Thomanerchor Leipzig

RONDEAU PRODUCTION

Johann Sebastian Bach
Johannes-Passion BWV 245

Thomanerchor Leipzig
Gewandhausorchester
Ruth Holton · Matthias Rexroth · Marcus Ullmann
Gotthold Schwarz · Henryk Böhm
Thomaskantor Georg Christoph Biller

Porträt von
Johann Sebastian Bach;
Gemälde (1746) von
Elias Gottlob Haußmann
(1695–1774)

Portrait of
Johann Sebastian Bach;
made in 1746 by
Elias Gottlob Haussmann
(1695–1774)

Johann Sebastian Bach

* 21.3.1685, Eisenach; † 28.7.1750, Leipzig
1723–1750 Thomaskantor – Thomas Cantor

Johannes-Passion

St. John Passion
BWV 245

Thomanerchor Leipzig
St. Thomas's Boys Choir Leipzig

Gewandhausorchester
Gewandhaus Orchestra

Ruth Holton	Soprano
Matthias Rexroth	Altus
Marcus Ullmann	Tenore
Gotthold Schwarz	Basso
Henryk Böhm	Basso

Georg Christoph Biller
Thomaskantor – Thomas Cantor

ROP4024/25 RONDEAU PRODUCTION
℗, © 2007

Compact Disc 1 ..... *33:54*

1	1.	**Coro** Chor	**Herr, unser Herrscher** ..... 8:18 Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo	
2		**Recitativo** Evangelist, Jesus	..... 2:26	
	2a.		**Jesus ging mit seinen Jüngern** Basso continuo	
	2b.	Chor	**Jesum von Nazareth** Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo	
	2c.	Evangelist, Jesus	**Jesus spricht zu ihnen** Basso continuo	
	2d.	Chor	**Jesum von Nazareth** Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo	
	2e.	Evangelist, Jesus	**Jesus antwortete** Basso continuo	
3	3.	**Choral** Chor	**O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße** ..... 0:50 Flauto traverso I/II e Oboe I e Violino I col Soprano, Oboe II e Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	
4	4.	**Recitativo** Evangelist, Jesus	**Auf dass das Wort erfüllet würde** ..... 1:08 Basso continuo	
5	5.	**Choral** Chor	**Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich** ..... 0:51 Flauto traverso I/II e Oboe I/II e Violino I col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	
6	6.	**Recitativo** Evangelist	**Die Schar aber und der Oberhauptmann** ..... 0:48 Basso continuo	
7	7.	**Aria** Alt	**Von den Stricken meiner Sünden** ..... 4:34 Oboe I/II, Basso continuo	
8	8.	**Recitativo** Evangelist	**Simon Petrus aber folgete Jesu nach** ..... 0:14 Basso continuo	
9	9.	**Aria** Sopran	**Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freuden** ..... 3:51 Flauto traverso I/II, Basso continuo	
10	10.	**Recitativo** Evangelist, Magd, Petrus, Jesus, Diener	**Derselbe Jünger war dem Hohenpriester bekannt** ..... 3:12 Basso continuo	
11	11.	**Choral** Chor	**Wer hat dich so geschlagen** ..... 1:42 Flauto traverso I/II e Oboe I/II e Violino col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	
12		**Recitativo** Evangelist	..... 2:07	
	12a.		**Und Hannas sandte ihn gebunden** Basso continuo	
	12b.	Chor	**Bist du nicht seiner Jünger einer?** Flauto traverso I/II e Oboe I e Violino I col Soprano, Oboe II e Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	
	12c.	Evangelist, Petrus, Diener	**Er leugnete aber und sprach** Basso continuo	
13	13.	**Aria** Tenor	**Ach, mein Sinn** ..... 2:38 Violino I/II, Viola, Basso continuo	
14	14.	**Choral** Chor	**Petrus, der nicht denkt zurück** ..... 1:15 Flauto traverso I/II e Oboe I e Violino I col Soprano, Oboe II e Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	

– Fine della parte prima –

Compact Disc 2 ..... *74:01*

Parte seconda / nach der Predigt

1	15.	**Choral** Chor	**Christus, der uns selig macht** ..... 1:01 Flauto traverso I/II e Oboe I e Violino I col Soprano, Oboe II e Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	

2		**Recitativo**	..... 4:10
	16a.	Evangelist, Pilatus	**Da führeten sie Jesum** Basso continuo
	16b.	Chor	**Wäre dieser nicht ein Übeltäter** Flauto traverso I/II, Oboe I e Violino I, Oboe II e Violino II, Viola, Basso continuo
	16c.	Evangelist, Pilatus	**Da sprach Pilatus zu ihnen** Basso continuo
	16d.	Chor	**Wir dürfen niemand töten** Flauto traverso I/II e Violino I, Oboe I, Oboe II e Violino II, Viola, Basso continuo
	16e.	Evangelist, Pilatus, Jesus	**Auf dass erfüllet würde das Wort Jesu** Basso continuo
3	17.	**Choral** Chor	**Ach großer König**..... 1:28 Flauto traverso I/II e Oboe I e Violino I col Soprano, Oboe II e Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo
4		**Recitativo**	..... 2:12
	18a.	Evangelist, Pilatus, Jesus	**Da sprach Pilatus zu ihm** Basso continuo
	18b.	Chor	**Nicht diesen, sondern Barrabam!** Flauto traverso I/II e Oboe I e Violino I, Oboe II col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo
	18c.	Evangelist	**Barrabas aber war ein Mörder** Basso continuo
5	19.	**Arioso** Bass	**Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen**..... 2:04 Violino I solo con sordino, Violino II solo con sordino, Cembalo, Basso continuo
6	20.	**Aria** Tenor	**Mein Jesu, ach! Dein schmerzhaft bitter Leiden** ..... 7:26 Violino I solo con sordino, Violino II solo con sordino, Basso continuo
7		**Recitativo**	..... 5:46
	21a.	Evangelist	**Und die Kriegsknechte flochten eine Krone** Basso continuo
	21b.	Chor	**Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!** Flauto traverso I e Oboe I, Flauto traverso II e Oboe II, Violino I/II, Viola, Basso continuo
	21c.	Evangelist, Pilatus	**Und gaben ihm Backenstreiche** Basso continuo
	21d.	Chor	**Kreuzige, kreuzige!** Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo
	21e.	Evangelist, Pilatus	**Pilatus sprach zu ihnen** Basso continuo
	21f.	Chor	**Wir haben ein Gesetz** Basso continuo
	21g.	Evangelist, Pilatus, Jesus	**Da Pilatus das Wort hörete** Basso continuo
8	22.	**Choral** Chor	**Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn** ..... 0:59 Flauto traverso I/II e Oboe I/II e Violino I col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo
9		**Recitativo**	..... 4:11
	23a.	Evangelist	**Die Jüden aber schrieen und sprachen** Basso continuo
	23b.	Chor	**Lässest du diesen los** Oboe e Violino I col Soprano, Oboe d'amore e Violino II coll'Alto, Flauto traverso I/II in octava e Viola col Tenore, Basso continuo
	23c.	Evangelist, Pilatus	**Da Pilatus das Wort hörete** Basso continuo
	23d.	Chor	**Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!** Violino I/II, Viola, Oboe col Soprano, Oboe d'amore coll'Alto, Flauto traverso I/II in octava col Tenore, Basso continuo
	23e.	Evangelist, Pilatus	**Spricht Pilatus zu ihnen** Basso continuo

	23f.	Chor	**Wir haben keinen König denn den Kaiser** Flauto traverso I/II, Oboe e Violino I, Oboe d'amore e Violino II, Viola, Basso continuo	
	23g.	Evangelist	**Da überantwortete er ihn, dass er gekreuzigt würde** Basso continuo	
10	24.	**Aria** Bass, Chor	**Eilt, ihr angefochtnen Seelen** Violino I/II, Viola, Basso continuo	4:02
11		**Recitativo**		2:02
	25a.	Evangelist	**Allda kreuzigten sie ihn** Basso continuo	
	25b.	Chor	**Schreibe nicht: der Jüden König** Flauto traverso I e Oboe I, Flauto traverso II e Oboe II, Violino I/II, Viola, Basso continuo	
	25c.	Evangelist, Pilatus	**Pilatus antwortet** Basso continuo	
12	26.	**Choral** Chor	**In meines Herzens Grunde** Flauto traverso I/II e Oboe I/II e Violino I col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	1:08
13		**Recitativo**		3:47
	27a.	Evangelist	**Die Kriegsknechte aber** Basso continuo	
	27b.	Chor	**Lasset uns den nicht zerteilen** Flauto traverso I/II, Oboe I e Violino I, Oboe d'amore e Violino II, Viola, Basso continuo	
	27c.	Evangelist, Jesus	**Auf dass erfüllet würde die Schrift** Basso continuo	
14	28.	**Choral** Chor	**Er nahm alles wohl in acht** Flauto traverso I/II e Oboe I/II e Violino I col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	1:08

15	29.	**Recitativo** Evangelist, Jesus	**Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich** Basso continuo	1:23
16	30.	**Aria** Alt	**Es ist vollbracht** Violino I/II, Viola, Viola da gamba solo, Basso continuo	5:28
17	31.	**Recitativo** Evangelist	**Und neiget das Haupt und verschied** Basso continuo	0:29
18	32.	**Aria** Bass, Chor	**Mein teurer Heiland** Violino I col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	3:57
19	33.	**Recitativo** Evangelist	**Und siehe da, der Vorhang im Tempel zeriss** Basso continuo	0:29
20	34.	**Arioso** Tenor	**Mein Herz, indem die ganze Welt** Flauto traverso I/II, Oboe d'amore I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo	0:53
21	35.	**Aria** Sopran	**Zerfließe, mein Herze** Flauto traverso solo e Violino con sordino, Oboe da caccia solo, Basso continuo	6:11
22	36.	**Recitativo** Evangelist	**Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war** Basso continuo	2:04
23	37.	**Choral** Chor	**O hilf, Christe, Gottes Sohn** Flauto traverso I/II e Oboe I/II e Violino I col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	0:58
24	38.	**Recitativo** Evangelist	**Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia** Basso continuo	2:01
25	39.	**Coro** Chor	**Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine** Flauto traverso I/II e Oboe I/II e Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo	6:27
26	40.	**Choral** Chor	**Ach Herr, lass dein lieb Engelein** Flauto traverso I e Oboe I e Violino I col Soprano, Flauto traverso II e Oboe II e Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo	2:17

Bachs Johannes-Passion und ihre ersten Wiederaufführungen nach 1800

Mit der Übernahme des Leipziger Thomaskantorats sah sich Johann Sebastian Bach vor eine Fülle neuer Anforderungen gestellt. Diese waren nur mit eiserner Disziplin und ökonomischer Herangehensweise zu bewältigen. Die Hauptlast lag zweifellos auf der Planung und Durchführung der Kirchenmusik an Sonn- und Feiertagen, vor allem aber auf der Vorbereitung der alljährlichen Passionsaufführung. Mit unglaublichem Schaffenselan und -eifer widmete sich Bach seinen neuen Aufgaben als Thomaskantor und „Director musices"; seine Kirchenmusiken stellten alles in Leipzig bislang Dagewesene weit in den Schatten.

Manche seiner Vorhaben waren freilich auch von Misshelligkeiten überschattet, wie das Tauziehen um die Aufführung seiner ersten Passionsmusik im April 1724 veranschaulicht: Nach einer Festlegung des Leipziger Rates sollte die Darbietung in der Nikolaikirche stattfinden, was Bach entweder nicht wusste oder wissentlich zu unterlaufen suchte, denn er ließ die gedruckten Texthefte, auf denen die Kirche St. Thomæ als Aufführungsort angegeben war, durch Thomasschüler in den Umlauf bringen. Auf Weisung des Rates musste er umdisponieren und neue Programmzettel drucken lassen. Der Wechsel nach St. Nikolai widerstrebte ihm und er argumentierte, dass auf der Chorempore daselbst „kein Raum allda verhanden und der Clav-Cymbel [gemeint ist das Kirchencembalo] etwas repariret werden müste". Wie andere Aufführungen zeigen, hatte Bach in der Nikolaikirche bereits mehrfach mit größeren Besetzungen musiziert, so dass sein Einwand wegen der unzureichenden Platzverhältnisse ins Leere ging. Sein eigenmächtiges Vorgehen blieb freilich nicht ohne Folgen: Am 23. Mai (wenige Tage vor Beginn des neuen Schuljahrs) wurde er vom Superintendenten Salomon Deyling vorgeladen und musste einen Verweis hinnehmen. Immerhin wurde das tatsächlich defekte Cembalo auf Kosten der Stadtkasse repariert und konnte am Karfreitag 1724 in der Nikolaikirche zum Einsatz kommen.

Zu dieser Zeit hatte die alljährliche Aufführung figuraler Passionsmusiken in Leipzig noch keine allzu lange Tradition. Sechs Jahre zuvor hatte der damalige Organist und Musikdirektor Johann Gottfried Vogler den Messestädtern erstmalig eine „musicirte Passion" (anscheinend Telemanns „Brockes-Passion") am Karfreitag in der Neukirche dargeboten. Seitdem galt die Darbietung der Passion als das musikalische Hauptereignis des Jahres überhaupt. Nachdem die Neukirche den Anfang damit gemacht hatte, folgten Passionsaufführungen ziemlich bald auch in den beiden Leipziger Hauptkirchen: erstmals am Karfreitag 1721 in der Thomaskirche unter Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau. Vom Jahre 1724 an fanden sie im jährlichen Wechsel zwischen den beiden Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomas statt.

