

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Johann Sebastian Bach's Werke**

Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus

**Bach, Johann Sebastian**

**Leipzig, 1854**

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-302363](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-302363)

## V O R W O R T.

Der vierte Band der Werke Johann Sebastian Bach's enthält die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus.

Dies Werk, als ein unvergleichliches Denkmal deutscher Tonkunst längst anerkannt und bewundert, wird dem Verehrer Bach's im Besondern dadurch wichtig, dass durch dessen Wiederaufführung nach hundert Jahren am 12. März 1829 zu Berlin, Sinn und Interesse für Bach'sche Musik in einer Weise angeregt worden sind, wie die Geschichte der Tonkunst kein anderes Beispiel bei einem dem Zeitgeschmacke in Form und Inhalt so ganz entfremdeten Meister aufzuweisen hat. Die vielen jener ersten gefolgten Aufführungen der Matthäus-Passion, die dann wieder den dringenden Wunsch auch andere Werke des Meisters kennen zu lernen hervorriefen und deren öffentliche Aufführung verwirklichten, die bis auf den heutigen Tag fortgesetzte Mittheilung von unzähligen bisher unbekanntem und nur in den Bibliotheken vergrabenen Werken durch schöne Ausgaben liefern hiervon die sprechendsten Beweise. Es wird daher keiner Vertheidigung bedürfen, wenn wir bei dem ausserordentlichen Werke in diesen Blättern etwas länger verweilen, als ursprünglich im Zwecke der gegenwärtigen Ausgabe Bach'scher Werke liegt und den Band zunächst mit der Geschichte der Bach'schen Passions-Oratorien nach einem Aufsätze von Friedrich Rochlitz (Allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1831 Seite 286 ff. Für Freunde der Tonkunst Band 4. S. 412 ff.) eröffnen.

«Bei Luther's und seiner Gehülfen neuer Anordnung des öffentlichen Gottesdienstes war bekanntlich eine Hauptabsicht, das Volk selbst mehr als bisher zu bethätigen, und dies erkannte man als um so nöthiger, da der Cultus übrigens so sehr vereinfacht wurde. Sollte das Volk selbst mehr thätig mit eintreten, so musste vor Allem die lateinische Sprache dabei in den Städten möglichst beschränkt, auf dem Lande entfernt werden. Zu dieser Bethätigung des Volks wählte man vornehmlich auch, dass es selbst sänge: aber sänge, was es verstehen und mitfühlen könne, dass es mithin deutsch sänge. Luther übersetzte zu dem Ende eine Anzahl trefflicher früherer Kirchengesänge, dichtete selbst neue und erfand sogar die Melodien dazu. Freunde halfen ihm dabei, oder folgten ihm nach. Mit diesen Liedern sollte beim Gottesdienste nach Zeit und Umständen gewechselt werden wie bisher mit den lateinischen Gradualen, Offertorien und dergleichen gewechselt worden war. Vor Allem übersetzte oder vielmehr bearbeitete Luther aber die drei Haupttheile der Messe, und diese sollten, wie bisher, als wesentlich zur gemeinsamen Gottesverehrung, für die vormittäglichen Versammlungen an allen Sonn- und Festtagen feststehend bleiben. So entstand, aus dem Kyrie der Messe, sein Lied: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit — aus dem Gloria: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — aus dem Credo: Wir glauben all' an Einen Gott — aus dem Agnus Dei: Christe, du Lamm Gottes. Sanctus mit Benedictus und Osanna übersetzte Luther nicht, sondern liess es als Theil der sogenannten Praefatio (Einleitung zur Haltung des heiligen Abendmahls), so wie diese Praefatio auch, lateinisch fortbestehen. Aus seiner Ansicht vom Abendmahle darf man wohl schliessen, er habe dieser gottesdienstlichen Handlung damit mehr Besonderes und Geheimnisvolles geben oder vielmehr lassen wollen. Ausser diesem Choralgesange, seiner Begleitung durch die Orgel, an hohen Festen auch durch Zinken und Posaunen, und den Praeludien derselben wurden von Musik beim öffentlichen Gottesdienste nur noch die sogenannten Motetten des Chores vernommen; eine



lateinische zur Eröffnung der vormittäglichen, eine deutsche, zur Eröffnung der nachmittäglichen Versammlung. Der Stil dieser Motetten war im Wesentlichen der des Orlandus Lassus und Palestrina, als Text enthielten sie stets biblische Stellen, vorzüglich aus den Psalmen. Für die Fastenwochen bemerkten wir folgende Abänderungen. Anstatt des Gloria — Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — wurde die wohl sechsmal längere Litaney gesungen und das Ganze des Cultus noch durch mehre alte lateinische Hymnen vermehrt. In der Charwoche, wenigstens am Palmsonntage und stillen Freitage, kamen des Vormittags ausser dem: *Ecce quomodo moritur justus*, und dem: *Rex Christe, factor omnium* noch hinzu das *Cruz fidelis*, und statt der Epistel wurde die Leidensgeschichte des Herrn, abwechselnd aus einem der Evangelisten vom amtführenden Geistlichen vor dem Altare abgesungen. Hieraus entwickelten sich nach und nach mancherlei Inkonvenienzen. Ohngeachtet Luther's eiferndem: «Ein Pfarrherr muss auch singen können» konnte es später kaum da und dort Einer leidlich; Viele, vielleicht die Meisten konnten nicht einmal einen Ton halten. Nun denke man sich solch einen Gesang, ununterbrochen fortlaufend, bei einigen der Evangelisten beträchtlich über hundert Verse! Durch dieses, durch die vorher angeführten Verlängerungen und durch die an jenen Festtagen überaus zahlreichen Communicanten dauerte der Vormittagsgottesdienst über vier, ja bis fünf Stunden, Alles in Eins fort, ganz ohne die früheren, von Zeit zu Zeit erweckenden, neu aufregenden Hülfsmittel des katholischen Cultus; und ein späteres Kommen oder früheres Gehen gab Anstoss und wurde oft streng gerügt. Nun hatte Luther zwar geschrieben: «Wir richten die deutsche Messe an so gut wir können: Andere werden's besser machen.» Aber nach seinem Tode und über ein Jahrhundert hin haftete man mit Aengstlichkeit in diesen wie in vielen andern Dingen an jedem Buchstaben, der von ihm ausgegangen; und als man endlich gedrungen war zu ändern, geschah es so spärlich, als irgend auszusinnen war. Jene lateinischen Gesänge wurden fast sämtlich anderen Versammlungen überwiesen (z. B. das *Rex Christe* der Vesper, das *Cruz fidelis* dem Gründonnerstage u. s. w.) und jenes Absingen der Leidensgeschichte vor dem Altar ward in ein Ablesen vor dem Pulte verwandelt. Gelesen aber hörte oder verstand doch nur ein sehr mässiger Theil der Anwesenden den Vortrag in den grossen angefüllten Kirchen: die Uebrigen blieben sich gänzlich überlassen und Unordnungen meldeten sich, zumal die frühere protestantische Strenge sehr nachgelassen und ein dreissigjähriger wildgeführter Krieg viel Rohheit in die Volkssitten gebracht hatte. Eines Auskunftsmittels, zu dem man um diese Zeit, doch wie es scheint auf nur wenige Jahre gegriffen, möge hier gedacht werden. Zwar war dies Mittel nach Luther's zuerst angeführtem Prinzip gewählt: aber die Ausführung musste bald zeigen, dass es vollkommen undienlich zum Zwecke sei. Die Gemeinde sollte selbst die Leidensgeschichte singen. Es war hierzu ein Lied von Paul Stockmann (Jesu Leiden, Pein und Tod) gedichtet worden, das wirklich alle Hauptmomente dieser Geschichte in sich fasste. Aber ausserdem, dass es an sich in keinerlei Hinsicht gelungen genannt werden kann, stelle man sich vor: vier und dreissig achtzeilige Strophen, nach der trübsten eintönigsten Melodie des ganzen Gesangbuches in Eins fort abgesungen!»

«Während dieser Zeit aber hatte sich die Figuralmusik ausserhalb der Kirche allmählig — man kann nicht sagen — höher gehoben, aber freier, leichter fasslich, ausgebildet und dadurch viel weiter verbreitet; und da sie überall grosse Gunst gefunden, auch beim Volke, da übrigens kein gesetzliches Verbot vorhanden war: so verstattete man ihr auch Eingang in die Kirche, nicht beim gewöhnlichen Cultus, sondern bei besondern Feierlichkeiten. Die Aufnahme war hier die allergünstigste; wir finden ausdrücklich erwähnt und gerühmt «das gute Vermerken und die andächtige Lust, womit die Gemeinde Gesing und Saitenspiel christfreundlich hingenommen.» Darum vergönnte man dieser Musik nach und nach auch an den gewöhnlichen christlichen Feiertagen, und endlich selbst an den Sonntagen in den Hauptkirchen aufzutreten, ohne dass man sonderlich darum besorgt war, sie zugleich nach ihrem Text und Ausdrücke mit den andern Theilen der Liturgie zu wahrer Einheit zu verbinden, viel weniger sie



mit dem, was eben an diesem Tage durch Gebet, Gesang und Predigt besonders bewirkt werden sollte, in Uebereinstimmung zu setzen. Dies Besondere erfuhr der Cantor und Musikdirektor erst dann, wenn es die ganze Gemeinde erfuhr: dann aber war der Haupttheil seiner Musik schon vorüber und der Rest nicht mehr abzuändern. Dessen ungeachtet blieb es dabei und hing einzig vom Belieben des Cantors und Musikdirektors ab, was aufgeführt werden sollte; auch, ob in lateinischer oder deutscher Sprache, ohngeachtet jene nun bei weitem nicht mehr so Vielen, als ehemals, bekannt war. Nur durfte an alles Andre, was in den liturgischen Verhandlungen von früherer Zeit bestand, nicht gerührt werden, sondern dies behielt daneben seinen gewöhnlichen Verlauf; nur dass man, seit der Kurfürst Friedrich August im Jahre 1697 zur katholischen Kirche getreten war und den Gottesdienst in seiner Hofkirche auf's Glänzendste eingerichtet hatte — wozu auch eine so vortreffliche Musik gehörte, als man im nördlichen Deutschland noch niemals vernommen — der protestantischen Kirchenmusik gleichfalls einen noch weiteren Raum verstattete, doch stets mit dem angeführten Vorbehalte. Mit der Feier der Passion blieb es übrigens wie vorhin gemeldet, und wir haben nur noch hinzuzufügen, dass während der Fasten- und Adventswochen nicht nur alle und jede Musik, sondern auch die Orgel zur Begleitung des Chorals (auch der vier und dreissig Strophen des angeführten Liedes) schweigen musste.»

