

J.S. Bach  
ST. MATTHEW  
PASSION  BWV   
244  
The Netherlands Bach Society  
MUSEUM CATHARIJNECONVENT



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 32511

## A single-choir passion?

**B**ACH'S ST MATTHEW PASSION IS almost always described as a double-choir composition for two choirs and two orchestras. Two large ensembles play in dialogue, and the score presents a symmetrical structure. The scoring of the two groups of singers and players is identical, and each ensemble has four soloists for the arias. On the stage one often sees two equal groups of singers, and an orchestra likewise divided exactly into two. The Evangelist and Jesus are often the only exceptions to this impressive symmetry.

There are reasons enough, however, to look at the score in another way. Firstly, there is the Bible story itself, which is told entirely in Coro I (Bach speaks of Coro, by which he means all the singers and players of one ensemble, not just the choir). In his score, Bach even distinguishes the Evangelist's part in Coro I by writing it in red ink. The role of Coro II, besides its contribution to the cries of the crowd in the story and to the chorales, is limited to delivering commentary. In the organisation of the score as well there are considerable distinctions: almost all the important arias are to be found in

Coro I – and there are twice as many as in Coro II – and the composition technique reveals major differences. In contrast to the great wealth of instrumental solos in Coro I, the writing for Coro II is much simpler: the instruments often double other parts, and instrumental solos are almost entirely absent. The score as a whole gives a strong impression of hierarchy, rather than equality or symmetry.

We know that the St Matthew Passion was not written all at once, but was the result of a long period of adaptation and polishing. Whether there was a first version for single choir, we can only guess, but an early version for double choir is documented. A notable aspect of the latter is the fact that Coro I and II have a common bass line. In the definitive version, this umbilical chord was cut through and the children became independent. Consequently, it is interesting to raise the question whether we are dealing with identical twins, or two groups each with their own identity. In order to answer this question adequately, we must realise that Bach still deployed his singers in the typical eighteenth-century division of concertino and ripieno.

The vocal soloists (concertists) form the nucleus of the ensemble, singing the arias, choruses and chorales, if necessary (or desired) reinforced by ripieno singers to strengthen or fill out the sound. The ripieno singers usually have no independent task and may even be omitted. In that case, the 'choir' consists entirely of soloists.

It is interesting to note precisely what Bach does with this tradition in his first large-scale Passion, the St John Passion. He writes parts for the concertists (arias, recitatives, choruses and chorales) and for the ripienists (only choruses and chorales). But then we suddenly have the intriguing example of the bass aria 'Mein teurer Heiland'. Beside the solo singer, Bach gives the ripienists an independent role, making it indispensable since it no longer simply reinforces the soloists. In this manner, at several points in the single-choir St John Passion a sort of double-choir effect is created when two groups of singers and players enter into a dialogue. Bach makes a musical discovery, and in so doing he changes the traditional role of the ripienists, emancipating it and giving it independence.

In the case of the St Matthew Passion, it is interesting to look at Coro I as a soloists' choir and Coro II as a ripieno group. Rather than a symmetrical double-choir composition, the result is a complex, asymmetrical single-choir Passion.

Many believe that the reason for the complex organisation of the St Matthew Passion must be sought in the libretto by Christian Friedrich Henrici, alias Picander. His text employs two groups of people, the 'daughters of Zion' as distinct from 'the faithful'. Consequently, Bach translated this into two musical ensembles which enter into dialogue and react to one another, without being each other's equal. Genuine double-choir writing is found only at dramatic points such as 'Sind Blitze, sind Donner'.

We can now work out many details in our picture of a 'single-choir' St Matthew Passion. As already mentioned, the Bible story itself is almost entirely told in Coro I. At many points in the Passion, Bach has Coro II react with rhetorical questions or poetic commentary. Good examples are the interruptions 'Lasst ihn' and 'haltet' in the duet between the soprano and alto 'So ist mein Jesum nun gefangen', and the commentary with texts from the Song of Songs in the opening aria of the second part, 'Ach, nun ist mein Jesus hin'. But perhaps the finest example is the very opening of the Passion. It is a large-scale lament for Coro I, 'Kommt, ihr Töchter', in which Coro II is limited to dramatic cries such as 'Wen?' and 'Wie?', and further mainly doubling of the vocal and instrumental parts of Coro I as a true – though independent – ripieno.

It is quite clear that Coro I always takes the lead in the Passion, while Coro II interrupts and offers

commentary. When the two do sing and play together, Coro II mainly doubles Coro I, as in the final movement of the first part, 'O Mensch, bewein dein Sünde gross'. At that moment, the singers and players of Coro II form a genuine ripieno. Nowhere in the Passion is the music introduced by Coro II. Genuine double-choir passages are limited to occasional opening bars of large-scale choruses and of course the previously mentioned 'Sind Blitze, sind Donner'. Once or twice Bach demonstrates his operatic side and employs real double-choir writing to intensify the drama, as in 'Er ist des Todes schuldig'.

The fact that the entire story is told in Coro I makes the St Matthew Passion comparable in many respects to the St John Passion. Double-choir arias such as 'Ich will bei meinem Jesu wachen' and 'Sehet Jesus hat die hand' are really of the same type as 'Eilt nach Golgatha' and 'Mein teurer Heiland' in the single-choir St John Passion.

Some parts of the St Matthew Passion already existed before Bach adapted them for use in the Passion. The final movement 'Wir setzen uns mit Tränen nieder', for example, was once part of funeral music for one of Bach's previous employers. In that case, he wrote for a single group of singers and players. But it was hardly difficult for Bach to rearrange the piece for two groups by giving the echoes to Coro II and simply doubling

the parts elsewhere. Moreover, the single-choir funeral music included a number of movements that were for 'double choir' from the very beginning, in the sense that commentary was provided by independent ripieno singers.

Finally, a short word about the concrete choices I had to make for the performances. My endeavour was to make the asymmetry described above audible in the sound of the ensembles. I therefore decided to add eight ripieno singers to the soloists in Coro I, in order to create a fuller sound. Apart from several minor solo roles, these ripieno singers only sing in the choruses and chorales.

For Coro II I opted for a group of soloists: just four singers perform everything that crosses their paths: arias, choruses and chorales. The fact that Bach frequently has the instruments in Coro II double the singers perhaps indicates a smaller ensemble. It is thanks to the inventivity of Bach that the four singers in Coro II have a double function: they are mostly (independent) ripieno singers, but a sudden solo upgrades them to genuine concertato singers.

Jos van Veldhoven

\* An important source of inspiration for this train of thought was the book *Hearing Bach's Passions* by Daniel Melamed (Oxford University Press 2005)

## Een enkelkorige passie?

**V**RIJWEL ALTIJD WORDT BACHS Matthäus-Passion beschreven als een dubbelkorige compositie voor twee koren en twee orkesten. Twee grote ensembles gaan met elkaar in dialoog en de partituur laat het beeld zien van een symmetrisch bouwwerk. De twee groepen zangers en spelers zijn volstrekt identiek van samenstelling en aan iedere kant worden door vier solisten aria's gezongen. Op het podium zijn vaak twee gelijke groepen zangers te zien en het orkest is precies in tweeën gedeeld. De Evangelist en Jezus zijn vaak de enige uitzonderingen op deze indrukwekkende symmetrie.

Toch zijn er goede argumenten om op een andere manier naar de partituur te kijken. Allereerst is er het Bijbelverhaal zelf dat helemaal in Coro I wordt verteld (Bach spreekt over Coro en bedoelt daarmee alle zangers en spelers in een ensemble tezamen, dus niet alleen het koor). In zijn partituur noteert Bach de Evangelistenpartij in Coro I zelfs met rode inkt om deze te onderscheiden. De rol van Coro II beperkt zich, naast de bijdrage aan de uitroepen van grote groepen

mensen in het verhaal en aan de koralen, tot het geven van commentaar.

Ook in de vormgeving van de partituur zijn grote verschillen: vrijwel alle belangrijke aria's zijn te vinden in Coro I – het zijn er bovendien tweemaal zo veel als in Coro II – en er zijn grote verschillen in de muzikale schrijfwijze. Tegenover de grote rijkdom aan instrumentale solo's in Coro I staat een veel eenvoudiger schrijfwijze in Coro II, waar de instrumenten vaak andere partijen verdubbelen en waar instrumentale solo's vrijwel ontbreken. Het lijkt er sterk op dat er, kijkend naar het geheel, sprake is van een hiërarchie en dat we niet op de eerste plaats moeten denken in termen van gelijkheid of symmetrie.

Het staat vast dat de Matthäus-Passion niet in één keer tot stand kwam, maar het resultaat was van een lange periode van schaven en bewerken. Naar het bestaan van een eerste enkelkorige versie kunnen we slechts gissen, maar een vroege dubbelkorige versie is wel gedocumenteerd. Een opvallend kenmerk daarin is het feit dat Coro I en II nog een gemeenschappelijke

baslijn hebben. In de definitieve versie is deze navelstreng doorgeknipt en zijn de kinderen zelfstandig geworden. En vervolgens wordt de vraag relevant of er hier sprake is van een eenige tweeling of dat het hier gaat om twee groepen met juist een eigen identiteit. Om deze vraag goed te kunnen beantwoorden, moeten we ons realiseren dat Bach bij zijn zangers nog de typisch achttiende-eeuwse indeling van concertisten en ripiënisten gebruikt. De vocale solisten (concertisten) vormen de kern van het ensemble, zingen zowel de aria's als de koren en koralen en worden, indien nodig (of gewenst), aangevuld met ripiënisten die de klank versterken, voller maken. Deze ripiënisten hebben doorgaans geen zelfstandige functie en kunnen zelfs worden weggelaten. In dat geval bestaat het 'koor' uitsluitend uit solisten.

Het is interessant wat Bach in zijn eerste grote passie, de Johannes-Passion, nu precies doet met deze traditie. Hij schrijft partijen voor concertisten (aria's, recitatieven, koren en koralen) en voor ripiënisten (alleen koren en koralen). Maar dan opeens is er het intrigerende voorbeeld van de basaria 'Mein teurer Heiland'. Naast de solo-zanger geeft Bach aan de ripiënisten een zelfstandige rol, waardoor zij onmisbaar worden en niet slechts de solisten versterken. Op een paar plaatsen in de enkelkorige Johannes-Passion

ontstaat op die manier een soort dubbelkorigheid, doordat twee groepen zangers en spelers met elkaar in dialoog gaan. Bach doet een muzikale uitvinding en hij verandert daarbij de traditionele rol van de ripiënisten. Zij emanciperen en worden onafhankelijk.

Het is boeiend om in het geval van de Matthäus-Passion naar Coro I te kijken als een solistenkoor en Coro II te zien als een groep ripiënisten. Daarbij ontstaat niet zozeer het beeld van een dubbelkorige symmetrische compositie, maar van een complexe, asymmetrische enkelkorige passie.

Veel mensen geloven dat de aanleiding voor de complexe opzet van de Matthäus-Passion moet worden gezocht in het libretto van Christian Friedrich Henrici, alias Picander. Daarin is sprake van twee groepen mensen, de 'Töchter Zion' tegenover 'die Gläubigen'. Bach maakt vervolgens de vertaalslag naar twee muzikale ensembles die met elkaar in dialoog zijn en op elkaar reageren, maar niet gelijk zijn. Echte dubbelkorigheid is er alleen als er werkelijk 'iets aan de hand is', zoals in 'Sind Blitze, sind Donner'.

We kunnen nu het beeld van de 'enkelkorige' Matthäus-Passion met vele details opbouwen. Zoals al eerder gezegd, wordt het Bijbelverhaal zelf vrijwel volledig verteld in Coro I. Op veel plaatsen in de passie laat Bach Coro II hierop reageren met retorische vragen of poëtisch

commentaar. Goede voorbeelden zijn de onderbrekingen met ‘Lasst ihn’ en ‘halte’ in het duet tussen sopraan en alt ‘So ist mein Jesum nun gefangen’ en ook het commentaar met teksten uit het Hooglied in de openingsaria van het tweede deel, ‘Ach, nun ist mein Jesus hin’. Maar het mooiste voorbeeld is misschien wel de opening van de passie. Het is een groot lamento voor Coro I ‘Kommt, ihr Töchter’, waarbij Coro II zich beperkt tot dramatische uitroepen als ‘Wen?’ en ‘Wie?’ en verder voornamelijk de vocale en instrumentale partijen van Coro I dubbelt als echte, zij het, onafhankelijke ripiënist.

Het is overduidelijk dat Coro I in de passie voortdurend het voortouw neemt. Coro II onderbreekt en geeft commentaar. En als er al gezamenlijk wordt gezongen en gespeeld, dubbelt Coro II voornamelijk Coro I, zoals in het slot van het eerste deel, ‘O Mensch, beweine dein Sünde gross’. Op dat moment zijn de zangers en spelers van Coro II echte ripiënist. Nergens klinkt in de passie muziek die wordt aangedragen door Coro II. Échte dubbelkorigheid beperkt zich tot een paar beginmaten van grote koren en natuurlijk het reeds genoemde ‘Sind Blitze, sind Donner’. Een enkele keer ook laat Bach zijn operakant zien en gebruikt hij échte dubbelkorigheid om het drama te intensiveren, bijvoorbeeld in ‘Er ist des Todes schuldig’.

Het feit dat de hele verhaal in Coro I wordt verteld, maakt de Matthäus-Passion in veel opzichten vergelijkbaar met de Johannes-Passion. Dubbelkorige aria’s als ‘Ich will bei meinem Jesu wachen’ en ‘Sehet Jesus hat die hand’ zijn eigenlijk van hetzelfde type als ‘Eilt nach Golgatha’ en ‘Mein teurer Heiland’ in de enkelkorige Johannes-Passion.

Sommige delen uit de Matthäus-Passion bestonden al, voordat Bach ze bewerkte voor hergebruik in de passie. Zo maakte het slotdeel ‘Wir setzen uns mit Tränen nieder’ ooit deel uit van een begrafenismuziek voor een van Bachs vroegere werkgevers. Alleen ging het in dat geval om muziek voor slechts één groep zangers en spelers. Zonder enig probleem kon Bach vervolgens de muziek over twee groepen verdelen door de echo’s in Coro II te laten klinken en op andere plaatsen slechts te laten verdubbelen. Bovendien omvatte de enkelkorige begrafenismuziek een aantal delen die vanaf het begin al ‘dubbelkorig’ klonken omdat er gebruik werd gemaakt van onafhankelijke ripiënist die konden zorgen voor commentaar.

Een kort woord tenslotte over de concrete keuzes die ik voor de uitvoeringen moest maken. Mijn uitgangspunt daarbij was dat de hierboven beschreven assymetrie ook hoorbaar was in de klank van de ensembles. Daarom heb ik ervoor

gekozen om de solisten in Coro I aan te vullen met een achttal ripiënisten om de klank voller te maken. Deze ripiënisten zingen uitsluitend in de koren en koralen en nemen daarnaast een paar van de kleine rollen voor hun rekening.

Voor Coro II heb ik gekozen voor een solistische bezetting. Slechts vier zangers zingen alles wat op hun weg komt: aria's, koren en koralen.

Het feit dat Bach de instrumenten in Coro II heel vaak laat meespelen met de zangers, wijst wellicht op een kleine bezetting. Deze vier zangers van Coro II hebben aan de inventiviteit van Bach hun dubbelfunctie te danken: meestal zijn het (onafhankelijke) ripiënisten, maar dan opeens moeten ze solo zingen en worden ze opgewaardeerd tot echte concertisten.

Jos van Veldhoven

\* Een belangrijke inspiratiebron voor deze gedachtegang was boek "Hearing Bach's passions" van Daniel Melamed (Oxford University Press 2005)



## Eine Einhörige Passion?

**S** O GUT WIE IMMER WIRD BACHS Matthäus-Passion als doppelchörige Komposition für zwei Chöre und zwei Orchester bezeichnet. Zwei große Ensembles führen miteinander Dialog, und die Partitur lässt das Bild eines symmetrischen Gebäudes erkennen. Die beiden Gruppen von Sängern und Musikern sind völlig identisch zusammengestellt, und auf jeder Seite singen vier Solisten ihre Arien. Auf dem Podium sieht man oft zwei gleiche Gruppen von Sängern, und das Orchester ist genau in zwei geteilt. Der Evangelist und Jesus sind oft die einzigen Ausnahmen in dieser beeindruckenden Symmetrie.

Dennoch gibt es gute Argumente, die Partitur in einer anderen Weise zu betrachten. Zunächst ist da die biblische Geschichte selbst, die ganz im Coro I erzählt wird (Bach spricht von Coro und meint damit alle Sänger und Musiker in einem Ensemble zusammen, also nicht nur den Chor). In seiner Partitur notiert Bach die Evangelistenpartie in Coro I selbst mit roter Tinte, um den Unterschied anzuzeigen. Die Rolle des Coro II beschränkt sich darauf, neben dem Beitrag zu den Ausrufen

großer Menschengruppen in der Geschichte und zu den Chorälen, Kommentar zu geben.

Auch in der Formgebung der Partitur gibt es große Unterschiede: nahezu alle wichtigen Arien findet man im Coro I – es sind überdies doppelt so viele wie im Coro II –, und es gibt große Unterschiede in der musikalischen Schreibweise. Gegenüber dem großen Reichtum an instrumentalen Soli im Coro I steht ein viel einfacherer Schreibstil im Coro II, in dem die Instrumente oftmals andere Partien verdoppeln, während instrumentale Soli fast ganz fehlen. Betrachtet man das Ganze, so sieht es sehr danach aus, dass es sich um eine Hierarchie handelt und dass wir nicht an erster Stelle in Begriffen von Gleichheit oder Symmetrie denken sollten.