Bachs Johannes-Passion ist nach neuerem Kenntnisstand nicht seine erste Passionsmusik. Bereits 1850 verwies Carl Ludwig Hilgenfeldt – ohne nähere Zusammenhänge mitzuteilen – auf eine Passion aus dem Jahre 1717. Jüngste Recherchen ergaben, dass diese offenbar für eine Aufführung am Karfreitag (26. März) in der Kirche auf Schloss Friedenstein zu Gotha entstand. Das von Bach seinerzeit dargebotene Werk war vermutlich ein Passionsoratorium – was erklären würde, weshalb es in Leipzig zunächst (1724) nicht wiederaufgeführt werden konnte. (Ob es in späteren Jahren erklang, wissen wir freilich nicht.) Einzelne Sätze daraus übernahm Bach 1725 in die zweite Fassung seiner Johannes-Passion; zwei (oder gar drei?) Sätze sind 1726 möglicherweise in der Tenor-Solokantate „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (BWV 55) wieder verwendet worden.

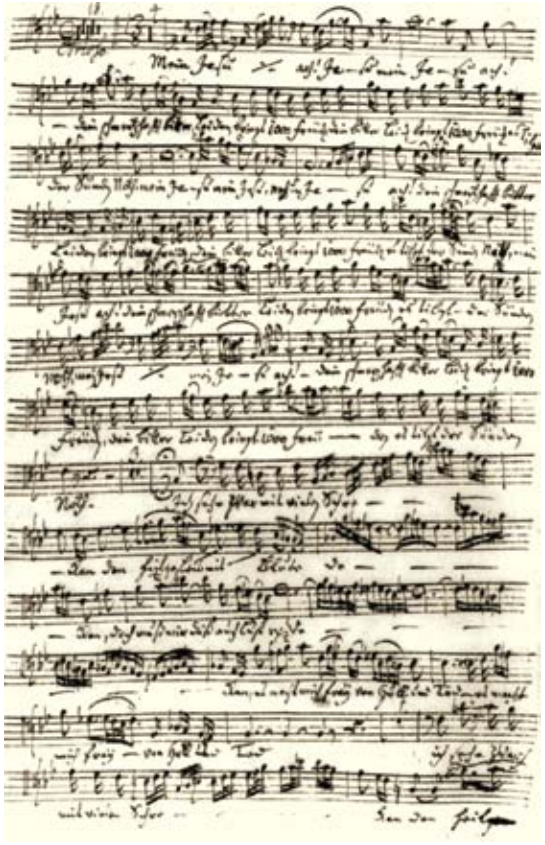
Zur Vorbereitung seiner ersten Leipziger Passionsmusik hatte Bach ausreichend Zeit, denn in der sogenannten „stillen Zeit" (vom Sonntag Invokavit bis Palmarum) wurde in den Leipziger Kirchen nicht „figuraliter" musiziert; es waren also keine Kantaten zu komponieren und aufzuführen. Bachs Entscheidung, den ungekürzten Passionsbericht nach dem Evangelisten Johannes zu vertonen, erwies sich als folgenreich für das Gesamtkonzept des Werkes; denn der dramaturgische Ablauf ermöglichte nur an wenigen Stellen die Eingliederung von betrachtenden Arien und Ariosi – und hinsichtlich der Einbeziehung solcher kontemplativer Sätze fand Bach auch nach mehreren Umgestaltungen des Werkes keine letztlich befriedigende Lösung.

Dass er die Christusworte nicht als streicherbegleitetes Accompagnato (wie in der späteren Matthäus-Passion), sondern secco (also ausschließlich mit Continuobegleitung) komponierte, könnte im Blick auf jene inhaltlichen und formalen Eigenheiten des Passionsberichtes nach Johannes erfolgt sein. Zwei Textstellen, das Weinen Petri und das Zerreißen des Vorhangs im Tempel, wurden – da musikalisch besonders ergiebig – dem Matthäus-Evangelium entlehnt.

Besonderes Gewicht legte Bach auf die musikalische Ausarbeitung der Turba-Chöre. Hinsichtlich ihrer außergewöhnlichen formalen Dimension, dramatischen Schlagkraft und aggressiven Schärfe („Kreuzige ihn") erweisen sie sich als bedeutsamste musikalische Komponente der Passion überhaupt. Augenfällig sind hierbei thematisch-motivische Beziehungen zwischen einigen Volkschören im zweiten Teil. Sie führen zur Bildung von sogenannten Chorpaaren („Wäre dieser nicht ein Übeltäter" und „Wir dürfen niemand töten" oder „Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!" und „Schreibe nicht: der Jüden König"). Mit diesem dramaturgischen Mittel gelingt Bach die Herstellung von übergreifenden formalen Zusammenhängen in der Architektur seiner Passion.

Ungeklärt bleibt, ob ein unbekannter Librettist die madrigalischen Texte zusammenstellte, beziehungsweise Bach selbst bei deren Auswahl mitgewirkt hat. In den meisten Fällen folgen sie zeitgenössischen Vorbildern: Hierzu gehören das Passionslibretto „Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus" (1712) aus der Feder des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes, „Der weinende Petrus" in Christian Weises Dichtung „Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken" (1675) und die „Johannes-Passion" (1704) des Hamburger Operndichters Christian Heinrich Postel. Diese Textkompilation aus den besten erreichbaren zeitgenössischen Passionslibretti war für Bach sicherlich keine Ideallösung, sondern eher ein Kompromiss in Ermangelung eines geeigneten Textdichters.

In Bachs Johannes-Passion (wie auch in der 1731 komponierten Markus-Passion) tritt die madrigalische Dichtung zugunsten von Bibel- und Choraltext in den Hintergrund. Die Anzahl der betrachtenden Arien und Ariosi ist auf ein Mindestmaß reduziert. Bis auf die Tenorarie „Erwäge, wie



Teilautographe Tenorstimme, Beginn der Arie „Mein Jesu, ach! Dein schmerzhaft bitter Leiden" (Satz 20)

The partially autographed tenor part of the beginning of the aria "My Jesu, ah! Your painful, bitter suffering" (No. 20)

sein blutgefärbter Rücken" (in der späteren Textversion „Mein Jesu, ach! Dein schmerzhaft bitter Leiden"), deren überdurchschnittliche Länge einen tiefgreifenden Einschnitt im Evangelienbericht bewirkt, sind die solistischen Partien knapp gehalten. Bei ihrer Einbettung in das Passionsgeschehen ließen sich gewisse Disproportionen nicht vermeiden: So folgen nach Jesu Tod gleich drei Arien und ein Arioso, während der Passionsbericht bis dahin lediglich an zwei Textstellen (nach Christi Geißelung und seiner Freigabe zur Kreuzigung) durch betrachtende Sätze unterbrochen wird. An exponierter Stelle (nach Petri Verleugnung) setzte Bach eine geradezu erschütternde, musikalisch äußerst expressive und im formalen Aufbau völlig unkonventionelle Arie („Ach, mein Sinn"), deren Begleitung er in einer späteren, allerdings nicht fertig gestellten Revisionsfassung (1739) sogar von allen Instrumenten ausführen lassen wollte. An ebenso zentraler Stelle (nach den Worten „Es ist vollbracht!") löst sich Bach abermals von der traditionellen Form der Da-capo-Arie: Während der lediglich von Viola da gamba und Continuo besetzte A-Teil (Molto adagio) in der Trauer um Christi Tod verharrt, akzentuiert Bach im B-Teil (Vivace „Der Held aus Juda siegt mit Macht") mit dem unerwarteten Einsatz des vollstimmigen Streichorchesters einen Kontrast, wie er kaum schärfer sein könnte. (Robert Schumann, der die Passion 1851 erstmalig in Düsseldorf zur Aufführung brachte, glaubte diesen Gegensatz noch durch den Einsatz einer Trompete zuspitzen zu müssen.)

Für den düster-erhabenen Eingangschor wählte Bach eine Form, die weniger in der Tradition des barocken Passions-Oratoriums steht, sondern mehr an die Passions-Historie des 17. Jahrhunderts anknüpft. Im Unterschied zu den Passionsvorbildern aus dem 17. Jahrhundert steht am Ende des Werkes nicht die Danksagung für Christi Erlösungswerk (als Conclusio), sondern ein für das barocke Passions-Oratorium typischer Grabeschor in c-Moll. Ihm folgt ein schlichter vierstimmiger Choral, der das Werk bereits mit dem Ausblick auf die Wiederauferstehung in lichtem Es-Dur beschließt.

Im Gegensatz zur Matthäus-Passion hat die Johannes-Passion nie eine verbindliche Fassung erhalten. Die weitestreichende Umgestaltung erfuhr das Werk anlässlich einer Wiederaufführung zu Karfreitag 1725. Nachdem drei deutlich voneinander abweichende Aufführungsversionen (1724, 1725 und 1732) bereits existierten, versuchte Bach der Passion in den Jahren um 1739 eine endgültige Fassung zu verleihen. Allerdings gab er dieses Vorhaben nach der Überarbeitung und Niederschrift von 20 Partiturseiten wieder auf und überließ die Fertigstellung einem seiner Kopisten, der dann nur den unrevidierten Notentext der Erstfassung von 1724 in die von Bach begonnene Partitur übertrug. In der Bach-Forschung ist viel darüber spekuliert worden, was den Thomaskantor zum vorzeitigen Abbruch seiner Partiturniederschrift veranlasste. Möglicherweise erfolgte dieser aus folgenden Gründen: Am 17. März 1739 protestierte Bach, dass der Leipziger Rat die bevorstehende Passionsaufführung bis zur Erteilung einer „ordentlichen Erlaubniß" ausdrücklich untersagt hatte. Ob die geplante Aufführung am Ende doch noch zustande kam, ist den überlieferten Akten nicht zu entnehmen. Es wäre mithin denkbar, dass Bach seine Partitur wegen des verhängten Aufführungsverbots nicht fertig gestellt hat.

Zu einer erneuten Aufführung der Passion kam es erst am 4. April 1749, ein Jahr vor Bachs Tod. Möglicherweise erklang sie noch einmal am Karfreitag (27. März) 1750, bevor sich Bach jener verhängnisvollen Augenoperation (am 28. oder 30. März) durch den Londoner Okulisten (Augenarzt)

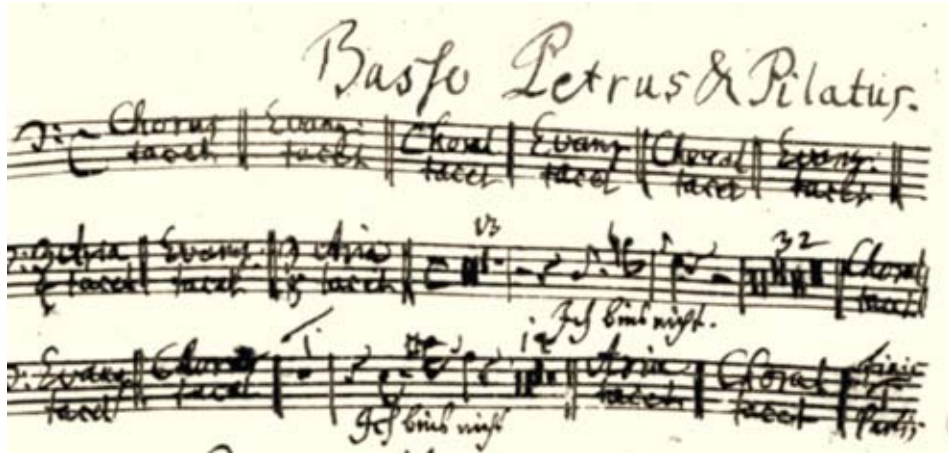
John Taylor unterzog, an deren Folgen er bereits vier Monate darauf verstarb. Ob Bach diese letzte Aufführung noch selbst leitete oder seinem ersten Präfekten bereits anvertraut hatte, wissen wir freilich nicht. Nach Aussage seines zweitältesten Sohnes verfügte Bach noch bis zur Augenoperation über „muntere Seelen- und Leibeskräfte". Lediglich das Sehvermögen war stark beeinträchtigt. Eine Vertretung im Amt wäre am Karfreitag 1750 mithin nicht unbedingt erforderlich gewesen.

Abgesehen von zahlreichen Notentextabweichungen in den Sätzen 1–10 (vor allem im Eingangschor, in der ersten Arie sowie in den Rezitativen) enthalten die im Jahre 1749 (und 1750?) verwendeten Aufführungsstimmen auch einige Textveränderungen (in den Arien Nr. 9 und Nr. 20 sowie im Bass-Arioso Nr. 19). Die Gründe für diese von Bach selbst vorgenommenen Umtextierungen sind nicht ohne weiteres erkennbar, denn die allzu bildhaft erscheinenden Passagen der ursprünglichen Textversion wurden damit kaum abgeschwächt, wie der nachfolgende Vergleich des B-Teils der Arie Nr. 20 veranschaulicht.