«Endlich trat an der Spitze der Geistlichkeit in Leipzig ein Mann hervor, hochgeachtet als gelehrter Theolog und sehr eindringlicher Kanzelredner, gefürchtet wegen seiner Strenge in Lehre und Leben, durchgreifenden, entschiedenen Charakters: Salomon Deyling, Doktor und Professor Primarius der Theologie, Superintendent u. s. w. (1677—1755). Er mochte das oben berührte Unstatthafte beim öffentlichen Gottesdienste nicht länger in den Tagen der Charwoche dulden, und da man nun auch im Jahre 1723 den grossen, schon weitberühmten Sebastian Bach zum Cantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen in Leipzig erhalten hatte: so vereinigte Jener sich mit diesem, seine Gedanken und Absichten in's Werk gerichtet zu sehen. Diese kamen darauf hinaus: Unsere erste Einrichtung war die beste, aber für jene Zeit und ihre Verhältnisse; wir müssen diese Einrichtung zurückführen, aber sie unserer Zeit und ihren Verhältnissen anpassen. An jedem Palmsonntage und Charfreitage wird die Leidensgeschichte des Herrn wechselnd nach Einem der Evangelisten verkündigt, ganz mit des heiligen Autors Worten; wer hätte bessere? Auch gesungen soll sie werden: wie könnte sie sonst von Allen vernommen werden? Aber gesungen von Leuten, die singen können: von Euch; und damit Alles wohl laute und willigern Eingang finde, musikalisch gesungen und begleitet. Euer jedesmaliger bester Sänger und der recht gut ausspricht, tritt auf mit den Worten des Evangelisten (mithin als Rhapsode, recitativisch); noch mehr Anschaulichkeit und Leben, auch Mannichfaltigkeit hinzuzubringen, lasst, was die andern Personen der Geschichte sagen, auch durch Andere aussprechen, und die Stimmen des jüdischen Volks durch den Chor. An den Hauptmomenten haltet Ruhepunkte und legt ihren Inhalt der Gemeinde näher an's Herz (nämlich in der Arie); und damit wir Alle uns immer von Neuem dazu erfrischen, immer von Neuem die Herzen erheben und richten, flechtet fleissig wohlgewählte Verse Allen bekannter Kirchenlieder ein, in welche die Gemeinde einstimmen kann. Wie nun das Alles genau zu verbinden und kunstgemäss auszuführen: das ist Eure Sache! So wurden Bach's Passionen und sie erfüllten vollkommen, was man sich von ihnen versprochen. Wie Wenige auch sein mochten, die sie als Kunstwerke zu fassen, zu würdigen, zu geniessen im Stande waren: die Gattung sowohl, als Bach's Art sie zu behandeln fand bei der Gemeinde lebendigen Antheil, so dass die Aufführung solch eines Oratoriums jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen, christlich künstlerischen Feste ward.»

Bis hieher Rochlitz, der im Verfolge seines Aufsatzes erzählt, wie anfänglich die vorzüglichsten Schüler Bach's den Meister in Form, Anordnung und Stil seiner Passionsmusiken nachahmten, wie dann durch den Einfluss italienischer Componisten und Sänger, welche an die deutschen Höfe gezogen waren und deren Art und Weise sich auch die deutschen Künstler anbequemen mussten, wollten sie irgend



Eingang finden, sich ein obwohl glänzender, gefälliger, reizvoller, aber eben darum für das einfache Wort der Bibel und des Gesangbuches unpassender Stil auch der Kirchenmusik bemächtigte, wie dies Missverhältniss von Vielen deutlich erkannt und empfunden wurde, so wieder die von Deyling und Bach gegründete Form der Passionsmusik ausser Gebrauch kam, andern Kunstgattungen Platz machen musste u. s. f.

Wenn nun dieser Aufsatz den speziellen Zweck, die Entstehung der Bachschen Passionsmusiken geschichtlich darzuthun, zum Theil wenigstens erfüllt, so hatte doch Rochlitz mit seiner Darstellung dies vollständig, ja noch mehr zu erreichen geglaubt, nämlich eine Geschichte der deutschen Passionsoratorien überhaupt zu liefern. Er bekennt zwar, dass sich sein Bericht zunächst auf Leipzig beziehe, setzt aber hinzu, dass er bei allem Bemühen nicht habe auffinden können, dass es in andern, besonders sächsischen Städten, beträchtlich anders gewesen sei. Er ignorirt also hierdurch jedes Vorhandensein älterer musikalisch kunstgemäss bearbeiteter Passionen und stellt Deyling und Bach als eigentliche Erfinder derselben dar — er nennt Bach's Passionen die Quelle von allem, was auf jenem Felde emporgewachsen — und darin hat Rochlitz Unrecht. Es ist kaum zu glauben, dass Deyling und Bach von frühern ähnlichen Bestrebungen und ihren Ergebnissen — Ergebnissen, wenigstens dem redlichen Willen, wenn auch nicht im Entferntesten der künstlerischen Ausführung nach — keine Kunde gehabt haben sollen. Das Verdienst der beiden vortrefflichen Männer wird auch nicht geschmälert, wenn sie Vorhandenes benutzten und zeitgemäss, oder gar auf tiefere und ernstere Prinzipien gebaut, umgestalteten; denn der Erfolg lehrte, dass die Art, wie es geschah, alles Frühere in tiefen Schatten stellte. Wie sich das Passionsoratorium aus frühester Zeit, bis zu Bach hin, entwickelte, dies umständlich zu erzählen, müssen wir uns versagen. Die Ergebnisse umfangreicher wissenschaftlicher Forschungen seien aber hier in einzelnen Hauptmomenten aufgezeichnet; sie werden hinreichen das in Rochlitz's Aufsätze Fehlende zu ergänzen.

Der Gebrauch, die Passion in episch-dramatischer Form während der Charwoche musikalisch aufzuführen, ist ein uralter. Er besteht noch jetzt in der katholischen Kirche ziemlich allgemein in der auf alter Tradition beruhenden Art und Weise. Diese besteht hauptsächlich darin, dass man (wie z. B. in der Sixtinischen Kapelle zu Rom) einen Sänger für die Erzählung des Evangelisten, einen für Christi Reden, und nur noch einen einzigen für alle andern redend eingeführten Personen anwendet, das Volk, *turba*, das durch den Chor selbständig vertreten wird, ausgenommen. Durch diese Einrichtung tritt das dramatische Element in seinem eigentlichen Wesen sehr zurück, und die Musik nimmt, da jeder der an der Darstellung Theilnehmenden alles was ihm zukommt in dem fest bestimmten, einfachen Choraltone (*Accentus*) vorträgt, hierbei eine sehr untergeordnete Stelle ein. In der evangelischen Kirche erscheint der Vortrag der Passion, deutsch und in kunstgemässer Art, nicht vor der letzten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Winterfeld (der evangelische Kirchengesang, Theil 3, Seite 362) findet die früheste für Chorgesang eingerichtete Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus in Keuchenthal's Gesangbuche, Wittenberg 1573. Eine kurze vierstimmige Einleitung geht ihr voran und beschliesst sie, im Uebrigen sind nur die *turbae*, die Worte einer Mehrheit von Personen oder des Volks, vierstimmig behandelt. Eingeschaltete geistliche Lieder kommen nicht vor.

Aehnlich verhält es sich mit der Passion nach dem Evangelisten Johannes, die in Selnecker's Gesangbuche 1587 zu finden ist; es wird dabei nur berichtet, dass geistliche Lieder, von der Gemeinde gesungen, deren Vortrag eingeleitet hätten.

Als ein Fortschritt ist die 1588 erschienene Passion nach dem Johannes von Bartholomäus Gese anzusehen. Sie beginnt mit einem fünfstimmigen Chore, auf welchen die evangelische Erzählung im Choraltone, einstimmig vom Tenor vorgetragen, folgt. Aus ihr treten selbständig hervor: die Reden Christi, von den gewöhnlichen vier Chorstimmen gesungen; die Worte des Petrus und Pilatus dreistimmig; die der Mägde und Knechte des Hohenpriesters zweistimmig; die *turbae* fünfstimmig. Ein fünfstimmiger Chor schliesst das Ganze.



Passionen aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sind Winterfeld nicht bekannt geworden; er glaubt, dass sie von ähnlicher Beschaffenheit wie jene gewesen seien.

Heinrich Schütz (1585—1672), in dessen «Auferstehung des Herrn» bei einer den älteren Passionen übereinstimmenden Einrichtung bereits moderne Formen vorkommen, hat dergleichen Formen in seinen Passionen nach allen vier Evangelisten (aus seinen späteren Lebensjahren) sehr bescheiden, höchstens in den sie beschliessenden Chören angewendet. Ähnlich sind noch die sechszehn Jahre später (1682) in Vopelius Gesangbuche erscheinenden Passionen eingerichtet, und wenn sie auch wahrscheinlich früheren Ursprungs sind, so zeigt ihre Aufnahme in ein viel späteres Gesangbuch, dass die Form in der sie erschienen, damals noch die gebräuchliche war.

Erst 1672 zeigt sich in der zu Königsberg erschienenen Passion des Capellmeisters Johann Sebastiani bei fortbestehender allgemeiner Einrichtung solcher Musiken eine Erneuerung der Formen im Einzelnen und hier auch zum ersten Male der Gebrauch kunstmässig gesetzter Melodien geistlicher Lieder, während bei Schütz nur in den Schlusssätzen seiner Passionen Anklänge an Choralweisen erscheinen. Die biblische Erzählung ist bei Sebastiani nicht mehr im Choralton, sondern recitativisch gefasst und wird entweder von zwei Violinen oder zwei Violen und dem Basse begleitet (das erste Beispiel von Instrumentalbegleitung in einer Passionsmusik); die *turbae* treten im vierstimmigen Chore auf, aber fünfstimmigen Gesänge, denn der Evangelist stimmt allemal in hohem Tenore, selbständig mitwirkend, ein; zwei Violinen, vier Violen und Bass sind ihnen regelmässig als Begleitung zugesellt. Für die geistlichen Lieder findet sich die Vorschrift, dass sie nur in der Oberstimme gesungen, die übrigen Stimmen aber durch die Violen und den Bass ausgeführt werden sollen. Nur bei dem «Dankliedchen für das bittere Leiden Jesu» am Schlusse, sollen (nachdem vier Strophen in jener Weise vorgetragen worden sind) bei der fünften und letzten alle singenden wie klingenden Stimmen mitwirken.

Eine eigenthümlich merkwürdige Erscheinung waren die zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Hamburg hervortretenden Passionsoratorien, in welche die durch Händel, Keiser und Mattheson für die Oper (welche seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts einen ausserordentlichen Aufschwung in Hamburg genommen hatte) ausgebildeten Gesangsformen des Recitativs, der Arie, des Duets und zwar in galanter, nur durch kunstgemäss gebildete Sänger auszuführender Schreibweise, übertragen wurden. Anfänglich bildete noch das Schriftwort in seiner Urgestalt die Grundlage derselben. Im Jahre 1704 aber ward eine von der bisher üblichen Form vollständig abweichende Passion: «Der blutige und sterbende Jesus» von Hunold-Menantes gedichtet, von Reinhold Keiser (1673—1739) componirt, aufgeführt, in welcher der Evangelist fehlt, Sprüche der heiligen Schrift und Kirchenlieder nicht eingewoben sind, dagegen drei Cantaten oder sogenannte *Soliloquia* (dramatischen Scenen ähnlich), die Klage der Maria, die Thränen Petri und ein sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion (einer allegorischen Person) eine bedeutende Stelle einnehmen. Die Neuerung entging nicht der allerschärfsten Rüge, sie rief heftige Streitigkeiten hervor und konnte nicht Wurzel fassen, obgleich durch sie eine neue Richtung angebahnt wurde. Denn auf Veranlassung dieses Versuchs, den Passionsmusiken eine andere Gestalt zu geben, trat der Hamburger Rathsherr, Licentiat Bröckes mit einem musikalischen Gedicht von gleicher Bestimmung hervor, welches zur Vermittlung wohl geeignet war. Das Ganze war dramatisch abgefasst und der *Soliloquia* der mithandelnden Personen waren nicht wenige. Allein der Evangelist war beibehalten — freilich nicht mit dem reinem Worte der Schrift, welches keinem der Singenden in den Mund gelegt war — und er diente dazu, durch Erzählung die Lücken zwischen den einzelnen aus der Leidensgeschichte vorgeführten Bildern auszufüllen. Diesen Bildern aber waren fromme Erwägungen und Betrachtungen in gleicher Form gegenübergestellt, mit denen zwei allegorische Personen, die Tochter Zion und die gläubige Seele, auftraten, wie denn endlich an geeigneten Stellen auch die christliche Kirche in vollem Chore einzelne angemessene Strophen aus Kirchenliedern hören liess. Diese Passion, damals als



ein Meisterwerk bewundert, wurde zuerst von Keiser; dann aber auch von den andern Hamburger Componisten, Händel, Mattheson und Telemann in Musik gesetzt. Die erste Aufführung der Keiserschen Composition fand in der stillen Woche 1712 statt. (S. Winterfeld: der Evangelische Kirchengesang Bd. 3 Seite 61 ff.) Für uns besonders ist es interessant, dass Bach aus dem Gedichte mehrere Arien in seine Johannes-Passion aufgenommen hat \*).

