

Edition Eulenburg
No. 953

J. S. BACH

MATTHÄUS-PASSION
ST MATTHEW PASSION
BWV 244



Eulenburg

JOHANN SEBASTIAN BACH

MATTHÄUS-PASSION
ST MATTHEW PASSION

for 5 Solo Voices, Chorus and Orchestra
für 5 Solostimmen, Chor und Orchester
BWV 244



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

© 2011 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

CONTENTS

Preface	IX
Vorwort	XI
Préface	XIII

ERSTER TEIL – PART 1

No. 1	Chor I, II	Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen	1
		Come ye daughters, share my mourning	
No. 2	Rezitativ	Da Jesus diese Rede vollendet hatte	35
		When Jesus had finished all these sayings	
No. 3	Choral	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	36
		O blessed Jesu, how hast Thou offended	
No. 4	Rezitativ	Da versammelten sich die Hohenpriester	36
		Then assembled together the chief priest	
No. 5	Chor I, II	Ja nicht auf das Fest	37
		Not upon the feast	
No. 6	Rezitativ	Da nun Jesus war zu Bethanien	40
		Now when Jesus was in Bethany	
No. 7	Chor I	Wozu dienet dieser Unrat?	40
		To what purpose is that waste?	
No. 8	Rezitativ	Da das Jesus merketete, sprach er zu ihnen	43
		When Jesus understood it, He said unto them	
No. 9	Rezitativ	Du lieber Heiland du	45
		My Master and my Lord	
No. 10	Aria	Buß' und Reu'	46
		Grief for sin	
No. 11	Rezitativ	Da ging hin der Zwölfen einer	49
		Then one of the twelve	
No. 12	Aria	Blute nur, du liebes Herz	50
		Break and die, thou dearest heart	
No. 13	Rezitativ	Aber am ersten Tage	54
		Now, the first day of the feast	
No. 14	Chor I	Wo willst du, daß wir dir bereiten	54
		Where wilt Thou that we prepare for Thee	
No. 15	Rezitativ	Er sprach: Gehet hin in die Stadt	56
		And He said, go into the city	

	Chor I	Herr, bin ich's?	58
		Lord, is it I?	
No. 16	Choral	Ich bin's, ich sollte büßen	59
		'Tis I whose sin now binds Thee	
No. 17	Rezitativ	Er antwortete und sprach	60
		And He answered and said	
No. 18	Rezitativ	Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt	65
		Although our eyes with tears o'erflow	
No. 19	Aria	Ich will dir mein Herze schenken	66
		Jesus, Saviour. I am Thine	
No. 20	Rezitativ	Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten	69
		And when they had sung an hymn	
No. 21	Choral	Erkenne mich, mein Hüter	71
		Receive me, my Redeemer	
No. 22	Rezitativ	Petrus aber antwortete und sprach	72
		Peter answered, and said unto Him	
No. 23	Choral	Ich will hier bei dir stehen	74
		Here would I stand beside Thee	
No. 24	Rezitativ	Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe	75
		Then cometh Jesus with them unto a place	
No. 25	Rezitativ	O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz!	77
		O grief! how throbs His heavy-laden breast!	
No. 26	Aria;	Ich will bei meinem Jesu wachen	83
	Chor I, II	I would beside my Lord be watching	
No. 27	Rezitativ	Und ging hin ein wenig	93
		And He went a little farther	
No. 28	Rezitativ	Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder	94
		The Saviour falleth low before His father	
No. 29	Aria	Gerne will ich mich bequemen	96
		Gladly will I, fear disdainng	
No. 30	Rezitativ	Und er kam zu seinen Jüngern	99
		And He cometh unto the disciples	
No. 31	Choral	Was mein Gott will	101
		O Father, let Thy will be done	
No. 32	Rezitativ	Und er kam und fand sie aber schlafend	103
		And he came and found them asleep again	
No. 33	Chor I, II	So ist mein Jesus nun gefangen	106
		Behold, my Saviour now is taken	
No. 34	Rezitativ	Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren . . .	124
		And behold, one of them that were with Jesus	

No. 35	Choral	O Mensch, beweine dein' Sünde groß	127
		O man, thy heavy sin lament	