ältere Version:	**Fassung 1749, bzw. 1750 (?):**
Daran, nachdem die Wasserwogen	Ich sehe zwar mit vielen Schrecken
Von unsrer Sündflut sich verzogen,	Den heilgen Leib mit Blute decken;
Der allerschönste Regenbogen	Doch muss mir dies auch Lust erwecken,
Als Gottes Gnadenzeichen steht!	Es macht mich frei von Höll und Tod.

Beginn der autographen Stimme für Petrus und Pilatus

The beginning of the autographed part for Petrus and Pilatus



Geändert wurde von Bach 1749 auch die Instrumentierung einzelner Sätze. Völlig neu – und in seinem Vokalwerk erstmalig – wird ein Bassono grosso (Kontrafagott) in den Chören, Chorälen, im Bass-Arioso Nr. 19 und in einigen stärker besetzten Arien (Nr. 13, 24 und 30) zur Mitwirkung herangezogen. Die vergrößerte Streicherbesetzung erhält somit ein adäquates Bassfundament. Bereits im Jahre 1714 war ein solches Fagott von dem Nordhäuser Instrumentenmacher Andreas Eichentopf gebaut worden.

Statt der beiden Violen d'amore, die für die Sätze Nr. 19 und 20 ursprünglich vorgesehen waren, verwendete er zwei Violini con sordino (gedämpfte Violinen) und entsprach damit einer moderneren Besetzungsvariante. Wichtig erschien ihm auch eine hörbare Verstärkung der obligaten Bläserpartien in den Turba-Chören „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!" und „Schreibe nicht: der Juden König". Bach akzentuiert sie durch zusätzliche Streicherstimmen. Im Tenor-Arioso „Mein Herz, indem die ganze Welt" tauschte er außerdem die beiden Oboi da caccia gegen zwei Oboi d'amore aus, und in der daran anschließenden Sopranarie „Zerfließe, mein Herze" wurde dem Flauto traverso eine gedämpfte Violine hinzugefügt, was den eigentümlichen Klangreiz dieser Trauerarie noch vertieft.

***

Im Zuge der Erbteilung gelangten alle Originalquellen der Johannes-Passion (Partiturautograph und Originalstimmen) im Herbst 1750 in den Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin. Bald nach der Übernahme seines Amtes als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen hat der zweitälteste Bach-Sohn einzelne Sätze daraus wiederaufgeführt: Den Chor „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" übernahm er 1772 in seine Johannes-Passion (H 785), versah ihn jedoch mit einem völlig neuen Text. Drei Jahre zuvor (1769) hatte er den Choralchor „Christe, du Lamm Gottes" (aus der zweiten Fassung der Johannes-Passion) in seiner Matthäus-Passion (H 782) wiederverwendet.

Die Berliner Bach-Aufführungen nach 1750 sind noch immer weitgehend unerforscht. Inwieweit etwa dem Musiklehrer und Bach-Verehrer Johann Friedrich Hering (1724–1810) eine Schlüsselrolle beim Verleih oder Vertrieb Bachscher Kompositionen zukam, muss künftig noch genauer untersucht werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass seine umfangreiche Sammlung von Abschriften Bachscher Werke vor allem der musikalischen Praxis und nicht vorwiegend dem Studium diente. Immerhin befanden sich darunter die Passionen nach Johannes und Matthäus, die Messe in h-Moll, die Violinkonzerte E-Dur (BWV 1042) und d-Moll (BWV 1043) sowie etliche geistliche und weltliche Kantaten. Wann und wo diese Werke in Berlin dargeboten worden sind, ist im einzelnen noch zu recherchieren. (Für die Johannes-Passion käme immerhin eine Aufführung in den 1770er Jahren in Frage.)

Im 19. Jahrhundert konnte sich die Johannes-Passion gegenüber der doppelchörigen Matthäus-Passion nur allmählich durchsetzen. Nachdem sie Carl Friedrich Zelter am Karfreitag (5. April) 1822 zum ersten Mal (möglicherweise aber nur unvollständig) in Berlin dargeboten hatte, vergingen weitere zehn Jahre, bis sie am Karfreitag (20. April) 1832 ungekürzt unter Wilhelm Friedrich Riem in Bremen erklang. Am 21. März 1833 brachte sie dann auch die Berliner Sing-Akademie vollständig zur Aufführung.

Nach dem gescheiterten Versuch des Thomaskantors Christian Theodor Weinlig, die Matthäus-Passion im Frühjahr 1831 aufzuführen, kam es am Palmsonntag (31. März) und Karfreitag (5. April) 1844 unter seinem Amtsnachfolger Moritz Hauptmann zur ersten Darbietung der Johannes-Passion in Leipzig; zwei Jahre später (am 5. und 10. April 1846) erklang sie abermals mit dem Thomanerchor. Bei beiden Aufführungen hatte Hauptmann nicht nur drei Arien wegfallen lassen, sondern auch einige Besetzungsänderungen vorgenommen: In der Alt-Arie „Es ist vollbracht" ersetzte er die Gambe seltsamerweise durch ein Englischhorn; im Bass-Arioso „Betrachte, mein Seel" ließ er den Lauten-Part von Klarinette und Violen ausführen. Als Instrumentalisten standen ihm die festangestellten Mitglieder des Stadtorchesters zur Verfügung. Die Altarien sang seine Frau Susette geb. Hummel. Die Passion faszinierte den Thomaskantor vor allem der Turbachöre wegen. Am 9. April 1846 schrieb er an den Bach-Handschriftensammler Franz Hauser: „diese ist aber in den Chören barbarisch groß und herb und von einer dichten Combination […] an eine Pause ist kaum zu denken".

Im Jahre 1954 erfolgte die erste Schallplatteneinspielung mit dem Thomanerchor und dem Gewandhausorchester unter Günther Ramin. Die legendäre Aufnahme in der Thomaskirche gehörte im übrigen zu den ersten gesamtdeutschen Schallplattenprojekten des VEB Deutsche Schallplatten Berlin mit der Deutschen Grammophon-Gesellschaft Hamburg. Seit jener Zeit musizieren die Thomaner die beiden Passionen St. Matthäus und St. Johannes am Gründonnerstag und Karfreitag im jährlichen Wechsel.

Andreas Glöckner

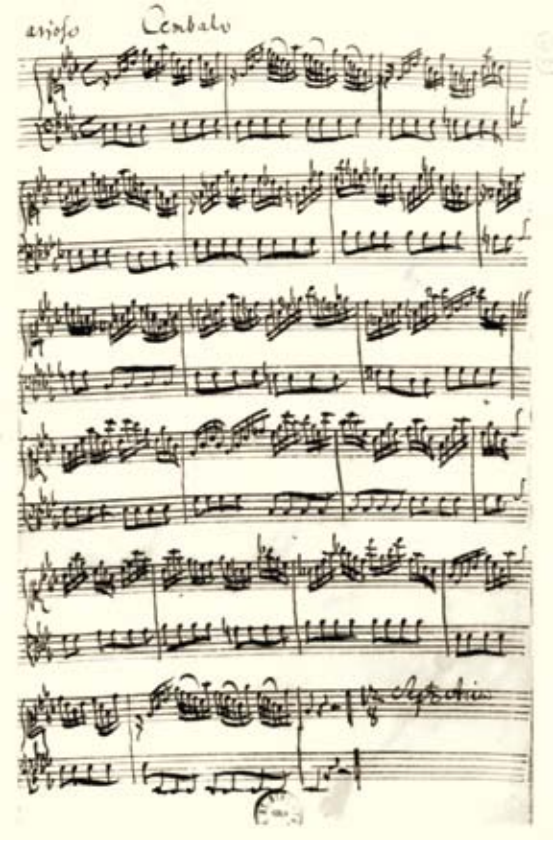
Bach's St. John Passion and its first performances after 1800

When Johann Sebastian Bach took over as Thomas Cantor in Leipzig in 1723, he was instantly faced with such a multitude of responsibilities that he had no choice but to adopt an extremely disciplined and efficient style of working. Among the most time-consuming of his duties were the provision of music for the Sunday and feast-day services at the city's principal churches, and the preparation of the Passion music performed every year. As Cantor and director of music, Bach threw himself into these tasks with extraordinary élan, composing church music of such exceptional quality that it soon eclipsed everything that had gone before it.

This did not spare the composer controversy, however, as the story of the tug-of-war over the performance of his first Passion music in April 1724 shows. Leipzig City Council had ruled that the annual Passion was to be performed in the church of St. Nicholas. Whether Bach was genuinely unaware of this, or deliberately chose to ignore the Council's directive is doubtless something we shall never know; but the fact is he had programmes containing the text of the Passion printed with St. Thomæ as the venue and even had them distributed by the choristers of the St. Thomas's Boys Choir. The incensed Council immediately ordered him to change his plans and have the programmes reprinted with the correct venue. Bach continued to object to the choice of the Nikolaikirche on the grounds that there was "no room at all" on the galleries and "the Clav-Cymbel [the church harpsichord] would have to be repaired." Since he had already performed more than one large-scale work in this very same church, however, his objections on grounds of space made little impression. Nor was his recalcitrance without consequences. On 23 May, just a few days before the new school year was due to begin, he received a summons from Superintendent Salomon Deyling who warned him not to overstep his authority. On the other hand, the faulty harpsichord Bach had complained about was indeed repaired at the city's own expense so that it could be used for the Good Friday service in 1724.

The annual performance of figural Passion music in Leipzig had clearly not been a tradition for very long when Bach first arrived there. Six years earlier, on Good Friday of the year 1717, the then organist and musical director Johann Gottfried Vogler had treated the people of the mercantile city of Leipzig to their first "musicirte Passion" (probably Telemann's Brockes Passion) in the Neukirche. From then on, the annual Passion performance was regarded as the highlight of the city's musical calendar. Once the Neukirche had made a start, other Passion performances in the city's two principal churches soon followed, the first of these being that by Bach's predecessor Johann Kuhnau in the church of St. Thomas on Good Friday 1721. From 1724 onwards, the performance of the annual Passion alternated between the two principal churches of St. Thomas and that of St. Nicholas.

The latest research suggests that Bach's St. John Passion was not the first Passion he wrote. This is confirmed by the Bach biographer Carl Ludwig Hilgenfeldt, who as early



Autographe Cembalostimme zum Bass-Arioso „Betrachte, meine Seel" (Satz 19)

The autographed harpsichord part for the bass arioso "See, my soul" (No. 19)

as 1850 mentioned Bach's "Passion of 1717" – albeit without providing any further details. We now know that the Passion in question was a work Bach composed for the Good Friday service held on 26 March at the chapel of Schloss Friedenstein in Gotha. This was most likely a Passion oratorio, which would explain why it could not be performed again so easily in Leipzig in 1724 – although it may of course have been performed there in later years. What we do know, however, is that Bach reused some of the movements from this work in the second version of his St. John Passion of 1725, while two (or perhaps three?) more are thought to have been incorporated in his cantata for tenor solo "Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" ["I, wretched man, I, slave to sin"] of 1726 (BWV 55).

Bach had plenty of time to prepare his first Leipzig Passion as there was to be no figural music in church during the so-called "silent season" (from the first Sunday in Lent to Palm Sunday). This meant that he was spared the job of composing and performing the weekly cantata. His decision to set to music the unabridged account of the Passion according to St. John was to have far-reaching consequences for the overall concept of the work, for only in a few places does the drama of the narrative permit the interjection of a contemplative aria or arioso. This was a problem to which Bach never really found a satisfactory solution – not even after reworking the piece several times.

That the words of Christ are rendered not accompagnato (accompanied by silvery strings as in the later St. Matthew Passion), but secco (ie. with continuo only) could also have to do with the character of the Gospel narrative itself. It is also interesting to note that Bach borrowed two episodes – Peter's weeping and the tearing asunder of the curtain in the temple – from the Gospel of St. Matthew, doubtless because they provided such rich material for programmatic composition.

Bach attached special importance to the composition of the turbae, or crowd choruses, whose formal dimensions, dramatic force and pointed aggression ("Kreuzige ihn!" ["Crucify him!"]) make them the weightiest elements of the entire composition – at least in musical terms. What is especially remarkable is the way in which some of the turbae in the second half of the work ("Wäre dieser nicht ein Übeltäter" ["Were this man not an evildoer"] and "Wir dürfen niemand töten" ["To death we may put no one"] or "Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!" ["Hail unto thee, O thou King of the Jews!"] and "Schreibe nicht: der Jüden König" ["Do not write: the King of the Jews"]) are linked together either thematically or in terms of motif. Bach used this formal pairing as a dramatic technique with which to lend the work a transcendent architectonic structure.

What has yet to be established with any certainty is whether it was an unknown librettist who pieced together the madrigal texts, or Bach himself who had a hand in selecting them. Most of the libretti are modelled on contemporary works such as the Passion libretto "Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus" penned by the Hamburg City Councillor Barthold Heinrich Brockes in 1712, "Der weinende Petrus" as described in Christian Weise's "Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken" of 1675 and the "Johannes-Passion" of the Hamburg-based operatic librettist Christian Heinrich Postel of 1704. This potpourri of the best Passion libretti then available can hardly have been the ideal solution in Bach's eyes and was almost certainly a compromise forced upon him by the lack of a competent librettist.