Hier ist nun der Ort zu Bach zurückzukehren, in dessen Passionen wir zunächst die Erweiterung, in der die Form des hergebrachten Vortrags der Leidensgeschichte bei Sebastiani erscheint, dann aber auch die Anwendung der neuen beliebten durch das musikalische Drama hervorgerufenen Formen, geläutert und geadelt durch des Meisters Geist, wiederfinden. Schriftwort und Kirchenlied allein genügten den Mitlebenden Bach's nicht länger, auch wohl ihm selbst nicht, als Sohne seiner Zeit. Die fernere Betrachtung und Erwägung des im Evangelium Vorübergeführten, die reflektirenden Arien und Chöre, sollten seinen Passionen nicht fehlen. blieb nur der Kern des bisher durch langen Gebrauch kirchlich Geheiligten unversehrt, so konnte kein Anstoss gefunden werden bei der Einführung desjenigen, was bei andern Gelegenheiten bereits in der Kirche heimisch geworden war. Nur jene Soliloquia, jene theatralischen Scenen, in denen biblische Personen mit andern Worten als denen der Schrift auftreten, mussten ausgeschlossen bleiben, denn eine so grosse Näherung an die Bühne, wie bei den Hamburger Tonmeistern, erschien unstatthaft. In einer solchen an dem Alten wie Neuen theilnehmenden Gestalt erscheinen nun die Passionen Bach's, in denen uns als ganz selbständiges, ihnen zuerst angehörendes Moment die lebendige Betheiligung der Kirchengemeinde (nicht jener idealen durch den Singchor vertretenen wie bei Keiser) durch Mitsingen der Choräle entgegentritt.

Es ist nicht genau bekannt, wieviel solcher Passionsmusiken Bach geschrieben hat; man sagt fünf. Ausser der Matthäuspasion ist nur noch die nach dem Johannes öffentlich bekannt geworden. Eine dritte nach dem Evangelisten Lucas, durchgängig unbestreitbar von Bach's Hand geschrieben, befindet sich im Besitze des Herrn Direktor HAUSER in München. Sie führt die Ueberschrift: *J. J. Passio D. J. C. secundum Lucam à 4 Voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont.* Auffallend ist in derselben die grosse Menge der Choräle, fünfundzwanzig an der Zahl, einschliesslich der Wiederholungen einer und derselben Melodie, aus welcher zu schliessen wäre, dass diese die allerfrüheste Passionsmusik von Bach und er bemüht gewesen sei, die ihm und Deyling angehörende Neuerung, die Kirchengemeinde werththätigen Antheil an der Feier des Tages durch den Choralgesang nehmen zu lassen, im allerweitesten Umfange zu benutzen. Ein Choral beschliesst auch das Werk. Die Zahl der reflektirenden Chöre und Arien ist dagegen unverhältnissmässig klein, indem von ersteren nur zwei und zwar in kürzester Fassung, von letzteren nur fünf vorkommen. Unter jenen befindet sich ein Chor für drei weibliche Stimmen, begleitet mit Flöten, Violinen und der Viola als Grundstimme, nach den Evangeliumsworten: «Es folgte ihnen aber ein grosser Haufe Volks und Weiber, die klagten und beweineten ihn.» Eingestreut sind ferner kurze, den Responsorien beim katholischen Cultus ähnliche und diesen auch musikalisch nachgebildete Chorsätze; z. B. nach Jesu Worten «Betet, dass ihr nicht in Anfechtung fallet» singt der Chor: «Wir armen Sünder bitten, du wollest uns erhören, lieber Herre Gott»; nach den Worten des Evangelisten «Petrus aber folgte von ferne»: «Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Uebel.» Das 22. und 23. Capitel (bis zum 54. Verse) des Evangeliums Lucae ist wortgetreu benutzt; auch die beiden Missethäter (im Originale *Latro impius* und *Latro poenitens*) sind redend eingeführt. Petrus ist für eine Tenorstimme geschrieben; er beschliesst den ersten Theil (vor der Predigt) mit einem kurzen, seine Reue über die

\*) Einem so eben erschienenen Buche «Die erste stehende deutsche Oper, dargestellt von Dr. E. O. Lindner. Berlin, Schlesinger» entnehmen wir die Notiz, dass sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin eine Passionsmusik nach dem Marcus vom Jahre 1729 von demselben Componisten befindet. Es wird dort (S. 166) gesagt, dass sie viel bedeutender als die Composition der Brockes'schen Passion, und auffallend die Uebereinstimmung einzelner Stellen mit der Auffassung Bach's in der Matthäuspasion sei.



Verläugnung und seine Hoffnung auf Jesu Gnade aussprechenden, choralmäßigen Gesänge. Der zweite Theil (nach der Predigt) beginnt mit einer kleinen Instrumentaleinleitung, an welche sich unmittelbar die Fortsetzung der Relation des Evangelisten anschliesst, und zwar, der einzige Fall in allen drei Passionen, sieben Takte lang mit Begleitung sämtlicher Saiteninstrumente. Als eine Eigenthümlichkeit sei noch erwähnt, dass nach den Evangeliumsworten: «Und als er das gesagt, verschied er» der Choral «Derselbe mein Herr Jesu Christ» zuerst von Oboen und Fagotten gespielt, dann eine Strophe gesungen und dann (nach den Worten des Originals: *Repetatur Symphonia des Hautb. e Bassons*) von jenen Instrumenten wiederholt wird. Fagotte sind überhaupt, ohngeachtet sie gleichwie die Flöten in der angeführten Ueberschrift nicht verzeichnet sind, häufig und in sehr obligater Weise angewendet.

Bei der vollständigsten Pietät für den grossen unerreichten Meister darf wohl das Bekenntniss gewagt werden, dass diese Passionsmusik in Gehalt und Faktur auffallend gegen die uns bekannten Werke Bach's absticht und zwar in einer Weise, die bei wiederholter Durchsicht stets auf's Neue auffordert, sich von der Authenticität der Handschrift zu überzeugen. Nun ist es bekannt, dass der in Amtsgeschäften und unzähligen eigenen Compositionen unglaublich fleissige Mann doch immer noch Zeit übrig behielt, um Werke anderer Componisten für seinen Privatgebrauch abzuschreiben\*). Man wäre versucht, diese Lucas-Passion für solch' eine Abschrift zu halten, wenn man nicht durch einzelne, Bachschen Geist athmende Züge irre gemacht und zur Vorsicht ermahnt würde. Es sei daher späterer Forschung überlassen, die Aechtheit oder Unächtheit des Werkes glaubwürdig darzuthun.

Zu der Matthäuspassion ist das die Evangeliumsworte begleitende und umkleidende Gedicht von Christian Friedrich Henrici oder, wie er sich nannte, Picander (1700—1764) verfasst. Es trägt in einem Grade alle Zeichen jener unpoetischen Zeit an sich, dass wir um so mehr genöthigt sind den gewaltigen Geist des Mannes anzustauen, der, einzig erfüllt von der Hoheit seines Gegenstandes, diese Musik zu diesen Worten schaffen, ein den Jahrhunderten trotzendes, durch Jahrhunderte bewundertes Gebäude auf seichem Grunde erbauen konnte. Wir konnten uns nicht versagen, Picander's Gedicht nach der zweiten Ausgabe seiner Werke (Leipzig 1732) buchstäblich abdrucken zu lassen und diesem Bande der Bachschen Werke beizulegen. Man wird daraus ersehen wie Bach seines Dichters Intentionen auf eine Weise überfügelte, dass diesen kaum irgend eine Bedeutung mehr zuzuerkennen ist. Die erste Aufführung des Werkes fand am Charfreitage des Jahres 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig statt.

Was nun die vorliegende Ausgabe der Passionsmusik betrifft, so konnte man sich Glück wünschen, dass für die Redaktion gerade dieses Werkes die umfangreichsten Hilfsmittel vorlagen. Ausser einigen älteren Abschriften der Partitur, welche sich in den Bibliotheken der Singakademie und des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin befinden und welche darthun, dass Bach sein Werk später einer sorgfältigen Uebersarbeitung unterwarf, standen uns zu Gebot: eine Reinschrift der Partitur, durchweg von Bach's Hand, welche die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt und welcher bereits in dem Vorwort zum ersten Bande gegenwärtiger Ausgabe Bachscher Werke gedacht ist — ausserdem aber die grösstentheils von seiner Hand ausgeschriebenen Gesang- und Orchesterstimmen, Eigenthum der Singakademie zu Berlin, welche dieselbe mit nicht genug anzuerkennender Bereitwilligkeit für die Redaktion zur Verfügung stellte. Obwohl nun das Autographon der Partitur kaum irgendwo einen Zweifel aufkommen liess, wie sie sonst durch die Undeutlichkeit der Bachschen Handschriften häufig entstehen, folglich ein getreuer Abdruck desselben für unsern Zweck vollkommen zu rechtfertigen gewesen wäre, so ging dennoch aus einer sorgfältigen Vergleichung jener Partitur mit den ausgeschriebenen Stimmen unzweifelhaft hervor, dass die letzteren später wie jene, und zwar nach jener geschrieben und mit vielerlei

\*) Nach dem obenangeführten Buche von Lindner befinden sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin die von Bach's Hand ausgeschriebenen Stimmen einer Musik: *Festo Joannis Baptistae* von Keiser.



keineswegs unwichtigen Veränderungen und Zusätzen bereichert waren. Diese bestehen nicht nur in Vermehrung der Vortragszeichen, des *p* und *f*, in sorgfältigerer Bezeichnung der Stricharten, der Verzierungen und dgl. m., sondern auch in Wesentlicherem, in melodischen wie harmonischen Verschiedenheiten und Zusätzen zur Instrumentirung. Vor allem aber waren wieder die beiden bezifferten Orgelstimmen (*Continui pro Organo*) und eine ebensolche Clavierstimme (*Continuo pro Cembalo*), auf welche wir später noch einmal zurückkommen müssen, alle drei durchgängig von Bach's Hand geschrieben und vollständig, ohne alle Lücken, beziffert von höchstem Werthe. Diese Bezifferung, welche der Originalpartitur gänzlich fehlt, ist getreu in unsere Partitur übertragen, die Redaktion des Werkes aber nach den Stimmen, welche den letzten Willen des Meisters am unzweifelhaftesten aussprechen, vorgenommen worden. Nur bei sichtlich durch Flüchtigkeit beim Ausschreiben entstandenen Differenzen und bei Widersprüchen in den Stimmen unter sich selbst ist die Lesart der Partitur beibehalten.

Der ausgeschriebenen Stimmen in der Bibliothek der Singakademie sind folgende:

CHOR I. *Traversa I. II, Hautbois I. II, Violino I* (doppelt), *Violino II* (doppelt), *Viola, Viola da Gamba, Continuo* (doppelt), *Organo* (einen Ton tiefer transponirt. S. Vorwort zum 1. Bande) beziffert. In den Flöten, Oboen und der Viola ist nur der erste Theil, die andern Stimmen sind aber durchgängig, zum Theil auch die Doubletten, von Bach's Hand geschrieben; ebenso folgende Solostimmen: *Ancilla I. II, Uxor Pilati, Petrus, Pontifex, Pilatus* und *Judas*.

