58)

### **[20] 64. REZITATIV Bass**

Am Abend, da es kühle war,  
Ward Adams Fallen offenbar;  
Am Abend drcket ihn der Heiland nieder.  
Am Abend kam die Taube wieder  
Und trug ein Ölblatt in dem Munde.  
O schöne Zeit! O Abendstunde!

Precede me on the way!  
When the greatest distress  
Will assail my heart.  
Catch me from my fears  
In the power of your anguish and pain.

### **63a. 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, and came out of the graves after  
his resurrection, and went into the holy city, and appeared  
unto many. Now when the centurion, and they that were  
with him, watching Jesus, saw the earthquake, and those  
things that were done, they feared greatly, saying:

### **63b. CHORUS**

Truly this was the Son of God.

## **Descent from the Cross**

### **63c. RECITATIVE**

*Evangelist*

And many women were there (beholding afar off) which  
followed Jesus from Galilee, ministering unto him. Among  
which was Mary Magdalene, and Mary the mother of  
James and Joses, and the mother of Zebedee's children.  
When the even was come, there came a rich man of  
Arimathæa, named Joseph, who also himself was Jesus'  
disciple: He went to Pilate, and begged the body of Jesus.  
Then Pilate commanded the body to be delivered.  
(Mt. 27, 51-58)

### **64. RECITATIVE Bass**

In the evening when it was cool,  
The fall of Adam was revealed;  
At evening too, the Saviour pressed him down.  
At evening the dove returned  
Bearing an olive leaf in its mouth.  
O lovely time! O evening hour!

Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,  
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.  
Sein Leichnam kömmt zur Ruh.  
Ach! liebe Seele, bitte du,  
Geh, lasse dir den toten Jesum schenken,  
O heilsames, o köstlichs Angedenken!

## **[21] 65. ARIE Bass**

Mache dich, mein Herze, rein,  
Ich will Jesum selbst begraben,  
Denn er soll nunmehr in mir  
Für und für  
Seine süße Ruhe haben.  
Welt, geh aus, laß Jesum ein!  
*Da capo.*

## **Grablegung**

### **[22] 66a. REZITATIV**

*Evangelist*

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

### **[23] 66b. CHOR**

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

### **[24] 66c. REZITATIV**

*Evangelist*

Pilatus sprach zu ihnen:

*Pilatus*

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

The peace is now concluded with God.  
For Jesus has endured his cross.  
His corpse is at rest,  
O dear soul, please  
Go, that you may be given the dead Jesus  
O salvific and precious memory!

## **65. ARIA Bass**

Clean yourself, my heart,  
I want to bury Jesus myself.  
May he henceforth  
Find his peace in me  
For ever and ever.  
World withdraw, let Jesus in.  
*Da capo.*

## **Burial**

### **66a. RECITATIVE**

*Evangelist*

And when Joseph had taken the body, he wrapped it in a  
clean linen cloth, and laid it in his own new tomb, which  
he had hewn out in the rock; and he rolled a great stone to  
the door of the sepulchre, and departed. And there was  
Mary Magdalene, and the other Mary, sitting over against  
the sepulchre. Now the next day that followed the day of  
preparation, the chief priests and Pharisees came together  
unto Pilate, saying:

### **66b. CHORUS**

Sir, we remember that the deceiver said, while he was yet  
alive, After three days I will rise again. Command  
therefore that the sepulchre be made sure, until the third  
day, lest his disciples come by night and steal him away,  
and say unto the people, he is risen from the dead: so the  
last error shall be worse than the first.

### **66c. RECITATIVE**

*Evangelist*

Pilate said unto them,

*Pilate*

Ye have a watch, go your way, make it as sure as ye can.

*Evangelist*

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

(Mt. 27, 59-66)

**25 67. REZITATIV *Soli mit Chor***

*Baß*

Nun ist der Herr zu Ruh gebracht.

*Chor*

Mein Jesu, gute Nacht!

*Tenor*

Die Müß ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.

*Chor*

Mein Jesu, gute Nacht!

*Alt*

O selige Gebeine,

Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,

Daß euch mein Fall in solche Not gebracht!

*Chor*

Mein Jesu, gute Nacht!

*Sopran*

Habt lebenslang

Vor euer Leiden tausend Dank,

Daß ihr mein Seelenheil so wert geacht'.

*Chor*

Mein Jesu, gute Nacht!

**26 68. CHOR**

Wir setzen uns mit Tränen nieder

Und rufen dir im Grabe zu:

Ruhe sanfte, sanfte ruh!

Ruht, ihr ausgesognen Glieder!

Euer Grab und Leichenstein

Soll dem ängstlichen Gewissen

Ein bequemes Ruhekrissen

Und der Seelen Ruhstatt sein.

Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

*Da capo.*

*Evangelist*

So they went, and made the sepulchre sure, sealing the  
stone, and setting a watch.

(Mt. 27, 59-66)

**67. RECITATIVE *Soli with Chorus***

*Bass*

Now the Lord is laid to rest.

*Chorus*

My Jesus, good night!

*Tenor*

The pains are past, that our sins have caused Him.

*Chorus*

My Jesus, good night!

*Alto*

O holy bones,

See how I weep for you with penitence and repentance,

That I too have caused such suffering!

*Chorus*

My Jesus, good night!

*Soprano*

For all your life

Have a thousand thanks for your suffering

That you have regarded the state of my soul.

*Chorus*

My Jesus, good night!

**68. CHORUS**

We sit down in tears

And call to you in the grave:

Calm peace, peaceful calm!

Rest, you exhausted bones!

Your grave and sepulchre

May for the tormented soul

Be a soft pillow

And may the soul be at peace.

Contented the eyes have fallen asleep.

*Da capo.*



INGRID SCHMITHÜSEN



NANCY ARGENTA



YOSHIKAZU MERA



ROBIN BLAZE



MASAAKI SUZUKI



GERD TÜRK



MAKOTO SAKURADA



CHIYUKI URANO



PETER KOOP



BACH COLLEGIUM JAPAN