As in the St. Mark Passion that Bach composed in 1731, the madrigal texts in the St. John Passion have to take second place to both the biblical text and the chorales, just as the reflective arias and ariosi are likewise kept to the minimum. With the exception of the tenor aria, "Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken" ["Ponder well how his back bloodstained"] (later rewritten as "Mein Jesu, ach! Dein schmerzhaft bitter Leiden" ["My Jesu, ah! Your painful, bitter suffering"]), which being unusually long results in an enforced hiatus in the Gospel narrative, the solo movements are all very brief; nor was Bach able to avoid certain imbalances when embedding them in the Passion story. Whereas the narrative prior to the death of Jesus is interrupted only twice for a meditation on the events unfolding (the first time following Christ's betrayal and the second when he is led away to be crucified), the crucifixion itself is followed by three arias and one arioso. One of the most exposed moments in the whole work – Peter's denial – is further accentuated by the musically expressive and emotionally devastating aria "Ach, mein Sinn" ["Ah, my mind"]. The accompaniment of this highly unconventional piece was later rescored for full orchestra, albeit in a revision of the work (that of 1739) that was never actually completed. Another key moment in the narrative, Jesus's words "Es ist vollbracht!" ["It is fulfilled!"] is highlighted by another departure from the traditional da capo aria. While the molto adagio A section, sparingly scored only for viola da gamba and continuo, remains locked in grief, the contrast with the B section, a vivace rendering of "Der Held aus Juda siegt mit Macht" ["The man of Judah wins with might"], in which the full string orchestra makes an unexpected entrance, could scarcely be greater. (When Robert Schumann first performed the St. John Passion in Düsseldorf in 1851, he tried to highlight this contrast by adding a trumpet part.)

The form Bach chose for the sombre opening chorus owes less to the Baroque tradition of the Passion oratorio than to the Passion music of the seventeenth century. Departing from these seventeenth century models, however, Bach chose to end his work not with a hymn of thanksgiving for Christ's salvation, but rather with a funereal chorus in C minor such as was typical of the Baroque Passion oratorio, followed by a four-part chorale offering a glimpse of the resurrection in a radiant E-flat major.

Unlike the St. Matthew Passion, there has never been any single definitive version of the St. John Passion. The most extensive reworking of the piece was that Bach undertook in preparation for its performance on Good Friday 1725. In 1739, however, realizing that the three performance versions of 1724, 1725 and 1732 were all very different, Bach began work on what was to have been the definitive score. He nevertheless abandoned this project after only twenty pages, entrusting its completion to one of his copyists, who simply transcribed the unrevised version of 1724 without making any changes at all. Bach scholars have speculated at length on what might have induced the Thomas Cantor to drop this project. One of the most likely reasons is the fact that on 17 March 1739, Leipzig City Council had expressly forbidden Bach from going ahead with the forthcoming Passion performance until he had received "due authorization" from them. Whether or not the planned performance ever took place is unclear from the sources available, although it is certainly conceivable that Bach, rankled by the ban imposed upon him, decided not to pursue the work any further.

The Passion was not performed again until 4 April 1749, one year before Bach's death. It may also have been performed again on Good Friday (27 March) 1750, just days before Bach allowed the oculist John Taylor of London to perform the fateful eye operation (on 28 or 30 March) whose unhappy consequences were to result in his death four months later. Whether Bach himself conducted this last performance or entrusted it to his first prefect is something we do not know. According to his second son, Bach was full of "mental and physical vigour" prior to the eye operation, his only impairment being his near-blindness. So perhaps there would have been no need for anyone to deputize for him on Good Friday 1750.

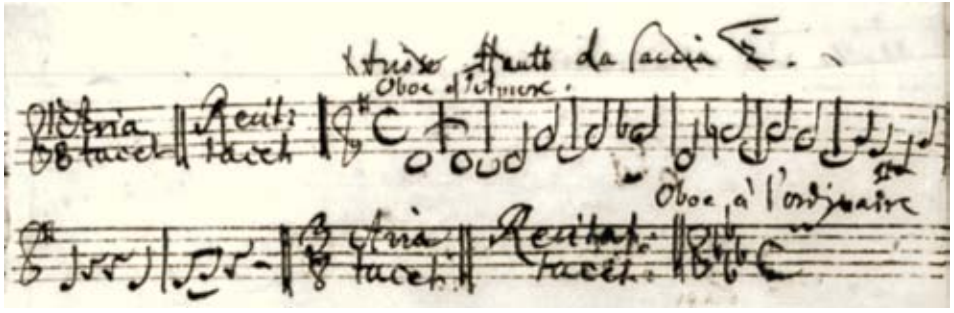
Apart from countless deviations in the scoring of Nos. 1–10 of the Passion (especially in the opening chorus, the first aria and the recitatives), the parts used for the performances in 1749 (and perhaps 1750) contain a number of textual changes, too – as in arias Nos. 9 and 20 and in the bass arioso No. 19. The reasons for these rewritings, undertaken by the composer himself, are not readily apparent. Whatever Bach's aim was, however, he was careful not to forfeit the vividness of the original, as this passage from the B section of aria No. 20 shows (see fig.).

Original version:	Version of 1749, possibly 1750
Daran, nachdem die Wasserwogen	Ich sehe zwar mit vielen Schrecken
Von unsrer Sündflut sich verzogen,	Den heilgen Leib mit Blute decken;
Der allerschönste Regenbogen	Doch muss mir dies auch Lust erwecken,
Als Gottes Gnadenzeichen steht!	Es macht mich frei von Höll und Tod.

[There, where the floods	*Though I must see with dire dread*
of our sins have ebbed away,	*the sacred body bathed in blood,*
the fairest of all rainbows shines	*yet must this awaken in me*
as a sign of God's grace!	*joy that I am free from death.]*

Bach also changed the instrumentation of some of the movements for the 1749 performance, adding – for the first time in any vocal work of his – a bassono grosso (contrabassoon) part in several of the choruses and chorales, as well as in the bass arioso No. 19 and some of the more thinly orchestrated arias (Nos. 13, 24 and 30). The effect of this was to lend his enlarged string orchestra a rather more solid bass foundation. The first contrabassoon had been built by the instrument-maker Andreas Eichentopf of Nordhausen back in 1714.

The two violas d'amore originally intended for Nos. 19 and 20 were later replaced by two violini con sordino (muted violins), as the more modern form of instrumentation. What also seems to have been important to Bach was the audible amplification of the obligato wind in the turbae "Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!" and "Schreibe nicht: der Jüden König", which he later scored for strings as well. In the tenor arioso "Mein Herz, indem die ganze Welt" ["My heart, since thus doth all the world"], moreover, he swapped the oboes da caccia for two oboes d'amore,



Autographer Nachtrag zum Arioso „Mein Herz, indem die ganze Welt" (Satz 34) in der Oboen-Stimme

An autographed addition to the oboe part of the arioso "My heart, since thus doth all the world" (No. 34)

and in the following soprano aria "Zerfließe, mein Herze" ["O melt now, my bosom"] had the flute part doubled by a muted violin, which intensifies the otherworldly sound of this lament.

***

When Bach's estate was divided among his heirs in the autumn of 1750, all the original sources of the St. John Passion (the autograph score and original parts) fell to Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin. Soon after taking office as director of music at the five principal churches in Hamburg, Bach's second oldest son began performing single movements of his father's Passion and even included the chorus "Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" ["Rest well, ye holy bones and members"] in his own St. John Passion of 1772 (H 785), albeit with a completely different text. Three years earlier, he had reused the chorale chorus "Christe, du Lamm Gottes" (from the second version of the St. John Passion) in his own St. Matthew Passion (H 782) of 1769.

Not much is known about performances of Bach's works in Berlin in the years after 1750. Nor has the role played in the lending and sale of Bach's compositions by the music teacher, collector and ardent admirer of Bach, Johann Friedrich Hering (1724–1810), been properly researched as yet, although it is to be assumed that the primary purpose of his extensive collection was performance rather than scholarship. Among the works in his possession were the two great Passions of St. John and St. Matthew, the Mass in B minor, the violin concertos in E major (BWV 1042) and D minor (BWV 1043) and a large number of sacred and secular cantatas. Just when, and where, each of these works was performed, is not yet known, although at least one performance of the St. John Passion in the seventeen-seventies is thought likely.

Throughout the nineteenth century, the St. John Passion tended to be outshone by its larger, double-choir counterpart, the Passion According to St. Matthew. A full ten years were therefore to pass between Carl Friedrich Zelter's Berlin 'premiere' of the former work – or rather an abridged version of it – on Good Friday (5 April) 1822 and the Bremen performance of the work in its entirety conducted by Wilhelm Friedrich Riem on Good Friday (20 April) 1832. The Berliner Sing-Akademie performed the work again the year following on 21 March 1833.

Whereas Thomas Cantor Christian Theodor Weinlig had been thwarted in his attempt to perform the St. Matthew Passion in the spring of 1831, his successor Moritz Hauptmann did at least succeed in returning the St. John Passion to Leipzig on Palm Sunday (31 March) and Good Friday (5 April) 1844 – and again with the St. Thomas's Boys Choir Leipzig two years later (on 5 and 10 April 1846). Hauptmann not only omitted three arias from these Leipzig performances, but changed the scoring, too, for some reason replacing the gamba in the alto aria "Es ist vollbracht!" with a cor anglais and the lute part in the bass arioso "Betrachte, mein Seel" ["See, my soul"] with a clarinet and violas – which is odd, bearing in mind that he had recourse to the city orchestra and so cannot have been short of instrumentalists. The alto arias were sung by his wife Susette, née Hummel. What the Thomas Cantor found most fascinating about the Passion were the turbae choruses; in a letter to the collector of Bach autographs Franz Hauser dated 9 April 1846, for example, he described the work as "barbarically large and austere in the choruses and so densely combined that […] there can scarcely be any thought of an intermission."

The first recording of the St. John Passion was made in 1954 with the St. Thomas's Boys Choir Leipzig and the Gewandhausorchester conducted by Günther Ramin. This legendary performance in the church of St. Thomas, incidentally, was one of the first all-German recording projects by the VEB Deutsche Schallplatten Berlin in collaboration with the Deutschen Grammophon-Gesellschaft Hamburg. The St. Thomas's Boys Choir Leipzig has performed the St. Matthew Passion and the St. John Passion alternately every Maundy Thursday and Good Friday ever since.

Andreas Glöckner

Christus in Gethsemane

Acht Passionsgemälde (Ende des 15. Jahrhunderts, Öl auf Nadelholz) aus dem ehemaligen Hochaltar der Dominikaner- und späteren Universitätskirche St. Paul in Leipzig („Paulineraltar", Kunstbesitz der Universität Leipzig / Dauerleihgabe an die Thomaskirche Leipzig)

Die Passionsgemälde gehören sämtlich der 1. Wandlung des Altars an.

Aufnahmen: Foto-Friedrich, Markranstädt

Bildrechte: Kustodie der Universität Leipzig

Compact Disc 1

1 1. **Chor**

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

2 **Rezitativ**

2a.
Evangelist:
Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garte, darein ging Jesus und seine Jünger. Judas aber, der ihn verriet, wusste den Ort auch, denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern. Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar und der Hohenpriester und Pharisäer Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als nun Jesus wusste alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen:

Jesus:
Wen suchet ihr?
Evangelist:
Sie antworteten ihm:

2b.
Chor:
Jesum von Nazareth.

1. **Chorus**

Lord, thou our master, whose repute
In every land majestic is!
Show us through this thy passion
That thou, the very Son of God,
In every age,
E'en in the midst of deepest woe,
Art magnified become!

Recitative

2a.
Evangelist:
Jesus went with his disciples over the brook Kidron, where there was a garden, which Jesus entered with his disciples. But Judas, who had betrayed him, also knew the place, for Jesus had often assembled there with his disciples. When Judas had procured for himself the crowd and the chief priests and the Pharisees' servants, he entered there with torches, lanterns and weapons. Now as Jesus knew all that he must encounter, he went outside and said to them:
Jesus:
Whom do ye seek?
Evangelist:
They replied unto him:

2b.
Chorus:
Jesus of Nazareth.

2c.
Evangelist:
Jesus spricht zu ihnen:
Jesus:
Ich bin's.
Evangelist:
Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurück und fielen zu Boden. Da fragte er sie abermal:
Jesus:
Wen suchet ihr?
Evangelist:
Sie aber sprachen:

2d.
Chor:
Jesum von Nazareth.

2e.
Evangelist:
Jesus antwortete:
Jesus:
Ich hab's euch gesagt, dass ich's sei, suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

Johannes 18, 1–8

3

3. **Choral**

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

Johann Heermann 1630 (EG 81/6)

2c.
Evangelist:
Jesus saith unto them:
Jesus:
I am he.
Evangelist:
Judas also, who had betrayed him, stood though beside them. And when Jesus had said to them, "I am he," they drew back and fell to the ground. Then he asked them for a second time:
Jesus:
Whom do ye seek?
Evangelist:
And they did answer:

2d.
Chorus:
Jesus of Nazareth.