CHOR II. *Traversa I. II, Hautbois I. II, Violino I* (doppelt), *Violino II* (mit einer Doublette von fremder Hand), *Viola, Continuo* (doppelt), *Continuo pro Organo* (transponirt und beziffert), *Continuo pro Cembalo*, beziffert, sämmtlich von Bach selbst geschrieben. Desgleichen eine Stimme, *Soprano in ripieno* überschrieben (doppelt), welche den *Cantus firmus* zum Anfangs- und Schlusschor des ersten Theils enthält.

Sämmtliche Chorstimmen, acht an der Zahl, sind, mit Ausnahme der ersten Seite des Soprans vom ersten Chor, von fremder Hand. In die Tenorstimme des ersten Chores ist zugleich die des *Evangelista*, in die Bassstimme die von *Jesus* eingetragen.

Die Partitur, wie sie hier vorliegt, wird an vielen Stellen manches Auffallende, dem schärfern kritischen Blick fehlerhaft Erscheinende darbieten. Wenn sich die Redaktion in solchen Fällen nicht ihres Rechts bediente, um das wahrscheinlich, vielleicht unbedingt, Richtige dafür zu substituiren, so ist der Grund dafür in der Uebereinstimmung der Originalpartitur mit den Originalstimmen, welche gleichzeitig derlei scheinbar oder wirklich Fehlerhaftes enthalten, zu suchen. Es wurde für rathsamer befunden, dergleichen Auffälligkeiten getreu in unsere Partitur aufzunehmen und an Ort und Stelle das Nöthige darüber zu bemerken. Damit dieser Absicht auf leicht übersichtliche Weise Genüge geleistet werden kann, da es ferner von grossem Interesse sein wird, von den Differenzen zwischen der Originalpartitur und den Originalstimmen genaue Kenntniss und dadurch ein Bild von jener zu erhalten, endlich auch um über manches in der äussern Anordnung der vorliegenden Partitur Aufschluss zu geben, wird es zweckmässig sein, in den folgenden Blättern das ganze Werk in der Reihenfolge seiner Musikstücke durchzugehen und bei jedem einzelnen das dahin gehörige Bemerkenswerthe aufzuzeichnen. In einzelnen Fällen wird sich auch die Nothwendigkeit herausstellen, auf die frühere bei Schlesinger in Berlin erschienene Ausgabe der Passionsmusik zu verweisen.

Die angeführten Seitenzahlen beziehen sich auf die vorliegende Partitur, die Abkürzungen Orig.-P. und Orig.-St. sind verständlich.



Der erste Theil der Orig.-P. führt den Titel: *Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthaeum. Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus. Musica di G. S. Bach. Prima Parte.*

Auf der ersten Seite befindet sich ausserdem die Ueberschrift: J.J. \*) *Passio D. N. J. C. secundum Matthaeum.*

Seite 1. *Coro I. II.* Dass Bach, da er sein Werk für zwei selbständige Singchöre und zwei selbständige Orchester, welche nur in einzelnen Stücken *unisono* gehen, schrieb, bei der Bezeichnung *Coro I. Coro II.* (in der Orig.-P. stets *Chorus primus. Chorus secundus*) unter Chor die zusammenwirkende Masse der Gesangstimmen und des Orchesters verstanden habe, darf als bekannt voraus gesetzt werden. Man hat daher ausser der jedesmaligen Ueberschrift, welche anzeigt, ob das Musikstück von beiden Chören, oder nur von einem und von welchem, auszuführen ist, weitere desfallsige Bezeichnungen nicht für nöthig erachtet. Das obere System der Partitur ist immer dem ersten Chore, das untere dem zweiten zugeheilt. Alles dies gilt auch für die Musikstücke, in welchen aus einem Chore nur einzelne Stimmen (vokale und instrumentale), die des andern Chores aber sämmtlich verwandt sind, wie z. B. Seite 55 u. a. a. O.

Nach der Orig.-P. wird durch das ganze Werk jeder der zwei Chöre mit einer selbständigen Orgel begleitet. Man ist anfänglich versucht zu glauben, dass dies mehr in Bach's Idee gelegen habe, als dass er es bei der Aufführung zu verwirklichen im Stande gewesen sei, denn in der Thomaskirche befanden sich nie zwei Orgeln, wenn man nicht durch die beiden vorhandenen ausgeschriebenen und bezifferten Orgelstimmen eines andern belehrt würde. Bach hat also wahrscheinlich bei der Aufführung der Passionsmusik eine zweite Orgel aufstellen lassen.

Der durch den Einleitungschor gehende Choral wird nach der Orig.-P. nur von den beiden Orgeln gespielt. Ausser der Bezifferung des *Continuo* ist die Melodie für die Orgeln in Noten besonders ausgesetzt. So auch im Schlusschor des ersten Theils. Die Orig.-St. (vergl. das Verzeichniss) liefern aber den Beweis, dass der Choral auch gesungen worden ist. Beide, Sing- und Orgelstimme, sind daher in unsere Partitur aufgenommen worden.

Die Bezeichnung der Stricharten ist in diesem Musikstücke wie meist im ganzen Werke höchst ungenau und weder in Orig.-P. und St. congruent, noch in sich, d. h. bei Wiederholungen einer und derselben Stelle, consequent. Man legte in damaliger wie auch noch in viel späterer Zeit weniger Werth auf dergleichen als es heute zu Tage, und mit Recht, geschieht. Ohne irgend etwas Eigenes hinzuzuthun, ohne ein vorhandenes Motiv zu umgehen hat die Redaktion doch die Verpflichtung zu haben geglaubt in jener letzteren Beziehung einzugreifen und die nöthige Consequenz herzustellen.

Seite 4. Takt 1. Viertes Achtel der *Oboe 2* vom zweiten Chore, desgleichen siebentes Achtel der *Oboe 2* vom ersten Chor *h*. In der correspondirenden Stelle Seite 21 hat jene *c*, diese wieder *h*. So in Orig.-P. und St. und deshalb auch in unsrer Ausgabe.



Seite 9. Takt 2. *Oboe* des ersten Chores *g, fis, g* (auf dem 4. 5. 6. Achtel), trotz der Oktaven mit dem *Continuo*. In Orig.-P. und St. übereinstimmend.

Ebendasselbst. Takt 3. Zehntes Achtel der *Oboe 1* des ersten Chores Orig.-P. *h*, Orig.-St. *a*. Letzteres ohne Zweifel Schreibfehler.


Seite 16. Takt 2. In Orig.-P. und St. haben auf dem zehnten Achtel, trotz des *unisono* der Flöten und der ersten Violine jene *g*, diese *f*. Der Quintsextenaccord löst sich auf dem ersten Viertel des folgenden Taktes im zweiten Chore auf. Das *g* der Flöten ist wahrscheinlich an beiden Orten Schreibfehler, zumal in der Orig.-P. vor demselben ein nicht motivirtes Auflösungszeichen steht. Der *Continuo* ist nur mit 6 beziffert.

\*) Diese beiden Buchstaben sind ohne Zweifel eine Chiffer, da sie sich auch auf andern Bachschen Handschriften, Cantaten und dergleichen befinden.



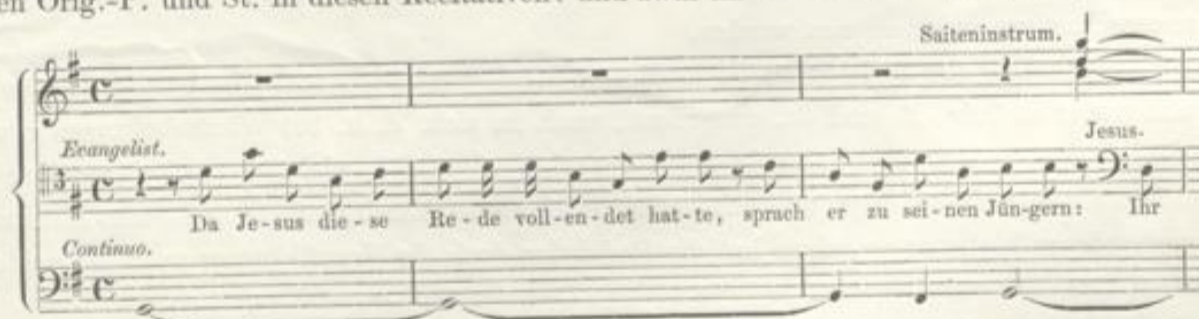
Seite 18. Trotzdem vom zweiten Takte an beide Chöre in Singstimmen und Instrumenten *unisono* gehen, steht Takt 4 im Singbass des 2. Chores:  in dem des ersten:  in Orig.-P. und St. Die höchst unwesentliche Differenz ist in unsre Partitur nicht aufgenommen.

Seite 22. Bei sämtlichen sogenannten *Secco*- d. h. nur mit dem *Continuo* begleiteten Recitativen ist in der Orig.-P. nach damaliger Weise der Continuo in ausgehaltenen Noten geschrieben.



Dass sie nicht so ausgeführt wurden, sondern der jedesmalige Accord kurz angeschlagen worden ist, darf mit Bestimmtheit angenommen werden, in diesem Falle um so mehr, als sie in den Orig.-St. mit kurzen Noten aufgezeichnet (und so in die vorliegende Partitur aufgenommen) sind. Die Orgelstimmen, ausserdem aber der *Continuo pro Cembalo* enthalten die Bezifferung zu diesen Recitativen. Es ist aber mit Sicherheit zu behaupten, dass sie ausser dem Instrumentalbass nur mit dem *Cembalo* begleitet wurden. Das Aushalten der Accorde auf der Orgel durch die vielen, häufig sehr langen Recitative hätte von ebenso ermüdender, als deren kurzes Anschlagen auf diesem Instrumente von keineswegs schöner Wirkung sein müssen. Uebrigens ist es bekannt, dass Bach bei seinen Aufführungen immer ein *Cembalo* bei der Hand hatte. Aus dem Grunde ist die in unserer Ausgabe sonst angenommene Bezeichnung *Organo e Continuo* bei diesen Recitativen nicht angewendet. Dass, wo eine Bezifferung unter einer Pause steht, sie sich auf die vorhergehende Note bezieht, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Durch das ganze grosse Werk hindurch findet sich nur eine einzige harmonische Verschiedenheit zwischen Orig.-P. und St. in diesen Recitativen, und zwar im dritten Takte des ersten:



Das *fis* auf dem zweiten Viertel fehlt in den Orig.-St., *g* setzt gleich mit dem 2. Viertel ein. Um wieviel würdiger, bedeutungsvoller, und Jesu Rede sowohl, wie die auf dem 4. Viertel hinzutretenden Saiteninstrumente charakteristisch vorbereitend die Version der Orig.-St. ist, sei hier angedeutet.

Seite 23. *Choral*. Bei allen Chorälen stehen in der Orig.-P. nur die vier Singstimmen und der Continuo, ohne Angabe der mitgehenden Instrumente. Erst die Orig.-St. geben über die letzteren Aufschluss.

Ebendaselbst. Zweites Viertel des ersten Taktes. Die Bezifferung 6 richtig nach den Orig.-St. trotz der Quinte im Alt.