ZWEITER TEIL – PART II

No. 36	Chor I, II	Ach, nun ist mein Jesus hin!	156
		Alas! Now is my Saviour gone!	
No. 37	Rezitativ	Die aber Jesum gegriffen hatten	164
		And they that had laid hold of Jesus	
No. 38	Choral	Mir hat die Welt trüglich gericht't	165
		For me the untrue world hath set	
No. 39	Rezitativ	Und wiewohl viel falsche Zeugen	166
		Yea, though many false witnesses came	
No. 40	Rezitativ	Mein Jesus schweigt	168
		To witness false, my Saviour answereth not	
No. 41	Aria	Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen	169
		Rejoice! Rejoice! If ye be reproached	
No. 42	Rezitativ	Und der Hohepriester antwortete	172
		And the high priest answered	
	Chor I, II	Er ist des Todes schuldig	175
		He is worthy of death	
No. 43	Rezitativ	Da speieten sie aus in sein Angesicht	176
		Then did they spit in His face	
	Chor I, II	Weissage uns, Christe	177
		Now tell us, Thou Christ	
No. 44	Choral	Wer hat dich so geschlagen	180
		O Lord, who dares to smite Thee	
No.45	Rezitativ	Petrus aber saß draußen im Palast	181
		Now Peter sat without in the palace	
	Chor II	Wahrlich, du bist auch einer von denen	182
		Surely thou also art one of them	
No. 46	Rezitativ	Da hub er an, sich zu verfluchen	183
		Then began he to curse and to swear	
No. 47	Aria	Erbarme dich, mein Gott	184
		Have mercy, Lord, on me	
No. 48	Choral	Bin ich gleich von dir gewichen	192
		Tho' from Thee temptation lured me	
No. 49	Rezitativ	Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester	193
		When the morning was come, all the chief priests	
	Chor I, II	Was gehet uns das an	195
		But what is that to us?	

No. 50	Rezitativ	Und er warf die Silberlinge	197
		And he cast down the pieces of silver	
No. 51	Aria	Gebt mir meinen Jesum wieder	198
		Give, O give me back my Lord	
No. 52	Rezitativ	Sie hielten aber einen Rat	208
		And they took counsel together	
No. 53	Choral	Befiehl du deine Wege	210
		Commit thy way to Jesus	
No. 54	Rezitativ	Auf das Fest aber hatte der Landpfleger	211
		Now at that feast the governor	
	Chor I, II	Barabbam!	214
		Barabbas!	
	Rezitativ	Pilatus sprach zu ihnen	214
		Pilate said unto them	
	Chor I, II	Laß ihn kreuzigen!	215
		Let Him be crucified!	
No. 55	Choral	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!	218
		O wond'rous love, that suffers this correction!	
No. 56	Rezitativ	Der Landpfleger sagte	219
		And the governor said	
No. 57	Rezitativ	Er hat uns allen wohlgetan	219
		To us He hath done all things well	
No. 58	Aria	Aus Liebe will mein Heiland sterben	220
		For love my Saviour now is dying	
No. 59	Rezitativ	Sie schrieen aber noch mehr	223
		But they cried out the more	
	Chor I, II	Laß ihn kreuzigen!	224
		Let Him be crucified!	
	Rezitativ	Da aber Pilatus sahe	227
		When Pilate saw that he could prevail nothing	
	Chor I, II	Sein Blut komme über uns	228
		His blood be on us and on our children	
	Rezitativ	Da gab er ihnen Barabbam los	236
		Then released he Barabbas unto them	
No. 60	Rezitativ	Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland	236
		O gracious God!	
No. 61	Aria	Können Tränen meiner Wangen	238
		Be my weeping and my wailing unavailing	
No. 62	Rezitativ	Da nahmen die Kriegsknechte	243
		Then the soldiers of the governor	

	Chor I, II	Gegrüßet seist du, Judenkönig!	244
		Hail, Hail, King of the Jews!	
	Rezitativ	Und speieten ihn an	245
		And they spit upon Him	
No. 63	Choral	O Haupt voll Blut und Wunden	246
		O sacred head sore wounded	
No. 64	Rezitativ	Und da sie ihn verspottet hatten	247
		And after that they had mocked Him	
No. 65	Rezitativ	Ja! freilich will in uns das Fleisch	248
		The flesh must even be crucified	
No. 66	Aria	Komm, süßes Kreuz	249
		Come blessed cross	
No. 67	Rezitativ	Und da sie an die Stätte kamen	255
		When they were come unto a place	
	Chor I, II	Der du den Tempel Gottes zerbrichst	258
		Thou that destroyest the temple of God	
	Rezitativ	Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein . . .	262
		Likewise also the chief priests mocking Him	
	Chor I, II	Andern hat er geholfen	263
		He saved others, Himself He cannot save	
No. 68	Rezitativ	Desgleichen schmäheten ihn	270
		The thieves also which were crucified	
No. 69	Rezitativ	Ach Golgotha, unsel'ges Golgotha!	270
		Ah Golgotha! Unhappy Golgotha!	
No. 70	Aria;	Sehet, Jesus hat die Hand	271
	Chor I, II	See ye, see the Saviour's outstretched hands!	
No. 71	Rezitativ;	Und von der sechsten Stunde an	279
	Chor I	Now from the sixth hour	
	Chor I	Der rufet dem Elias	280
		He calleth for Elias	
	Rezitativ	Und bald lief einer unter ihnen	280
		And straightway one of them ran	
	Chor II	Halt, laß sehen	281
		Let be, let us see	
	Rezitativ	Aber Jesus schrie abermal laut	282
		Jesus, when He had cried again with a loud voice	
No. 72	Choral	Wenn ich einmal soll scheiden	283
		Be near me, Lord, when dying	
No. 73	Rezitativ	Und siehe da, der Vorhang	284
		And behold, the veil of the temple	