Es steht fest, dass die Matthäus-Passion nicht in einem Wurf entstand, sondern dass sie das Resultat einer langen Periode von Feilen und Bearbeiten war. Die Existenz einer ersten einhörigen Fassung können wir nur vermuten, aber eine frühe doppelchörige Fassung ist wohl dokumentiert. Ein auffälliges Merkmal dieser ist der Umstand, dass Coro I und II noch eine ge-

meinsame Basslinie haben. In der endgültigen Fassung ist diese Nabelschnur durchschnitten, die Kinder sind selbständig geworden, und danach wird die Frage relevant, ob es sich hier um einen eineiigen Zwilling handelt oder um zwei Gruppen mit gerade einer eigenen Identität. Um diese Frage richtig beantworten zu können, müssen wir uns vor Augen halten, dass Bach bei seinen Sängern noch die für das achtzehnte Jahrhundert typische Einteilung von Concertisten und Ripienisten verwendet. Die vokalen Solisten (Concertisten) bilden den Kern des Ensembles, sie singen sowohl die Arien als auch die Chöre und Choräle und werden, sofern erforderlich (oder erwünscht), verstärkt durch Ripienisten, die den Klang voller machen. Diese Ripienisten haben im allgemeinen keine selbständige Funktion und können sogar weggelassen werden. In diesem Fall besteht der 'Chor' ausschließlich aus Solisten.

Es ist interessant, was Bach in seiner ersten großen Passion, der Johannes-Passion, nun mit eben dieser Tradition macht. Er schreibt Partien für Concertisten (Arien, Rezitative, Chöre und Choräle) und für Ripienisten (nur Chöre und Choräle). Aber dann erscheint plötzlich das faszinierende Beispiel der Bassarie 'Mein teurer Heiland'. Neben dem Solosänger gibt Bach den Ripienisten eine selbständige Rolle, durch die sie

unentbehrlich werden und nicht nur die Solisten verstärken. An ein paar Stellen in der einhörigen Johannes-Passion entsteht auf diese Weise eine Art von Doppelhörigkeit, indem zwei Gruppen von Sängern und Musikern miteinander einen Dialog führen. Bach macht eine musikalische Erfindung und verändert dabei die traditionelle Rolle der Ripienisten. Sie emanzipieren sich und werden unabhängig.

Es ist faszinierend, im Falle der Matthäus-Passion den Coro I als einen Solistenchor zu betrachten und den Coro II als eine Gruppe von Ripienisten aufzufassen. Dabei entsteht nicht so sehr das Bild einer doppelhörigen symmetrischen Komposition, sondern das einer komplexen, asymmetrischen einhörigen Passion.

Viele meinen, dass der Anlass zum komplexen Aufbau der Matthäus-Passion im Text von Christian Friedrich Henrici, alias Picander, zu suchen sei. Darin ist die Rede von zwei Gruppen von Menschen, die 'Töchter Zion' und denen gegenüber 'die Gläubigen'. Bach sorgt nun für den Übergang zu zwei musikalischen Ensembles, die miteinander im Dialog sind und aufeinander reagieren, aber nicht gleich sind. Echte Doppelhörigkeit gibt es nur, wenn wirklich 'etwas geschieht', wie in 'Sind Blitze, sind Donner'.

Wir können jetzt das Bild der 'einhörigen' Matthäus-Passion mit vielen Details aufbauen.

Wie bereits gesagt, wird die Bibelgeschichte selbst fast vollständig im Coro I erzählt. An vielen Stellen der Passion lässt Bach den Coro II darauf mit rhetorischen Fragen oder dichterischem Kommentar antworten. Deutliche Beispiele sind die Unterbrechungen mit 'Lasst ihn' und 'haltet' im Duett zwischen Sopran und Alt 'So ist mein Jesum nun gefangen' und auch der Kommentar mit Texten aus dem Hohelied in der Eröffnungsarie des zweiten Satzes, 'Ach, nun ist mein Jesus hin'. Aber das schönste Beispiel ist doch wohl die Eröffnung der Passion. Ein großes Lamento für Coro I 'Kommt, ihr Töchter', wobei Coro II sich auf dramatische Rufe beschränkt, wie 'Wen?' und 'Wie?' und ferner hauptsächlich die vokalen und instrumentalen Partien des Coro I verdoppelt als echte, gewissermaßen unabhängige Ripienisten.

Es ist völlig klar, dass Coro I in der Passion ständig die Initiative ergreift. Coro II unterbricht und kommentiert. Und wenn schon gemeinsam gesungen und gespielt wird, verdoppelt Coro II vorwiegend den Coro I, wie im Schluss des ersten Satzes, 'O Mensch, beweine deine Sünde groß'. In diesem Moment sind die Sänger und Musiker des Coro II echte Ripienisten. Nirgendwo erklingt in der Passion Musik, die vom Coro II zugeführt wird. Echte Doppelchörigkeit beschränkt sich auf ein paar Anfangstakte der großen Chöre und natürlich das bereits erwähnte 'Sind Blitze, sind Donner'.

Hin und wieder lässt Bach auch seine Opernbegehung erkennen, indem er echte Doppelchörigkeit verwendet, um das Drama zu intensivieren, zum Beispiel in 'Er ist des Todes schuldig'.

Der Umstand, dass die ganze Geschichte im Coro I erzählt wird, macht die Matthäus-Passion in vielerlei Hinsicht mit der Johannes-Passion vergleichbar. Doppelchörige Arien, wie 'Ich will bei meinem Jesu wachen' und 'Sehet Jesus hat die Hand', sind eigentlich von der gleichen Art, wie 'Eilt nach Golgatha' und 'Mein teurer Heiland' in der einchörigen Johannes-Passion.

Manche Teile aus der Matthäus-Passion bestanden schon, ehe Bach sie zur Wiederverwendung in der Passion bearbeitete. So war der Schlusssatz 'Wir setzen uns mit Tränen nieder' ursprünglich Bestandteil einer Trauermusik für einen früheren Arbeitgeber Bachs. Nur handelte es sich in diesem Fall um Musik für nur eine Gruppe von Sängern und Musikern. Ohne die geringsten Schwierigkeiten konnte Bach die Musik anschließend auf zwei Gruppen verteilen, indem er die Echos im Coro II erklingen ließ und sie an anderen Stellen nur verdoppelte. Überdies enthielt die einchörige Trauermusik eine Anzahl von Sätzen, die von Anfang an schon 'Doppelchörig' klangen, weil unabhängige Ripienisten eingesetzt wurden, die für Kommentar sorgen konnten.

Einige Worte schließlich noch über die konkreten Entscheidungen, die ich für die Ausführungen treffen musste. Mein Ausgangspunkt war dabei, dass die zuvor beschriebene Asymmetrie auch im Klang der Ensembles hörbar werden sollte. Deshalb habe ich entschieden, die Solisten im Coro I um acht Ripienisten zu bereichern, um einen volleren Klang zu erhalten. Diese Ripienisten singen ausschließlich in den Chören und Chorälen und übernehmen daneben ein paar der kleinen Rollen.

Beim Coro II habe ich mich für eine solistische Besetzung entschieden. Nur vier Sänger singen alles, worauf sie treffen: Arien, Chöre und Choräle. Der Umstand, dass Bach die Instrumente im Coro II sehr oft mit den Sängern zusammen spielen lässt, weist womöglich auf eine kleine Besetzung hin. Diese vier Sänger des Coro II verdanken ihre Doppelfunktion dem Einfallsreichtum Bachs: meist sind sie (unabhängige) Ripienisten, aber dann müssen sie plötzlich solo singen, so dass sie zu echten Concertisten aufgewertet werden.

Jos van Veldhoven

\* Eine wichtige Inspirationsquelle zu diesem Gedankengang war das Buch "Hearing Bach's passions" von Daniel Melamed (Oxford University Press 2005).

# ‘Quite bitter and yet sweet’

## Lutheran theology and mystical love in the St Matthew Passion

**T**HE LIBRETTO OF BACH’S ST MATTHEW Passion contains many references to mysticism. In the opening chorus, the daughters of Zion – from the Song of Songs – call for a lament for the heavenly bridegroom, who is described as the heavenly lover in the aria ‘Ach, nun ist mein Jesus hin’ [no. 30]. In the arias ‘Ich will dir mein Herze schenken’ [no. 13] and ‘Können Tränen meiner Wangen’ [no. 52], the faithful soul sings the praises of her most sensual love for Jesus. In ‘Sehet, Jesus hat die Hand’ [no. 60], the Crucifixion leads to a mystical, loving embrace. The texts of these movements, and Bach’s settings, frequently raise questions. Does Picander’s textual imagery betray the ‘bad taste’ of the Baroque? Do Bach’s rather secular settings reveal his interest in Pietism?

If we place the libretto of the St Matthew Passion in its theological-historical context, it becomes clear that the idea of combining gospel texts with personal metaphors, relating to the bridegroom and the Song of Songs, issues from the devotional practice of Lutheran mysticism. From this perspective, we may listen to and

interpret afresh the texts and music of the arias mentioned.

### *Bittersweet emotions*

**F**rom the late sixteenth century, Lutheran theology laid increasing emphasis on the personal devotion and emotional experience of the individual believer. Texts from medieval mysticism were rediscovered, reread and translated by Lutheran theologians. Among the most cherished texts were those by Bernard of Clairvaux on his fervent love for Christ, and by Thomas à Kempis on the physical imitation of the suffering Christ. Characteristic of the work of both medieval theologians are sensual descriptions of the love between man and God, or between man and Christ. To describe them, they employed the expressive imagery of the Song of Songs, and metaphors of marriage.

Medieval imagery was integrated into Lutheran devotional texts, giving rise in the German Baroque to a new school of mysticism. The main difference between medieval and Lutheran mystics concerned the *unio mystica*,

the mystical union between God and man. While the medieval mystic, in a state of mystical ecstasy ('raptus mysticus'), could achieve a temporary union with Jesus, the Lutheran *unio mystica* retained a dialectic inequality between God and man. By reason of his fundamentally sinful nature, even the justified Lutheran believer could not be wholly united with the Godman Christ. A *unio mystica* as proposed in Catholic theology – a transcendental union in which the boundaries between God and man are temporarily removed – was unattainable in Lutheran mysticism: even in this mystical union, humankind remained human and the Divinity divine. These theological concepts lay at the basis of the ambivalent emotions that marked Lutheran mysticism. Although the prospect of a *unio mystica* with Jesus was joyful, the union could be attained only after a Christian life and a repentant death. Lutheran mystical literature differs from its Catholic medieval pendant through its darker, sadder tone, caused by the ambivalent longing to 'reconcile the irreconcilable'.

In order to express these feelings, imagery of the bride and bridegroom, and metaphors from the Song of Songs, deriving from medieval mysticism, were combined with the Baroque amatory poetry of Petrarchism. The most important theme of the Petrarchistic love idiom, based on the lyric

poetry of Francesco Petrarca (1304-1374), was the impossible love for an unattainable woman. For the Petrarchists, love was *dolce amaro*, both sweet and bitter, and the lover was a voluntary prisoner of his own conflicting emotions. Jesus, the heavenly bridegroom, was as much an unattainable love for the faithful as Laura was for the Petrarchists. In expressing the bittersweet love for Christ, Lutheran mystics therefore employed not only motifs from the Song of Songs and mystical metaphors, but also Petrarchistic metaphors and stylistic devices including paradoxes and oxymorons, such as 'pleasant evil', 'ice-cold fire' and 'sweet suffering'. In this manner, the love between the faithful soul and Christ was described as a bittersweet emotion, and Jesus as a longing lover who died of love on the cross.

#### 'Aus Liebe'

Bach's St Matthew Passion is quite clearly conceived from the viewpoint of Lutheran Passion theology. The Passion story, in both text and music, is presented as proof of the overwhelming love of Jesus. This interpretation is intensified with mystical imagery, bringing the accent to lie on the personal feelings of the individual believer.

An exceptional movement in this respect is the soprano aria 'Aus Liebe will mein Heiland

13

Aus Lie - - - - - be, aus

Example 1: 'Aus Liebe'

sterben' [no. 49], which expresses the reaction to the fact that Christ undergoes his punishment with resignation (see Example 1). The text concentrates entirely on the love of Christ, which, according to Lutheran theology, is the basis of the Passion story and the reason for Jesus' sacrifice. In his setting of this text, Bach brings this love to the fore by blending sad and joyful affects. Musical parameters in this aria that are associated with sad affects in Baroque music theory are the minor key (A minor), the slow tempo, retarding syncopations and an almost static melody in the voice part. At the same time, however, the 3/4 time, the harmonic consonance, parallel thirds in the oboe da caccia parts, and flowing semiquaver movement between the flute and voice, are all expressions of joy. The continual musical simultaneity of joy and sadness thus produced, re-

presents the paradoxical feelings caused by the death of Christ: his death brings the promise of life, his love brings the consequence of both joy and pain. The most conspicuous parallel thirds in this aria occur at the word 'sterben' in bars 49–53. The apparent contradiction between these means of musical expression, with sweet emotions and love on the one hand and the textual theme of Jesus' death on the other, corresponds with the Lutheran theology of the Passion, in which Christ's death is considered to be the result and the proof of his love. Although the aria text contains no direct reference to Lutheran mysticism, Bach adds a mystical dimension to this song of religious love. Like the mystical poets of his time, he expresses love as an emotion comprising both bitter and sweet elements.

The text of the alto aria 'Sehet, Jesus hat die

Hand' [no. 60] has as its theme a traditional mystical image. As in the text by Johann Gerhard quoted above, the outstretched arms of the crucified Christ are interpreted as an invitation to the loving embrace of the heavenly bridegroom. A greater contrast with the theme of the preceding arioso 'Ach Golgatha' would hardly seem imaginable. While the arioso expresses the so-called *paradoxa passionalia*\* in emotional cries and antitheses, in the aria the same paradoxes are construed eschatologically as reconciliation. The wordly sinner who is scorned in the arioso, is invited in the aria by the daughters of Zion to enter into the mystical embrace of the bridegroom, to die, and, through reconciliation, to live again.

Although Bach creates the greatest possible intrinsic contrast between the suffering of Christ and the eschatological message of salvation, he also introduces constant factors to interconnect the two themes theologically and musically. Through the use of consistent musical means, such as the slow tempo, the key of E flat major, parallel thirds between the two oboes da caccia, and large melodic intervals in the alto and continuo parts, Bach underlines the theological relationship between the two movements.

The underlying theological theme is love: the arioso sings of the ultimate consequence of the love expressed in 'Aus Liebe', and the aria sings of

the final outcome of this same love. Through love, Christ undergoes the Crucifixion, and through this same love the sinner is forgiven. Here again, this is an emotionally ambivalent love – pain and joy rarely lie so close to one another – which is poetically intensified with the help of the mystical metaphor of the embrace. In order to express this love, Bach again employs a combination of bitter and sweet musical means. The continual paradoxical combination of consonant parallel thirds and unexpected large melodic leaps, and the combination of a sober, slow tempo with a joyful major key, express the love that forms the exegetic key to the Lutheran concept of the Passion.

It is against this theological background that the *accompagnato*-recitative 'Ach Golgatha' [no. 59] focuses on the horrors of the Crucifixion (see Example 2). The harmonic and melodic extremes of this movement explore the boundaries of the Baroque tonal world. The dissonance of seventh and seventh-ninth chords, the chromatic movement of the continuo part, and the large melodically dissonant intervals in the alto all go to make the continual parallel thirds in the oboes sound deceptively sweet.

In the aria 'Sehet, Jesus hat die Hand' [no. 60], the restless part-writing of the arioso relaxes into consonant harmonies, with first inversions of



Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alt

Ach Gol - ga - tha, un - sel - ges Gol - ga - tha!

Violoncelli pizzicato

Basso continuo

Violoni, Organo

Example 2: 'Ach Golgotha'

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alt

Le - bet, le - bet, ster - bet, ru - het. hier,

Basso continuo

Example 3: 'Sehet, Jesus hat die Hand'

triads and seventh chords and flowing melodic lines (see Example 3). The rising major triads in the continuo point upwards, as it were – 'Sehet' –, while the parallel thirds in the two oboes illustrate the mystical embrace in circling motifs, complementary rhythms and crossing parts.

*The communion: the mystical union with Christ*

**I**n the Baroque era, Lutheran theology described the communion as the sole moment in which the believer could genuinely personally experience the presence of Christ. Through the communion – the physical reception of the body

and blood of Christ in the form of bread and wine – the love issuing from the Passion could be manifest in the heart of the believer. Although the communion, in strict theological terms, was a union of faith between man and God, it was also interpreted as a union of love. Mystical theologians went a step further, arguing that the loving union with Jesus in the heart of the communicant formed a precursory reflection of the heavenly *unio mystica*. The communion was therefore often compared with the royal marriage feast in the gospel of Matthew (Mt 22).

By reason of these physiological aspects of communion theology, therefore, the bridal metaphors and Petrarchistic imagery of Lutheran mysticism are often supplemented in communion texts with sensual descriptions of love. Hence the mystical union of love in the communion often has an erotic dimension. The communion is described as a ‘meal of love’ which physically implants the love of Christ in the heart of the believer, so that Christ ‘dwells’ in his heart and the two ‘merge’ in love. The best-known poem on this theme is ‘Wie schön leuchtet der Morgenstern’ by Philipp Nicolai, employed on several occasions by Johann Sebastian Bach, for example in the communion cantatas BWV 1, 36, 37, 49, 61 and 172. The poem is written from the perspective of the believer, ill with longing to become one, in

fiery love, with the heavenly bridegroom in the communion. Metaphors in the Song of Songs describe this love as a lily and a robin, and the gospel as milk and honey. The spiritual preparation for communion, through penance and longing, is explained mystically as the dressing up and adornment of a bride for the marriage feast. A well-known poem on this theme is Johann Franck’s ‘Schmücke dich, o liebe Seele’. Franck describes how the soul is adorned as a bride, with longing for love, bittersweet tears, hunger and thirst for love, in order that the bridegroom ‘may dwell’ in her heart and she may be physically united with God in the communion.