S. 26. *Coro I*. «Wozu dienet dieser Unrath.» In der Orig.-P. *Chorus II tacet*.

S. 29. *Recitativ*. *Pizzicato*. Wo auch diese Bezeichnung in der Passionsmusik vorkommt, fehlt darauf das übliche und nothwendige *col arco*. In einzelnen Stücken, z. B. in der Arie Seite 168, in welcher der Continuo durchgängig *pizz.* gespielt werden soll, kommen aber mitunter Noten vor, welche sichtlich in ihrem vollen Werthe gehalten werden sollen und deshalb nicht *pizz.* in des Wortes eigentlicher Bedeutung auszuführen sind, oder eine Abwechslung von *pizz.* und *arco* verursachen, welche den



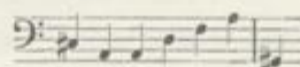

ruhigen Gang der Stimme in einer Weise unterbricht, die unmöglich in Bach's Sinne sein kann. Siehe auch Band I der Ausgabe Bachscher Werke S. 166. Erwägt man ferner, dass, wo das *pizz.* angewendet ist, dasselbe nirgend weder für die so zu spielenden Noten, noch weniger für das Musikstück besonders charakteristisch, viel eher dem Charakter des Musikstücks widersprechend erscheint, so darf wohl die Vermuthung ausgesprochen werden, dass Bach *pizzicato* und *staccato* in gleicher Bedeutung, d. h. auch *pizzicato* (im Sinne des französischen *piqué*) mit dem Bogen kurz abgestossen genommen habe. Dass Bach die Bezeichnung *staccato* auch zuweilen anwendet, mit dieser also eine andere Ausführungsart intendirt, widerlegt die Ansicht nicht. Man vergleiche z. B. die Arie Seite 36 bis 40 im ersten Bande der Cantaten, mit der im selben Bande Seite 63 bis 66. Jene ist im Continuo *pizz.*, diese *staccato* bezeichnet, ohne dass sich ein Unterschied in den Notenfiguren gewahren liesse, der eine zwiefache Behandlungsweise motivirte, und in jener die *forte* Stellen und Anderes, ja die ganze Fassung des Continuo weit eher *staccato*, als *pizzicato* im eigentlichen Wortsinne richtig (gewiss wenigstens zweckmässig) erscheinen lassen. In der Passionsmusik ist der Continuo einmal, Seite 234, *staccato* bezeichnet.

Doch soll dies alles keinen andern Anspruch als den einer Vermuthung machen, da auch in den ältern Lehrbüchern *pizzicato* überall durch «die Saiten mit dem Finger gerissen» erklärt wird.

Seite 32. Takt 17 und 18. Continuo in der Orig.-P.  in den Original-St.  Die Lesart der Partitur ist in unsre Partitur irrthümlich aufgenommen.

Seite 34. Die Ueberschrift dieser Arie lautet in der Orig.-P.: *Aria Soprano e Violini con Viola 2<sup>a</sup> Chori.* Die Flöten fehlen gänzlich, sie sind folglich später hinzugesetzt, aber, da die Stimmen von Bach's Hand geschrieben, authentisch.

Seite 42. Für die sämtlichen Choräle ist zu bemerken, dass an allen Stellen, wo ein und derselbe Ton zweimal aufeinander folgt, sei es inmitten eines Taktes auf dem zweiten und dritten Viertel, oder am Schluss des einen und am Anfang des nächsten, diese zwei gleichen Töne in der Instrumentalbegleitung und nach den Orig.-St. zusammengebunden sind. So in diesem Choral zwischen Takt 1 und 2, 3 und 4, 9 und 10, 10 und 11 der zweiten Violine, im 9. Takt des Continuo.

Seite 45. Takt 4. Continuo der Original-Partitur  der Original-Stimmen 

Seite 46. Die Schlussnote des Recitativs ist in der Orig.-P. überall ohne Fermate. In den Orig.-St. steht sie auf der Oboe 1 und dem Continuo, auf der Singstimme und der Oboe 2 nicht.

Seite 50. Takt 9. Die achte Note der zweiten Violine in Orig.-P. und St. übereinstimmend *h*, obwohl die Harmonie und die durch alle Instrumente durchgeführte Consequenz zweier gleichen aufeinanderfolgenden Töne *cis* wünschen lassen. Vielleicht an beiden Orten Schreibfehler.

Seite 51. Choral. Bach hat in der Orig.-P. bei den Chorälen nur immer die Anfangsworte hingeschrieben. Bei diesem steht unter dem Singbass «Erkenne mich, mein Hüter»; unter dem Continuo «Ich will hier bei dir stehen» und hierbei die Bemerkung: «Dieser andre V. kömmt nach den Worten: — Sagten auch alle Jünger — und wird aus dem *dis musiciret.*»

Seite 53. Takt 4. Nur die Note *g* ohne sonstige Bezeichnung. Dass der *Moll*-Akkord gemeint sei, ergibt sich aus dem Zusammenhange.

Ebendasselbst. Die Wiederholung des Chorals ist in der Orig.-P. nicht ausgeschrieben. S. die Bemerkung zu Seite 51. An dieser Stelle befinden sich nur die Worte: *Versus 2* Ich will hier bei dir stehen *seqtr. ex Clave dis.*



Seite 55. Die Orig.-P. hat die Ueberschrift: *Recit. a doi Chori. Il Coro 1 à due Flauti, due Oboi da Caccia, Tenore e Continuo. Il Coro 2 à 4 Voci, e Strom. in unisono.* Bach wendet statt der *Traversi* hier die *Flauti* an. Sie sind nicht in die Orig.-St. der *Traversi*, sondern in die der Violinen eingetragen

und im französischen Violinschlüssel geschrieben.



u. s. w.

Es sind damit die zu jener Zeit in Gebrauch gewesenen *Flûtes à bec* oder *Flûtes douces* gemeint. Anders wie bei ebenfalls ausser Gebrauch gekommenen Instrumenten, den *Oboi da Caccia*, der *Viola da Gamba*, für welche man bei jetzigen Aufführungen ganz andere Instrumente substituiren muss, kann man das jenen *Flauti* Zugetheilte ohne Veränderung auf unsern Flöten ausführen, weshalb auch in der vorliegenden Ausgabe die *Flauti* dieses Stücks in unsre heutige Schreibweise übertragen sind.

Seite 58. Ueberschrift der Orig.-P. *Aria a doi Chori, Haub. Solo e Ten. 1<sup>ma</sup> Chori, 2 Violini, Viola, S. A. T. B. 2<sup>a</sup> Chori.* Die Flöten fehlen hier und befinden sich nur in den Orig.-St.

Seite 78. Takt 8, siebentes Achtel der *Viol. 2* in der Orig.-P. *b*, Orig.-St. *c*. Zusammenhang und Accordfolge lassen *b* als richtig erscheinen.

Seite 80. Takt 27. Die Bezifferung  $\frac{7}{8}$  auf dem dritten Achtel ist auf das letzte Sechszehntheil *d* zu beziehen.

Seite 88. Ueberschrift der Orig.-P. *Aria doi Chori.* Die Namen der begleitenden Instrumente stehen hier ausnahmsweise über den einzelnen Zeilen, indess sie sonst, als zusammenhängende Ueberschrift, über den Musikstücken befindlich sind. S. Anmerkung zu Seite 34 u. a. Unter der Zeile der *Viola* stehen die Worte: *Violoncelli concordant Violis.* Leider war unter den Originalstimmen nichts zu finden, was diese Angabe bestätigte. Ob nun eine besondere für dieses Stück ausgeschriebene Violoncellstimme verloren gegangen ist, oder ob Bach später das Violoncell bei dieser Stelle nicht mitspielen liess und keine Stimme ausgeschrieben worden ist, muss unbeantwortet bleiben. Die letztere Vermuthung erhält dadurch Glaubwürdigkeit, dass in der Orig.-P. die drei Instrumente, Violinen und *Viola* durchgängig *unisono* gehen (an wenigen Stellen ausgenommen, wo Bach gezwungen war die Violinen, ihres Umfangs wegen nach der Tiefe zu, eine Oktave höher zu setzen), indess in den Orig.-St. die *Viola*, obschon ihr Umfang dies nicht bedingt, an vielen Stellen eine Oktave tiefer als die Violinen gesetzt ist. In der alten Partitur des Joachimsthalschen Gymnasiums befindet sich die Violoncellstimme, eine Oktave tiefer, in Noten ausgesetzt.

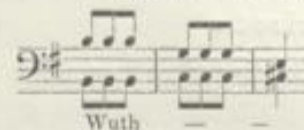
Die vielen Vorschläge in Flöten und Oboen fehlen meist in der Orig.-P. Sie sind aber sämtlich in den Stimmen vorhanden.

Seite 96. Beim Eintritt des *Vivace* steht in der Orig.-P. *Tutti li Bassi in unis.* Ausser dieser Tempo- bezeichnung und denen auf Seite 50 und 51 enthält das ganze Werk keine weiteren.

Seite 101. Takt 2, zweites Achtel. Alt des 2. Chores in der Orig.-P. *h*, in der St. *a*.

Ebendasselbst. Takt 6 (letzte Note), Takt 7 (erste Note) in der zweiten Violine und dem Continuo des zweiten Chores *h, a*. Trotz der Oktaven in Orig.-P. und St. übereinstimmend.

Seite 102. Takt 8 und 9. Die seltsame Achtel-Figur im Tenor und Bass des ersten Chores:



ist in Orig.-P. und St. befindlich. Wenn Bach damit etwas besonderes charakte-



ristisches bezweckte, so dürfte es hier in der tiefen Lage, von den andern Stimmen und den Instrumenten gedeckt, nicht zur Erscheinung kommen. In Händel's *Josua* bei dem Chore: «Die Völker beben» findet sich eine ähnliche Behandlung der Singstimmen.




Seite 103. Takt 8. Viola des ersten Chores. Orig.-P.  Orig.-St. 

Nach der Stimme entstehen mit der Viola des zweiten Chores Oktaven, weshalb die Lesart der Orig.-P. vorgezogen worden ist.

Seite 107. Ueberschrift der Orig.-P.: *Choral a 2 Chori. Chorus 2 concordat prim.* Die Angabe der Instrumente fehlt. Die Orgel des ersten wie des zweiten Chores ist auf zwei Zeilen geschrieben und spielt den *cantus firmus* mit.

Seite 111. Takt 4. Orgel und Sopran. Orig.-P.  Orgel in der Orig.-St. 

Seite 113. Takt 3. Orgel u. Sopran. Orig.-P.  Orig.-St., Orgel und Sopran 

Seite 117. Takt 4 überall gleichmässig 

Seite 124. Takt 4, fünftes Achtel in der ersten Violine *dis* in Orig.-P. und St., trotz des eintretenden *d* der Oboen.

Seite 131. In der von Bach's Hand ausgeschriebenen Stimme *soprano ripieno* sind die Worte «wohl an dem Kreuze lange» verändert in «wohl an des Kreuzes Stamme. Der Reim auf «herdrange» wird aber dadurch aufgehoben.

Seite 132. Orig.-P. *Fine della 1<sup>re</sup> Parte.*

Der zweite Theil der Passionsmusik hat in der Orig.-P. den besonderen Titel: *Passionis D. N. J. C. secundum Matthaeum a due Chori Parte Secunda.* Auf der ersten Seite ausserdem die Ueberschrift: *Pars 2<sup>da</sup> Passionis Christi secundum Matthaeum a due Chori per J. S. Bach.*

Ferner oberhalb des ersten Notensystems: *Trav. e Hautb. d'amour 1 concordant;* vor den Zeilen aber: *Aria a due Violini, Viola e Alto Chori 1<sup>mi</sup>.* Da Bach, wie meist alle seine Partituren, auch diese sehr eng und mit grosser Papierersparniss geschrieben hat, so sind den beiden Chören, wenn sie nicht zusammenwirken, sondern sich abwechseln, nicht selbständige untereinanderstehende Systeme zugetheilt, sondern er lässt z. B. den ersten Chor auf dem zweiten System einer Seite schliessen, und fängt das folgende mit dem zweiten Chore an. So hier, wo nach drei Zeilen, die der erste Chor ausfüllt, die Worte stehen: *Chorus 2 a 2 Violini Viola S. A. T. B. sequitur,* worauf der zweite Chor mit den Worten: «Wo ist denn dein Freund hingegangen» beginnt.

Seite 135. Takt 5, 6 und 7 und Seite 136 Takt 1. Der *Continuo*





welcher in ganz gleicher melodischer wie harmonischer Verbindung Seite 137, dann 144 und 145, und Seite 149 wiederkehrt, differirt in der Orig.-P. wie in den Orig.-St., sowohl jene mit diesen verglichen, als auch jedes für sich genommen, an den verschiedenen Stellen. Im dritten dieser vier Takte findet sich nämlich bald das  $\sharp$  vor dem sechsten Sechszehnthel, bald nicht. In einem Falle hat sogar an der nämlichen Stelle die Orgelstimme das  $\sharp$ , der Continuo nicht. Da man sich für eins oder das andere zu entscheiden hatte, so ist in unsre Ausgabe überall das  $\sharp$  aufgenommen.