	Chor I, II	Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen	285
		Truly, this was the Son of God	
	Rezitativ	Und es waren viel Weiber da	286
		And many women were there	
No. 74	Rezitativ	Am Abend, da es kühle war	287
		At evening, hour of calm and peace	
No. 75	Aria	Mache dich, mein Herze, rein	290
		Make thee clean, my heart, from sin	
No. 76	Rezitativ	Und Joseph nahm den Leib	299
		And when Joseph had taken the body	
	Chor I, II	Herr, wir haben gedacht	300
		Sir, we remember that that deceiver said	
	Rezitativ	Pilatus sprach zu ihnen	311
		Pilate sind unto them	
No. 77	Rezitativ;	Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht	312
	Chor I, II	And now the Lord to rest is laid	
No. 78	Chor I, II	Wir setzen uns mit Tränen nieder	317
		In tears of grief, dear Lord, we leave Thee	

PREFACE

The most monumental of Bach's works, his Passion according to the Evangelist Matthew, BWV 244, has a complicated and suspenseful account of genesis and rediscovery that still cannot be entirely explained. Thus, it remains uncertain when exactly this work was undertaken and what was originally intended to be its 'form'. For a long time the date of its first performance was considered to be Good Friday, 15 April 1729; more recently it has been assumed that an original version had already been performed in the Thomaskirche, Leipzig, two years before, on 11 and 13 April 1727.¹ The following year Bach probably took up the work again because he had to write funeral music (BWV 244a, *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt*) for Prince Leopold von Anhalt-Cöthen who had died in November 1728. This was finally performed on 24 March 1729 in the reformed Stadtkirche St Jakob in Cöthen on the occasion of the memorial sermon for the Prince. Only its text survives, but it is certain that individual movements were musically identical with some of the *St Matthew Passion*, other movements originating in the 'Funeral Ode' (BWV 198, *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*). Whether both these works go back possibly to a lost model in common remains speculation. For all his creativity Bach cannot be denied a certain inclination to working economically, which led him to give new texts to existing compositions in order thus to make them known once again – usually to a different public.

The Passion music was performed in 1727 and 1729, respectively, in a form clearly differing from that heard today. We owe our knowledge of the early form of the work to Bach's son-in-law Johann Christoph Altnikol, for he made a copy in *ca.* 1744–1748. Although Bach's original served as model, whether it exactly reproduced the early form remains unclear. The spectacular Passion music with two choirs, two orchestras and numerous soloists was heard in 1729 in the context of the Good Friday vespers in the Thomaskirche. This began at quarter past one in the afternoon and lasted several hours, in the course of which the two parts of the music framed the sermon.² The number of performers was small by today's standards – though not for that time. Good Friday was one of the few days of the year when Bach had at his disposal a larger vocal contingent than otherwise: 24–26 *Thomaner* singers were probably involved, averaging three to each part, of whom also one had to sing the solos. Reckoning with – in the most favourable case – 32 orchestral players, we come up with a total strength of nearly 60 performers. At what level it was performed is difficult to assess. Certainly Bach's elite choir, his first church choir, was on a very high level; but otherwise a conglomeration of more or less competent pupils, students and *Stadtppfeifern* probably sang and played.

On 30 March 1736, according to a sexton's notice, the *St Matthew Passion* was again performed in the 'Thomaskirche, with both organs' – a score prepared by Bach himself together with a complete set of parts gives us some information. The continuous further development and the altered basic musical conditions led to Bach's making of a series of changes. Thus, he took over, for example, the final chorus of the first part from the original version of the *St John Passion*

¹ On the genesis of the work, see in particular: Hans-Joachim Schulze, Christoph Wolff, *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC)*. *Vokalwerke*, Vol.3 (Leipzig, 1988), 900–901, 1024–1077, as well as *Vokalwerke*, Vol.4 (Leipzig, 1989), 1560–1569; Wolfgang Schmieder, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, 2nd revised and expanded edition (Wiesbaden, 1990), 410–426; Emil Platen, *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion: Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, 2nd revised and expanded issue (Kassel, 1991)

² Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, photomechanical reprint of the 4th unaltered edition (Leipzig, 1930, Wiesbaden, 1970), 399

(‘O Mensch, bewein dein Sünde groß’), modified and expanded the basso-continuo part, re-wrote the soloistic lute part for viola da gamba, re-setting the bass aria ‘Ach, nun ist mein Jesus hin’, for alto and more besides. A further performance, again modified in turn, must have taken place around 1742, possibly in the Nikolaikirche, and another presumably during the period 1743–1746.