The soprano recitative ‘Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt’ and aria ‘Ich will dir mein Herze schenken’ [nos. 12-13], bring together Passion and communion theology. The sorrow of the believer on the approaching departure of Christ flows directly into gratitude: Jesus leaves his body and blood to mankind as a continual remembrance of his love and as a sign of reconciliation. This thankfulness goes together with mystical love, and with longing for the union of love with Christ in the communion. This gives rise to a cumulation of sensually described emotions. Like the bride in Franck’s ‘Schmücke dich’, the faithful soul weeps tears of repentant love and longs to feel Jesus’ love flow in

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Sopran

Basso continuo

Wie - wohl! — mein Herz in Trä - nen schwimmt, daß

Example 4: 'Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt'

Ich will dir mein Her - ze schen - ken, sen - ke - dich, sen - ke - dich, sen - ke dich, mein Heil, hin - ein.

Example 5: 'Ich will dir mein Herze schenken'

her heart, so that the believer and Jesus can merge into a mystical unity. The imagery in these two movements may well sound rather exalted to the present-day listener, but it is characteristic of the Lutheran mysticism of Bach's time. In his settings of these texts, he gives musical expression to sad-

ness on the departure of Christ, gratitude for his sacrifice of love, and joy at the temporary *unio mystica* in the communion. As in the recitative 'Ach Golgatha' and the aria 'Sehet, Jesus hat die Hand', this recitative and aria too are joined musically by common means of expression.

Here once more, grieving love for the dying Christ is the common textual theme; it is expressed particularly in the calm tempo, and in the parallel thirds and circling movements in the oboe d'amore parts.

Within this framework of affects, the emphasis in the recitative lies on the ambivalent feelings of mourning and thankful love that the Last Supper evokes in the faithful soul (see Example 4). While the descending melodies represent mourning at the departure, the parallel triplets in the oboe d'amore parts portray the believer's tears of love. The modulation from E minor to C major in the recitative is a musical reference to the theological significance of the death of Christ, and to his testament in the communion. Though events cause temporary sadness (minor), they lead ultimately to redemption and atonement (major).

The aria 'Ich will dir mein Herze schenken' [no. 13] concentrates on physiological aspects of the communion, the mystical amalgam of Christ and the believer during the 'meal of love' (see Example 5). Here again, through a combination of contradictory affective means, Bach creates a musical anticipation of this union. We hear a whole series of contrasting parameters at the same time: while the 'andante' tempo, parallel sixths, syncopations and descending melodies in

the soprano express the longing of the faithful soul for Jesus, the dance-like 6/8 time, consonant major harmonies, parallel thirds and circling motifs depict the joy of union. In the opening bars of the aria, the parallel circling movements of the oboes d'amore in combination with the rising motifs in the continuo transmit the joy of togetherness in love, while the descending syncopations in the voice part appear to retard the tempo for a word painting of Jesus' supplication. This aria illustrates how, besides bittersweet aspects, the sensual dimension of mystical love also finds expression in Bach's composition technique. The use of descending motifs at 'senke dich hinein' against the affective background of love in all the musical parameters, goes to make the aria 'Ich will dir mein Herze schenken' a musical supplement to the communion experience of the individual believer. The love of Christ is thus physically implanted in the heart of the believer - not only by eating and drinking, but also by listening, so that both could lose themselves temporarily in mystical union.



The movements from Bach's St Matthew Passion discussed here illustrate how love, seen by Lutheran theology of the Baroque period as the basis of the Passion story, is also the

guiding principle in the music of this Passion composition. The mystical elements used in the text to intensify the emotional charge are given meticulous musical expression. In depicting mystical love, Bach combines the musical parameters of love's pain with those of love's joy in such a manner that a musical amalgam of bittersweet affects is created. Bach's consistent

bittersweet expression of love in the St Matthew Passion gives the work a musical coherence that corresponds with concepts of religious love in the period. While the Baroque notion of love was both bitter and sweet, the Crucifixion of Christ signifies death and life at one and the same time: 'Drum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein'.

Isabella van Elferen

\* The paradoxes of the Passion story: Christ suffers for the sins of the faithful. In Baroque literature, these paradoxes are often expressed in highly emotional short phrases: 'We sin, He is punished! We wallow in earthly pleasures, He suffers the pain of hell! We live, He dies!'

# ‘Recht bitter und doch süße’

## Lutherse theologie en mystieke liefde in de Matthäus-Passion

**H**ET LIBRETTO VOOR BACHS Matthäus-Passion bevat veel wijzigingen naar de mystiek. In het openingskoor roepen de dochters van Sion uit het Hooglied op tot een klaagzang over de hemelse bruidegom die in de aria ‘Ach, nun ist mein Jesus hin’ [Nr. 30] als de hemelse geliefde wordt beschreven. In de aria’s ‘Ich will dir mein Herze schenken’ [Nr. 13] en ‘Können Tränen meiner Wangen’ [Nr. 52] bezingt de gelovige ziel haar uiterst zinnelijke liefde voor Jezus. In ‘Sehet, Jesus hat die Hand’ [Nr. 60] mondt de kruisiging uit in een mystieke liefdesomhelzing. De teksten van deze delen, alsmede Bachs verklanking ervan, roepen vaak vragen op. Verraadt Picanders beeldtaal de ‘slechte smaak’ van de baroktijd? Laten Bachs wereldlijk aandoende toonzettingen ervan zijn interesse in het piëtisme zien?

Wanneer we het libretto van de Matthäus-Passion in zijn theologisch-historische context plaatsen, wordt duidelijk dat de combinatie van evangelieteksten met persoonlijke bruidegoms- en Hoogliedmetaforiek voortvloeit uit de devotiepraktijk van de lutherse mystiek.

Vanuit dit perspectief kunnen de genoemde aria’s en de toonzettingen opnieuw worden beluisterd en geïnterpreteerd.

### Een bitterzoete gevoelsbeweging

**V**anaf de late zestiende eeuw werden de persoonlijke devotie en de emotionele ervaringen van de individuele gelovige steeds belangrijker binnen de lutherse theologie. Teksten uit de middeleeuwse mystiek werden door lutherse theologen herontdekt, herlezen en vertaald. Zeer geliefd waren bijvoorbeeld de teksten van Bernardus van Clairvaux over zijn vurige liefde voor Christus, of die van Thomas a Kempis over het liefdelijk navolgen van de lijdende Christus. Het werk van beide middeleeuwse theologen kenmerkt zich door zinnelijke beschrijvingen van de liefde tussen mens en God of tussen mens en Christus. Deze beschreven zij met aan het Hooglied ontleende beeldspraak en bruiloftsmetaforen.

De middeleeuwse beeldspraak werd in lutherse devotiepraktijk geïntegreerd, waardoor er in de Duitse barok een nieuwe mystieke stroming ontstond. Het belangrijkste verschil

tussen de middeleeuwse en de lutherse mystici lag in de opvatting van de *unio mystica*, de mystieke vereniging tussen God en mens. Terwijl de middeleeuwse mysticus zich in mystieke extase ('*raptus mysticus*') tijdelijk met Jezus kon verenigen, bleef in de lutherse *unio mystica* de dialectische ongelijkheid tussen God en mens bestaan. Zelfs de gerechtvaardigde lutherse gelovige kon vanwege zijn principieel zondige aard immers niet volkomen met de Godmens Christus verenigd worden. Een *unio mystica* zoals die in de katholieke theologie werd voorgesteld – een transcendente vereniging waarin de grenzen tussen God en mens tijdelijk zijn opgeheven – was in de lutherse mystiek onbereikbaar: zelfs in deze mystieke vereniging bleef de mens menselijk en God goddelijk. Deze theologische opvattingen lagen te grondslag aan de ambivalente emoties die kenmerkend waren voor de lutherse mystiek. Hoewel het vooruitzicht van een *unio mystica* met Jezus vreugdevol was, kon de vereniging pas na een christelijke levenswandel en een berouwvolle dood worden bereikt. De lutherse mystieke literatuur onderscheidt zich van de katholieke middeleeuwse door haar donkerder, droeviger toon, die wordt veroorzaakt door het ambivalente verlangen naar een 'vereniging van het onver-enigbare'.

Om deze gevoelens uit te drukken, werden de

bruid- en bruidegomsbeeldspraak en de Hoogliedmetaforiek uit de middeleeuwse mystiek gecombineerd met de barokke liefdespoëzie van het petrarkisme. Het petrarkistische liefdes-idiom, dat stoelde op de lyriek van Francesco Petrarca (1304-1374), had de onmogelijke liefde voor een onbereikbare vrouw als belangrijkste thema. Liefde was voor de petrarkisten *dolce amaro*, bitter en zoet tegelijk, en de minnaar was een vrijwillige gevangene van zijn eigen tegenstrijdige emoties. Omdat Jezus als de hemelse bruidegom voor de gelovige een net zo onbereikbare geliefde was als Laura voor de petrarkisten, gebruikten de lutherse mystici voor het uitdrukken van de bitterzoete liefde voor Christus niet alleen Hoogliedmotieven en mystieke metaforen, maar ook petrarkistische metaforen en stijlmiddelen als paradoxen en oxymorons, zoals 'aangenaam kwaad', 'ijskoud vuur', 'zoet lijden'. De liefde tussen de gelovige ziel en Christus werd op die manier beschreven als een bitterzoete goedmoedsbeweging, en Jezus als een verlangende minnaar die aan het kruis een liefdesdood stierf.

#### 'Aus Liebe'

**B**achs Matthäus-Passion is heel duidelijk vanuit de lutherse passietheologie geconcipieerd. Het lijdensverhaal wordt zowel in tekst als muziek als bewijs van de overweldigende liefde van

13

Aus      Lie - - - - - be, aus

Voorbeeld 1: 'Aus Liebe'

Jezus gerepresenteerd. Deze interpretatie van het lijdensverhaal wordt met mystieke beeldspraak versterkt, zodat de nadruk op de persoonlijke gevoelens van iedere gelovige komt te liggen.

Een in dit opzicht heel bijzonder deel is de sopraanaria 'Aus Liebe will mein Heiland sterben' [Nr. 49], waarin de reactie op het feit dat Christus zijn straf lijdzzaam ondergaat gestalte krijgt (zie Voorbeeld 1). De tekst van de aria concentreert zich geheel op de liefde van Christus, die volgens Luthers theologie ten grondslag ligt aan het lijdensverhaal en die Jezus tot zijn offergave aanzet. In de verklanking van deze tekst plaatst Bach de liefde muzikaal op de voorgrond door treurige en vreugdevolle affecten met elkaar te versmelten. Muzikale parameters die in de barokke muziektheorie met treurige affecten worden geassocieerd, zijn in deze aria de mineur-

toonsoort (a-klein), het langzame tempo, de vertragende syncopen en de bijna bewegingsloze melodie in de zangstem. Tegelijkertijd vormen echter de driekwartsmaat, de harmonische consonantie, de parallelle tertsen in de hobo-partijen en de vloeiende bewegingen in zestienden tussen fluit en sopraanstem uitdrukkingen van vreugde. De voortdurende muzikale gelijktijdigheid van vreugde en droefenis die op deze manier ontstaat, vertegenwoordigt de paradoxale gevoelens die de dood van Christus veroorzaakt: zijn sterven belooft leven, zijn liefde heeft zowel vreugde als pijn tot gevolg. De meest opvallende tertsparallellen in deze aria komen voor bij het tekstwoord 'sterben' in de maten 49-53. De schijnbare tegenstelling tussen deze muzikale uitdrukkingsmiddelen van zoete emoties en liefde aan de ene en het tekstuele



thema van Jezus' dood aan de andere kant, correspondeert met de lutherse theologie van de passie: Christus' dood wordt daarin beschouwd als het resultaat en het bewijs van zijn liefde. Hoewel de tekst van deze aria geen directe verwijzingen naar de lutherse mystiek bevat, voegt Bach een mystieke dimensie toe aan zijn verklanking van de hier bezongen religieuze liefde. Net als de mystieke dichters van zijn tijd drukt hij de liefde uit als een emotie die tegelijkertijd bittere en zoete elementen bevat.

De tekst van altaria 'Sehet, Jesus hat die Hand' [Nr. 60], heeft een traditioneel mystiek beeld als thema. De gespreide armen van de gekruisigde Christus worden – net als in de hierboven geciteerde tekst van Johann Gerhard – geïnterpreteerd als een uitnodiging tot de liefhebbende omarming van de hemelse bruidegom. Een groter contrast dan tussen deze thematiek en die van het voorafgaande arioso, 'Ach Golgatha', lijkt nauwelijks denkbaar. Terwijl het arioso de zogenaamde *paradoxa passionalia*\* in emotionele uitroepen en antithesen uitdrukt, worden dezelfde paradoxen in de aria eschatologisch uitgelegd als verzoening. De aardse zondaar die in het arioso wordt versmaad, wordt in de aria door de Dochters van Sion uitgenodigd om de mystieke omarming van de bruidegom binnen te treden, te sterven en door de verzoening wederom te leven.

Hoewel Bach het inhoudelijke contrast tussen het lijden van Christus en de eschatologische heilsboodschap zo groot mogelijk maakt, zorgt hij er ook voor dat er constante factoren zijn die de beide thema's zowel theologisch en muzikaal met elkaar verbinden. Door het gebruik van consistente muzikale middelen, zoals het langzame tempo, de toonsoort Es-majeur, de tertsparallelen tussen de beide oboi da caccia en de grote melodische intervallen in de alt- en continuo-partij, onderstreept Bach de theologische verbinding tussen de twee delen.

Het onderliggende theologische thema is de liefde: in het arioso wordt de ultieme consequentie van de liefde uit de aria 'Aus Liebe' bezongen, in de aria het uiteindelijke gevolg van diezelfde liefde. Uit liefde ondergaat Christus de kruisiging, door deze liefde wordt de zondaar vergeven. Ook hier gaat het om een emotioneel ambivalente liefde – pijn en vreugde liggen zelden zo dicht bij elkaar – die dichterlijk wordt versterkt met behulp van de mystieke metafoer van de omhelzing. Om deze liefde uit te drukken maakt Bach ook hier gebruik van een combinatie van bittere en zoete muzikale middelen. Het voortdurende paradoxale samengaan van consonante tertsparallelen met onverwacht grote melodische sprongen en de combinatie van een sober, langzaam tempo met een vreugdevolle majeure toonsoort, drukken

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alt

Ach Gol - ga - tha, un - sel - ges Gol - ga - tha!

Violoncelli pizzicato

Basso continuo

Violoni, Organo

Detailed description: This musical score is for the first example, 'Ach Golgotha'. It features four staves: two for Oboe da caccia (I and II), one for Alto, and one for Basso continuo. The Alto part has the lyrics 'Ach Gol - ga - tha, un - sel - ges Gol - ga - tha!'. The Basso continuo part includes figured bass notation: 7, 9, 7, 6, 4, 2, 6, 4, 2.

Voorbeeld 2: 'Ach Golgotha'

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alt

Le - bet, le - bet, ster - bet, ru - het hier,

Basso continuo

Detailed description: This musical score is for the second example, 'Sehet, Jesus hat die Hand'. It features four staves: two for Oboe da caccia (I and II), one for Alto, and one for Basso continuo. The Alto part has the lyrics 'Le - bet, le - bet, ster - bet, ru - het hier,'. The Basso continuo part includes figured bass notation: 6, 4, 7, 6, 5, 4, 6, 4, 2, 6, 5.

Voorbeeld 3: 'Sehet, Jesus hat die Hand'

hier de liefde uit die de exegetische sleutel tot het lutherse passiebegrip vormt.

Tegen deze theologische achtergrond concentreert het *accompagnato-recitatief* 'Ach Golgotha' [Nr. 59] zich op de gruwelen van de kruisiging (zie Voorbeeld 2). De harmonische en melodische extremen van dit deel tasten de grenzen van het

barokke klankbeeld af. De dissonantie van de sept- en sept-none-akkoorden, de chromatische beweging van de continuo-partij en de grote, melodisch dissonante intervallen in de altstem laten de voortdurende tertsparellen in de hobo's slechts bedrieglijk zoet klinken.

In de aria 'Sehet, Jesus hat die Hand' [Nr. 60]

ontspant de rusteloze stemvoering van het arioso zich in een consonante harmonie, met sext- en kwintsextaccorden en vloeiende melodielijnen (zie Voorbeeld 3). De stijgende majeur-drieklanken van het continuo wijzen als het ware naar boven – ‘Sehet’ –, terwijl de tertsparallellen van de beide hobo’s de mystieke omhelzing in cirkelende motieven, complementaire ritmes en stemkruisingen muzikaal afbeelden.

*Het avondmaal: de mystieke versmelting met Christus*

**D**e lutherse theologie van de baroktijd beschreef het avondmaal als het enige moment waarop de gelovige de aanwezigheid van Christus daadwerkelijk aan den lijve kon ondervinden. Door de communie – de fysieke opname van het lichaam en het bloed van Christus in de gedaante van brood en wijn – kon de liefde uit de passie zich in het hart van de gelovige manifesteren. Hoewel het avondmaal strikt theologisch een vereniging in het geloof tussen mens en God was, werd hij ook wel als liefdesvereniging geïnterpreteerd. Mystieke theologen gingen nog een stap verder en beargumenteerden dat de liefdesvereniging met Jezus in het hart van de communicant een voorafspiegeling van de hemelse *unio mystica* vormde. Het avondmaal werd daarom vaak met de koninklijke bruiloft uit het Matteüs-evangelie vergeleken (Matheus 22).