Seite 136. Takt 9. Orig.-P.  Nur in einigen Orig.-St. 

Seite 138. Takt 4, *Viol. 2.* Orig.-P.  Orig.-St.  Dagegen an derselben Stelle Seite 149 Takt 9 an beiden Orten übereinstimmend die erstere Lesart. In unsrer Ausgabe daher dort wie hier nach der Orig.-P.



Seite 145. Takt 2; in der zweiten Violine die letzte Note *cis* in Orig.-P. und St.   
trotz der correspondirenden Stellen Seite 135, 137 und 149, wo überall die zwei letzten Noten des Ganges eine übermässige Sekunde bilden. 

Seite 146. Takt 6. Ungeachtet des durch das ganze Musikstück gehenden *unisono* der Singstimmen und des Orchesters des zweiten Chores hat in diesem Takte auf dem 3. Achtel der Alt *h*, die zweite Violine aber *d* in Orig.-P. und St. Ob die Differenz an beiden Orten auf einem Schreibfehler beruht, Violine und Altstimme beide *d*, oder beide *h* haben sollen, oder ob für die Differenz irgend eine (jedenfalls schwer aufzufindende) Ursache vorhanden ist, muss dahingestellt bleiben.

Seite 150. Takt 10. Orig.-P.  Orig.-St.   
wo es hin-aus woll-te. wo es hin-aus woll-te.

Die Lesart der Partitur war der schärferen Deklamation wegen vorzuziehen.

Seite 152. Für die Zeugen keine andere Bezeichnung in der Orig.-P. als *Alto. Tenore 2<sup>di</sup> Chori*. In den Orig.-St. *Testis*.

Seite 153. Takt 1. Dieser lautet in Orig.-P. und St. genau folgendermassen :



bau - - - en,  
sel-ben bau - - -

Es ist dabei zu bemerken, dass erstlich das Auflösungszeichen vor dem achten Achtel *e* im Alt fehlt, ferner dass durch das  $\flat$  vor dem zwölften Sechszehnthel im Alt, welches sich ein Viertel später im Tenor nicht findet, der bezüglich der Noten sonst ganz strenge Canon eine befremdende Abweichung erleidet, dass endlich die Bezifferung  $\frac{1}{2}$  auf dem sechsten und achten Achtel eine wenigstens ungenaue ist. Wollte man die Richtigkeit der letzteren vertreten und das Ungenaue in den Noten suchen z. B. behaupten, das 12. Sechszehnthel im Alt müsse *e* heissen, nicht *es*, so entstehen dadurch harmonische Missstände, des Unmelodischen in dem Sechszehnthelgange nicht zu gedenken, die doch etwas gar zu Beleidigendes haben, man mag Bach in dieser Beziehung zutrauen, so viel man will. Die Stelle behält etwas Dunkles; sie ist in unserer Ausgabe, ohne die Prätension der vollständigen Schlichtung alles Auffallenden, also gegeben :



bau - - - en  
sel-ben bau - - -

Seite 154. Ueberschrift der Orig.-P.: *Recit. due Hautbois e Tenore Organo 2<sup>di</sup> Chori*. Mit diesen Instrumenten ist das Recitativ in allen vorhandenen ältern Partituren der frühern und spätern Bearbeitung (deren in Berlin ausser den oben angegebenen noch mehrere sind) begleitet. Dennoch findet es sich in



der Schlesingerschen Ausgabe der Passionsmusik ausser jenen Instrumenten mit einer *Viola da Gamba*. Es war nicht zu ermitteln, woher diese genommen ist. Unter den der Singakademie gehörenden Stimmen (aus welchen vor vielen Jahren die jener Ausgabe zum Grunde gelegte Partitur zusammengetragen wurde — die Orig.-P. war damals noch im Privatbesitz eines sie ängstlich hütenden Sammlers) findet sich keine *Viola da Gamba* für den zweiten Chor. Auf die Vermuthung hin, dass die ausgeschriebene Stimme seit jener Zeit verloren gegangen, die Gestalt, in welcher die Schlesingersche Ausgabe das Recitativ giebt, die ächte sei, war die *Viola da Gamba* in unsre Ausgabe nicht wohl aufzunehmen. Für den Fall aber, dass später einmal die Richtigkeit dieser Vermuthung sich herausstellen könnte, geben wir das Recitativ mit der *Viola da Gamba* als Anhang, genau nach der Schlesingerschen Ausgabe. Das vierte Viertel des ersten Taktes, die zweite Oboe der Bezifferung (und der *Viola da Gamba*) gegenüber, ist seltsam, doch kommt ähnliches bei Bach häufiger vor.

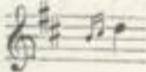
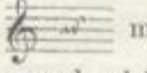
Seite 160. Die Schlussnote des Chores in der Orig.-P. durchgängig ohne Fermate; in den Stimmen bei wenigen einzelnen Instrumenten.

Seite 164. *Choral*. Orig.-P.: *Stromenti concordant*. Der einzige Fall in der ganzen Partitur, wo über die Instrumentalbegleitung zu den Chorälen eine Bemerkung gemacht ist.

Ebendasselbst. *Recit.* In beiden Originalen für 1. und 2. Magd: *Ancilla I, Ancilla II*.

Seite 166. *Coro*. In der Orig.-P. 2 Oboe *d'amore* (*Hautb. d'amour*). In den Orig.-St. nur die zweite also bezeichnet, wegen der tiefen, von der gewöhnlichen Oboe nicht zu erreichenden Töne.

Seite 168. Ueberschrift der Orig.-P.: *Aria. Violino concertante, due Violini e Viola con Alto Chori 1<sup>ma</sup>*. In derselben am Anfang bei der Solovioline *forte*, bei den andern Instrumenten *piano sempre*, mit dem Eintritt der Gesangstimme *pianissimo*. In den Orig.-St. von Anfang an die Solovioline *pp*, die begleitenden Instrumente theils *pp*, theils *piano sempre*. Diese verschiedenen Vortragsbezeichnungen mussten in Uebereinstimmung gebracht werden. Die Solovioline ist in unsrer Partitur wegen des Widerspruchs in Orig.-P. und St. ohne Bezeichnung gelassen, da schliesslich doch die Vortragsweise hier ganz vom Spieler abhängt. Ueber das *pizzicato* im Continuo vergl. die Bemerkung zu Seite 29.

Der in dieser Arie zum ersten Male, später aber häufiger vorkommende Vorschlag  ist weder in Orig.-P. noch St. in Noten ausgesetzt, sondern durch das Zeichen  markirt. Zur Hand liegende ältere Lehrbücher erwähnen dieses Zeichens nicht, es scheint demnach nicht allgemein eingeführt, vielleicht allein S. Bach eigenthümlich gewesen zu sein. Da es in der handschriftlichen Partitur der achten Cantate im ersten Bande der Ausgabe der Bachschen Werke ebenso vorkam, in den ausgeschriebenen Stimmen aber auf die obenbemerkte Weise in Noten gesetzt war (siehe Band 1, pag. 225, Takt 8 und 9 u. a. O.), so kann man nicht Anstand nehmen, das Zeichen ein für allemal so zu interpretiren.

Seite 173. Die zweite Oboe ist auch hier in der Orig.-St. *Hautb. d'amour* bezeichnet.

Seite 175. Takt 2. Beide Flöten des zweiten Chores haben in der Orig.-P. *g*, in den Stimmen *h*. Da die Stelle in den folgenden Takten und im ersten Chor eine Quarte höher genau wiederkehrt und Part. wie St. hier *c* haben, so ist jenes *h* als Schreibfehler anzusehen.

Seite 176. Orig.-P. *Duo Pontifices*.

Seite 177. Ueberschrift der Orig.-P.: *Aria. Violino concert., due Violini, Viola, Basso e Continuo. 2<sup>da</sup> Chori*.

Seite 183. Die Bibelworte sind durch die ganze Orig.-P. mit rother Dinte geschrieben; in diesem Recitativ, so wie auch in dem Seite 223 sind die Worte des Propheten noch besonders durch lateinische Lettern ausgezeichnet.



Seite 186. Recitativ. In beiden Originalen für Pilati Weib: *Uxor Pilati*.

Seite 187. In beiden Originalen stets: Barrabas statt Barabbas.



Seite 189. *Coro I. II senza stromenti.*

Seite 190. Beide Flöten des 2. Chores spielen den Anfang des Chores nach der Orig.-P. also:

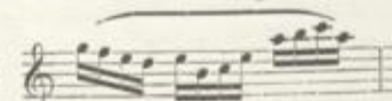

 u. s. w. Dagegen Seite 198, wo das Musikstück einen Ton höher wiederkehrt:  u. s. w.

Die Schlesingersche Ausgabe giebt die Stelle beide Male nach der zweiten Lesart. In den Originalstimmen steht aber beide Male unzweifelhaft vor dem zweiten Achtel des dritten Taktes das Auflösungszeichen.

In den Fällen, wo der Continuo beider Chöre durch ein ganzes Musikstück *unisono* geht, indess die andern Instrumente und die Singstimmen eines jeden Chores selbständig geführt sind, haben wir, den Continuo doppelt zu geben, für überflüssig gehalten.

Seite 193. Ueberschrift der Orig.-P.: *Recit. due Hautb. da Caccia, Sopr. e Org. 1<sup>re</sup> Chori.* Am Schluss: *Aria seqtr.* In der Originalstimme steht beim Sopran: *Recit. a tempo* und beim Continuo: *a batutta.*

Seite 194. Ueberschrift der Orig.-P.: *Trav. solo, due Hautb. da Caccia, Soprano e senza Organo.*

Der 28. Takt lautet in der Flöte nach der Orig.-P.:  nach der Stimme: 

Seite 198. Siehe die Bemerkung zu Seite 190.



Seite 206. Ueberschrift der Orig.-P.: *Recit. due Violini, Viola, Alto e Org. 2<sup>de</sup> Chori.*

Seite 207. Desgleichen. *Aria. Violini unisoni, Alto e Cont. 2<sup>de</sup> Chori.*

Seite 208. Takt 11. Singstimme. Der Vorschlag vor *fis* in der Orig.-P. *a*, in der Stimme *g*.

Ebendasselbst. Das vielleicht befremdliche *es* in den Violinen findet sich, trotz des durch mehrere Takte hindurchgehenden *unisono* mit dem Continuo, in Orig.-P. und St.

Seite 211. Takt 3. Die Orig.-P. giebt die Fermate im Continuo auf dem dritten Viertel, nämlich auf der Viertelpause, die Orig.-St. aber auf dem zweiten, auf der Note *d*. Der Uebereinstimmung mit den Violinen wegen in unsrer Ausgabe auf dem dritten Viertel.



Ebendasselbst. Recitativ. Takt 6 u. 7. Orig.-P.  Orig.-St.   
Dor-nen - kro - ne                      dor - ne - ne      Kro - ne

Ebendasselbst. Takt 10. In Orig.-P. und St.  Der Takt  
Knie vor ihm, und spot-te - ten ihn, und

enthält nur sieben Achtel. Ausgeglichen, indem aus den ersten zwei Sechzehnteilen Achtel gemacht wurden.

Seite 214. Ueberschrift der Orig.-P.: *Choral 2 Verse.* Die Fermate auf der Schlussnote des ersten Theils fehlt in Orig.-P. und St.

Seite 215. Recitativ. In der Orig.-P. vor den Zeilen: *Recit. due Trav. Viola da Gamba, Basso e Continuo 1<sup>re</sup> Chori.*

Takt 2. *Viola da Gamba.* Orig.-P.  Orig.-St. 