2e.
Evangelist:
Jesus, answering, said:
Jesus:
I have told you that I am he; so if ye seek me, then let these people go!

St. John 18, 1–8

3. **Chorale**

O mighty love, O love beyond all measure,
Which thee hath brought upon this way of torment!
I lived amongst the world in joy and pleasure,
And thou must suffer.

Johann Heermann 1630 (EG 81/6)

4

4. **Rezitativ**

Evangelist:
Auf dass das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus. Da sprach Jesus zu Petro:
Jesus:
Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

Johannes 18, 9–11

5

5. **Choral**

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

Martin Luther (EG 344/4)

6

6. **Rezitativ**

Evangelist:
Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Jüden nahmen Jesum und bunden ihn und führeten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Kaiphas, der den Jüden riet, es wäre gut, dass ein Mensch würde umbracht für das Volk.

Johannes 18, 12–14

4. **Recitative**

Evangelist:
So that the word might be accomplished, which he had spoken, "I have not lost one of those thou didst give me." Now Simon Peter had a sword and drew it forth and struck at the chief priest's slave and cut his right ear off. The slave's name was Malchus. Then said Jesus to Peter:
Jesus:
Put back thy sword in its scabbard! Shall I the cup not drink which my Father hath given me?

St. John 18, 9–11

5. **Chorale**

Thy will be done, Lord God, alike
On earth as e'en in heaven's realm.
Give us restraint in time of pain,
Obedience both in love and woe;
Guard and guide every flesh and blood
Which counter to thy will doth strive!

Martin Luther (EG 344/4)

6. **Recitative**

Evangelist:
The crowd, though, and their captain and the servants of the Jews laid hold of Jesus and bound him fast and led him away first unto Annas, who was Caiphas' wife's father, who was the high priest of that year. But it was Caiphas who had told the Jews it would be good if one man were to die for the people.

St. John 18, 12–14

7

7. **Arie**

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

7. **Aria**

From the bondage of my errors
Me to deliver
Is my Savior fettered.
He from all my body's torments,
Fully to heal me,
Lets himself be wounded.

8

8. **Rezitativ**

Evangelist:
Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein ander Jünger.

Johannes 18, 15a

8. **Recitative**

Evangelist:
Simon Peter followed after Jesus, and one other disciple.

St. John 18, 15a

9

9. **Arie**

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

9. **Aria**

I'll follow thee also my Saviour, my joy,
And turn not away,
My Savior, my Light.
My ardent course
I will not cease,
Until you will teach me in patience to suffer.

10

10. **Rezitativ**

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

10. **Recitative**

Evangelist:
This same disciple was acquainted with the high priest and went with Jesus within, to the palace of the high priest. Peter, though, stood outside before the door. Then came the other disciple, who was acquainted with the high priest, outside and spake with the woman guarding the door, and led Peter inside. Then said the maid who guarded the door to Peter:
Maid:
Art thou not also one of his disciples?

Gefangennahme

Eight tableaux of the Passion (end of the 15th century, oil paint on softwood) from the former high altar of the Dominican and later University Church St. Paul, Leipzig. („Paulineralter," property of the University of Leipzig, permanent loan to the Thomas's church, Leipzig)

The tableaux of the passion all belong to the first altarpiece.

Photographs: Foto-Friedrich, Markranstädt

Copyright: Kustodie of the University of Leipzig

Evangelist:
Er sprach:
Petrus:
Ich bin's nicht.
Evangelist:
Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfeu'r gemacht, denn es war kalt, und wärmeten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmete sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:

Jesus:
Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Jüden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgnen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe.

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

Diener:
Solltest du dem Hohenpriester also antworten?
Evangelist:
Jesus aber antwortete:
Jesus:
Hab ich übel geredt, so beweise es, dass es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

Johannes 18, 15b–23

Evangelist:
He said:
Peter:
I am not.
Evangelist:
And there the soldiers and servants were standing, who had made a fire out of charcoal, for it was cold, and were warming themselves. Peter, too, was standing with them and warming himself. But the high priest put forth questions to Jesus about his disciples and about his teaching. Jesus answering him said:
Jesus:
Before the world I have spoken openly and freely before the world. And in the synagogue and in the temple have I always been teaching, where all the Jews come together, and I have nought spoken in secret. Why dost thou ask me about this? Question those about this who have already heard what I have spoken to them. See, these people know what I have said.
Evangelist:
But when he had spoken thus, one of the attendants who stood nearby struck Jesus with a slap of his hand and said:
Servant:
Shalt thou answer the high priest thus?
Evangelist:
Jesus, though, thus replied to him:
Jesus:
If I have spoken ill, then bear witness to the ill therein, but if I have told the truth, why strikest thou me?

St. John 18, 15b–23

11

11. **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.

Ich, ich und meine Sünden,
Die sich wie Körnlein finden
Des Sandes an dem Meer,
Die haben dir erreget
Das Elend, das dich schläget,
Und das betrübte Marterheer.

Paul Gerhardt 1647 (EG 84/2,3)

11. **Chorale**

Who hath thee now so stricken,
My Savior, and with torments
Such ill upon thee laid?
For thou art not a sinner
Like us and our own children,
From evildoing thou art free.

I, I and my transgressions,
Which to the grains are likened
Of sand beside the sea,
These have in thee awakened
The sorrow that doth strike thee
And this most grievous host of pain.

Paul Gerhardt 1647 (EG 84/2,3)

12

Rezitativ

12a.
Evangelist:
Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmete sich, da sprachen sie zu ihm:

12b.
Chor:
Bist du nicht seiner Jünger einer?

12c.
Evangelist:
Er leugnete aber und sprach:
Petrus:
Ich bin's nicht.
Evangelist:
Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer, ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

Recitative

12a.
Evangelist:
And Annas sent him in fetters unto Caiphas, the high priest. Simon Peter stood and warmed himself, when they said unto him:

12b.
Chorus:
Art thou not one of his disciples?

12c.
Evangelist:
But he denied it and said:
Peter:
I am not.
Evangelist:
Then saith one of the high priest's servants, an acquaintance of him, whose ear Peter had smitten off:

Diener:
Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?
Evangelist:
Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.

Johannes 18, 24–27
Matthäus 26, 75

Servant:
Did I not see thee with him in the garden?
Evangelist:
Peter once again denied it and at once the cock did crow. Then did Peter think back to the words of Jesus and went outside and wept most bitterly.

St. John 18, 24–27
St. Matthew 26, 75

13 13. **Arie**

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

13. **Aria**

Ah, my mind,
Where wouldst thou go at last,
Where shall I find refreshment?
Stay I here,
Or choose to place
Hills and mountains far behind me?
In the world there is no help;
And my bosom
Keeps the sorrow
For my evil deed,
Since the servant hath denied his Lord.

14 14. **Choral**

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

14. **Chorale**

Peter, when he fails to think,
Hath his God deniéd.
Yet when first the truth is seen,
Bitterly he weepeth.
Jesus, look on me as well,
When I feel no sorrow;
When I wickedness have done,
Stir thou up my conscience!

- Fine della parte prima -

Compact Disc 2

Parte seconda / nach der Predigt

1 15. **Choral**

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

Michael Weiße 1531 (EG 77/1)

15. **Chorale**

Christ, who hath us blessed made,
No wrong hath committed;
He was for us in the night
Like a thief made captive,
Led before a godless crowd
And falsely indicted,
And mocked and scorned and bespat,
For so it was written.

Michael Weiße 1531 (EG 77/1)

2 **Rezitativ**

16a.
Evangelist:
Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus, und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf dass sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:
Pilatus:
Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?
Evangelist:
Sie antworteten und sprachen zu ihm:

16b.
Chor:
Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

Recitative

16a.
Evangelist:
Then they led away Jesus from Caiphas to the praetorium, and it was early. And they entered not the praetorium, so that they be not defiled, but might eat the Passover. So Pilate went forth to them outside and said:
Pilate:
What accusation bring ye against this man?
Evangelist:
And they answered and said unto him:

16b.
Chorus:
Were this man not an evildoer, we would to thee him not have handed over.

Christus vor Pilatus

(Hinweis zur Abbildung s. S. 24)

(Credits see page 29)

16c.
Evangelist:
Da sprach Pilatus zu ihnen:
Pilatus:
So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!
Evangelist:
Da sprachen die Jüden zu ihm:

16d.
Chor:
Wir dürfen niemand töten.

16e.
Evangelist:
Auf dass erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesu und sprach zu ihm:
Pilatus:
Bist du der Jüden König?
Evangelist:
Jesus antwortete:
Jesus:
Redest du das von dir selbst, oder haben's dir andere von mir gesagt?
Evangelist:
Pilatus antwortete:
Pilatus:
Bin ich ein Jüde? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?

16c.
Evangelist:
Then Pilate said unto them:
Pilate:
So take ye him from here and judge him according to your law!
Evangelist:
Then said the Jews unto him:

16d.
Chorus:
To death we may put no one.

16e.
Evangelist:
So that might be fulfilled the word of Jesus which he had spoken when he prophesied by what death he was to perish. Then Pilate went back inside the praetorium and called Jesus and said to him:
Pilate:
Art thou the King of the Jews?
Evangelist:
Jesus replied to him:
Jesus:
Dost thou say this of thyself, or have others said this of me to thee?
Evangelist:
And Pilate replied to him:
Pilate:
Am I a Jew? Thy people and the high priests have handed thee here over to me; what hast thou done?

Evangelist:
Jesus antwortete:
Jesus:
Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, dass ich den Jüden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

Johannes 18, 28–36

Evangelist:
Jesus replied:
Jesus:
My kingdom is not of this world, else my servants would fight that I not be handed over unto the Jews; but my kingdom is not from there.

St. John 18, 28–36

3

17. **Choral**

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?
Keins Menschen Herze mag indes ausdenken,
Was dir zu schenken.

Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten
Im Werk erstatten?

Johann Heermann 1630 (EG 81/7, 8)

17. **Chorale**

Ah King so mighty, mighty in all ages,
How may I fitly thy devotion publish?
No human heart could ever now imagine
What it should give thee.

I cannot with my reason ever fathom
To what indeed thy mercy may be likened.
How can I then the acts of thy compassion
In deed repay thee?

Johann Heermann 1630 (EG 81/7, 8)

4

Rezitativ

18a.
Evangelist:
Da sprach Pilatus zu ihm:
Pilatus:
So bist du dennoch ein König?
Evangelist:
Jesus antwortete:
Jesus:
Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, dass ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Recitative

18a.
Evangelist:
Then Pilate said unto him:
Pilate:
So art thou truly a king?
Evangelist:
Jesus answering said:
Jesus:
Thou say'st I am a king. I have been born for this and into the world come, that I may witness unto truth. All who are of the truth will hearken to my voice.

Geißelung Christi

(Hinweis zur Abbildung s. S. 24)

(Credits see page 29)

Evangelist:
Spricht Pilatus zu ihm:
Pilatus:
Was ist Wahrheit?
Evangelist:
Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Jüden und spricht zu ihnen:
Pilatus:
Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, dass ich euch einen losgebe; wollt ihr nun, dass ich euch der Jüden König losgebe?
Evangelist:
Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:

18b.
Chor:
Nicht diesen, sondern Barrabam!

18c.
Evangelist:
Barrabas aber war ein Mörder.
Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

Johannes 18, 37 – Johannes 19, 1

Evangelist:
Then said Pilate to him:
Pilate:
What is truth?
Evangelist:
And after he had said this, he went outside again to the Jews and said unto them:
Pilate:
I find no wrong at all in him. Ye have, however, a custom, that I set free to you one man; would ye now, that I set the King of the Jews free to you?
Evangelist:
They shouted again together then and answered:

18b.
Chorus:
Not this one, rather Barabbas!

18c.
Evangelist:
Barabbas, though, was a murderer.
And Pilate then took Jesus and scourged him.

St. John 18, 37 – St. John 19, 1

5

19. **Arioso**

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bittrer Lust und halb beklemmtem Herzen
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Sieh hier auf Ruten, die ihn drängen,
Vor deine Schuld den Isop blühn
Und Jesu Blut auf dich zur Reinigung versprengen,
Drum sieh ohn Unterlass auf ihn!

19. **Arioso**

See, my soul, with fearful joy,
With bitter delight and half-oppressed heart
Your highest possession in Jesu's pain,
See the rods, which urge him on
For your guilt they bring hyssop to blossom
And sprinkle Jesu's blood onto you for your purification,
So look to him unceasingly!

6

20. **Arie**

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

20. **Aria**

My Jesu, ah!
Your painful, bitter suffering
Brings a thousand joys,
It redeems the sins' hardship.
Though I see with horror
The holy body covered in blood;
Still, this must awake in me joy,
It frees me from hell and death.

7

Rezitativ

21a.
Evangelist:
Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und satzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

21b.
Chor:
Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!

21c.
Evangelist:
Und gaben ihm Backenstreiche. Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:
Pilatus:
Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, dass ihr erkennet, dass ich keine Schuld an ihm finde.
Evangelist:
Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:
Pilatus:
Sehet, welch ein Mensch!
Evangelist:
Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrieen sie und sprachen:

Recitative

21a.
Evangelist:
And then the soldiers plaited him a crown out of thorns and set it upon his head and laid on him a purple robe and said:

21b.
Chorus:
Hail unto thee, O thou King of the Jews!