We zien dat, vanwege deze fysiologisch aspecten van de avondmaalstheologie, de bruidsmetaforen en de petrarkistische beeldspraak van de lutherse mystiek in teksten over de communie vaak worden aangevuld met zinnelijke beschrijvingen van de liefde. De mystieke liefdesvereniging in het avondmaal doet hierdoor niet zelden erotisch aan. Het avondmaal wordt beschreven als een ‘liefdesmaal’ dat de liefde van Christus lijfelij ‘inplant’ in het hart van de gelovige, waardoor hij in diens hart ‘woont’ en Christus en de gelovige in liefde met elkaar ‘versmelten’. Het bekendste gedicht over dit thema is ‘Wie schön leuchtet der Morgenstern’ door Philipp Nicolai, dat Johann Sebastian Bach meerdere malen heeft verklankt, bijvoorbeeld in de avondmaalscantates BWV 1, 36, 37, 49, 61 en 172. Het gedicht is geschreven vanuit het perspectief van de gelovige die ziek is van verlangen om in vlamme liefde met de hemelse bruidegom één te worden in het avondmaal. Deze liefde wordt in Hoogliedmetaforen beschreven als een lelie en een robijn, het evangelie als melk en honing. De geestelijke voorbereiding op het avondmaal, door boetedoening en verlangen, wordt mystiek uitgelegd als het uitdossen en het versieren van een bruid voor de bruiloft. Een bekend gedicht over dit thema is Johann Francks ‘Schmücke dich, o liebe Seele’. Franck beschrijft hoe de ziel zich als

een bruid tooit met liefdesverlangen, bitterzoete tranen, honger en dorst van liefde, opdat de bruidgom 'herberg kan houden' in haar hart en zij zich in het avondmaal lijfelijik met God kan verenigen.

In het recitatief-aria-paar voor sopraan 'Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt' en 'Ich will dir mein Herze schenken' [Nrs. 12-13] worden de passie- en avondmaalstheologie met elkaar verbonden. Het verdriet van de gelovige om het naderende afscheid van Christus vloeit direct over in dankbaarheid: Jezus laat de mens zijn lichaam en bloed als voortdurende herinnering aan zijn liefde en als teken van de verzoening na. Deze dankbaarheid gaat samen met mystieke liefde en met het verlangen naar de liefdesvereniging met Christus in het avondmaal. Hierdoor ontstaat er een cumulatie van zintuiglijk beschreven emoties. Net als de bruid in Francks 'Schmücke dich', weent de gelovige ziel tranen van berouwvolle liefde en verlangt ernaar Jezus' liefde in haar hart te voelen vloeien, zodat gelovige en Jezus kunnen versmelten in mystieke eenwording. De beeldspraak in deze beide delen doet voor de hedendaagse luisteraar wellicht wat geëxalteerd aan, maar is karakteristiek voor de lutherse mystiek van Bachs tijd. In Bachs verklankingen van deze teksten krijgen de bedroefdheid om het afscheid van Christus, de dankbaarheid om zijn

offer uit liefde, en de vreugde om de tijdelijke *unio mystica* in het avondmaal, muzikaal gestalte. Net als in het recitatief 'Ach Golgatha' en de aria 'Sehet, Jesus hat die Hand' worden ook dit recitatief en deze aria door gemeenschappelijke uitdrukkingsmiddelen muzikaal met elkaar verbonden. Ook hier is de rouwende liefde tot de stervende Jezus het overkoepelende tekstuele thema, dat hier vooral in het rustige tempo, en de tertsparallellen en cirkelende bewegingen van de oboe d'amore-partijen naar voren komt.

In het recitatief ligt binnen dit affectieve kader de nadruk op de ambivalente gevoelens van rouw en dankbare liefde van de gelovige ziel bij het laatste avondmaal (zie Voorbeeld 4). Terwijl de dalende melodieën de rouw om het afscheid representeren, vormen de parallelle triolen in de hobopartijen een schildering van de liefdestranen van de gelovige. De modulatie in het recitatief van e-mineur naar C-majeur wijst muzikaal op de theologische betekenis van het sterven van Christus en zijn testament in het avondmaal. Weliswaar stemmen de gebeurtenissen tijdelijk treurig (mineur), maar uiteindelijk leiden ze tot bevrijding en verzoening (majeur).

De aria 'Ich will dir mein Herze schenken' [Nr. 13] concentreert zich op de fysiologische werking van het avondmaal, de mystieke versmelting van Christus en gelovige tijdens dit 'liefdesmaal' (zie

Oboe d'amore I  
 Oboe d'amore II  
 Sopran  
 Basso continuo

Wie - wohl! — mein Herz in Trä - nen schwimmt, daß

Musical score for 'Wie wohl! mein Herz in Tränen schwimmt, daß'. It features four staves: Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Soprano, and Basso continuo. The Soprano part has lyrics. The Basso continuo part includes figured bass notation (7, 7, 7, 4, 2).

Voorbeeld 4: 'Wie wohl! mein Herz in Tränen schwimmt'

Ich will dir mein Her - ze schen - ken, sen - ke - dich, sen - ke - dich, sen - ke dich, mein Heil, hin - ein.

Musical score for 'Ich will dir mein Herze schenken'. It features three staves: Soprano, Alto, and Basso continuo. The Soprano part has lyrics. The Basso continuo part includes figured bass notation (6, 6, 4, 6, 7, 6, 7, 6, 17, 15, 15, 6, 7, 4, 2, 6, 5, 4, 4).

Voorbeeld 5: 'Ich will dir mein Herze schenken'

Voorbeeld 5). Door – nogmaals – een combinatie van tegengestelde affectieve middelen toe te passen, creëert Bach een muzikale voorafbeelding van deze liefdesvereniging. Een hele reeks aan contrasterende parameters klinkt hier tegelijkertijd: terwijl het 'andante' tempo, de parallele

sextakkoorden, de syncopische ritmes en dalende melodieën van de sopraanstem het verlangen van de gelovige ziel naar Jezus uitdrukken, geven de dansante 6/8-maat, de consonante majeurharmonie, de tertsparallellen en de cirkelende motieven de vreugde over het samenzijn gestalte. In de

beginmaten van de aria drukken de parallelle cirkelbewegingen van de oboi d'amore in combinatie met de stijgende motieven van de continuo de vreugde over het samenzijn in liefde uit, terwijl de dalende syncopen in de zangpartij het tempo lijken te vertragen voor een schildering van de smeebede aan Christus. Deze aria laat zien hoe behalve de bitterzoete ook de zinnelijke aspecten van de mystieke liefde in Bachs compositietechniek muzikaal gestalte kregen. Door de inzet van dalende motieven op 'senke dich hinein' tegen de affectieve achtergrond van liefde in alle muzikale parameters, vormt de aria 'Ich will dir mein Herze schenken' een muzikale aanvulling op de avondmaalservaring van de individuele gelovige. De liefde van Christus kan zo niet alleen door eten en drinken, maar ook door middel van luisteren lijfelijk in het hart van de gelovige 'ingeplant' worden, zodat beiden zichzelf tijdelijk in mystieke vereniging konden verliezen.



De verschillende hier besproken delen uit Bachs Matthäus-Passion laten zien hoe de liefde, die in de lutherse theologie van de baroktijd als de basis voor het lijdensverhaal werd gezien, ook de muzikale leidraad voor deze passieverklanking vormt. De mystieke elementen die in de tekst worden gebruikt om de emotionele

lading te intensiveren krijgen een nauwgezette muzikale uitdrukking. Bij de uitdrukking van mystieke liefde combineert Bach de muzikale parameters van liefdespijn op een dusdanige manier met die van liefdesvreugde, dat er een muzikaal amalgaam van bitterzoete affecten ontstaat. Bachs consistent bitterzoete uitdrukking van de liefde in de Matthäus-Passion verleent het werk een muzikale coherentie die correspondeert met de opvattingen over religieuze liefde uit zijn tijd. Terwijl het barokke liefdesbegrip tegelijk bitter en zoet was, betekende de kruisiging van Christus tegelijk dood en leven: 'Drum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein'.

Isabella van Elferen

- \* De paradoxen van het passieverhaal: Christus lijdt voor de zonden van de gelovigen. In de barokke literatuur werden deze paradoxen vaak in zeer emotionele opsommingen uitgedrukt: 'Wij zondigen, hij wordt bestraft! Wij wentelen ons in aardse genoegens, hij lijdt de pijn van de hell! Wij leven, hij sterft!'

# ‘Recht bitter und doch süße’

## Lutherische Theologie und mystische Liebe in der Matthäus-Passion

**D**ER TEXT ZU BACHS MATTHÄUS-Passion enthält viele Hinweise auf die Mystik. Im Eröffnungsschor rufen die Töchter Zions aus dem Hohelied auf zu einem Klagelied über den himmlischen Bräutigam, der in der Arie ‘Ach, nun ist mein Jesus hin’ [Nr. 30] als der himmlische Geliebte beschrieben wird. In den Arien ‘Ich will dir mein Herze schenken’ [Nr. 13] und ‘Können Tränen meiner Wangen’ [Nr. 52] besingt die gläubige Seele ihre äußerst sinnliche Liebe zu Jesus. In ‘Sehet, Jesus hat die Hand’ [Nr. 60] mündet die Kreuzigung in einer mystischen Liebesumarmung. Die Texte dieser Sätze sowie deren Vertonung durch Bach erwecken Fragen. Verrät Picanders Bildsprache den ‘schlechten Geschmack’ des Barocks? Offenbaren Bachs weltlich erscheinende Vertonungen sein Interesse am Pietismus?

Wenn wir den Text der Matthäus-Passion in seinen theologisch-historischen Kontext versetzen, wird klar, dass die Kombination von Evangelientexten mit persönlicher Bräutigams- und Hoheliedmetaphorik sich ergibt aus der unterwürfigen Praxis der lutherischen Mystik. Aus dieser Perspektive heraus können die genannten Arien

und die Vertonungen erneut angehört und interpretiert werden.

### *Eine bittersüße Gemütsbewegung*

**V**om sechzehnten Jahrhundert an wurden die persönliche Verehrung und die emotionalen Erfahrungen des individuellen Gläubigen innerhalb der lutherischen Theologie immer wichtiger. Texte aus der mittelalterlichen Mystik wurden von lutherischen Theologen wiederentdeckt, erneut gelesen und übersetzt. Sehr beliebt waren zum Beispiel die Texte von Bernard von Clairvaux über seine feurige Liebe zu Christus oder die von Thomas von Kempen über die leibliche Nachfolge des leidenden Christus. Das Werk beider mittelalterlicher Theologen wird gekennzeichnet durch sinnliche Beschreibungen der Liebe zwischen Mensch und Gott oder zwischen Mensch und Christus. Diese beschrieben sie mit dem Hohelied entlehnter Bildsprache und Hochzeitsmetaphern.

Die mittelalterliche Bildsprache wurde in lutherische andächtige Texte integriert, und dadurch entstand im deutschen Barock eine neue mystische Strömung. Der wichtigste Unterschied

zwischen den mittelalterlichen und den lutherischen Mystikern lag in der Auffassung der *Unio Mystica*, der geheimnisvollen Vereinigung zwischen Gott und dem Menschen. Während der mittelalterliche Mystiker sich in mystischer Ekstase ('raptus mysticus') zeitweilig mit Jesus vereinigen konnte, blieb die dialektische Ungleichheit zwischen Gott und dem Menschen in der lutherischen *Unio Mystica* bestehen. Selbst der gerechtfertigte lutherische Gläubige konnte aufgrund seiner prinzipiell sündigen Art schließlich nicht vollkommen mit dem Gott-menschen Christus vereinigt werden. Eine *Unio Mystica*, wie diese in der katholischen Theologie dargestellt wurde – eine transzendente Vereinigung, in der die Grenzen zwischen Gott und dem Menschen zeitweilig aufgehoben sind – war in der lutherischen Mystik unerreichbar: selbst in dieser mystischen Vereinigung blieb der Mensch menschlich und Gott göttlich. Diese theologischen Auffassungen lagen den ambivalenten Emotionen zugrunde, die für die lutherische Mystik kennzeichnend waren. Obwohl die Aussicht auf eine *Unio Mystica* mit Jesus freudvoll war, konnte die Vereinigung erst nach einem christlichen Lebenswandel und einem reuevollen Tod erreicht werden. Die lutherische mystische Literatur unterscheidet sich von der katholischen mittelalterlichen durch ihren dunkleren, trüberen Ton, der durch das ambivalente Verlangen nach einer 'Vereinigung des Unvereinbaren' verursacht wird.

Um diese Gefühle auszudrücken, wurden die Braut- und Bräutigamsbildsprache und die Hoheliedmetaphorik aus der mittelalterlichen Mystik mit der barocken Liebespoesie des Petrarkismus kombiniert. Das petrarkistische Liebesidiom, das auf der Lyrik des Francesco Petrarca (1304-1374) beruhte, hatte die unmögliche Liebe zu einer unerreichbaren Frau zum wichtigsten Thema. Liebe war für die Petrarkisten *dolce amaro*, bitter und süß zugleich, und der Liebende war ein freiwilliger Gefangener seiner eigenen widersprüchlichen Emotionen. Da Jesus als der himmlische Bräutigam für den Gläubigen ein ebenso unerreichbarer Geliebter war, wie Laura für die Petrarkisten, verwendeten die lutherischen Mystiker zum Ausdrücken der bittersüßen Liebe zu Christus nicht nur Hoheliedmotive und mystische Metapher, sondern auch petrarkistische Metapher und Stilmittel, wie Paradoxe und Oxymora, wie 'angenehm übel', 'eiskalt Feuer', 'süß leiden'. Die Liebe zwischen der gläubigen Seele und Christus wurde auf diese Weise als eine bittersüße Gemütsbewegung beschrieben und Jesus als ein sehrender Liebhaber, der am Kreuz einen Liebestod starb.

#### 'Aus Liebe'

Bachs Matthäus-Passion ist ganz deutlich aus der Sicht der lutherischen Passionstheologie konzipiert. Die Leidensgeschichte wird sowohl im



13

Aus Liebe, aus

Beispiel 1: 'Aus Liebe'

Text als auch in der Musik als Beweis der überwältigenden Liebe Jesu dargeboten. Diese Interpretation der Leidensgeschichte wird durch die mystische Bildsprache verstärkt, so dass die Betonung auf die persönlichen Gefühle eines jeden Gläubigen gelegt wird.

Ein in dieser Hinsicht ganz besonderer Satz ist die Sopranarie 'Aus Liebe will mein Heiland sterben' [Nr. 49], in der die Reaktion auf den Umstand, dass Christus seine Strafe duldsam erträgt, Gestalt annimmt (siehe Beispiel 1). Der Text der Arie konzentriert sich ganz auf die Liebe Christi, die gemäß Luthers Theologie der Leidensgeschichte zugrunde liegt und die Jesus zu seinem Opfer bewegt. In der Vertonung dieses Textes stellt Bach die Liebe musikalisch in den Vordergrund, indem er traurige und freudige Gemütsbewegungen miteinander verschmilzt. Musikalische Para-

meter, die in der barocken Musiktheorie mit traurigen Gemütsbewegungen assoziiert werden, sind in dieser Arie die Molltonart (a-Moll), das langsame Tempo, die verzögernden Synkopen und die fast bewegungslose Melodie in der Gesangsstimme. Zugleich stellen jedoch der Dreivierteltakt, die harmonische Konsonanz, die parallelen Terzen in den Oboenpartien und die fließenden Bewegungen in Sechzehnteln zwischen Flöte und Sopranstimme Ausdrücke der Freude dar. Die fortwährende musikalische Gleichzeitigkeit von Freude und Trübsal, die auf diese Weise entsteht, vertritt die paradoxen Gefühle, die Christi Tod verursacht: sein Sterben verspricht Leben, seine Liebe hat sowohl Freude als auch Schmerz zur Folge. Die auffälligsten Terzparallelen in dieser Arie erscheinen beim Textwort 'sterben' in den Takten 49-53. Der scheinbare Gegensatz zwischen

diesen musikalischen Ausdrucksmitteln von süßen Emotionen und Liebe auf der einen und dem textlichen Thema von Jesu Tod auf der anderen Seite, korrespondiert mit der lutherischen Passionstheologie: Christi Tod wird darin gesehen als das Resultat und der Beweis seiner Liebe. Obwohl der Text dieser Arie keine direkten Hinweise auf die lutherische Mystik enthält, fügt Bach seiner Vertonung der hier besungenen religiösen Liebe eine mystische Dimension hinzu. Ebenso wie die mystischen Dichter seiner Zeit, drückt er die Liebe aus als eine Emotion, die zugleich bittere und süße Elemente enthält.

Der Text der Altarie 'Sehet, Jesus hat die Hand' [Nr. 60] hat ein traditionelles mystisches Bild zum Thema. Die ausgebreiteten Arme des gekreuzigten Christus werden – ebenso wie im zuvor zitierten Text von Johann Gerhard – interpretiert als Einladung zur liebenden Umarmung des himmlischen Bräutigams. Ein größerer Kontrast als zwischen dieser Thematik und der des vorhergehenden Arioso, 'Ach Golgatha', scheint kaum vorstellbar. Während das Arioso die sogenannten *Paradoxa passionalia*\* in emotionalen Ausrufen und Antithesen ausdrückt, werden dieselben Paradoxe in der Arie eschatologisch als Versöhnung ausgelegt. Der irdische Sünder, der im Arioso verschmäht wird, wird in der Arie von den Töchtern Zions dazu eingeladen, in die mystische Umar-

mung des Bräutigams einzutreten, zu sterben und durch die Versöhnung wiederum zu leben.

Obwohl Bach den inhaltlichen Kontrast zwischen dem Leiden Christi und der eschatologischen Heilsbotschaft so groß wie nur möglich macht, sorgt er auch dafür, dass es konstante Faktoren gibt, welche die beiden Themen sowohl theologisch als auch musikalisch miteinander verbinden. Durch die Verwendung konsistenter musikalischer Mittel, wie das langsame Tempo, die Tonart Es-Dur, die Terzparallelen zwischen den beiden Oboen da caccia und die großen melodischen Intervalle in der Alt- und Continuoartie, unterstreicht Bach die theologische Verbindung zwischen den beiden Sätzen.