After Bach’s death all was quiet for a long time with the *St Matthew Passion*, although his sons and pupils continually fostered his music – not least because of their access to the available, surviving scores. In Berlin, for instance, there was a living tradition: Bach’s vocal works were published and performed at the *Berlin Singakademie*, founded in 1791. From 1800 its director was Carl Friedrich Zelter who promoted the performance of Bach’s works. Zelter had access to the autograph score of the *St Matthew Passion* at that time and through this connection, one of the *Singakademie* altos, Felix Mendelssohn’s most ardent wish thereafter, to possess a copy of this score, was fulfilled by the gift in 1823, of a manuscript copy transcribed by Eduard Rietz. From this time

Mendelssohn was single-mindedly committed to the ‘rediscovery of the *St Matthew Passion*’:³ On 11 March 1829 the work was performed again for the first time since Bach’s death. This performance thus provided the initial impetus for the work’s further reception.

The *St Matthew Passion* has survived despite the general secularizing process of our time: it is a document of a compositional genius, testimony to the most profound religiousness, a work in balanced proportions, coherent in itself, with the entire baroque abundance of forms and means of expression. Bach used for his Passion composition a collage, a skilful combination of biblical and blank verse texts written and compiled by Picander, pseudonym for Christian Friedrich Henrici. Adapted in addition was a series of strophic hymns or chorales. It was already early apostrophized as the ‘greatest music work of all times’ or as the ‘most overpowering dramatic masterwork before Wagner’s *Der Ring des Nibelungen*’,⁴ and even in retrospect it has retained this halo: as an ‘art work of the future.’⁵

Wolfgang Birtel

Translation : Margit McCorkle

³ The details are found in: Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9, Regensburg, 1967)

⁴ Eduard Devrient and Malcolm Boyd, respectively, quotation from Platen, loc. cit., 13

⁵ see Geck, loc. cit., 6

VORWORT

Bachs monumentalstes Werk, seine Passion nach dem Evangelisten Matthäus, BWV 244, hat eine verworrene und spannende Entstehungs- und Wiederentdeckungsgeschichte, die noch immer nicht vollständig aufgeklärt werden konnte. So bleibt ungewiss, wann dieses Werk in Angriff genommen wurde und welche „Gestalt“ ihm ursprünglich zgedacht war. Galt lange Zeit der 15. April 1729 (Karfreitag) als Datum der Uraufführung, wird mittlerweile vermutet, dass bereits zwei Jahre zuvor eine Urfassung musiziert wurde: am 11. und am 13. April 1727 in der Leipziger Thomaskirche¹. Im darauffolgenden Jahr nahm Bach dieses Werk wohl wieder hervor, denn im November 1728 starb Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, für den Bach eine Trauermusik (BWV 244a, *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt*) schreiben musste. Diese wurde schließlich am 24. März 1729 in der reformierten Stadtkirche St. Jakob in Köthen anlässlich der Gedächtnispredigt für den Fürsten aufgeführt. Erhalten ist davon nur der Text; sicher ist aber, dass einzelne Sätze mit einigen der *Matthäus-Passion* musikalisch identisch waren, anderes entstammte der „Trauer-Ode“ (BWV 198, *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*). Ob beide Werke möglicherweise auf eine gemeinsame, verschollene Vorlage zurückgehen, bleibt Spekulation. Bei aller Schaffenskraft kann dem großen Thomaskantor ein gewisser Sinn für ökonomisches Arbeiten nicht abgesprochen werden, der ihn veranlasste, Kompositionen neu zu textieren, um sie so noch einmal einer – im Normalfall anderen – Öffentlichkeit bekannt zu machen.

¹ Zur Entstehungsgeschichte siehe insbesondere: Hans-Joachim Schulze, Christoph Wolff, *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC). Vokalwerke*, Bd. 3, Leipzig 1988, S. 900–901, S. 1024–1077, sowie *Vokalwerke*, Bd. 4, Leipzig 1989, S. 1560–1569; Wolfgang Schmieder, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990, S. 410–426; Emil Platen, *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion: Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, 2. verbesserte und ergänzte Aufl., Kassel 1991.