21c.
Evangelist:
And then with their hands they struck him. Then Pilate came again outside and said unto them:
Pilate:
Witness, I bring him out here unto you, that ye see clearly that I have no wrong found in him.
Evangelist:
And thus came Jesus outside and wore both a crown of thorns and a purple robe. And he said unto them:
Pilate:
Behold, what a man!
Evangelist:
But when the chief priests and their servants saw him, they cried out and said:

Dornenkrönung

(Hinweis zur Abbildung s. S. 24)

(Credits see page 29)

21d.
Chor:
Kreuzige, kreuzige!

21e.
Evangelist:
Pilatus sprach zu ihnen:
Pilatus:
Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn;
denn ich finde keine Schuld an ihm!
Evangelist:
Die Jüden antworteten ihm:

21f.
Chor:
Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

21g.
Evangelist:
Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesu:
Pilatus:
Von wannen bist du?
Evangelist:
Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm:
Pilatus:
Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, dass ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugehen?

21d.
Chorus:
Crucify, crucify!

21e.
Evangelist:
Then Pilate said unto them:
Pilate:
Take him away yourselves and crucify him;
for I find no fault in him.
Evangelist:
The Jews then replied unto him:

21f.
Chorus:
We have with us a law, and by this same law he should perish; for he hath proclaimed himself the Son of God.

21g.
Evangelist:
And when Pilate heard what they had said, he was yet more afraid and went once more inside the praetorium and saith to Jesus:
Pilate:
From where then art thou?
Evangelist:
But Jesus gave to him no answer. Then Pilate said unto him:
Pilate:
Speakest thou not with me? Dost thou not know I have power to crucify thee, and power to give thee thy freedom?

Evangelist:
Jesus antwortete:
Jesus:
Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größ're Sünde.
Evangelist:
Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

Johannes 19, 2–12a

Evangelist:
Jesus replied to him:
Jesus:
Thou wouldst not have any power over me, if it had not been given unto thee from above; therefore, he who did hand me over to thee hath the greater sin.
Evangelist:
From this time forth did Pilate seek how he might release him.

St. John 19, 2–12a

8 22. **Choral**

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

22. **Chorale**

Through this thy prison, Son of God,
Must come to us our freedom;
Thy dungeon is the throne of grace,
The refuge of the righteous;
For hadst thou not borne servitude,
Would we be slaves eternally.

9 **Rezitativ**

23a.
Evangelist:
Die Jüden aber schrieen und sprachen:

23b.
Chor:
Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.

Recitative

23a.
Evangelist:
The Jews, however, cried out and said:

23b.
Chorus:
If thou let this man go, then art thou the Caesar's friend not; for whoever maketh himself king is the foe of the Caesar.

23c.
Evangelist:
Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus und satzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, und er spricht zu den Jüden:

Pilatus:
Sehet, das ist euer König!
Evangelist:
Sie schrieen aber:

23d.
Chor:
Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

23e.
Evangelist:
Spricht Pilatus zu ihnen:
Pilatus:
Soll ich euren König kreuzigen?
Evangelist:
Die Hohenpriester antworteten:

23f.
Chor:
Wir haben keinen König denn den Kaiser.

23g.
Evangelist:
Da überantwortete er ihn, dass er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt, welche heißet auf Ebräisch: Golgatha.

Johannes 19, 12b–17

23c.
Evangelist:
And when Pilate had heard this saying, he then led Jesus outside and sat down on the judgment seat, at the place which is called the High Pavement, but in Hebrew is called Gabbatha. It was Preparation Day of the Passover, about the sixth hour, and he saith to the Jews:
Pilate:
Behold, here is your King!
Evangelist:
But they cried out:

23d.
Chorus:
Off, off with him, crucify him!

23e.
Evangelist:
Pilate saith unto them:
Pilate:
Am I then to crucify your King?
Evangelist:
The high priests thereupon answered him:

23f.
Chorus:
We have no other king except the Caesar.

23g.
Evangelist:
He handed him over then to them, that he might be crucified. And they in turn took Jesus and led him away. And he bore his cross and went thenceforth to the place which is called the Place of Skulls, but whose name is called in Hebrew Golgotha.

St. John 19, 12b–17

10 24. **Arie**

Eilt, ihr angefochtnen Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen,
Eilt – Wohin? – nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
Flieht – Wohin? – zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda!

11 **Rezitativ**

25a.
Evangelist:
Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: „Jesus von Nazareth, der Jüden König". Diese Überschrift lasen viel Jüden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Jüden zu Pilato:

25b.
Chor:
Schreibe nicht: der Jüden König, sondern dass er gesaget habe: Ich bin der Jüden König.

25c.
Evangelist:
Pilatus antwortet:
Pilatus:
Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.
Johannes 19, 18–22

24. **Aria**

Haste, ye, O sorely tempted spirits,
Go forth from your torment's caverns,
Haste – where to? – to Golgotha!
Put ye on of faith the pinions,
Flee – where to? – the cross's hilltop,
For your welfare bloometh there!

Recitative

25a.
Evangelist:
And they crucified him there, and two others with him, one on either side, Jesus, though between them. But Pilate wrote an inscriptions and set it upon the cross, and it was written, "Jesus of Nazareth, the King of the Jews." And this inscription was read by many Jews, for the city was not far from the place where Jesus was crucified. And it had been written in the Hebrew, the Greek and the Latin language. And then said the chief priests of the Jews unto Pilate

25b.
Chorus:
Do not write: the King of the Jews, rather that he hath only said this: I am the King of the Jews.

25c.
Evangelist:
But Pilate responded:
Pilate:
What I have written, that is what I have written.
St. John 19, 18–22

Kreuztragung Christi

(Hinweis zur Abbildung s. S. 24)

(Credits see page 29)

12 26. **Choral**

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

Valerius Herberger 1614 (EG 523/3)

26. **Chorale**

Within my heart's foundation
Thy name and cross alone
Shine forth each day and hour,
For which I can rejoice.
Appear to me the vision,
For strength in my distress,
How thou, Lord Christ, so gently
Didst give thy blood till death!

Valerius Herberger 1614 (EG 523/3)

13 **Rezitativ**

27a.
Evangelist:
Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegesknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:

27b.
Chor:
Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll.

27c.
Evangelist:
Auf dass erfüllet würde die Schrift, die da saget: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen." Solches taten die Kriegesknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Marie, Kleophas Weib, und Marie Magdalena.

Recitative

27a.
Evangelist:
The soldiers, however, after they had crucified Jesus, gathered all his garments and made of them four parts, unto each of the soldiers giving one part, and also his cloak. The cloak, though, was made without stitching, from top to bottom it was woven throughout. They said then, each one to the other:

27b.
Chorus:
Let us not divide or tear it, but cast lots to settle who shall have it.

27c.
Evangelist:
So that might be accomplished the text which declareth, "They have divided all my garments among themselves and have cast lots for my cloak." This is what the soldiers were doing. But standing beside the cross of Jesus were his mother and the sister of his mother, and Mary, Cleophas' wife, and Mary Magdalen.

Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:
Jesus:
Weib, siehe, das ist dein Sohn!
Evangelist:
Darnach spricht er zu dem Jünger:
Jesus:
Siehe, das ist deine Mutter!

Johannes 19, 23–27a

Now when Jesus saw his mother and that disciple standing there whom he loved, he saith unto his mother:
Jesus:
Look, woman, this is thy son!
Evangelist:
Then he saith to the disciple:
Jesus:
See thou, this is thy mother!

St. John 19, 23–27a

14 28. **Choral**

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

28. **Chorale**

He of all did well take heed
In those final moments,
On his mother still intent,
Gave to her a guardian.
O man, ever do the right,
God and man love dearly,
Die then free of every pain
And yield not to sorrow!

15 29. **Rezitativ**

Evangelist:
Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wusste, dass schon alles vollbracht war, dass die Schrift erfüllet würde, spricht er:
Jesus:
Mich dürstet!
Evangelist:
Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

29. **Recitative**

Evangelist:
And from this moment the disciple took her unto himself. And then, as Jesus knew that everything had been accomplished that the scripture might be fulfilled, he saith:
Jesus:
I thirst!
Evangelist:
There stood there a bowl full of vinegar. Then they took a sponge and filled it with vinegar and set it on a branch of hyssop, and held it forth to him, to his mouth. When now Jesus accepted the vinegar, he said:

Kreuzigung Christi

(Hinweis zur Abbildung s. S. 24)

(Credits see page 29)

Jesus:
Es ist vollbracht!

Johannes 19, 27b–30

16 30. **Arie**

Es ist vollbracht!
O Trost vor die gekränkten Seelen!
Die Trauernacht
Lässt nun die letzte Stunde zählen.
Der Held aus Juda siegt mit Macht
Und schließt den Kampf.
Es ist vollbracht!

17 31. **Rezitativ**

Evangelist:
Und neiget das Haupt und verschied.

Johannes 19, 30

18 32. **Arie + Choral**

Mein teurer Heiland, lass dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
Und selbst gesagt: Es ist vollbracht,
Bin ich vom Sterben frei gemacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;
Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: ja.

Jesus:
It is fulfilled!

St. John 19, 27b–30

30. **Aria**

It is fulfilled!
O hope for ev'ry ailing spirit!
The night of grief
Is now its final hours counting.
The man of Judah wins with might
And ends the fight.
It is fulfilled!

31. **Recitative**

Evangelist:
And he bowed his head and was dead.

St. John 19, 30

32. **Aria + Chorale**

My precious Savior, let me ask thee,
Since thou upon the cross wast fastened
And said thyself: It is fulfilled,
Am I from dying been made free?
Can I through this thy pain and dying
The realm of heaven inherit?
Is all the world's redemption here?
Thou canst in pain, indeed, say nothing;
But thou dost bow thy head
And sayest in silence: Yes.

Jesu, der du warest tot,
Lebest nun ohn Ende,
In der letzten Todesnot
Nirgend mich hinwende
Als zu dir, der mich versühnt,
O du lieber Herre!
Gib mir nur, was du verdient,
Mehr ich nicht begehre!

Jesus, thou who suffered death,
Livest now forever,
In the final throes of death
Nowhere other guide me
But to thee, redeemer mine,
O thou, my dear master!
Give me just what thou hast earned,
More I cannot wish for!

19

33. **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.

Matthäus 27, 51–52

33. **Recitative**

Evangelist:
And now behold, the veil of the temple was parted in twain, from top down to the bottom rent. And the earth was filled with quaking, and the rocks split asunder, and the graves were opened wide, and there rose up the bodies of many saints.

St. Matthew 27, 51–52

20

34. **Arioso**

Mein Herz, indem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?

34. **Arioso**

My heart, since thus doth all the world
At Jesus' passion also suffer,
The sun itself in mourning cladeth,
The veil is rent, the rocks fall down,
The earth doth quake, the graves are parted,
For they behold grown cold their maker,
What wouldst thou for thy part now do?

21

35. **Arie**

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

35. **Aria**

O melt now, my bosom, in rivers of weeping,
The Most High to honor!
Declare to the world and to heaven thy woe:
Thy Jesus is dead!

22

36. **Rezitativ**

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

Johannes 19, 31–37

36. **Recitative**

Evangelist:
The Jews, however, it being the Preparation, so that the body might not stay upon the cross on the sabbath for this sabbath was a very high day, therefore asked of Pilate to let their legs be broken and to have them taken down. There came then the soldiers and broke the legs of the first one and the other one who had been crucified with him. But when they came to Jesus, and saw that he was already dead, they did not break his legs, but one of the soldiers opened up his side with a spear, and straightway came blood and water therefrom. And he who hath seen these things hath borne witness thereof, and his witness is true, and this very man knows that he doth speak the truth, that ye believe it. For all these things took place so that the scripture might be accomplished, "Ye shall of him no bone have broken." Again another scripture doth say, "They will behold him whom they have pierced."

St. John 19, 31–37

23

37. **Choral**

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bitter Leiden,
Dass wir dir stets untertan
All Untugend meiden,
Deinen Tod und sein Ursach
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken!

Michael Weiße 1531 (EG 77/8)

37. **Chorale**

O help, Christ, O Son of God,
Through thy bitter passion,
That we, who thee ever serve,
May avoid all error,
May thy death and its true cause
Fruitfully consider,
For which, although poor and weak,
Thee our thanks we offer!

Michael Weiße 1531 (EG 77/8)

24

38. **Rezitativ**

Evangelist:
Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war doch heimlich aus Furcht vor den Jüden, dass er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Jüden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je geleget war. Daselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Jüden, dieweil das Grab nahe war.

Johannes 19, 38–42

38. **Recitative**

Evangelist:
Then came unto Pilate Joseph of Arimathaea, who was one of Jesus' disciples but secretly, from fear of the Jews, that he might take away the body of Jesus. And Pilate allowed him to do it. Consequently, he came and took the body of Jesus away. But also there came Nicodemus, who had come in the night to Jesus once before, and he brought a mixture of myrrh and aloes, about an hundred pound weight. Then they took away the body of Jesus and bound it up in linen cloths with the precious spices, which the Jews are wont to use in burial. There was now in that same place where he had been crucified a garden, and the garden had a tomb, within which no one had ever been laid. Therein did they now lay Jesus, since it was the Jews' Preparation, and since the tomb was nearby.