Seite 216. Ueberschrift der Orig.-P.: *Aria. Viola da Gamba Solo, Basso e Continuo 1 Cori.* In der früheren Bearbeitung der Passionsmusik, von der sich, wie oben gemeldet, die Partitur in zwei Exemplaren zu Berlin befindet, ist statt der *Viola da Gamba* eine Laute angewendet. Die Orig.-P., so wie die St. beweisen aber, dass Bach später statt der Laute die *Viola da Gamba* genommen hat. Irrthümlich



sind daher in die Schlesingersche Ausgabe beide Instrumente und ohne Angabe, dass nur eines oder das andere gelte, aufgenommen. Die *Viola da Gamba* in der Orig.-P. unterscheidet sich von der in den Orig.-St. durch kleine Veränderungen in den Verzierungen und in der rhythmischen Eintheilung der Figuren; z. B.





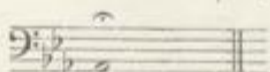
sie sind aber zu unwesentlich, als dass es von Interesse sein könnte, wollte man sie alle einzeln anführen.

Seite 223. Die letzte in das folgende Musikstück überleitende Note des *Continuo* ist in der Orig.-Part. ohne, in allen drei ausgeschriebenen Continuostimmen aber mit Fermate. Man wird diese Note bei Aufführungen schwerlich länger wie zwei Viertel aushalten können, ohne einen bemerkbaren Aufenthalt zu verursachen. Die Fermate ist daher in unsre Ausgabe nicht aufgenommen.

Seite 232. In der Orig.-P. die Fermate auf der Schlussnote nur im *Continuo*; auch in den Stimmen nicht überall. Anzunehmen ist aber wohl, dass sie von Bach wirklich gemeint sei.

Seite 233. Ueberschrift der Orig.-P.: *Recit. due Hautb. da Caccia, Alto e Cont.: 1 Cori.* Letzter

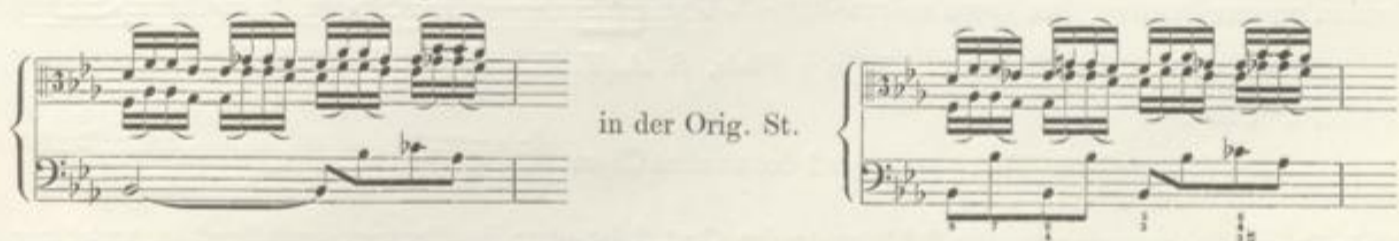
Takt im *Continuo*. Orig.-P.  In der Orgelstimme  In zwei

andern Orig.-St. nur 

Unter diesen 3 Lesarten erscheint die letzte als die das Musikstück am würdigsten und bedeutungsvollsten abschliessende. Da sie sich in zwei Orig.-St. findet, ist sie in die vorliegende Partitur aufgenommen

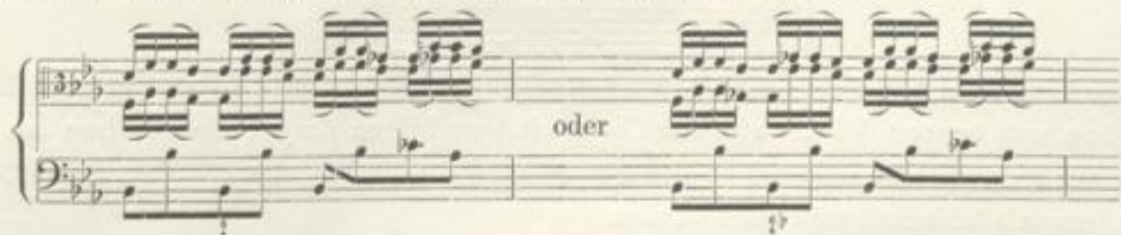
Seite 234. Ueberschrift der Orig.-P.: *Aria due Hautb. da Caccia, Alto e Cont. 1 Chori e tutti le Stromenti e Voci 2<sup>te</sup> Chori.*

Seite 245. Takt 3. Orig. P.




Die Stelle erregt an beiden Orten (ganz abgesehen von der unwesentlichen Verschiedenheit im *Continuo*) einiges Bedenken. Schwerlich kann, Orig.-P., das *g* auf dem ersten Viertel in der zweiten Oboe richtig sein, wenn das *ges* auf dem zweiten Viertel in der ersten Oboe richtig ist. Nicht zu erklären aber sind, Orig.-St., die beiden Versetzungszeichen *b* vor *e* und *z* vor *g* in der ersten Oboe, da viele Takte vorher weder *e* noch *ges* vorkommen. Man darf also vermuthen, dass, Partitur und St. verglichen, einige Verwirrung in die Versetzungszeichen dieses Taktes gekommen sei, und könnte sich unbedenklich für ein durch den ganzen Takt gehendes *moll* entscheiden, wenn die Bezifferung *1* auf dem zweiten Viertel nicht dagegen spräche.

Die Stelle ist demnach auf zwiefache Weise zu geben. Entweder:



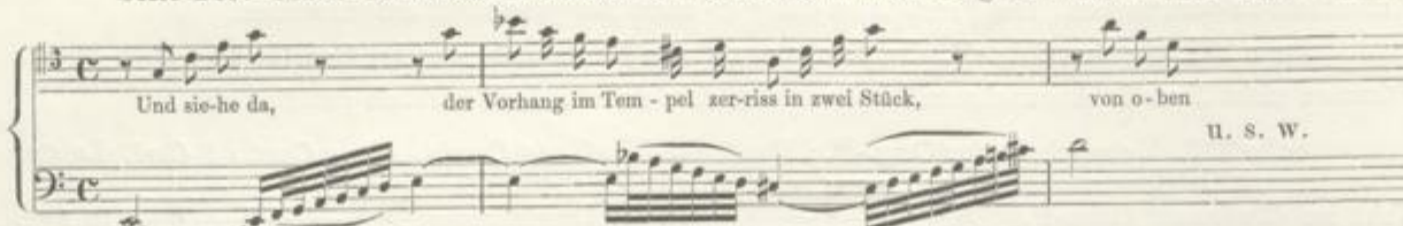


Wir sind in der vorliegenden Ausgabe der zweiten (der Orig.-P. mehr entsprechenden) Lesart gefolgt. Die Bezifferung  $\frac{1}{2}$  auf dem vierten Viertel desselben Taktes ist wohl richtiger in  $\frac{1}{4}$ , zu verändern und auf das letzte Achtel zu beziehen.

Seite 246. Der zweitaktige Chorsatz: «Der rufet den Elias» ist in der Orig.-P. überschrieben: *Traversi tacent 2<sup>di</sup> Chori*, dagegen finden sich dort zwei selbständig gehende Oboen. In den Orig.-St. der ersten Flöte und der beiden Oboen ist dagegen für alle drei Instrumente der Gang der ersten Oboe der Orig.-P. *unisono* befindlich: *Flauto 1. due Oboe.*  Die zweite Flöte hat Pausen. Die Differenz, an und für sich unbedeutend, scheint beim Ausschreiben absichtslos entstanden zu sein; in unsrer Partitur die Lesart der Orig.-P.

Seite 247. Ueberschrift beim Chorsatz: *due Traversi 2<sup>di</sup> Chori*.

Seite 249. Auch bei diesem Recitativ ist der *Continuo* der Orig.-P. fortlaufend, ohne Pausen.



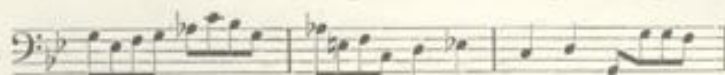
Und sie-he da, der Vorhang im Tem-pel zer-riss in zwei Stück, von o-ben u. s. w.

S. die Bemerkung zu Seite 22.


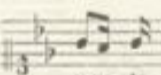
Seite 250. Chorsatz: «Wahrlich, dieser». Orig.-P.: *Due Chori in unisono. Flauti tacent*. Der Eintritt des *Continuo 2<sup>di</sup> Chori* mit dem zweiten Viertel ist nicht markirt und war erst aus den Stimmen ersichtlich.

Seite 253. Orig.-P. *Aria due Hautb. da Caccia, due Violini, Viola, Basso e Cont. 1<sup>mi</sup> Chori*.

Seite 254. Takt 7 und 9. Die Vorschläge sind wieder mit dem Zeichen  $\text{r}$  statt der Noten markirt.

Seite 263. Takt 1. 2. 3. Der *Continuo* beider Chöre ist in der Orig.-P. und einigen Orig.-St. wie in unserer Partitur. In einigen andern Orig.-St. 

Seite 268. Orig.-P. *Recit. Violini e Viola, S. A. T. B. con Cont. 1<sup>mi</sup> Chori. tutti gli stromenti e Voci 2<sup>di</sup> Chori*.

Seite 271. Takt 4. *Viol. 1* und *Oboe 1* des zweiten Chores  Singstimme  gu - te

Orig.P. und St. consequent. Die Schlussnote des *Cont. 2* ist ohne Bezifferung; auffallend in Ansehung des abweichenden *Continuo 1*.


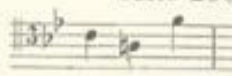
Zu Ende des Rezitativs in der Orig.-P. *Volti seg. il Choro Finale a due Chori*.

Seite 274. Takt 7. Ausser dass die Flöten, Oboen, Violinen, Sopran und Alt beider Chöre den Vorschlag vor dem ersten Viertel haben, hat ihn auch der Tenor in Orig.-P. und St. Die mit dem Tenor stets *unisono* gehende *Viola* hat ihn aber nicht, eben so wenig wie im Ritornell Seite 273 Takt 2. Er ist aus klar daliegendem Grunde beim Tenor in unsre Partitur nicht aufgenommen.



Seite 276. Takt 5. In der Orig.-P. durchgängig ohne Vorschläge. Orig.-St. in den Flöten, der ersten Oboe und ersten Violine beider Chöre mit Vorschlägen (*as g*), die 2. Oboe des 2. Chores allein aber vor *d* (*es d*). Da letzterer an der correspondirenden Stelle Seite 278 Takt 3 fehlt, so durfte er auch an jener als fehlerhaft angesehen werden.



Seite 280. Takt 1. Die *Viola* hat in Orig.-P. und St.  der Tenor aber  ohngeachtet beide sonst consequent *unisono* gehen.

Die Wiederholung des ersten Theils dieses Chores ist in Orig.-P. und St. nicht ausgeschrieben. Nach Takt 3 Seite 283 unsrer Partitur steht: *D. C.*, bei Takt 7 Seite 278: *Fine*.

Hier werden diese Bemerkungen in dem Glauben, dass nichts Wichtiges oder auch nur Interessantes übersehen worden ist zu schliessen sein. Erwähnt sei noch, dass die in der Schlesingerschen Ausgabe befindlichen Ueberschriften «Chor der Gläubigen», «Arie von Zion» weder in der Original-Partitur, noch in den Stimmen stehen, sondern aus dem Gedichte übertragen sind.

Die Revision der Copie der Original-Partitur, so wie die Vergleichung derselben mit den ausgeschriebenen Stimmen ist von Herrn Musiklehrer W. Rust zu Berlin in höchst sorgsamer und dankbar anzuerkennender Weise besorgt worden.