Die Passionsmusik wurde 1727 bzw. 1729 in einer Form musiziert, die von der heute zu hörenden deutlich abweicht. Dem Bachschen Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol verdanken wir unsere Kenntnis von der Frühform, denn er hat um 1744–1748 eine Abschrift angefertigt. Obgleich ihr das Original des Kantors als Vorlage diente, bleibt unklar, ob sie die Frühform exakt wiedergibt. Die spektakuläre Passionsmusik mit zwei Chören, zwei Orchestern und zahlreichen Solisten erklang 1729 im Rahmen der Karfreitagsvesper in der Thomaskirche. Diese begann um 13.15 Uhr und dauerte mehrere Stunden, die beiden Teile der Musik rahmten dabei die Predigt ein². Die Zahl der Ausführenden war für heutige Verhältnisse klein – für damalige jedoch nicht: Karfreitag war einer der wenigen Tage im Jahr, an denen Bach ein größeres Sängeraufgebot als sonst zur Verfügung stand: 24–26 Thomaner waren wahrscheinlich beteiligt, für jede Stimme im Allgemeinen drei, von denen einer noch die Soli zu singen hatte. Rechnet man mit – im günstigsten Falle – 32 Orchestermusikern, kommt man auf eine Gesamtstärke von fast 60 Mitwirkenden. Auf welchem Stand musiziert wurde, lässt sich schwer abschätzen. Sicher war der Elitechor Bachs, seine erste Kantorei, auf einem sehr hohen Niveau; aber ansonsten sang und spielte wohl ein Sammelsurium von mehr oder weniger fähigen Eleven, Studenten und Stadtpfeifern.

Am 30. März 1736 wurde die *Matthäus-Passion* in „St. Thomae mit beyden Orgeln“, so eine Notiz des Küsters, wiederaufgeführt – eine von Bach selbst angefertigte Partitur sowie ein kompletter Stimmensatz geben uns Auskunft: Die kontinuierliche Weiterentwicklung und die gewandelten musikalischen Rahmenbedingungen ließen ihn eine Reihe von Änderungen vornehmen. So übernahm er u. a. den Schlusschor des

² Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, fotomechanischer Nachdruck der 4. unveränderten Ausgabe Leipzig 1930, Wiesbaden 1970, S. 399.

ersten Teils aus der Urfassung der *Johannes-Passion* („O Mensch, beweine deine Sünde groß“), differenzierte und erweiterte den Basso-continuo-Part, schrieb die solistische Lautenpartie für Viola da gamba, die Arie „Ach, nun ist mein Jesus hin“ von Bass in Alt um und anderes mehr. Eine weitere, wiederum modifizierte Aufführung muss um 1742, möglicherweise in der Nikolaikirche, stattgefunden haben, eine andere ist in der Zeit von 1743–1746 zu vermuten.

Nach Bachs Tod wurde es lange ruhig um die *Matthäus-Passion*, obwohl Söhne (und Schüler) seine Musik – nicht zuletzt der vorhandenen Noten wegen – kontinuierlich pflegten. In Berlin etwa gab es eine lebendige Tradition: Bachs Vokalwerke wurden gedruckt und in der 1791 gegründeten *Berliner Singakademie* gesungen. Ihr Leiter war seit 1800 Carl Friedrich Zelter, der sich um das Œuvre des Leipziger Meisters kümmerte. Zelter hatte Zugang zur autographen Partitur der *Matthäus-Passion* und durch diese Verbindung lernte einer der Altisten, Felix Mendelssohn Bartholdy, das Werk kennen. 1823 ging dessen sehnlichster Wunsch nach einer Abschrift – angefertigt von Eduard Rietz – in Erfüllung. Von diesem Zeitpunkt an setzte

Mendelssohns zielstrebigem Weg bis zur „Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion*“³ ein: Am 11. März 1829 wurde sie zum ersten Male nach Bachs Tod wiederaufgeführt. Es war eine Initialzündung für die weitere Rezeption.

Die *Matthäus-Passion* hat trotz des allgemeinen Säkularisierungsprozesses unserer Zeit überlebt: Dokument eines kompositorischen Genies, Zeugnis tiefster Religiosität, ein Werk in ausgewogenen Proportionen, in sich stimmig, mit dem ganzen barocken Reichtum an Formen und Ausdrucksmitteln. Bach verwendete für seine Passionskomposition eine Collage, eine geschickte Verknüpfung von biblischen und freigedichteten Texten, die aus der Feder von Picander, dem Pseudonym für Christian Friedrich Henrici, stammen. Eingefügt wurde zusätzlich eine Reihe von Kirchenliedstrophen. Schon früh wurde es als „größtes Musikwerk aller Zeiten“ oder als das „überwältigendste dramatische Meisterwerk vor Wagners *Der Ring des Nibelungen*“⁴ apostrophiert, und auch im Nachhinein hat es diesen Nimbus behalten: als ein „Kunstwerk der Zukunft“⁵.

Wolfgang Birtel

³ Die Details finden sich in: Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), Regensburg 1967.

⁴ Eduard Devrient bzw. Malcolm Boyd, zit. nach Platen, a. a. O., S. 13.

⁵ S. Geck, a. a. O., S. 6.