St. John 19, 38–42

25

39. **Chor**

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

39. **Chorus**

Rest well, ye holy bones and members,
Which I henceforth shall never weep for,
Rest well and bring me, too, to rest!
The tomb which for you is assigned,
And henceforth no distress will hold,
Doth open heav'n to me and shut the gates of hell.

Grablegung

(Hinweis zur Abbildung s. S. 24)

(Credits see page 29)

40. **Choral**

Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in seim Schlafkämmerlein
Gar sanft ohn eigne Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Dass meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

Martin Schalling (1569) 1571 (EG 397/3)

40. **Chorale**

Ah Lord, let thine own angels dear
At my last hour my spirit bear
To Abraham's own bosom,
My body in its simple bed
In peace without distress and dread
Rest till the day of judgment!
And then from death awaken me,
That with mine eyes I may see thee
In fullest joy, O God's own Son,
My Savior and my gracious throne!
Lord Jesus Christ, give ear to me,
I would thee praise eternally!

Martin Schalling (1569) 1571 (EG 397/3)

Ruth Holton

Ruth Holton studierte Musik am Clare College in Cambridge. Ihre erste Solo-Aufnahme war Bachs Johannes-Passion unter der Leitung von Sir John Elliot Gardiner, die für die Deutsche Grammophon entstand. Schnell wurde sie durch ihre Aufführungen des barocken und klassischen Repertoires zu einer gefragten Sängerin. Holton's Diskografie umfasst unter anderem Carissimis Jephta, Purcells Dido und Aeneas, Händels Messias, Schütz' Weihnachtshistorie und Bachs h-Moll Messe. In den Jahren 2000 und 2001 vervollständigte sie zusammen mit dem Knabenchor Holland die Aufnahmen aller geistlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach.

Aufgrund Ihrer klaren Stimme ist Holton auch eine gefragte Interpretin zeitgenössischer Musik. So wirkte sie unter anderem bei einem Programm mit Neuer Musik im Amsterdam Concertgebouw, bei einer Fernseh-Dokumentation der BBC mit Musik von Peter Salem, bei Aufnahmen mit Werken von John Adams und Steve Reich und bei Auftragskompositionen von David Briggs, Howard Thomas und anderen mit.

Ruth Holton ist regelmäßig zu Gast bei zahlreichen europäischen Festivals wie dem Three Choirs Festival, dem Bachfest Leipzig sowie in Flanders, Aldeburgh und Greenwich. In Rom und Wien hat sie mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Gustav Leonhardt zusammengearbeitet. Mit dem Thomanerchor Leipzig verbindet die Künstlerin eine lange Zusammenarbeit: Im Rahmen des Bachfestes Leipzig 2000 sang sie gemeinsam mit dem Chor in der Thomaskirche die h-Moll Messe von Bach. Diese Aufführung wurde anlässlich des 250. Todestages des Komponisten in Europa und Japan übertragen.

Ruth Holton read music at Clare College, Cambridge, where she was a choral exhibitioner. She made her first solo recording in Bach's St. John Passion for Deutsche Grammophon under Sir John Eliot Gardiner, and rapidly became well known for her performances of the Baroque and Classical repertoire. Ruth Holton's discography includes Carissimi's Jephtha, Purcell's Dido and Aeneas, Handel's Messiah, Schütz's Christmas Story, Handel's Susanna and Bach's B minor Mass. During the years 2000 and 2001 she completed a project to record all the sacred cantatas by Bach with the Holland Boys Choir.

The clarity of Ruth's voice makes her a popular choice for contemporary music. Projects have included a programme of new works at the Amsterdam Concertgebouw, a BBC television documentary with music by Peter Salem, recordings of Grand Pianola Music by John Adams and pieces by Steve Reich, and specially commissioned works by David Briggs, Howard Thomas and others.

Ruth is a regular performer at several European festivals, including Flanders, Aldeburgh, Greenwich, The Three Choirs Festival and the Bachfest in Leipzig. She has performed with the Orchestra of the Age of Enlightenment and Gustav Leonhardt in Rome and Vienna. She has had a long association with the St. Thomas's Boys Choir in Bach's own church, and she performed his Mass in B minor in the Bachfest 2000, which was televised in Europe and Japan to mark the 250th anniversary of the composer's death.

Matthias Rexroth

Matthias Rexroth gewann als bisher einziger Altus gleich zwei der bedeutendsten internationalen Gesangswettbewerbe: Den 37. Francisco-Viñas-Wettbewerb in Barcelona und den 19. Hans-Gabor- Belvedere-Wettbewerb in Wien.

In Nürnberg geboren, studierte Matthias Rexroth an der Musikhochschule Karlsruhe, der Schola Cantorum Basiliensis, und später bei Marilyn Horne und Eytan Pessen.

Zu den herausragenden Opernauftritten des Künstlers zählen Admeto bei den Händel-Festspielen Halle, Giulio Cesare an der Staatsoper Oslo, Monteverdis Poppea an der Staatsoper Hamburg und Telemanns „Der geduldige Sokrates" unter René Jacobs bei den Innsbrucker Festwochen und in der Musikhalle Hamburg.

Auf dem Konzertpodium sang er in Bachs h-Moll-Messe mit dem Gewandhausorchester im Bachjahr 2000, unter Riccardo Muti in Orffs Carmina Burana und unter Nikolaus Harnoncourt in Händels „Theodora" in Wien sowie bei Liederabenden und Konzerten in München, Wien, Moskau, Turin und Bad Kissingen. Matthias Rexroth arbeitet mit berühmten Dirgenten wie Fabio Luisi, Helmuth Rilling, Alessandro de Marchi, Rinaldo Alessandrini und Nicola Luisotti und Orchestern wie der Accademia di St. Cecilia, den Wiener Philharmonikern, der Bachakademie Stuttgart, der Akademie für Alte Musik Berlin und dem Gewandhausorchester Leipzig zusammen.

Matthias Rexroth became the only countertenor to win two of the most coveted vocal competitions: the 37th Francisco Viñas Competition in Barcelona and the 19th Hans Gabor Belvedere Competition in Vienna.

A native of the city of Nuremberg, he studied at the Musikhochschule Karlsruhe and with the Schola Cantorum Basiliensis and later refined his work with famous mezzosoprano Marylin Horne and with Eytan Pessen.

On the opera stage he has come to great international acclaim with his renditions of Handel's heros in Admeto at the Händel-Festspiele Halle and Giulio Cesare in Oslo as well as with his performances in Telemann's "Der geduldige Sokrates" under René Jacobs at the Innsbrucker Festwochen and in the Musikhalle Hamburg.

As a concert singer he is equally sought after for which his appearences in Bach's b-minor Mass with Leipzig's Gewandhausorchester and "Carmina Burana" under Riccardo Muti in Vienna's Musikverein give as much proof as his frequent collaboration with conductors Nikolaus Harnoncourt, Fabio Luisi and Helmuth Rilling and the Wiener Philharmoniker, the Bachakademie Stuttgart and the Akademie für Alte Musik Berlin.

Marcus Ullmann

Der lyrische Tenor Marcus Ullmann wurde in Olbernhau in der Nähe von Dresden geboren. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er im Dresdner Kreuzchor. Er studierte an der Musikhochschule Dresden bei Hartmut Zabel und Margret Trappe-Wiel, später in Berlin bei Dietrich Fischer-Dieskau und in Karlsruhe bei Marga Schiml.

Nach seinem Studium, das er in den Bereichen Lied, Konzert und Oper mit Auszeichnung abschloss, führten ihn Gastengagements unter anderem an die Semperoper Dresden, an das Teatro del'opera di Roma und an die Los Angeles Opera, wo er große Erfolge mit verschiedenen Mozartpartien, mit Haydns Schöpfung und Jahreszeiten, sowie Bachs Johannes-Passion und h-Moll-Messe feierte.

Konzerte führten ihn in alle wichtigen Musikzentren Europas, nach Nord- und Südamerika, sowie nach Japan. Regelmäßig ist er unter den Dirigenten Frieder Bernius, Helmuth Rilling, Peter Schreier und anderen zu hören. Daneben ist er häufig beim Dresdner Kreuzchor, dem Windsbacher Knabenchor und dem Thomanerchor Leipzig zu Gast.

Marcus Ullmann gab Liederabende bei vielen verschiedenen Kammermusikfestivals. Mit namhaften Pianisten musizierte er in der Wigmore Hall London, im Concertgebouw Amsterdam, im Opernhaus Kairo und in Tokyo. Eine besonders intensive Zusammenarbeit verbindet ihn derzeit vor allem mit Alexander Schmalcz und Camillo Radicke.

Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehmitschnitte sowie eine umfangreiche Discographie belegen die Vielseitigkeit des außergewöhnlichen Tenors.

The lyrical tenor Marcus Ullmann is a native of Olbernhau near Dresden. He received his first musical training as a chorister in the Dresdner Kreuzchor and later went on to study first with Hartmut Zabel and Margret Trappe Wiel at the Dresden Academy of Music, and later with Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin and Marga Schiml in Karlsruhe.

After graduating with distinction in all three disciplines (lieder, concert and operatic singing), he accepted a number of guest engagements for example at the Semperoper Dresden, the Teatro del'opera di Roma and the Los Angeles Opera, where his interpretation of various Mozart parts and performances of Haydn's Creation and Four Seasons and Bach's St. John Passion and Mass in B minor earned him widespread acclaim.

Marcus Ullmann's performing career has taken him to all the most important classical music centres in Europe as well as to North and South America and to Japan. The conductors he has performed under include Frieder Bernius, Helmuth Rilling and Peter Schreier. He also makes regular guest appearances with the Dresdner Kreuzchor, the Windsbacher Knabenchor and the St. Thomas's Boys Choir Leipzig. Marcus Ullmann has given lieder recitals at various chamber music festivals. He has performed with a number of pianists of renown at the Wigmore Hall in London, the Concertgebouw in Amsterdam, the Opera House in Cairo and in Tokyo.

Gotthold Schwarz

Der aus Zwickau stammende Bariton Gotthold Schwarz nahm schon während seines Gesangsstudiums in Dresden und Leipzig eine rege Konzerttätigkeit auf. Im Lied- sowie im Opern- und Oratorienbereich erwarb er sich schnell einen Namen im internationalen Konzertbetrieb. Schwarz trat in den bedeutenden europäischen Musikzentren und Festivals auf, unter anderem bei den Salzburger Festspielen und im Wiener Musikverein. In den USA ergänzte er seine Konzerte durch Interpretationskurse zu Werken von Johann Sebastian Bach.

Im Konzert- und Opernbereich arbeitet Gotthold Schwarz regelmäßig mit international renommierten Künstlern und Ensembles zusammen, so etwa mit Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Frieder Bernius, Michael Schneider, Martin Haselböck, Michael Schönheit, dem Thomanerchor Leipzig, dem Gewandhausorchester, dem Dresdner Kreuzchor, Il Giardino armonico und dem Trompetenensemble Friedemann Immer. Zahlreiche CDs und Rundfunkproduktionen belegen seine umfassende künstlerische Tätigkeit.

Neben Konzert und Oper widmet sich Gotthold Schwarz in den vergangenen Jahren verstärkt dem Liedgesang, wobei ihn ein weitreichendes Repertoire vom Barock bis zur Moderne auszeichnet.

Born in Zwickau, the baritone Gotthold Schwarz began giving concerts even while still a student in Dresden and Leipzig and soon made a name for himself on the international circuit as a singer of both lieder and opera/oratorio. He has sung in all Europe's most important music-making centres, including at the Musikverein in Vienna and at the Salzburg Festival. In the USA, meanwhile, he has won widespread acclaim for both his recitals and his master classes devoted to the works of Johann Sebastian Bach.

Gotthold Schwarz performs regularly with musicians and ensembles of international standing, such as with Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Frieder Bernius, Michael Schneider, Martin Haselböck, Michael Schönheit, the St. Thomas's Boys Choir Leipzig, the Gewandhausorchester, the Dresdner Kreuzchor, Il Giardino armonico and the Trompetenensemble Friedemann Immer. He also has several CD recordings and radio broadcasts to his name.

In recent years, Gotthold Schwarz has concentrated increasingly on the lieder genre, in which his repertoire extends from the Baroque era to contemporary composers.

Henryk Böhm

Der Bariton Henryk Böhm begann seine musikalische Laufbahn als Kruzianer im Dresdner Kreuzchor. Sein Gesangsstudium absolvierte er an der Musikhochschule seiner Heimatstadt Dresden. Im Jahr 1997 gewann er den 1. Preis beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau. Er war Stipendiat des Deutschen Musikrates und wurde in die Bundesauswahl Junger Künstler aufgenommen.