Das zugrunde liegende theologische Thema ist die Liebe: im Arioso wird die endgültige Konsequenz der Liebe aus der Arie 'Aus Liebe' besungen, in der Arie die letztendliche Folge derselben Liebe. Aus Liebe lässt Christus die Kreuzigung über sich ergehen, durch diese Liebe wird dem Sünder vergeben. Auch hier handelt es sich um eine emotionale ambivalente Liebe – Schmerz und Freude liegen selten so nahe beieinander –, die dichterisch mit Hilfe der mystischen Metapher der Umarmung verstärkt wird. Um diese Liebe auszudrücken, verwendet Bach auch hier eine Kombination von bitteren und süßen musikalischen Mitteln. Das fortwährende paradoxe Zusammengehen von harmonischen Terzparallelen mit überraschend

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alt

Ach Gol - ga - tha, un - sel - ges Gol - ga - tha!

Violoncelli pizzicato

Basso continuo

Violoni, Organo

### Beispiel 2: 'Ach Golgotha'

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alt

Le - bet, le - bet, ster - bet, ru - het. hier,

Basso continuo

### Beispiel 3: 'Schet, Jesus hat die Hand'

großen melodischen Sprüngen und die Kombination eines nüchternen, langsamen Tempos mit einer freudigen Durtonart drücken hier die Liebe aus, die den exegetischen Schlüssel zum lutherischen Passionsverständnis darstellt.

Vor diesem theologischen Hintergrund konzentriert das *Accompagnato*-Rezitativ 'Ach Gol-

gatha' [Nr. 59] sich auf die Gräueltaten der Kreuzigung (siehe Beispiel 2). Die harmonischen und melodischen Extreme dieses Satzes tasten die Grenzen des barocken Klangbildes ab. Die Dissonanz der Septimen- und Septimnonenakkorde, die chromatische Bewegung der Continuo-Partie und die großen, melodisch dissonanten Intervalle in der

Altstimme lassen die fortwährenden Terzparallelen in den Oboen nur trügerisch süß erklingen.

In der Arie 'Sehet, Jesus hat die Hand' [Nr. 60] entspannt die ruhelose Stimmführung des Arioso sich in einer wohlklingenden Harmonie mit Sext- und Quintsextakkorden und fließenden Melodie-linien (siehe Beispiel 3). Die steigenden Durdreiklänge des Continuos zeigen gewissermaßen nach oben – 'Sehet' –, während die Terzparallelen der beiden Oboen die mystische Umarmung in kreisenden Motiven, komplementären Rhythmen und Stimmkreuzungen musikalisch darstellen.

*Das Abendmahl: die mystische Verschmelzung mit Christus*

Die lutherische Theologie des Barocks beschrieb das Abendmahl als den einzigen Moment, in dem der Gläubige Christi Gegenwart tatsächlich am eigenen Leibe erfahren konnte. Durch die Kommunion – die physische Einnahme von Christi Leib und Blut in der Form von Brot und Wein –, konnte die Liebe aus der Passion sich im Herzen des Gläubigen manifestieren. Obwohl das Abendmahl strikt theologisch eine Vereinigung im Glauben zwischen Mensch und Gott war, wurde es zuweilen auch als Liebesvereinigung interpretiert. Mystische Theologen gingen noch einen Schritt weiter und behaupteten, dass die Liebesvereinigung mit Jesus im Herzen des Kommunikanten eine Vorabspiegelung der himmlischen *Unio Mystica* darstelle. Das

Abendmahl wurde darum oft mit der königlichen Hochzeit aus dem Matthäus-Evangelium verglichen (Mathäus 22).

Wir sehen, dass die Brautmetapher und die petrarkistische Bildsprache der lutherischen Mystik in Texten über die Kommunion aufgrund dieser physiologischen Aspekte der Abendmahls-theologie oft mit sinnlichen Beschreibungen der Liebe ergänzt werden. Die mystische Liebesvereinigung im Abendmahl hat dadurch nicht selten eine erotische Erscheinung. Das Abendmahl wird als ein 'Liebesmahl' beschrieben, das Christi Liebe leiblich in das Herz des Gläubigen 'einpflanzt', so dass er in dessen Herzen 'wohnt' und Christus und der Gläubige in Liebe miteinander 'verschmelzen'. Das bekannteste Gedicht über dieses Thema ist 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' von Philipp Nicolai, das Johann Sebastian Bach mehrfach vertont hat, zum Beispiel in den Abend-mahlskantaten BWV 1, 36, 37, 49, 61 und 172. Das Gedicht wurde aus der Sicht des Gläubigen geschrieben, der krank ist vom Verlangen, in flammender Liebe mit dem himmlischen Bräutigam im Abendmahl vereinigt zu werden. Diese Liebe wird in Hoheliedmetaphern beschrieben als eine Lilie und ein Rubin, das Evangelium als Milch und Honig. Die geistige Vorbereitung auf das Abendmahl durch Büßen und Verlangen, wird mystisch ausgelegt als das Herausputzen

und Schmücken einer Braut vor der Hochzeit. Ein bekanntes Gedicht über dieses Thema ist Johann Francks 'Schmücke dich, o liebe Seele'. Franck beschreibt, wie die Seele sich wie eine Braut schmückt mit Liebesverlangen, bitter-süßen Tränen, Hunger und Durst nach Liebe, auf dass der Bräutigam sich in ihrem Herzen 'beherbergen kann' und sie sich im Abendmahl leiblich mit Gott vereinigen kann.

Im Rezitativ-Arienpaar für Sopran 'Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt' und 'Ich will dir mein Herz schenken' [Nr. 12-13] werden die Passions- und Abendmahlstheologie miteinander verbunden. Der Schmerz des Gläubigen über Christi nahenden Abschied geht direkt in Dankbarkeit über: Jesus hinterlässt dem Menschen seinen Leib und sein Blut als bleibende Erinnerung an seine Liebe und als Zeichen der Versöhnung. Diese Dankbarkeit geht zusammen mit mystischer Liebe und mit dem Verlangen nach der Liebesvereinigung mit Christus im Abendmahl. Dadurch kommt es zu einer Kumulation von sinnlich beschriebenen Emotionen. Ebenso wie die Braut in Francks 'Schmücke dich', weint die gläubige Seele Tränen reuevoller Liebe und sehnt sich danach, Jesu Liebe in ihr Herz fließen zu spüren, so dass der Gläubige und Jesus in mystischer Einswerdung verschmelzen können. Die Bildsprache in diesen beiden Sätzen mag dem Hörer unserer Zeit vielleicht ein wenig exalziert erscheinen, aber für die

lutherische Mystik aus Bachs Zeit ist sie charakteristisch. In Bachs Vertonungen dieser Texte nehmen die Trauer um Christi Abschied, die Dankbarkeit für sein Opfer aus Liebe und die Freude über die zeitweilige *Unio Mystica* im Abendmahl musikalisch Gestalt an. Ebenso wie im Rezitativ 'Ach Golgatha' und in der Arie 'Sehet, Jesus hat die Hand', werden auch hier Rezitativ und Arie durch gemeinsame Ausdrucksmittel musikalisch miteinander verbunden. Auch hier ist die trauernde Liebe zum sterbenden Jesus das überkuppelnde textliche Thema, das hier vor allem im ruhigen Tempo, den Terzparallelen und den kreisenden Bewegungen der Oboe-d'amore-Partien hervortritt.

Im Rezitativ liegt der Akzent innerhalb dieses gefühlsbetonten Rahmens auf den zwiespältigen Gefühlen der Trauer und der dankbaren Liebe der gläubigen Seele beim letzten Abendmahl (siehe Beispiel 4). Während die sinkenden Melodien die Trauer um den Abschied repräsentieren, bilden die parallelen Triolen in den Oboen eine Schilderung der Liebestränen des Gläubigen. Die Modulation im Rezitativ von e-Moll nach C-Dur weist musikalisch auf die theologische Bedeutung von Christi Sterben und sein Testament im Abendmahl hin. Zwar stimmen die Ereignisse vorübergehend traurig (Moll), aber schließlich führen sie zur Befreiung und Versöhnung (Dur).

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Sopran

Wie - wohl! mein Herz in Trä - nen schwimmt, daß

Basso continuo

Detailed description: This musical score is for a scene from the opera 'Die Bachkantate'. It features four staves. The top two staves are for Oboe d'amore I and II, both playing a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Soprano part has a vocal line with lyrics: 'Wie - wohl! mein Herz in Trä - nen schwimmt, daß'. The Basso continuo part provides a harmonic foundation with a series of chords, some marked with figured bass notation (e.g., 7, 7/5, 7/5, 4/2).

Beispiel 4: 'Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt'

7

Ich will dir mein Her - ze schen - ken, sen - ke - dich, sen - ke - dich, sen - ke dich, mein Heil, hin - ein.

Detailed description: This musical score is for the aria 'Ich will dir mein Herze schenken'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a fermata and a measure rest, followed by a melodic line with lyrics: 'Ich will dir mein Her - ze schen - ken, sen - ke - dich, sen - ke - dich, sen - ke dich, mein Heil, hin - ein.' The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the basso continuo part with figured bass notation (e.g., 6, 6/5, 4, 6/7, 6/5, 7/5, 6/5, 17/15, 6/5, 7, 6/4, 2, 6/5, 4).

Beispiel 5: 'Ich will dir mein Herze schenken'

Die Arie 'Ich will dir mein Herze schenken' [Nr. 13] konzentriert sich auf die physische Wirkung des Abendmahls, die mystische Verschmelzung Christi und des Gläubigen während dieses 'Liebesmahls' (siehe Beispiel 5). Indem er – nochmals – eine Kombination gegensätzlicher

gefühlbetonter Mittel verwendet, entwirft Bach eine musikalische Vorschau auf diese Liebesvereinigung. Eine ganze Reihe kontrastierender Parameter erklingt hier gleichzeitig: während das Tempo 'Andante', die parallelen Sextakkorde, die synkopischen Rhythmen und die abwärts ge-

henden Melodien der Sopranstimme das Verlangen der gläubigen Seele nach Jesus ausdrücken, verleihen der tänzerische 6/8-Takt, die wohlklingende Durharmonie, die Terzparallelen und die kreisenden Motive der Freude über das Zusammensein Gestalt. In den Anfangstakten der Arie drücken die parallelen Kreisbewegungen der Oboen d'amore in Kombination mit den ansteigenden Motiven des Continuo die Freude über das Beisammensein in Liebe aus, während die abwärts gehenden Synkopen in der Singstimme das Tempo zu einer Schilderung des Flehens zu Christus zu verzögern scheinen. Diese Arie zeigt, wie außer den bitter-süßen auch die sinnlichen Aspekte der mystischen Liebe in Bachs Kompositionstechnik musikalisch gestaltet werden. Durch das Einsetzen sinkender Motive bei 'senke dich hinein' gegen den gefühlsbetonten Hintergrund der Liebe in allen musikalischen Parametern, bildet die Arie 'Ich will dir mein Herz schenken' eine musikalische Ergänzung zum Abendmahlserlebnis des individuellen Gläubigen. Christi Liebe kann so nicht nur durch Essen und Trinken, sondern auch mittels des Hörens leiblich in das Herz des Gläubigen 'eingepflanzt' werden, so dass beide sich zeitlich in mystischer Vereinigung verlieren konnten.



Die verschiedenen hier besprochenen Sätze aus Bachs Matthäus-Passion zeigen, wie die Liebe, die in der lutherischen Theologie des Barocks als die Grundlage der Leidensgeschichte galt, auch die musikalische Leitlinie zu dieser Passionsvertonung bildet. Die mystischen Elemente, die im Text dazu verwendet werden, die emotionale Ladung zu intensivieren, erhaltenen einen sorgsam musikalischen Ausdruck. Beim Ausdrücken der mystischen Liebe kombiniert Bach die musikalischen Parameter des Liebeskummers in solcher Weise mit denen der Liebesfreude, dass eine musikalische Legierung von bitter-süßen Gefühlen entsteht. Bachs ständig bitter-süßer Ausdruck der Liebe in der Matthäus-Passion verleiht dem Werk einen musikalischen Zusammenhang, der den Auffassungen seiner Zeit über religiöse Liebe entspricht. Während der barocke Liebesbegriff zugleich bitter und süß war, bedeutete Christi Kreuzigung Leben und Tod zugleich: 'Drum muss uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein'.

Isabella van Elferen

- \* Die Paradoxe der Passionsgeschichte: Christus leidet für die Sünden der Gläubigen. In der Barockliteratur wurden diese Paradoxe oft in sehr emotionalen Aufzählungen ausgedrückt: 'Wir sündigen, er wird bestraft! Wir wälzen uns in irdischen Lüsten, er erleidet den Schmerz der Hölle! Wir leben, er stirbt!'

# St. Matthew Passion BWV 244

COMPACT DISC 1

FIRST PART

## I 1 **Chorus and chorale** (1, 2)

*Chorus*

Come ye daughters, share my mourning;  
See Him! Whom? The Bridegroom Christ.  
See Him! How? A spotless Lamb.

See it! What? His patient love.  
Look! Look where? On our offence.  
Look on Him. For love of us  
He Himself His Cross is bearing.

*Chorale*

O Lamb of God unspotted,  
Upon the Cross Thou art slaughtered.  
Serene and ever patient,  
Tho' scorned and cruelly tortured.  
All sin for our sake bearing,  
Else would we die despairing.  
Have pity on us, o Jesus.

# Matthäus-Passion BWV 244

COMPACT DISC 1

ERSTER TEIL

## I 1 **Chor mit chorale** (1, 2)

*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!

*Chorale*

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!



2 **2 Recitative**

*Evangelist (1):* When Jesus had finished all these sayings. He said unto His disciples:  
*Jesus (1):* Ye know that after two days is the Passover, and the Son of Man is betrayed to be crucified.

3 **3 Chorale**

O blessed Jesu, how hast Thou offended,  
That now on Thee such judgement has  
descended,  
Of what misdeed hast Thou to make  
confession? Of what transgression?

4 **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 subtlety, and kill Him. But they said,

**4b**

*Chorus (1, 2):* Not upon the feast, lest haply 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

2 **2 Rezitativ**

*Evangelist (1):* Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:  
*Jesus (1):* Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

3 **3 Chorale**

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?

4 **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 (1, 2):* 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

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 (1):* To what purpose is that waste? For this ointment might have been sold for much, and given to the poor.

#### 4e Recitative

*Evangelist:* When Jesus understood it, He said unto them: Why trouble ye the woman? For she hath wrought a good work upon me.

*Jesus:* 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 of her for a memorial.

#### 5 5 Recitative alto (1)

My Master and my Lord,  
In vain do Thy disciples chide Thee,  
Because this pitying woman,  
With ointment sweet, Thy flesh  
For burial maketh ready.  
O grant to me, beloved Lord,

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 (1):* Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

#### 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.

#### 5 5 Rezitativ Alt (1)

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,

The tears wherewith my heart o'erfloweth  
An unction on Thy head may pour.

Von meiner Augen Tränenflüssen  
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!

6 **6 Aria alto (1)**

Grief for sin  
Rends the guilty heart within,  
    May my weeping and my mourning  
    Be a welcome sacrifice.  
Loving Saviour, hear in mercy!

6 **6 Arie Alt (1)**

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

7 **7 Recitative**

*Evangelist:* Then one of the twelve, called Judas Iscariot, went unto the chief priests, and said,  
*Judas (1):* What will ye give me, and I will deliver Him unto you?  
*Evangelist:* And they covenanted with him for thirty pieces of silver. And from that time he sought opportunity to betray Him.

7 **7 Rezitativ**

*Evangelist:* Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern und sprach:  
*Judas (1):* Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.  
*Evangelist:* Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriete.

8 **8 Aria soprano (2)**

Break and die, Thou dearest heart.  
Ah! a child which Thou hast trained.  
Which upon Thy breast remained,  
Now a serpent has become,  
Murder is the parent's doom.

8 **8 Arie Sopran (2)**

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

9 **9a Recitative**

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

**9b**

*Chorus (1):* 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 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 exceedingly sorrowful and began every one of them to say unto Him,

**9e**

*Chorus (1):* Lord, is it I?

9 **9a Rezitativ**

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

**9b**

*Chor (1):* Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

**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.

**9d Rezitativ**

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

**9e**

*Chor (1):* Herr, bin ich's?

10 **10 Chorale**

‘Tis I whose sin now binds Thee.  
With anguish deep surrounds Thee,  
And nails Thee to the Tree;  
The torture Thou art feeling,  
Thy patient love revealing,  
‘Tis I should bear it I alone.

11 **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 answered Judas, which betrayed Him, and said,

*Judas:* Master, is it I?

*Evangelist:* He said unto Him,

*Jesus:* Thou hast said.

*Evangelist:* And as they were eating, Jesus took bread, and blessed it, and brake it, and gave it to His 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

10 **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.

11 **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 derselbige Mensch noch nie geboren wäre.

*Evangelist:* Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:

*Judas:* Bin ich’s, Rabbi?

*Evangelist:* Er sprach zu ihm:

*Jesus:* Du sagest’s.

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

*Jesus:* Nehmet, esset, das ist mein Leib.

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

*Jesus:* Trinket alle daraus; das ist mein Blut des

New Testament, which is shed for many for the remission of sins. But I say unto you, I will not drink henceforth of this fruit of the wine, until that day when I drink it new with you in My Father's Kingdom."

12 **12 Recitative** *soprano* (1)

Although our eyes with tears o'erflow,  
Since Jesus now must from me go,  
His gracious promise doth the soul uplift,  
His Flesh and Blood, O precious gift!  
He leaves us for our soul's refreshment,  
As He while in the world did love His own,  
So now, with love unchanging,  
He loves them unto the end.

13 **13 Aria** *soprano* (1)

Jesus, Saviour, I am Thine,  
Come and dwell my heart within.  
All things else I count but loss,  
Glory only in Thy Cross.  
Dearer than the world beside  
Is the Saviour who hath died.

14 **14 Recitative**

*Evangelist:* And when they had sung an hymn, they went out into the mount of Olives. Then saith Jesus unto them,

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

12 **12 Rezitativ** *Sopran* (1)

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

13 **13 Arie** *Sopran* (1)

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

14 **14 Rezitativ**

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

*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.

### 15 15 Chorale

Receive me, my Redeemer,  
My Shepherd, make me Thine;  
Of every good the fountain,  
Thou art the spring of mine.  
How oft Thy words have fed me  
On earth with angels' food,  
How oft Thy grace hath led me  
To highest, Heavenly good.