PRÉFACE

L'histoire complexe et passionnante de la genèse et de la redécouverte de la *Passion selon Saint-Matthieu*, BWV 244, l'œuvre la plus monumentale de Bach, n'est pas encore complètement éclaircie. Ainsi l'époque à laquelle cette œuvre fut entreprise et la forme qui lui était destinée à l'origine demeurent-elles incertaines. Alors que le 15 avril 1729 (Vendredi Saint) a longtemps été considéré comme la date de sa création, il est apparu récemment que des exécutions en avaient eu lieu deux ans auparavant, le 11 et le 13 avril 1727, en l'église Saint-Thomas de Leipzig.¹ Au cours de l'année suivante, Bach reprit l'œuvre pour la musique funèbre (BWV 244a *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt*) qu'il écrivit à la mort du prince Leopold von Anhalt-Köthen, en novembre 1728, et qui fut finalement donnée le 24 mars 1729, en l'église réformée Saint-Jakob de Köthen, lors d'un service célébré à la mémoire du prince. Seul subsiste le texte littéraire de cette œuvre dont il est cependant sûr que plusieurs de ses mouvements étaient musicalement identiques à certains passages de la *Passion selon Saint-Matthieu*, tandis que d'autres provenaient de l'« Ode funèbre » (BWV 198 *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*). Que les deux œuvres aient appartenu à une partition commune disparue reste pure spéculation. On ne peut, cependant, nier chez le grand Cantor de Saint-Thomas, dans toute sa force créatrice, un certain sens de l'économie de sa production qui l'incita à adapter de nouveaux textes à des compositions existantes pour les

faire rejouer, généralement à un auditoire différent.

La *Passion* donnée en 1727, ou plutôt en 1729, le fut sous une forme musicale significativement éloignée de celle connue aujourd'hui. On doit au genre de Bach, Johann Christoph Altnikol, l'accès à cette première version qu'il transcrivit entre 1744 et 1748 d'après le manuscrit original du Cantor, même si sa fidélité exacte au modèle ancien demeure, néanmoins, peu sûre. Cette version spectaculaire de la *Passion* à deux chœurs, deux orchestres et nombreux solistes fut donnée en 1729 à l'église Saint-Thomas dans le cadre des vêpres du Vendredi Saint. L'exécution en commença à 13h15 et dura plusieurs heures, les deux parties musicales encadrant la prédication.² Le nombre d'exécutants, relativement restreint selon les critères actuels, ne l'était pas alors. Le Vendredi Saint était l'une des rares occasions dans l'année pour lesquelles Bach disposait d'un plus grand nombre de chanteurs : vingt-quatre à vingt-six *Thomaner* [choristes de l'internat rattaché à l'église Saint-Thomas] se répartirent probablement à raison d'environ trois par voix, l'un d'eux chantant les *sol*. En comptant – dans le meilleur des cas – trente-deux musiciens d'orchestre, l'ensemble de la formation atteignit presque soixante exécutants. Le niveau de cette exécution est difficile à appréhender car, à côté du chœur d'élite de Bach, sa première *Kantorei* au très haut niveau musical, chantait et jouait également tout un ensemble d'élèves, d'étudiants et de sonneurs de ville plus ou moins compétents.

Le 30 mars 1736, la *Passion selon Saint-Matthieu* fut redonnée « en l'église Saint-Thomas avec les deux orgues » selon les termes d'une annonce du sacristain. La partition préparée par Bach lui-même ainsi qu'un ensemble complet

¹ Sur la chronologie de la genèse de l'œuvre, voir en particulier : Hans-Joachim SCHULZE, Christoph WOLFF, *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC). Vokalwerke*, vol.3, Leipzig, 1988, pp. 900–901, 1024–1077, ainsi que : *Vokalwerke*, vol.4, Leipzig, 1989, pp.1560–1569 ; Wolfgang SCHMIEDER, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, 2^{ème} édition révisée et augmentée, Wiesbaden, 1990, pp.410–426 ; Emil PLATEN, *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion : Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, 2^{ème} édition revue et complétée, Kassel, 1991

² Philipp SPITTA, *Johann Sebastian Bach*, reproduction photomécanique de la 4^{ème} édition inchangée de Leipzig (1930), Wiesbaden, 1970, p.399

de parties séparées fournissent plusieurs indications. Bach effectua, en effet, une série de modifications reflétant une constante évolution et des conditions d'exécution musicale variables. Il y inséra, par exemple et entre autres changements, le chœur final de la première partie de la version originale de la *Passion selon Saint-Jean* (« O Mensch, bewein dein Sünde groß »), remodela et élargit la partie de basse continue, transposa les parties solistes de luth pour la viole de gambe et l'air « Ach, nun ist mein Jesus hin » de la basse pour la voix d'alto. Une exécution ultérieure de la *Passion*, de nouveau révisée, fut sans doute montée vers 1742, possiblement à l'église Saint-Nicolas, ainsi qu'une autre entre les années 1743 et 1746.