Julius Rietz.



Texte zur Passions-Music, nach dem Evangelisten Matthäo, am Char-  
Freitage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä.

Vor der Predigt.

Die Tochter Zion und die Gläubigen.

*Aria.*

Z. **K**ommt, ihr Töchter, helfft mir klagen,  
Sehet! Gl. Wen? Z. den Bräutigam.  
Seht ihn; Gl. Wie? Z. als wie ein Lamm.

*Choral.*

O! Lamm GOTTes, unschuldig  
Am Stamm des Creutzes geschlachtet,  
Z. Sehet; Gl. Was? Z. Seht die Gedult.  
Allzeit erfunden geduldig,  
Wiewohl du warest verachtet,  
Z. Seht; Gl. Wohin? Z. auf unsre Schuld;  
Alle Sünd hast du getragen,  
Sonsten müsten wir verzagen,  
Z. Sehet ihn aus Lieb und Huld  
Holtz zum Creutze tragen.  
Erbarm dich unser o JESu!

*Da Capo.*

Als das Weib JESum gesalbet hatte:

*Recit.*

Du lieber Heyland du,  
Wenn deine Jünger thöricht streiten,  
Dass dieses fromme Weib  
Mit Salben deinen Leib  
Zum Grabe will bereiten,  
So lasse mir inzwischen zu,  
Von meiner Augen Thränen-Flüssen  
Ein Wasser auf dein Haupt zu giessen.

*Aria.*

Buss und Reu  
Knirscht das Sünden-Hertz entzwey,  
Dass die Tropffen meiner Zähren  
Angenehme Specerey,  
Treuer JESu, dir gebähren.

*Da Capo.*

Als Judas die 30. Silberlinge genommen:

*Aria.*

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

*Recit.*

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

*Aria.*

Ich will dir mein Hertze schencken,  
Sencke dich, mein Heyl, hinein.  
Ich will mich in dich versencken,  
Ist dir gleich die Welt zu klein,  
Ey! so solst du mir allein  
Mehr als Welt und Himmel seyn.

*Da Capo.*

Als JESus am Oehlberge zagte:  
Zion und die Gläubigen.

Z. O! Schmerz!  
Hier zittert das gevalte Hertz;  
Wie sinckt es hin! wie bleicht sein Angesicht!

*Chor der Gläubigen.*

Gl. Was ist die Ursach aller solchen Plagen?  
Z. Der Richter führt ihn vor Gericht,  
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.  
Gl. Ach meine Sünden haben dich geschlagen.  
Z. Er leidet alle Höllen-Qualen,  
Er soll vor fremden Raub bezahlen.  
Gl. Ich, ach! HErr JESu, habe diss verschuldet.  
Was du erduldet.  
Z. Ach könnte meine Liebe dir,  
Mein Heyl, dein Zittern und dein Zagen,  
Vermindern oder helfen tragen,  
Wie gerne blieb ich hier!

*Aria à Duetto.*

Z. Ich will bey meinem JESu wachen,  
Gl. So schlaffen unsre Sünden ein.  
Z. Meinen Tod  
Büset seine Seelen-Noth.  
Sein Trauren machet mich voll Freuden.  
Gl. Drum muss uns sein verdienstlich Leiden  
Recht bitter und doch süsse seyn.

*Da Capo.*



Nach den Worten: Mein Vater, ist's möglich, so  
gehe dieser Kelch von mir, etc. etc.

*Recit.*

Der Heyland fällt vor seinem Vater nieder,  
Dadurch erhebt er mich und alle  
Von unserm Falle  
Hinauf zu GÖttes Gnade wieder.  
Er ist bereit,  
Den Kelch, des Todes Bitterkeit  
Zu trincken,  
In welchen Sünden dieser Welt  
Gegossen sind, und hesslich stincken,  
Weil es dem lieben GOTT gefällt.

*Aria.*

Gerne will ich mich beqvemen,  
Creutz und Becher anzunehmen,  
Trinck ich doch dem Heyland nach.  
Denn sein Mund,  
Der mit Milch und Honig fließet,  
Hat den Grund  
Und des Leidens herbe Schmach  
Durch den ersten Trunck versüßet.

*Da Capo.*

Als JESUS gefangen worden.

*Aria. à 1.*

Zion und die Gläubigen.

Z. So ist mein JESUS nun gefangen,  
Gl. Lasst ihn! haltet! bindet nicht.  
Z. Mond und Licht  
Ist vor Schmetzen untergangen,  
Weil mein JESUS ist gefangen.  
Gl. Lasst ihn! haltet! bindet nicht.  
Z. Sie führen ihn; er ist gebunden.

à 2. Sind Blitze, sind Donner in Wolken ver-  
schwunden!

Eröffne den feurigen Abgrund o Hölle!  
Zerdrümmer, verderbe, verschlinge, zer-  
schelle.

Mit plötzlicher Wuth  
Denn falschen Verräther, das mörderische  
Blut.

### Nach der Predigt.

*Aria.*

Die Gläubigen, und Zion.

Z. Ach nun ist mein JESUS hin!  
Gl. Wo ist denn dein Freund hingegangen,  
o du schönste unter den Weibern?  
Z. Ist es möglich, kan ich schauen?  
Gl. Wo hat sich dein Freund hingewandt?  
Z. Ach! mein Lamm in Tyger-Klauen,  
Ach! wo ist mein JESUS hin?  
Gl. So wollen wir mit dir ihn suchen.  
Z. Was soll ich der Seele sagen?  
Wenn sie mich wird ängstlich fragen:  
Ach! wo ist mein JESUS hin?

Nach den Worten: Aber JESUS schwieg still.

*Recit.*

Mein JESUS schweigt  
Zu falschen Lügen stille,  
Um damit anzuzeigen,  
Dass sein erbarmens-voller Wille  
Vor uns zum Leiden sey geneigt,  
Und dass wir in dergleichen Pein  
Ihm sollen ähnlich seyn,  
Und in Verfolgung stille schweigen.

*Aria.*

Geduld!  
Wenn mich falsche Zungen stechen.  
Leid ich wider meine Schuld  
Schimpff und Spott,  
Ey! so mag der liebe GOTT  
Meines Hertzens Unschuld rächen.

*Da Capo.*

Als Petrus weinete.

*Aria.*

Erbarme dich,  
Mein GOTT, um meiner Zähren willen.  
Schaue hier,  
Hertz und Auge weint vor dir  
Bitterlich,  
Erbarme dich,  
Mein GOTT, um meiner Zähren willen.

Nach den Worten: Es taugt nicht, dass wir sie  
in den Gottes-Kasten legen; denn es ist  
Blut-Geld.

*Aria.*

Gebt mir meinen JESUM wieder.  
Seht das Geld, den Mörder-Lohn,  
Wirfft euch der verlohne Sohn  
Zu den Füßen nieder.  
Gebt mir meinen JESUM wieder.

Nach den Worten Pilati: Was hat er denn Uebels  
gethan?

*Recit.*

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



*Aria.*

Aus Liebe,  
 Aus Liebe will mein Heyland sterben!  
 Von einer Sünde weiss er nichts,  
 Dass das ewige Verderben  
 Und die Strafe des Gerichts  
 Nicht auf meiner Seele bliebe.  
 Aus Liebe etc.

*Da Capo.*

Als JESUS gegeisselt wurde.

*Recit.*

Erbarm es GOTT!  
 Hier steht der Heyland angebunden,  
 O! Geisselung, o! Schläg, o! Wunden!  
 Ihr Hencker haltet ein!  
 Erweicht euch  
 Der Seelen Schmerz,  
 Der Anblick solches Jammers nicht?  
 Ach ja! ihr habt ein Hertz,  
 Das muss der Marter-Säule gleich,  
 Und noch viel härter seyn.  
 Erbarmt euch, haltet ein!

*Aria.*

Können Thränen meiner Wangen  
 Nichts erlangen,  
 O! so nehmt mein Hertz hinein.  
 Aber lasst es bey den Fluthen,  
 Wenn die Wunden milde bluten,  
 Auch die Opfer-Schaale seyn.

*Da Capo.*

Als Simon von Kyrene das Creutz zu tragen  
 gezwungen wurde.

*Recit.*

Ja! freylich will in uns das Fleisch und Blut  
 Zum Creutz gezwungen seyn;  
 Je mehr es unsrer Seele gut,  
 Je herber geht es dennoch ein.

*Aria.*

Komm süsßes Creutz, so will ich sagen,  
 Mein JESU. gieb es immer her!  
 Wird mir mein Leiden einst zu schwer,  
 So hilffst du mir es wieder tragen.

*Da Capo.*

Als JESUS gecreutziget worden.

*Zion.*

Ach Golgatha! unseeligs Golgatha!  
 Der HERR der Herrlichkeit muss schimpfflich hier  
 verderben;

Der Seegen und das Heyl der Welt  
 Wird als ein Fluch ans Creutz gestellt;  
 Der Schöpffer Himmels und der Erden  
 Soll Erd und Luft entzogen werden;  
 Die Unschuld muss hier schuldig sterben,  
 Das geht meiner Seelen nah.  
 Ach Golgatha! unseeligs Golgatha!

*Aria à Duetto.*

Zion und die Gläubigen.

Z. Sehet, JESUS hat die Hand,  
 Uns zu fassen ausgespannt,

Kommt! Gl. wohin? Z. in JESUS Armen.  
 Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen.  
 Suchet! Gl. wo? Z. in JESUS Armen.  
 Lebet, sterbet, ruhet hier.  
 Ihr verlassnen Kücklein ihr.  
 Bleibet! Gl. wo? Z. in JESUS Armen.

Als JESUS vom Creutze genommen worden.

*Recit.*

Am Abend da es kühle war,  
 Ward Adams Fallen offenbar,  
 Am Abend drücket ihn der Heyland nieder.  
 Am Abend kam die Taube wieder,  
 Und trug ein Oel-Blatt in dem Munde.  
 O! schöne Zeit! o! Abend-Stunde!  
 Der Friedens-Schluss ist nun mit GOTT gemacht,  
 Denn JESUS hat sein Creutz vollbracht.  
 Sein Leichnam kömmt zur Ruh,  
 Ach liebe Seele bitte du,  
 Geh, lasse dir den todten JESUM schencken,  
 O! heylsames, o! köstlichs Angedencken.

*Aria.*

Mache dich mein Hertze rein  
 Ich will JESUM selbst begraben,  
 Denn er soll nunmehr in mir  
 Für und für  
 Seine süsße Ruhe haben:  
 Welt, geh aus, lass JESUM ein.

*Da Capo.*

Nach den Worten: Und versiegelten den Stein.

Zion, und die Gläubigen.

Z. Nun ist der HERR zur Ruh gebracht,  
 Gl. Mein JESU, gute Nacht!  
 Z. Die Muh ist aus,  
 Die unsre Sünden ihm gemacht,  
 Gl. Mein JESU, gute Nacht!  
 Z. O! seelige Gebeine!  
 Seht, wie ich euch mit Buss und Reu beweine,  
 Dass euch mein Fall in solche Noth gebracht.  
 Gl. Mein JESU, gute Nacht!  
 Z. Habt Lebenslang  
 Vor euer Leiden tausend Danck,  
 Dass ihr mein Seelen-Heyl so werth geacht!  
 Gl. Mein JESU, gute Nacht!

*Aria Tutti**Chor.*

Wir setzen uns mit Thränen nieder,  
 Und ruffen dir im Grabe zu:  
 Ruhe sanffte! sanffte ruh!  
 Ruht ihr ausgesognen Glieder!  
 Euer Grab und Leichen-Stein  
 Soll dem ängstlichen Gewissen  
 Ein beqvemes Ruhe-Küssen  
 Und der Seele Ruhstatt seyn.  
 Höchst vergnügt schlummern da die Augen  
 ein.

*Da Capo.*