### 16 16 Recitative

*Evangelist:* Peter answered, and said unto Him,

*Peter* (1): 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,

*Peter:* Though I should die with Thee, yet will I not deny Thee.

*Evangelist:* Likewise also said all the disciples.

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

### 15 15 Chorale

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

### 16 16 Rezitativ

*Evangelist:* Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

*Petrus* (1): Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.

*Evangelist:* Jesus sprach zu ihm:

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

*Evangelist:* Petrus sprach zu ihm:

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

*Evangelist:* Desgleichen sagten auch alle Jünger.

17 **17 Chorale**

Here would I stand beside Thee;  
Lord, bid me not depart!  
From Thee I will not sever,  
Though breaks Thy loving heart.  
When bitter pain shall hold Thee  
In agony opprest,  
Then, will I enfold Thee  
Within my loving breast.

18 **18 Recitative**

*Evangelist:* The cometh Jesus with them unto a place called Gethsemane, and saith unto the disciples:

*Jesus:* Sit ye here, while I go yonder and pray.”

*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.

19 **19 Recitative tenor (1) and Chorale (2)**

*Recitative*

O grief!

How throbs His heavy-loaden breast!  
His spirit faints, how pale His weary face!  
He to the Judgement-hall is brought,

17 **17 Choral**

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

18 **18 Rezitativ**

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

*Jesus:* Setzet euch hie, bis daß ich dort hingehge und bete.

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

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

19 **19 Rezitativ Tenor (1) mit Choral (2)**

*Rezitativ*

O Schmerz!

Hier zittert das gequälte Herz;  
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!  
Der Richter führt ihn vor Gericht.



There is no help, no comfort near.  
The powers of darkness now assail Him,  
His chosen friends will soon forsake Him.  
Ah! if me love Thy stay could be.  
If I could gauge Thy grief, and share it,  
Could make it less, or help to bear it,  
How gladly would I watch with Thee.

### Chorale

My Saviour, why must all this ill befall Thee?  
My sin, alas! from highest Heaven did call Thee.  
God took the debt from me, who should have paid it;  
On Thee He laid it.

## 20 20 **Aria** *tenor* (1) **and Chorus** (2)

### Solo

I would beside my Lord be watching,

### Chorus

So all our sins will fall asleep

### Solo

I am saved from sin and loss;  
by his cross  
His sorrows win my soul its ransom.

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.

## 20 20 **Arie** *Tenor* (1) **mit Chor** (2)

### 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.

Chorus

His pain and woe and all His sadness  
How bitter and how sweet are they.

21 **21 Recitative**

*Evangelist:* And He went a little farther,  
and fell on His face and prayed, saying

*Jesus:* My Father, if it be possible, let this cup pass  
from me, yet not as I will, but as Thou wilt.

22 **22 Recitative** *bass* (2)

The Saviour falleth low before His father,  
Thereby He raiseth me and all  
The Sons of Adam,  
To taste once more, the grace of God.  
He is prepared  
The cup of deathly bitterness to swallow,  
In which the sons of all the world  
Are poured, and foul the dregs;  
Because the Father's will is so.

23 **23 Aria** *bass* (2)

Gladly will I, fear disdainig  
Drink the cup without complaining  
Drink it as my Saviour did.  
    By His lips,  
    With milk and honey flowing

Chor

Drum muß uns sein verdienstlich Leiden  
Recht bitter und doch süße sein.

21 **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.

22 **22 Rezitativ** *Baß* (2)

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

23 **23 Arie** *Baß* (2)

Gerne will ich mich bequemen,  
Kreuz und Becher anzunehmen,  
Trink ich doch dem Heiland nach.  
    Denn sein Mund,  
    Der mit Milch und Honig fließet,

All the shame  
And bitterness has been sid,  
Sweetness on its dregs bestowing.

Hat den Grund  
Und des Leidens herbe Schmach  
Durch den ersten Trunk versüßet.

24 **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 indeed is willing, but the  
flesh is weak.

*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.

24 **24 Rezitativ**

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

*Jesus:* Können ihr denn nicht eine Stunde mit mir  
wachen? Wachtet und betet, daß ihr nicht in  
Anfechtung fallet! Der Geist ist willig, aber das  
Fleisch ist schwach.

*Evangelist:* Zum andernmal ging er hin, betete  
und sprach:

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

25 **25 Chorale**

O Father, let Thy will be done,  
Far all things well Thou doest,  
In time of need refusest none,  
But helpest e'en the lowest,  
In deep distress,  
Thou still dost bless,  
In wrath rememberest mercy;  
Who trusts in Thee  
Shall ever be  
In perfect peace and safety.

25 **25 Choral**

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

26 **26 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.

*Evangelist:* And while He yet spoke, Judas, one of the twelve, came, and with him a great multitude with swords and staves from the chief priests and the 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 (1):* Hail Master,

*Evangelist:* and kissed Him. And Jesus said unto him:

*Jesus:* Friend, wherefore art thou come?

*Evangelist:* Then came they, and laid hands on Jesus and took Him.

27 **27a Duet soprano (1) und alto (1) and Chorus (2)**

Behold, my Saviour now is taken,  
Moon and Stars,  
Have for grief the night forsaken,

26 **26 Rezitativ**

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

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

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

*Judas (1):* Begrüßet seist du, Rabbi!

*Evangelist:* Und küssete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

*Jesus:* Mein Freund, warum bist du kommen?

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

27 **27a Arie Sopran (1) und Alt (1) mit Chor (2)**

So ist mein Jesus nun gefangen.  
Mond und Licht  
Ist vor Schmerzen untergangen,

Since my Saviour now is taken.  
They lead Him hence, with cords they bind Him!

*Chorus*

Loose Him! Leave Him! Bind Him not!

**27b**

*Chorus (2):*

Have lightnings and thunders their fury  
forgotten?

Then open, o fathomless pit, all thy terrors!  
Destroy them, o'erwhelm them, devour them,  
consume them

With tumult of rage,  
The treach'rous betrayer, the merciless throng.

Weil mein Jesus ist gefangen.  
Sie führen ihn, er ist gebunden.

*Chor*

Laßt ihn, haltet, bindet nicht!

**27b**

*Chor (2):*

Sind Blitze, sind Donner in Wolken  
verschwunden?

Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,  
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle  
Mit plötzlicher Wut  
Den falschen Verräter, das mörderische Blut!

**28 28 Recitative**

*Evangelist:* And behold, one of them that were  
with Jesus, stretched out his hand, 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 its place, for all they  
that take the sword, shall perish with the sword.  
For 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 hour, said Jesus to the  
multitudes:

**28 28 Rezitativ**

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

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

*Evangelist:* Zu der Stund sprach Jesus zu den  
Scharen:

*Jesus:* 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:* Then all the disciples forsook Him, and fled.

## 29 29 Chorale

O man, thy heavy sin lament,  
For which the Son of God was sent  
To die upon the Cross.  
He left His Father's throne above  
To save thy soul, o wondrous love!  
From everlasting loss.  
He healed the sick, He raised the dead  
And hungry multitudes He fed  
Until the time drew nigh,  
When He should be betrayed and slain  
That we God's pardon might obtain.  
O praise the Lamb, the Lamb for aye!

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

*Evangelist:* Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

## 29 29 Choral

O Mensch, beweine dein Sünde groß,  
Darum Christus seines 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.

## SECOND PART

1 **30 Aria** *alto* (1) **and Chorus** (2)

Alas! Now is my Saviour gone!  
 Is it possible?  
 Can I behold it?  
 Ah! My Lamb, in tiger's clutches!  
 Ah! Where is my Saviour gone?  
 Ah! How shall I answer my soul  
 When she anxiously doth ask me?  
 Whither is thy beloved gone?  
 O thy fairest among women,  
 Whither is thy beloved turned aside?  
 That we may seek Him, seek Him with thee.

2 **31 Recitative**

*Evangelist:* And they that had laid hold of 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, that they might kill Him but found none.

## ZWEITER TEIL

1 **30 Arie** *Alt* (1) **mit Chor** (2)

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

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 die Knechte, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Ältesten und der ganze Rat suchten falsche Zeugnis wider Jesum, auf daß sie ihn töteten, und funden keines.

3 **32 Chorale**

For me the untrue world hath set  
With lie and fable, many a net,  
And trap in secret places:  
In parlous plight  
Defend my right, O Lord, from double faces.

4 **33 Recitative**

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

*Testis (2):* 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 to Him,

*Pontifex (1):* Answerest Thou nothing? What is it which these witness against Thee?

*Evangelist:* But Jesus held His peace.

5 **34 Recitative tenor (2)**

To witness false,  
my Saviour answereth not,  
That He thereby may show us  
That with Divine compassion moved  
His will for us did bow to sorrow,  
And that when trouble is our lot  
We should resemble Him,  
And hold our peace, when persecuted.

3 **32 Choral**

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

4 **33 Rezitativ**

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

*Testis (2):* 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 (1):* Antwortest du nichts zu dem, das diese wider dich zeugen?

*Evangelist:* Aber Jesus schwieg stille.

5 **34 Rezitativ Tenor (2)**

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



6 **35 Aria**

Rejoice!

If ye be reproached

For the name of Christ,

Happy are ye, rejoice!

That when His glory shall be revealed,

Ye may be glad also with exceeding joy.

7 **36a Recitative**

*Evangelist:* And the high priest answered and said unto Him:

*Pontifex:* 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,

*Pontifex:* 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* (1, 2): He is worthy of death.

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:

**36b**

*Chor* (1, 2): Er ist des Todes schuldig!

### 36c Recitative

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

### 36d

*Chorus (1, 2):* Now tell us, Thou Christ, who is he that smote Thee?

### 8 37 Chorale

O Lord who dares to smite Thee,  
And falsely to indict Thee,  
Deride and mock Thee so?  
Thou canst not need confession,  
Who knowest not transgression  
As we and all our children know.

### 9 38a Recitative

*Evangelist:* Now Peter sat without in the palace, and a damsel came unto him, saying,  
*Ancilla (1):* Thou also wast with Jesus of Galilee.

*Evangelist:* But he denied before them all, saying,

*Peter (1):* 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:

### 36c Rezitativ

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

### 36d

*Chor (1, 2):* Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?

### 8 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.

### 9 38a Rezitativ

*Evangelist:* Petrus aber saß draußen im Palast; und es trat zu ihm eine Magd und sprach:  
*Ancilla (1):* Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.

*Evangelist:* Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach:

*Petrus (1):* Ich weiß nicht, was du sagest.

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

*Ancilla* (1): 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* (2): Surely thou also are one of them, for thy speech betrayeth thee.

### 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.

*Ancilla* (1): 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:

### 38b

*Chor* (2): Wahrlich, du bist auch einer von denen; denn deine Sprache verrät dich.

### 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.

### 10 39 Aria alto (1)

Have mercy, Lord, on me,  
Regard my bitter weeping,  
    Look at me, heart and eyes  
    Both weep to Thee bitterly.  
Have mercy, Lord!

### 10 39 Arie Alt (1)

Erbarme dich,  
Mein Gott, um meiner Zähren willen!  
    Schau hier,  
    Herz und Auge weint vor dir  
    Bitterlich.

11 **40 Chorale**

Lamb of God, I fall before Thee,  
Humbly trusting in Thy Cross;  
That alone be all my glory,  
All things else I count but loss.  
Jesus, all my hope and joy  
Flow from Thee, Thou sov'reign good,  
Hope, and love, and faith, and patience,  
All were purchased by Thy blood.

12 **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 priest and elders, saying:

*Judas (1):* I have sinned, in that I have betrayed the innocent blood.

*Evangelist:* And they said,

**41b**

*Chorus (1, 2):* But what is that to us? See thou to that.

11 **40 Choral**

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

12 **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 er verdammt war zum Tode, gereuete es ihn und brachte herwieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten und sprach:

*Judas (1):* Ich habe übel getan, daß ich unschuldig Blut verraten habe.

*Evangelist:* Sie sprachen:

**41b**

*Chor (1, 2):* Was gehet uns das an? Da siehe du zu!

#### 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,

*Pontifex (1):* It is not lawful for us to put them into the treasury, because it is the price of blood.

#### 13 42 Aria Bass (2)

Give, o give me back my Lord,  
See the silver, price of blood,  
At your feet in horror pour'd  
By the lost betrayer.

#### 14 43 Recitative

*Evangelist:* And they took counsel together, and bought with them the potter's field, to bury strangers in; Wherefore that field was called the field of blood, unto 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, whom they bought of the children of Israel, 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 (1):* Art Thou the King of the Jews?

*Evangelist:* And Jesus said unto him:

#### 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:

*Pontifex (1):* Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

#### 13 42 Arie Baß (2)

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

#### 14 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 erfüllt, 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 (1):* Bist du der Jüden König?

*Evangelist:* Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus: Thou sayest.

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

*Pilate:* Hearest Thou not how many things they witness against Thee?

*Evangelist:* And He answered him never a word, insomuch that the governor marvelled greatly.

15 **44 Chorale**

Commit thy way to Jesus,  
Thy burdens and thy cares;  
He from them all releases,  
He all thy sorrows shares.  
He gives the winds their courses,  
And bounds the ocean's shore,  
He suffers not temptation  
To rise beyond thy power.

16 **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 Barabbas. Therefore when they were gathered, together, Pilate said unto them:

*Pilate:* Whom will ye that I release unto you? Barabbas, or Jesus, which is called Christ?

Jesus: Du sagest's.

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

*Pilatus:* Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

*Evangelist:* Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also, daß sich auch der Landpfleger sehr wunderte.

15 **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.

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

*Uxor Pilati (1):* 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 Barabbas and destroy Jesus. The governor answered and said unto them:

*Pilate (1):* Whether of the twain will ye that I release unto you?

*Evangelist:* They said:

*Chorus (1, 2):* Barabbas!

*Evangelist:* Pilate said unto them,

*Pilate (1):* What shall I do then with Jesus, which is called Christ?

*Evangelist:* They all say unto him:

## 45b

*Chorus (1, 2):* Let Him be crucified.

## 17 46 Chorale

O wond'rous love, that suffers this correction!  
The Shepherd dying for his flock's protection,  
The Master pays the debts His Servants  
owe Him!  
And they betray Him!

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

*Uxor Pilati (1):* 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 umbrächten. Da antwortete nun der Landpfleger und sprach zu ihnen:

*Pilatus (1):* Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?

*Evangelist:* Sie sprachen:

*Chor (1, 2):* Barrabam!

*Evangelist:* Pilatus sprach zu ihnen:

*Pilatus (1):* Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?

*Evangelist:* Sie sprachen alle:

## 45b

*Chor (1, 2):* Laß ihn kreuzigen!

## 17 46 Chorale

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

18 **47 Recitative**

*Evangelist:* And the governor said,  
*Pilate (1):* Why, what evil hath He done?

19 **48 Recitative soprano (1)**

To us He hath done all things well;  
The blind man sight from Him received,  
The lame man leaped and walked;  
He told us of His Father's word;  
He sent the devils forth,  
The mourners He hath comforted,  
And sinners, too, He hath received,  
Besides this, Jesus nought hath done.

20 **49 Aria soprano (1)**

For love  
my Saviour now is dying,  
Of sin and guilt He knoweth nought,  
So eternal desolation  
And the sinner's righteous doom  
Shall not rest upon my spirit.

21 **50a Recitative**

*Evangelist:* But they cried out the more,  
saying:

**50a**

*Chorus (1, 2):* Let Him be crucified!

18 **47 Rezitativ**

*Evangelist:* Der Landpfleger sagte:  
*Pilatus (1):* Was hat er denn Übels getan?

19 **48 Rezitativ Sopran (1)**

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

20 **49 Arie Sopran (1)**

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 bliebe.

21 **50a Rezitativ**

*Evangelist:* Sie schriean aber noch mehr und  
sprachen:

**50a**

*Chor (1, 2):* Laß ihn kreuzigen!



### 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 (1, 2):* His blood be on us and on our children.

### 50e Recitative

*Evangelist:* Then released he Barabbas unto them, and when he had scourged Jesus, he delivered Him to be crucified.

### 22 51 Recitative *alto* (2)

O gracious God!  
Behold, the Saviour standeth bound.  
Now scourge they Him, and smite  
and wound Him!  
Tormenters, stay your hands!  
Are not your hearts with pity moved  
To see such anguish meekly borne?  
Ah no! Your hearts are hard.  
And must be like the rock itself,

### 50c Rezitativ

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

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

*Evangelist:* Da antwortete das ganze Volk und sprach:

### 50d

*Chor (1, 2):* Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

### 50e Rezitativ

*Evangelist:* Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuziget würde.

### 22 51 Rezitativ *Alt* (2)

Erbarm es Gott!  
Hier steht der Heiland angebunden.  
O Geißelung, o Schläg, o Wunden!  
Ihr Henker, haltet ein!  
Erweicht euch  
Der Seelen Schmerz,  
Der Anblick solches Jammers nicht?  
Ach ja! Ihr habt ein Herz,  
Das muß der Martersäule gleich

Nay, more unyielding still.  
Have pity! Stay your hands!

23 **52 Aria** *alto* (2)

Be my weeping and my wailing  
Unavailing,  
Still receive my willing heart.

When Thy sufferings are completed,  
When at God's right hand Thou art seated,  
Let me have in Thee a part.

24 **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, and said:

**53b**

*Chorus* (1, 2): Hail, Hail, King of the Jews!

**53c Recitative**

*Evangelist:* And they spit upon Him, and took the reed, and smote Him on the head.

Und noch viel härter sein.  
Erbarmt euch, haltet ein!

23 **52 Arie** *Alt* (2)

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

24 **53a Rezitativ**

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

**53b**

*Chor* (1, 2): Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!

**53c Rezitativ**

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

25 54 **Chorale**

O sacred head sore wounded,  
 Defiled and put to scorn!  
 O Kingly Head surrounded  
 With mocking crown of thorn!  
 What sorrow mars Thy grandeur?  
 Can death Thy bloom deflower?  
 O countenance whose splendour  
 The hosts in heaven adore.