Après la mort de Bach, la *Passion selon Saint-Matthieu* entra dans un long silence, malgré les efforts constants de ses fils (et de ses disciples) – qui n'agirent pas seulement du fait des partitions restées à leur disposition – pour soutenir sa musique. Il existait néanmoins une tradition vivante à Berlin où les œuvres vocales de Bach étaient imprimées et interprétées à la *Berliner Singakademie*, fondée en 1791, dont le chef d'orchestre depuis 1800, Carl Friedrich Zelter, s'attachait à la promotion de l'œuvre du maître de Leipzig. A cette époque, Zelter avait en accès à la partition autographe de la *Passion selon Saint-Matthieu* qui parvint ainsi à la connaissance de l'un de ses altistes, Felix Mendelssohn-Bartholdy, dont l'ardent désir d'en

posséder un exemplaire fut comblé en 1823, lorsqu'on lui en offrit une copie préparée par Eduard Rietz. Dès cette date, Mendelssohn eut pour objectif tenace la « redécouverte de la *Passion selon Saint-Matthieu* »³. L'exécution de l'œuvre le 11 mars 1829, pour la première fois depuis la mort de Bach, marqua le point de départ de l'accueil ultérieur qui n'a cessé de lui être réservé.

En dépit de la tendance générale de notre époque vers la sécularisation, La *Passion selon Saint-Matthieu*, à la fois proclamation d'un compositeur de génie et témoignage de profonde piété aux proportions équilibrées, s'est imposée par sa cohérence et son déploiement de toute la richesse formelle et expressive de l'époque baroque. Bach procéda à la composition de ses passions par collage, associant adroitement textes bibliques et textes poétiques libres dus à la plume de Picander, pseudonyme de Christian Friedrich Henrici, et y introduisant une série de strophes de cantiques ou de chorals luthériens. La *Passion selon Saint-Matthieu*, vite reconnue comme « la plus grande œuvre musicale de tous les temps » ou qualifiée de « chef-d'œuvre dramatique le plus puissant précédant *Der Ring des Nibelungen* de Wagner »,⁴ a conservé rétrospectivement son auréole d'« œuvre artistique de l'avenir. »⁵

Wolfgang Birtel

Traduction : Agnès Ausseur

³ dont les détails figurent in : Martin GECK, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, in : *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 9, Regensburg, 1967

⁴ Respectivement Eduard DEVRIENT et Malcolm BOYD, cités in : PLATEN, op. cit., p.13

⁵ Voir GECK, op. cit., p.6

MATTHÄUS-PASSION

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)
BWV 244

① Coro I. II. Erster Teil

Soprano in ripieno.
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Organo e Continuo.
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Organo e Continuo.

3

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

Cnt.

6 5
6 4
7 4 2
8 8
6 4 2
7 4 2
7 4 #
6 5 #
6 4
7 4 2

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

Cnt.

6 5
6 4
7 4 2
8 8
6 4 2
7 4 2
7 4 #
6 5 #
6 4
7 4 2

6

Fl.
Ob.
VI.
Vla.
Cnt.

8/8 7 7 7 7 6 6/4 7/5 # 7 #

Fl.
Ob.
VI.
Vla.
Cnt.

8/8 7 7 7 7 6 6/4 7/5 # 7 #

9

Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
Cnt.

8/4 21 7/4 21 7/4 # 6/4 5/4 4 5 4 7/4 21 8/3

Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
Cnt.

8/4 21 7/4 21 7/4 # 6/4 5/4 4 5 4 7/4 21 8/3

Detailed description: This image shows two systems of a musical score, each containing five staves. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cnt.). The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent rests and ties. The key signature has one sharp (F#). The first system is numbered '9' at the beginning. The bottom staff of each system contains a sequence of rhythmic markings: a sharp sign, 8/4 over 21, 7/4 over 21, 7/4 with a sharp sign, 6/4, 5/4, 4, 5, 4, 7/4 over 21, and 8/3.

12

Fl.

Ob.

Vl.

Vla.

Cnt.

8/4 7/4 7/4 # 6/5 # 6/4 6/5 # 6 7

Fl.

Ob.

Vl.

Vla.

Cnt.

8/4 7/4 7/4 # 6/5 # 6/4 6/5 # 6 7

15

Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Cnt.

Kommt, ... ihr Töchter,
Kommt, kommt,
Kommt, kommt,
Kommt, ... ihr Töch-ter, helft mir

7 # 6 7 5 6 4 5 # 7

Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
Cnt.

7 # 6 7 5 6 4 5 # 7

18

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.
helft mir kla - - - gen, helft mir kla - gen, kommt, ihr

A.
kommt, - - - ihr Töch - ter, helft mir kla - -

T.
kommt, - - - ihr Töch - ter, helft mir kla - - -

B.
kla - - - gen, kommt, ihr Töch - ter, helft mir kla - gen, kommt, -

Cnt.