Brigitte Fassbaender engagierte den jungen Bariton noch während des Studiums an das Staatstheater Braunschweig. Erfolge feiert der Sänger seitdem auf großen Opernbühnen mit Rollen wie Papageno, Figaro, Conte, Don Giovanni, Guglielmo, Barbier, Marcello, Sharpless, Valentin, Donner und Heerrufer. Darüber hinaus ist er ein viel gefragter Solist auf dem Konzertpodium im In- und Ausland. Namhafte Dirigenten arbeiten regelmäßig mit ihm zusammen, darunter Peter Schreier, Helmuth Rilling, Hans-Christoph Rademann, Jörg-Peter Weigele, Udo Zimmermann und Julia Jones. Er ist Gast bei bedeutenden Musikfestivals wie den Dresdner Musikfestspielen, der Settimane Bach Mailand, dem Bachfest Leipzig, dem Rheingau Musikfestival, den Göttinger Händelfestspielen, der MIDEM Classique Cannes, den Herbstlichen Musiktagen Bad Urach und dem Mecklenburg-Vorpommern Festival. Seine künstlerische Tätigkeit wurde in CD- und Rundfunkaufnahmen bei Genuin, Capriccio, CPO sowie beim Deutschlandradio Kultur, MDR Figaro, NDR, RAI und Radio France dokumentiert.

The baritone Henryk Böhm began his musical career as a chorister in the Dresdner Kreuzchor. He then studied singing at the Academy of Music in his home town of Dresden. After winning first prize in the International Robert Schumann Competition in Zwickau in 1997, he was awarded a German Music Council scholarship and admitted to its "Bundesauswahl Junger Künstler."

Brigitte Fassbaender engaged Henryk Böhm for the Staatstheater Braunschweig even before he had graduated. Since then, he has enjoyed considerable success in numerous opera houses with a repertoire that includes roles such as Papageno, Figaro, Conte, Don Giovanni, Guglielmo, Barbier, Marcello, Sharpless, Valentin, Donner and Heerrufer. He is also much in demand as a concert soloist in concert halls both in Germany and abroad, and has performed under such famous conductors as Peter Schreier, Helmuth Rilling, Hans-Christoph Rademann, Jörg-Peter Weigele, Udo Zimmermann and Julia Jones. Henryk Böhm also makes guest appearances at music festivals such as the Musikfestspiele in Dresden, the Settimane Bach in Milan, the Bachfest Leipzig, the Rheingau Musikfestival, the Händelfestspiele in Göttingen, the MIDEM Classique in Cannes, the Herbstliche Musiktage in Bad Urach and the Mecklenburg-Vorpommern Festival. Henryk Böhm has made a number of CD and radio recordings for the labels Genuin, Capriccio and CPO, and has been broadcast on Deutschlandradio Kultur, MDR Figaro, NDR, RAI and Radio France.

Thomaskantor Georg Christoph Biller

Thomaskantor Georg Christoph Biller war selbst Thomaner unter Erhard Mauersberger und Hans-Joachim Rotzsch und trat 1992 als 16. Thomaskantor nach Johann Sebastian Bach sein Amt an. Biller studierte Orchesterdirigieren bei Rolf Reuter und Kurt Masur sowie Gesang bei Bernd Siegfried Weber an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig.

1980 bis 1991 war er Chordirektor des Leipziger Gewandhauschores und daneben als Dozent für Chorleitung an der Kirchenmusikschule Halle tätig. Außerdem lehrte er Chordirigieren an den Musikhochschulen in Detmold und Frankfurt/Main. Seit 1994 hat Georg Christoph Biller an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" eine Professur für Chordirigieren inne und unterrichtet ab 2005 erneut an der Musikhochschule Detmold.

Biller errang mehrere Preise für Dirigieren und Gesang und arbeitete als Gastdirigent mit namhaften Chören und Orchestern. Als Lied- und Oratoriensänger gastierte er im In- und Ausland, regelmäßig wirkte er solistisch bei Konzerten des Thomanerchores mit. Engagements führten ihn nach Asien, in die USA und in verschiedene europäische Länder.

Georg Christoph Biller pflegt die große Chortradition von den gregorianischen Anfängen bis hin zur Moderne. Unter seiner Leitung bzw. Mitwirkung entstanden zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen. Mit dem Thomanerchor produzierte er in den vergangenen Jahren mehrere CD-Einspielungen für Universal/Philips Classics und für Rondeau Production.

Thomas Cantor Georg Christoph Biller was himself a chorister in the famous St. Thomas's Boys Choir under Erhard Mauersberger and Hans-Joachim Rotzsch and was appointed the sixteenth cantor after Johann Sebastian Bach in 1992. As a student of the Hochschule für Musik "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig, Biller studied orchestral conducting with Rolf Reuter and Kurt Masur and singing with Bernd Siegfried Weber.

While Choral Director of Leipziger Gewandhauschor from 1980 to 1991, Biller at the same time taught choral conducting at the Kirchenmusikschule Halle and had teaching commitments at the Academies of Music in Detmold and Frankfurt/Main. He was appointed Professor of Choral Conducting at the Leipziger Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" in 1994 and has been teaching again in Detmold since 2005.

Biller has won several prizes both as a conductor and as a singer and has appeared as a guest conductor with a number of choirs and orchestras of renown. As a singer of both lieder and oratorios, he gives numerous concerts both in Germany and abroad and has frequently appeared as a soloist together with the St. Thomas's Boys Choir. His solo career has taken him to Asia, the USA and all over Europe.

Deeply committed to a choral tradition that began with the Gregorian chant and is being continued even day, Biller already has several radio and television broadcasts and CD recordings to his name. His discography includes several recordings with the St. Thomas's Boys Choir both for Universal/Philips Classics and for Rondeau Production as well.

Thomanerchor Leipzig

Die Geschichte des Thomanerchores umspannt fast 800 Jahre. Die Thomaner leben gemeinsam im Alumnat und lernen in der Thomasschule zu Leipzig. Die Hauptwirkungsstätte des Chores ist die Leipziger Thomaskirche. Der Thomanerchor Leipzig ist nur ein halbes Jahrhundert jünger als die Stadt selbst und damit ihre älteste kulturelle Einrichtung überhaupt.

Im Jahre 1212 bestätigte Otto IV. auf dem Reichstag zu Frankfurt die Gründung des Augustiner-Chorherrenstiftes zu St. Thomas, die Markgraf Dietrich der Bedrängte von Meißen veranlasst hatte. Bestandteil der Ausbildung war von Anfang an der liturgische Gesang. Die Reihe der berühmten Thomaskantoren eröffnete Georg Rhau, in dessen zweijährige Amtszeit das Streitgespräch zwischen Martin Luther und Johann Eck fiel. Die Kantoren wechselten anfangs häufig. Sethus Calvisius aber war bereits zwanzig Jahre lang, von 1594 bis 1615, Thomaskantor. Ihm folgten unter anderen Johann Hermann Schein (1616–1630) und Johann Kuhnau (1701–1722). Am 31. Mai 1723 wurde Johann Sebastian Bach in das Amt eingeführt, was er 27 Jahre inne hatte.

Mit der Entwicklung der Massenverkehrsmittel im 20. Jahrhundert begann auch eine rege Konzerttätigkeit des Thomanerchores im In- und Ausland. Die Motetten- und Kantatenaufführungen freitags und samstags in der Thomaskirche waren als kirchenmusikalische Ereignisse zu einer festen Institution geworden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, unter Karl Straube, erhielten die regelmäßigen Aufführungen der Passionen, des Weihnachtsoratoriums und der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach jenen Glanz, der sich bis heute erhalten hat.

The St. Thomas's Boys Choir Leipzig can look back on a history spanning nearly eight hundred years. Based at St. Thomas's Church in Leipzig, the members of the choir are all boarders at St. Thomas's School in that city. Curiously enough, the St. Thomas's Boys Choir is only half a century younger than Leipzig itself and hence the city's oldest cultural institution.

At the Imperial Diet in Frankfurt in the year 1212, the Emperor Otto IV consented to the founding of the Augustine Canonical Foundation of St. Thomas by Margrave Dietrich ("the Hard-pressed") of Meissen. The monks' education was to include the art of liturgical singing. Many cantors came and went, although one of them, Sethus Calvisius, was to remain in the post from 1594 to 1615 and hence for more than 20 years. He was succeeded by Johann Hermann Schein (1616–1630) and later by Johann Kuhnau (1701–1722), who on 31 May 1723 was succeeded by the most famous cantor of them all, Johann Sebastian Bach, who held the post for 27 years.

In the course of the twentieth century, as society became more mobile and mass transport a reality, so the St. Thomas's Boys Choir Leipzig also began to travel more frequently, embarking on concert tours both in Germany and abroad, its performances of motets and cantatas in St. Thomas's Church every Friday and Saturday having long become one of Leipzig's most revered institutions. It was under the baton of Karl Straube in the early years of the century, however, that the choir's regular performances of such large-scale works as Bach's Passions, Christmas Oratorio and B Minor Mass began to acquire the brilliance that they have retained to this day.

Gewandhausorchester

Das Gewandhausorchester kann heute mit Stolz auf eine über 250-jährige Geschichte zurückblicken. Leipziger Kaufleute gründeten im März 1743 eine Konzertgesellschaft, die unter der Bezeichnung „Großes Concert" Musikgeschichte geschrieben und einen der weltweit bekanntesten und renommiertesten Klangkörper hervorgebracht hat.

Rund 70 „Große Concerte" pro Saison stehen allein in Leipzig auf dem Programm des Gewandhausorchesters. Seit über 200 Jahren besteht zudem die Verpflichtung als ständiges Orchester der Oper Leipzig. Hinzu kommen die wöchentlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs mit dem Thomanerchor Leipzig in der Thomaskirche sowie mehr als 20 Gastspielkonzerte pro Saison in aller Welt.

Zahlreiche Werke der Weltliteratur wurden durch das Gewandhausorchester uraufgeführt: beispielsweise Ludwig van Beethovens 5. Klavierkonzert im Jahr 1811; seine neun Sinfonien erklangen weltweit erstmalig als Zyklus im Konzertwinter 1825/1826 – also noch zu Lebzeiten des Komponisten! Ab 1835 war Felix Mendelssohn Bartholdy Gewandhauskapellmeister. Später hatten Richard Wagners Meistersinger-Vorspiel und Johannes Brahms' Violinkonzert durch das Gewandhausorchester ihre Weltpremiere.

Genauso zog das Gewandhaus in allen Zeiten Komponisten und Interpreten von Weltrang an. Wolfgang Amadeus Mozart dirigierte hier 1789 ein Konzert mit eigenen Werken. Carl Maria von Weber gastierte 1813 mit seinem Es-Dur-Klavierkonzert. Seit 2005 ist Riccardo Chailly der 19. Gewandhauskapellmeister und Generalmusikdirektor der Oper Leipzig.

The Gewandhausorchester can look back today on an over 250 year history starting when a group of Leipzig merchants founded a Concert Society, which, under the name "Grosses Concert" ("Grand Concert") made music history and brought forth one of the best-known and most renowned musical ensembles world-wide.

Some 70 "Grand Concerts" in Leipzig alone are on the annual schedule of the Gewandhausorchester, which has additionally served for over 200 years as the house orchestra at the Leipzig Opera, on top of which it accompanies the weekly Johann Sebastian Bach cantatas performed by St. Thomas's Boys Choir Leipzig at St. Thomas's Church.

The reputation of the orchestra is reinforced by the masterworks of world music literature that were given their world premières by the Gewandhausorchester: for example, Beethoven's 5th Piano Concerto in 1811. His nine symphonies were first performed in a complete cycle during the concert winter of 1825/1826. From 1835 on, Felix Mendelssohn Bartholdy was Gewandhauskapellmeister. Later, Richard Wagner's Meistersinger overture and Johannes Brahms' Violin Concerto were also given their world premières by the Gewandhausorchester.

The Gewandhaus has always attracted internationally top-ranking composers and performers to the city. Wolfgang Amadeus Mozart conducted a concert of his own works here in 1789. At the beginning of the 2005/2006 season, Riccardo Chailly became the 19th Gewandhauskapellmeister und General Music Director of the Oper Leipzig.

Impressum

Aufnahme 6. und 7. April 2007 (Konzerte in der Thomaskirche Leipzig am Gründonnerstag und Karfreitag)
Tonmeister: Joachim Müller
Tonassistenz: Mario Weise
Schnitt: Wolfgang Kick
Mischung und Mastering: Joachim Müller

Design Harald Schrank MedienDesign

Fotos Gert Mothes (S. 1, 60, 62, 64), Museum für Geschichte der Stadt Leipzig (S. 2),
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St 111 (S. 12, 15, 18, 22)
Kustodie der Universität Leipzig, Kunstsammlung (S. 24–53), Gerald Place (S. 55),
Johannes Ifkovits (S. 56), Alex Heck (S. 68)

Übersetzungen Allan Brown
Z. Philip Ambrose (Libretto)

Produktion Frank Hallmann / Rondeau Production

℗, © 2007

DDD · ROP4024/25

RONDEAU PRODUCTION

Rondeau Production
Katharinenstr. 23 · 04109 Leipzig
Telefon 0800 - 7 66 33 28 [0800-RONDEAU]
Telefax 0180 - 3 - 7 66 33 28 [0180-F-RONDEAU]
www.rondeau.de

THOMANERCHOR LEIPZIG
www.thomanerchor.de

Leipzig,
Thomaskirche und -schule;
Stich von J. G. Krügner

Leipzig,
St. Thomas's church
and school;
engraving by J. G. Krügner

Rondeau ROP4024/25
© 2007