The beauty long desired,  
 Hath vanished from our sight.  
 Thy power is all expired,  
 And quenched the Light of Light.  
 Ah me! For whom Thou diest,  
 Hide not so far Thy grace;  
 Show me, o Love most highest,  
 The brightness of Thy face.

25 54 **Choral**

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

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

1 **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 compelled they to bear His cross.

2 **56 Recitative** *bass* (1)

The flesh must even be crucified.  
If we would follow Christ:  
Each sinful lust must be subdued,  
Though sore the conflict be.

3 **57 Aria** *bass* (1)

Come blessed cross, thus will I sing,  
My Saviour ever give it me.  
Should burdens ever too heavy be,  
I'll cast them on my Saviour King.

4 **58a Recitative**

*Evangelist:* When they were come unto a place called Golgotha (that is, a place of a skull), they gave Him vinegar to drink mingled with gall. And when He had tasted it, He would not drink. And they crucified Him, and parted His garments,

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.

2 **56 Rezitativ** *Baß* (1)

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* (1)

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.

4 **58a Rezitativ**

*Evangelist:* Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgotha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckte, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten,

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 written, 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 (1, 2):* 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 (1, 2):* He saved others, Himself He cannot save. If He be 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.

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 Jüden 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:

### 58b

*Chor (1, 2):* Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steige herab vom Kreuz!

### 58c Rezitativ

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

### 58d

*Chor (1, 2):* Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen. Ist er der König Israel, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben. Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüset's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

### 58e Recitative

*Evangelist:* The thieves also which were crucified with Him cast the same in His teeth.

#### 5 59 Recitative *alto* (1)

Ah, Golgotha! Unhappy Golgotha!  
Twas there the Lord of glory vilely was  
rejected.  
The blessed Saviour of the world,  
Here hangs upon th'accursed tree.  
The God who heav'n and earth created,  
On thee must perish from the earth,  
The innocent must die, as do the guilty.  
Ah! how this grief afflicts my soul.  
Ah, Golgotha! Unhappy Golgotha!

#### 6 60 Aria *alto* (1) and Chorus (2)

See ye, see the Saviour's outstretched Hands!  
He would draw us to Himself.  
Come! - Where? - In Jesus' bosom.  
Seek Redemption, seek ye mercy,  
Seek them! - Where? - In Jesus' bosom.  
Live ye, die ye, rest ye here,  
Ye whom sin and guilt oppresses,  
Rest. - Where? - In Jesus' bosom.

### 58e Rezitativ

*Evangelist:* Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuzigt waren.

#### 5 59 Rezitativ *Alt* (1)

Ach Golgatha, unselges Golgatha!  
Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich  
hier verderben,  
Der Segen und das Heil der Welt  
Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.  
Der Schöpfer Himmels und der Erden  
Soll Erd und Luft entzogen werden.  
Die Unschuld muß hier schuldig sterben,  
Das gehet meiner Seele nah;  
Ach Golgatha, unselges Golgatha!

#### 6 60 Arie *Alt* (1) mit Chor (2)

Sehet, Jesus hat die Hand,  
Uns zu fassen, ausgespannt,  
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.

7 **61a Recitative**

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

*Jesus:* Eli, Eli, lama sabachthani.

*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 (1):* He 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 (2):* 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.

7 **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, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen sie:

**61b**

*Chor (1):* Der rufet dem Elias!

**61c Rezitativ**

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

**61d**

*Chor (2):* Halt! laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

**61e Rezitativ**

*Evangelist:* Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

8 **62 Chorale**

Be near me, Lord, when dying,  
O part not Thou from me!  
And to my succour flying,  
Come, Lord, and set me free!  
And when my heart must languish  
In death's last awful throe,  
Release me from mine anguish,  
By Thine own pain and woe.

9 **63a Recitative**

*Evangelist:* And behold, the veil of the temple was rent in twain, from the top unto the bottom, and the earth did quake, and the rocks rent. And the graves were opened, and there arose many bodies of the saints which had slept, 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 (1, 2):* Truly, this was the Son of God.

**63c Recitative**

And many women were there (beholding afar off) which followed Jesus from Galilee, ministering

8 **62 Choral**

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

9 **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 schiefen, 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 bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschrakten sie sehr und sprachen:

**63b**

*Chor (1, 2):* Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

**63c Rezitativ**

*Evangelist:* Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa und



unto Him. Among which was Mary Magdalene, and Mary the mother of James and Josés, and the mother of Zebedee's children. When the even was come, there came a rich man of Arimathea, 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.

10 **64 Recitative** *bass* (1)

At evening, hour of calm and peace,  
Was Adam's fall made manifest:  
At evening, too, the Lord's redeeming love;  
At evening homeward turned the dove  
And bore the olive-leaf as token.  
O beauteous time! O evening hour!  
Our lasting peace is now with God made sure,  
For Jesus hath His Cross endured.  
His body sinks to rest.  
Go, loving servant, ask thou it -  
Go, be it thine, the lifeless Saviour's Body.  
O, wond'rous Gift! A precious, holy burden.

11 **65 Aria** *bass* (1)

Make thee clean, my heart, from sin.  
Unto Jesus give thou welcome.  
So within my cleansed breast  
Shall He rest,  
Dwelling evermore within me,  
World, depart; let Jesus in!

hatten ihm gedienet, unter welchen war Maria Magdalena und Maria, die Mutter Jacobi und Josés, und die Mutter der Kinder Zebedäi. Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathea, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war, der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.

10 **64 Rezitativ** *Baß* (1)

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

11 **65 Arie** *Baß* (1)

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!

## 12 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 he departed. And there was Mary Magdalene, and the other Mary, sitting over against the sepulchre. Now the next day that followed the day of the preparation, the chief priest and the Pharisees came together unto Pilate, saying:

### 66b

*Chorus (1, 2):* Sir, we remember that that deceiver said, while He was yet alive, "After three days I will rise again." Therefore command the grave to 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 you can.

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

## 12 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 allda Maria Magdalena und die andere Maria, die saßen sich gegen das Grab. Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato und sprachen:

### 66b

*Chor (1, 2):* 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!

## 66c Rezitativ

*Evangelist:* Pilatus sprach zu ihnen:

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

*Evangelist:* Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit Hütern und versiegelten den Stein.

13 **67 Recitative** soprano, alto, tenor, bass (1)  
and Chorus (2)

Bass: And now the Lord to rest is laid.

Chorus: Lord Jesus, fare Thee well!

Tenor: His task is o'er; For all our sins He hath atoned.

Chorus: Lord Jesus, fare Thee well!

Alto: O weary, broken Body!

See, with repentant tears we would bedew it,  
Which our offence to such a death has brought.

Chorus: Lord Jesus, fare Thee well!

Soprano: While life shall last,

O let Thy suffering claim our love,  
Since Thou for man salvation sure hast wrought.

Chorus: Lord Jesus, fare Thee well!

14 **68 Chorus** (1, 2)

In tears of grief, dear Lord, we leave Thee.

Hearts cry to Thee, o Saviour dear.

Lie Thou softly, softly here.

Rest Thy worn and bruised Body.

Lie Thou softly, softly here.

At Thy grave, o Jesu blest.

May the sinner, worn with weeping,

Comfort find in Thy dear keeping,

And the weary soul find rest.

Sleep in peace, sleep Thou

In the Father's breast. 🌿

13 **67 Rezitativ** Sopran, Alt, Tenor, Baß (1)  
mit Chor (2)

Baß: Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.

Chor: Mein Jesu, gute Nacht!

Tenor: Die Müh ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.

Chor: Mein Jesu, gute Nacht!

Alt: O selige Gebeine,

Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,  
Daß euch mein Fall in solche Not gebracht!

Chor: Mein Jesu, gute Nacht!

Soprano: Habt lebenslang

Vor euer Leiden tausend Dank,

Daß ihr mein Seelenheil so wert geacht'.

Chor: Mein Jesu, gute Nacht!

14 **68 Chor** (1, 2)

Wir setzen uns mit Tränen nieder

Und rufen dir im Grabe zu:

Ruhe sanfte, sanfte ruh!

Ruht, ihr ausgesogenen Glieder!

Euer Grab und Leichenstein

Soll dem ängstlichen Gewissen

Ein bequemes Ruhekissen

Und der Seelen Ruhstatt sein.

Höchst vergnügt schlummern da

die Augen ein. 🌿

# The Netherlands Bach Society

**T**HE NETHERLANDS BACH SOCIETY is the oldest early music ensemble in the Netherlands, and possibly in the world. Yet its artistic director Jos van Veldhoven and his musicians continue to search for new ways of presenting this music, whether it be the traditional performances of the St Matthew Passion in Naarden, other works by Johann Sebastian Bach (1685-1750), or music by his predecessors, successors, contemporaries and fellow spirits. Many programmes are compiled in an original manner, refreshing our view of the various musical styles from Schütz and Monteverdi to Haydn and Mozart, and not least the central composer Bach. The flexibility of the ensemble enables the performance of secular and sacred repertoire in many different combinations. But first and foremost is the beauty and emotion, the quality and authenticity of the concert experience.

It is a long time since the activities of The Netherlands Bach Society were restricted to Naarden and the surrounding region of Holland. Today, the ensemble attracts growing international attention from major concert venues

and leading festivals, and plays an increasing and honourable role as a cultural ambassador.

In addition to its principal conductor Jos van Veldhoven, The Netherlands Bach Society also performs with leading early music specialists from the Netherlands and abroad, such as Rinaldo Alessandrini, Peter Dijkstra, Richard Egarr, Gustav Leonhardt, Paul McCreech, Lars Ulrik Mortensen, Masaaki Suzuki and Alan Curtis.

## *Jos van Veldhoven*

**J**os van Veldhoven studied musicology at Utrecht University, and choral and orchestral conducting at the Royal Conservatory in The Hague. He has been artistic director of The Netherlands Bach Society since 1983, in which capacity he regularly directs performances at home and abroad of the major works of Johann Sebastian Bach, his predecessors and contemporaries. Van Veldhoven also directs the Utrechts Barok Consort, which he founded in 1976. With these ensembles he has made a great number of national and international radio, TV and CD

recordings, and has appeared in festivals in the Netherlands, Europe, the United States and Japan. Jos van Veldhoven is a frequent guest conductor with Dutch and foreign orchestras, including Das Orchester der Beethovenhalle Bonn, The Tokyo Philharmonic Orchestra, the Robert Schumann Philharmonie, the Essener Philharmoniker, the Brabant Orchestra and the Limburg Symphony Orchestra. Since 2001 he has collaborated with director Dietrich Hilsdorf on a cycle of staged Handel oratorios at the opera houses of Bonn, Chemnitz and Essen.

Jos van Veldhoven has attracted frequent attention with performances of newly discovered repertoire within the realm of early music, including noteworthy performances of oratorios by Telemann and Graun, Vespers by Gastoldi, reconstructions of Bach's St Mark Passion, the so-called Köthener Trauer-Music and many unknown seventeenth-century dialogues. Van Veldhoven has conducted many contemporary premieres of Baroque operas by composers including Mattheson, Keiser, Andrea, Bononcini, Legrenzi, Conti and Scarlatti.

Jos van Veldhoven is professor of choral conducting at the Amsterdam Conservatory and the Royal Conservatory in The Hague. In 2007 he was appointed Knight of the Order of the Netherlands Lion for his pioneering services to early music.



*Jos van Veldhoven*



Amaryllis Dieltiens



Siri Karoline Thornhill



Tim Mead



Matthew White

### Amaryllis Dieltiens

The Belgian soprano Amaryllis Dieltiens studied with Lieve Vanhaverbeke and her present coach Margreet Honig. She has sung recently with conductors including Richard Egarr, Jos van Veldhoven, Johannes Leertouwer, Erik Van Nevel, Jan Willem de Vriend and Jed Wentz. Her stage roles have included Morgana in Handel's *Alcina* and Venus in Blow's *Venus & Adonis*.

### Siri Karoline Thornhill

Siri Karoline Thornhill studied in Norway and the Netherlands, and attended masterclasses with Christina Deutekom, Elly Ameling, Ton Koopman and Jean Cox. Her busy concert and opera schedule includes a wide repertoire from early music to twentieth-century works. She has worked with conductors including Philippe Herreweghe, Harry Christophers, Andreas Spering and Sigiswald Kuijken. Siri Karoline Thornhill has sung at famous festivals all over the world and has appeared as a soloist with Collegium Vocale Orchestra, Freiburg Baroque Orchestra and the Bayerische Kammerphilharmonie. As an opera singer she has worked with Komische Oper Berlin, Freiburg Theater and Halle Opera.

Siri Karoline Thornhill has made many recordings for radio, TV and CD, including Brahms'

*Deutsches Requiem*, Bach cantatas and Handel's *Imeneo*, *Messiah* and *Saul*. This is the second time she has worked with The Netherlands Bach Society.

### Tim Mead

Tim Mead began to sing as a chorister at King's College Cambridge, after which he studied with Robin Blaze in London. He is in demand as a soloist and appears in various famous opera houses and festivals, singing roles in operas such as Handel's *Admeto*, Cavalli's *La Calisto* and Birtwistle's *The Minotaur* (première). He works with conductors including Andreas Spering, William Christie, Alan Curtis, Paul Goodwin and Marcus Creed, and with orchestras such as The Academy of Ancient Music, Basel Kammerorchester, The Hanover Band and The King's Consort. Baroque repertoire is central to Mead's concert and recording career. Future plans include Handel's *Rinaldo* with the Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki) and concerts with the Rias Kammerchor (Hans-Christoph Rademann). Tim Mead has sung frequently with The Netherlands Bach Society.

### Matthew White

The Canadian countertenor Matthew White came quickly to international attention. His work took him to America but quickly to Europe



and New Zealand too. He has sung opera roles in Handel's *Orlando* with the New York City Opera, Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea* with Opera Atelier, and Caldara's *La Conversione di Clodoveo*. White appears regularly with modern and Baroque orchestras including Tafelmusik (Jeanne Lamont), Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), Le Concert Spirituel (Hervé Niquet) and Portland Baroque Orchestra (Paul Goodwin). He is artistic director of Les Voix Baroque, with whom he sings and records frequently. Recent projects include a CD with sacred cantatas by Buxtehude, and Schütz' *Schwanengesang* with Philippe Herreweghe's Collegium Vocale Gent. Matthew White has sung frequently with The Netherlands Bach Society, and can be heard on the CD of Bach's *B Minor Mass*.

#### Gerd Türk

The tenor Gerd Türk studied church music and choral conducting at Frankfurt conservatory, and thereafter Baroque singing and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis, as well as attending masterclasses with prominent singers. He is now in demand worldwide, has appeared at leading early music festivals and has worked with conductors including Philippe Herreweghe, René Jacobs, Ton Koopman, Jordi Savall and Michel Corboz. Türk is a member of

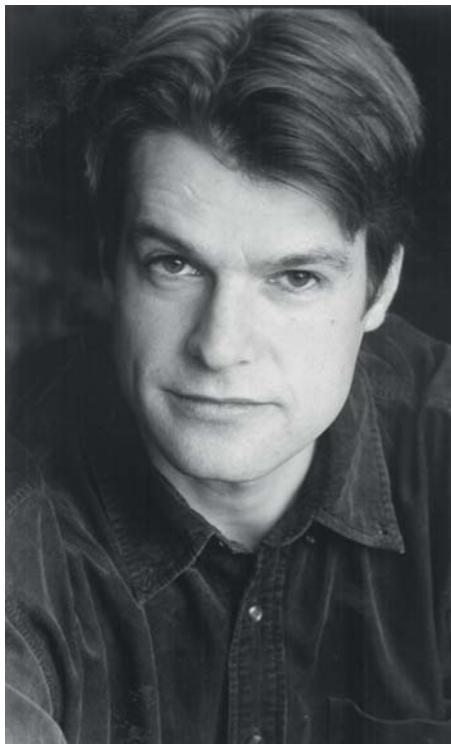
Cantus Cölln and Gilles Binchois and is increasingly involved in opera. He has made more than 100 CD recordings, for which he was awarded various prizes, and took part in the Bach cantata recordings with Bach Collegium Japan. He teaches at the Schola Cantorum Basiliensis. Gerd Türk has sung frequently with The Netherlands Bach Society.

#### Julian Podger

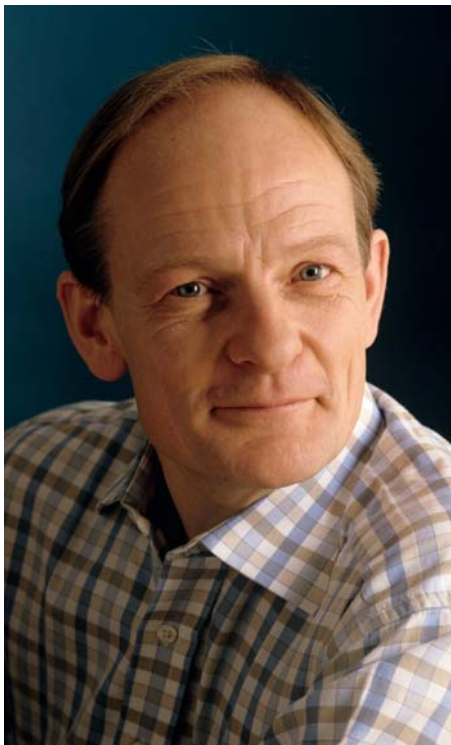
Julian Podger studied in Kassel, where he established his reputation as a solo singer and conductor. As a soloist he sings frequently in England and abroad. Recent highlights include recordings of Bach cantatas with John Eliot Gardiner and Monteverdi's *Vespers with Tragicomedia*. Podger also appears frequently as the Evangelist in the Passions. He sings in many of the world's famous concert halls. His operatic roles include the leading part in Monteverdi's *Orfeo* and *The Play of Daniel* with Andrew Lawrence-King. As a choral singer Podger is a member of Gothic Voices, one of the most prominent ensembles for medieval music. He also sings frequently with Harp Consort and I Fagiolini and directs his own ensemble Trinity Baroque. Julian Podger has sung frequently with The Netherlands Bach Society.



Sebastian Noack



Julian Podger



Charles Daniels



Peter Harvey

### Charles Daniels

The repertoire of Charles Daniels, who studied in Cambridge and London, covers 1150 years from the ninth century to the present day. He has made more than 60 recordings as a soloist, including works by Purcell with The King's Consort, Handel's *Messiah* with the Gabrieli Consort, Haydn's *St Caecilia* Mass with the Gulbenkian Choir and Orchestra, Bach's *Whitsun Oratorio* with the Taverner Consort and songs with Emma Kirkby. He sung roles in Lully's *Atys* at the Opera de Paris and Purcell's *Fairy Queen* in the Aix-en-Provence festival. Daniels sung the role of the Evangelist in the St John Passion with the Academy of Ancient Music and appeared in the great oratorios of Handel, including *Esther*, *Joshua* and *Messiah*. He has also sung more recent repertoire, including Stravinsky's *Cantata* and Finzi's *Dies Natalis*. Charles Daniels is a regular soloist with The Netherlands Bach Society.

### Peter Harvey

The bass Peter Harvey studied in Oxford and London. His broad repertoire includes works of all periods, but he is particularly known for his work with early music ensembles such as The King's Consort and Collegium Vocale Gent. He has made more than 100 CD recordings with a wide range of compositions from the seventeenth

century to the present day, from great favorites to unknown works. But the music of Bach is the core of Harvey's concert and recording repertoire. He has also recorded much French Baroque music, including all Rameau's *Grand Motets* with Le Concert Spirituel. Recent recordings include Haydn's *The Creation* with The Gabrieli Consort (Grammy Award) and Schubert's *Die Winterreise* with fortepianist Gary Cooper. Peter Harvey is a regular soloist with The Netherlands Bach Society.

### Sebastian Noack

The baritone Sebastian Noack was born in Berlin; his teachers included Dietrich Fischer-Dieskau. He established his reputation by winning first prize at the Bundeswettbewerb Gesang. He has worked with conductors including Marcus Creed, Markus Stenz, Christoph Eschenbach, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe, Helmuth Rilling, Andreas Spering and Roy Goodman. His repertoire includes many of the great oratorios and Passions from all periods, and he has appeared as a soloist in famous festivals including the Oregon Bach Festival and Schleswig-Holstein Musik Festival. Noack is fond of singing Lieder, and some years ago he substituted for Thomas Quasthoff in Lindau. With the pianist Manuel Lange he founded the

Konzertreihe Meisterlies in Berlin. In 2010 he sung Wolfram in Wagner's *Tannhäuser* in the Halle opera house under Karl-Heinz Steffens. In 2008 Sebastian Noack sung Bach's *Weihnachtsoratorium* with The Netherlands Bach Society.

#### Kampen Boys Choir

The Kampen Boys Choir was founded in 2002 and is directed by Bouwe Dijkstra. Some 18 boys and 14 men sing in the choir, which is part of the Kampen Boys' Choir School, founded in 2000 to form a boys' choir after the English model. The style is therefore consistently English, not only in terms of size and voices, but also with great attention to the voice quality of the individual members. The choir opts in every respect for the musical approach that has produced the famous high standard of singing among English boys' choirs. The Kampen Boys Choir sung with The Netherlands Bach Society for the first time in 2006. 🍀



Gerd Türk

# Musicians

Jos van Veldhoven conductor

## Concertists Coro I

Gerd Türk tenor (*Evangelist*)  
Amaryllis Dieltiens soprano  
Tim Mead alto  
Julian Podger tenor  
Peter Harvey bass (*Christ*)

## Concertists Coro II

Siri Karoline Thornhill soprano  
Matthew White alto  
Charles Daniels tenor  
Sebastian Noack bass

## Ripienists Coro I

Dorothea Jakob soprano (*Ancilla I*)  
Marjon Strijk soprano (*Ancilla II, Uxor Pilati*)  
Barnabás Hegyi alto  
Elena Pozhidaeva alto  
Alastair Carey tenor  
Scott Wellstead tenor  
Matthew Baker bass (*Petrus, Pilatus, Pontifex I*)  
Philippe Favette bass (*Judas, Pontifex II*)

## Instrumentalists Coro I

Johannes Leertouwer, Foskien Kooistra,  
Lidewij van der Voort violin 1  
Anneke van Haaften, Annabelle Ferdinand violin 2  
Staas Swierstra viola  
Lucia Swarts cello  
James Munro double bass  
Mieneke van der Velden viola da gamba  
Marten Root, Doretthe Janssens flute  
Martin Stadler, Peter Frankenbergh oboe  
Benny Aghassi, Diego Nadra recorder  
Benny Aghassi bassoon  
Fred Jacobs theorbo  
Leo van Doeselaar organ  
Pieter-Jan Belder harpsichord

### *Instrumentalists Coro II*

Sayuri Yamagata, Hanneke Wierenga,  
Peter Van Boxelaere violin 1  
Pieter Affourtit, Wanda Visser violin 2  
Deirdre Dowling viola  
Barbara Kernig cello  
Joshua Cheatham double bass  
Oeds van Middelkoop, Marjolein Lever flute  
Diego Nadra, Sarah Assmann oboe  
Bart Naessens organ

### *Kampen Boys Choir*

Marnick van Bruggen, Teunard Droog,  
Marijn Eigenhuis, Dani Goosen,  
Marcel van der Hart, Menno Hoekstra,  
Werner van Manen, Jaap Spaargaren,  
Felmen Schinkel

In the concerts, of which this CD is a recording, I decided to create a spatial arrangement by having a separate stage for each group of musicians, placed some ten metres apart. Some members of the audience even sat between the two choirs, experiencing the dialogue in a very special manner.

Bij de concerten, waarvan deze CD-opname een registratie is, heb ik ervoor gekozen om een ruimtelijke opstelling te maken waarbij de twee podia voor de beide groepen musici ongeveer tien meter van elkaar verwijderd waren. Een deel van het publiek zat zelfs tussen de beide koren en kon op deze wijze de dialoog op een bijzondere manier ondergaan.

Bei den Konzerten, die auf dieser CD aufgenommen wurden, habe ich mich zu einer räumlichen Aufstellung entschieden, bei der die zwei Podien für beide Musikergruppen etwa zehn Meter voneinander entfernt waren. Ein Teil des Publikums saß selbst zwischen den beiden Chören und konnte den Dialog somit in einer besonderen Weise erleben.

Jos van Veldhoven

# The Netherlands Bach Society & Jos van Veldhoven

## Discography

### Magnificat

J.S. Bach: *Magnificat* BWV 243

Dorothee Miels, Johannette Zomer, William Towers, Charles Daniels, Stephan Mac Leod

Classics Today: “This is terrific Bach singing and playing, and even if you already own one or two or three Magnificats, you won’t be sorry to add this one – so vibrant and fresh – sounding, and possessed of the hopeful, optimistic spirit of the texts and music. And the sound, well, Channel Classics has a lock on whatever combination of technical know-how and magic is involved in making consistently demonstration-quality recordings. Don’t hesitate to include this in your holiday-season acquisitions. Highly recommended.”

CCS SA 32010

### Music for the Peace of Utrecht

G.F. Händel & W. Croft

Nicki Kennedy, William Towers, Wolfram Latke, Julian Podger, Peter Harvey

The Guardian: “...the performances are terrific (...) the fires of political and humanitarian justice still blaze in the majesty of the choral singing and the elation of the playing!”

CCS SA 29610

### Beloved & Beautiful

Meine Freundin, du bist schön

Johannette Zomer, Marcel Beekman, Harry van der Kamp, Stephan Mac Leod

Classics Today: “Again, the singing is first-rate, and if anything the instrumental playing – both solo and ensemble – is even more impressive.”

Fanfare: “Jos van Veldhoven has recorded several thematic collections such as this along with the major choral masterpieces of Bach, and his work has a consistently high standard. This is well worth hearing.”

CCS SA 27308

### Mass in B minor

J.S. Bach: *Mass in B minor* BWV 232

Dorothee Miels, Johannette Zomer, Matthew White, Charles Daniels, Peter Harvey

Sunday Times: Classical CD of the week

CCS SA 25007

### Membra Jesu Nostri

D. Buxtehude: *Membra Jesu Nostri, Fried- und Freudenreiche Hinfarth*

Anne Grimm, Johannette Zomer, Peter de Groot,



Andrew Tortise, Bas Ramselaar  
Alte Musik Aktuell: CD of the month

Gramophone: “Both new versions of *Membra Jesu Nostri* are magnificent, but Van Veldhoven’s is the more profoundly absorbing.”

CCS SA 24006

### St. John Passion

J.S. Bach: *St. John Passion BWV 245* (version 1724, reconstruction: Pieter Dirksen)

Gerd Türk, Stephan MacLeod, Caroline Stam, Peter de Groot, Charles Daniels, Bas Ramselaar  
Music Week: “Channel Classics has once again produced a dream package of recording and artwork, with the musical component here surpassing the high level set by The Netherlands Bach Society. Medieval images of Christ’s Passion reproduced in vivid colour in the accompanying book, complement the very personal, private sense of grief expressed by Jos van Veldhoven and his admirable musicians”

International Record Review: “Strongly recommended!”

CCS SA 31309 (re-issue 22005)

### Death & Devotion

Buxtehude, Weckmann, Tunder and Ritter

Johannette Zomer, Peter Harvey

Gramophone: “A superbly performed survey of pre-bach cantatas delivered with rare and relishable imagination.”

International Record Review: “This superb recital, aided by a crystal-clear SACD recorded sound (even on a

conventional cd player), is the perfect place to make its acquaintance.”

National Post, Toronto: “Dark-hued works that tear one’s heart out – especially when performed as expressively and directly as they are here.”

CCS SA 20804

### Christmas Oratorio

J.S. Bach: *Christmas Oratorio BWV 248*

Johannette Zomer, Annette Markert, Gerd Türk, Peter Harvey

The Sunday Times: “The performance is unfailingly stylish, moving in the retelling of the Nativity and appropriately joyful.”

Classics Today.com: “A Marvelous performance of Bach’s six cantata cycle that offers ravishing coral singing.”

CCS SA 30809 (re-issue 20103)

### Mozart Requiem

W.A. Mozart: *Requiem* (version Stüßmayr/Flothuis)

J.Chr. Bach: *Introitus und Kyrie der Totenmesse*

Marie-Noëlle de Callatay soprano Annette Markert alto Robert Getchell tenor Peter Harvey bass

Gramophone: “This is about as enjoyable a version of the Mozart Requiem as I have ever encountered.”

Fanfare: “Very carefully and lovely prepared, the phrasing as unanimous as one could wish, the little refinements of rhythm tellingly placed.”

CCS SA 18102

## Love & Lament

*Frescobaldi, Monteverdi, Della Ciaia, Carissimi, Rossi*  
Cappella Figuralis and The Netherlands Bach Society  
Fanfare: “Exceptionally intelligently planned, and beautifully executed and engineered, this cd is urgently recommended to all with any interest in 17th-century music.”

BBC Music Magazine: “This release includes some of the most gorgeous vocal and keyboard music of the early Italian Baroque. Excellent performances!”

Classics Today: “This dutch group, led by Jos van Veldhoven, has managed to enter the Italian emotional sensibility as no English consort can touch. The acoustic is both intimate and rich. WOW!”

CCS 17098

## Angels & Shepherds

*a 17th Century Christmas*

Cappella Figuralis and The Netherlands Bach Society  
Early Music America: “a Christmas program that cares

more about musicality than marketability.”  
Gramophone: “best mixed choirs of today”  
CCS 15198

## Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

*J.S. Bach: Great Organ Mass*

Leo van Doeselaar organ

American Record Guide: “the organ performances are masterly in beautiful sound”

Gramophone: “This project deserves recognition well beyond the organ fraternity. Strongly recommended.”

CCS 13498

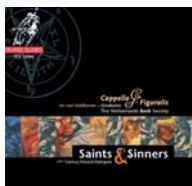
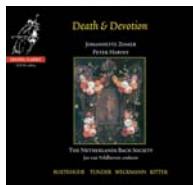
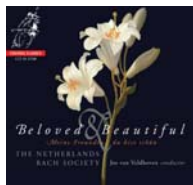
## Saints & Sinners

*17th Century Musical Dialogues*

Cappella Figuralis and The Netherlands Bach Society

Gramophone: “This is a disc of such unexpected pleasures. Well worth investigating”

CCS 12498



# Tracklist

## CD 1 PART 1

1	1	Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen	7.51
2	2	Da Jesus diese Rede vollendet hatte	0.40
3	3	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	0.51
4	4	Da versammelten sich die Hohenpriester	3.00
5	5	Du lieber Heiland du	0.54
6	6	Buß und Reu	3.58
7	7	Da ging hin der Zwölfen einer	0.40
8	8	Blute nur, du liebes Herz!	4.54
9	9	Aber am ersten Tage der Süßen Brot	2.11
10	10	Ich bin's, ich sollte büßen	0.45
11	11	Er antwortete und sprach	2.57
12	12	Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt	1.19
13	13	Ich will dir mein Herze schenken	3.14
14	14	Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten	1.04
15	15	Erkenne mich, mein Hüter	1.06
16	16	Petrus aber antwortete	1.02
17	17	Ich will hier bei dir stehen	1.02
18	18	Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe	1.57
19	19	O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz	1.40
20	20	Ich will bei meinem Jesu wachen	4.50
21	21	Und ging hin ein wenig	0.43
22	22	Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder	0.55

23	23	Gerne will ich mich bequemen	4.20
24	24	Und er kam zu seinen Jüngern	1.19
25	25	Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit	1.05
26	26	Und er kam und fand sie aber schlafend	2.23
27	27	So ist mein Jesus nun gefangen	4.34
28	28	Und siehe, einer aus denen	2.12
29	29	O Mensch, beweine dein Sünde groß	6.07

Total time 69.51

CD 2 PART 2

1	30	Ach! Nun ist mein Jesus hin!	3.21
2	31	Die aber Jesum gegriffen hatten	1.01
3	32	Mir hat die Welt trüglich gericht'	0.42
4	33	Und wiewold viel falsche Zeugen herzutraten	1.08
5	34	Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille	1.43
6	35	Geduld!	3.53
7	36	Und der Hohepriester antwortete	1.59
8	37	Wer hat dich so geschlagen	0.53
9	38	Petrus aber saß draußen im Palast	2.22
10	39	Erbarme dich	6.11
11	40	Bin ich gleich von dir gewichen	1.04
12	41	Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester	1.47
13	42	Gebt mir meinen Jesum wieder	2.37
14	43	Sie hielten aber einen Rat	2.11
15	44	Befiehl du deine Wege	1.05
16	45	Auf das Fest aber hatte der Landpfleger	2.19
17	46	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!	0.53

18	47	Der Landpfleger sagte	0.15
19	48	Er hat uns allen wohlgetan	1.09
20	49	Aus Liebe will mein Heiland sterben	4.47
21	50	Sie schriean aber noch mehr	1.42
22	51	Erbarm es Gott!	1.00
23	52	Können Tränen meiner Wangen	6.37
24	53	Da nahmen die Kriegsknechte	1.08
25	54	O Haupt voll Blut und Wunden	2.35

Total time 54:38

CD 3	PART 2 (continued)		
1	55	Und da sie ihn verspottet hatten	0.57
2	56	Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut	0.40
3	57	Komm, süßes Kreuz	6.40
4	58	Und da sie an die Stätte kamen	3.25
5	59	Ach, Golgatha, unselges Golgatha!	1.22
6	60	Sehet, Jesus hat die Hand	3.09
7	61	Und von der sechsten Stunde an	2.23
8	62	Wenn ich einmal soll scheiden	1.30
9	63	Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß	2.34
10	64	Am Abend da es kühle war	1.57
11	65	Mache dich, mein Herze, rein	5.53
12	66	Und Joseph nahm den Leib	2.28
13	67	Nun ist der Herr zur Ruh gebracht	2.02
14	68	Wir setzen uns mit Tränen nieder	5.48

Total time 40:56

### *Production*

Channel Classics Records by

### *Producer*

Paul Janse

### *Recording engineer & editing*

C. Jared Sacks

### *Technical assistance*

Tom Peeters

### *Graphic design*

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

### *Liner notes*

Dr. Isabella van Elferen, Jos van Veldhoven,  
Anique de Kruijff, Marieke van Schijndel

### *Recording location*

Grote Kerk, Naarden, the Netherlands

### *Photography*

Tom Croes, Marco Borggreve, Hanya Chlala, Peter  
Cuypers, Ruben de Heer, Michael Slobodian, a.o.

### *Printing*

AGI / Van de Steeg, Enschede

Van Hoogdalem Offset, Arkel

### *Translations*

Stephen Taylor (English), Erwin Peters (German)

### *Recording date live concerts*

April 2010

[www.bachvereniging.nl](http://www.bachvereniging.nl)

[www.catharijneconvent.nl](http://www.catharijneconvent.nl)

[www.channelclassics.com](http://www.channelclassics.com)

### **Technical information**

#### *Microphones*

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

#### *Digital converter*

DSD Super Audio /Grimm Audio

Pyramix Editing/Merging Technologies

#### *Speakers*

Audio Lab, Holland

#### *Amplifiers*

Van Medevoort, Holland

#### *Mixing board*

Rens Heijnis, custom design

### **Mastering Room**

#### *Speakers*

B+W 803d series

#### *Amplifier*

Classe 5200

#### *Cables\**

Van den Hul

If you listen in SACD multichannel, Chorus II is sounding out of your surround speakers which is recreating the performances. This is because the seating of the two ensembles was separated by ten meters with public sitting between them. For the stereo layer (SACD stereo and normal pcm layer) Chorus II will come through on the right side.

Jared Sacks

\*exclusive use of Van den Hul cables

The INTEGRATION and The SECOND