6
5 $\frac{1}{4}$

6
 $\frac{4}{2}$
2

6

6
4

6
5

6
#

7

7 $\frac{1}{2}$
#

6
4

20

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.
Töch - ter, helft mir kla -

A.

T.
8 gen, helft mir kla - gen, kommt, ihr Töch - ter,

B.
— ihr Töch-ter, helft mir kla -

Cnt.

6
4
2

6

6
4+
2

6

7

7
#

6
5#

7
#

22

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cnt.

8 helft mir kla - - - - - gen, helft mir kla - - -

- gen, kommt, ihr Töchter, helft mir kla - - - - - gen, kommt, ihr Töchter, helft mir

9 8 6 4 6 6 7 7 7 7 6 6 4 2

25 zu 2

Fl.

Ob.

Vi.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cnt.

gen, helft mir kla - gen, se - het den Bräu - ti -

gen, se - het den Bräu - ti -

gen, se - het den Bräu - ti -

kla - - - gen, helft mir kla - gen, se - het den Bräu - ti -

7
5

7
#

6
4

5
#

6

7
#

Fl.

Ob.

I.

VI. II.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cnt.

zu 2

f

f

f

f

f

Wen?

f

27

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.
gam, seht ihn als wie ein Lamm, se - het den Bräu - ti -

A.
gam, seht ihn als wie ein Lamm, se - het den Bräu - ti -

T.
gam, seht ihn als wie ein Lamm, se - het den Bräu - ti -

B.

Cnt.

Fl.

Ob.

VI. I.
II.

Vla.

S.
A.
Wie?

T.
B.
Wen?

Cnt.

29 **Soprano in ripieno**

o Lamm Got - -

gam, seht ihn als wie ein Lamm, kommt, — ihr Töch-ter, helft mir

gam, seht ihn als wie ein Lamm, kommt, — ihr Töch-ter, helft mir

kommt, ihr Töch-ter, helft mir

Wie?

5 $\frac{1}{2}$ # 7 6

34

S.r. am Stamm des Kreu-zes ge-schlach - tet,

Fl.

Ob.

Vl. I. II.

Vla.

S. - gen, se- het den Bräu-ti- gam, seht ihn als wie ein Lamm, se- het den Bräu-ti-

A. - gen, se- het den Bräu-ti- gam, seht ihn als wie ein Lamm, se- het den Bräu-ti-

T. kla- gen, se- het den Bräu-ti- gam, seht ihn als wie ein Lamm, se- het den Bräu-ti-

B. - gen,

Cnt.

Fl.

Ob.

Vl. I. II.

Vla.

S. A. Wen? Wie? Wen?

T. B.

Cnt.

9/4 8/8 7/4 7 6 6/4 6/5 6 7/4

zu 2

6/4 2

6

37

Sr.

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cnt.

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cnt.

gam, seht ihn als wie ein Lamm,

gam, seht ihn als wie ein Lamm,

Wie?

zu 2.

f

6 4 2

6 4

5 3

7 7 7 7 7 7

7 7 7 7

40

Fl. *mf*

Ob. *mf*

VI. *mf*

Vla. *mf*

S.

A.

T.

B.

Cnt. *mf*

7 6 4 7 5 4 # 6 7 #

Se - het, seht die Ge-

Se - het, seht die Ge-

Fl. *f*

Ob. *f*

VI. *f*

Vla. *f*

S.

A.

T.

B.

Cnt. *f*

7 6 4 7 5 4 #

Was?

43

S. r. all - zeit er -

S. duld, se - het, seht die Ge - duld, se - - het die Ge -

A. duld, se - het, seht die Ge - duld, se - - het die Ge -

T. duld, se - het, seht die Ge - duld, se - - het die Ge -

B. duld, se - het, seht die Ge - duld, se - - het die Ge -

Cnt.

6 7 $\frac{1}{4}$ 6

Fl.

Ob.

VI. I. II.

Vla.

S. A. Was?

T. B.

Cnt.

45

S.r. fund'n ge - dul - - dig,

Fl.

Ob.

Vi.

Vla.

S. duld, se - - - - - het die Ge-duld,

A. duld, die Ge-duld, se - - - - - het die Ge-duld, die Geduld, se - het die Ge-

T. duld, se - - - - - het die Ge-duld, se - het die Ge-duld, se - - - - - het die Ge-

B. duld, se - - - - - het die Ge-duld, die Ge-duld, - - - - - se-het, se-het die Ge-

Cnt.

6 6 8 7 6 7 7 7 #

Coro II

Cnt.

48

Sr. wie - wohl du wa - rest ver - ach - - tet.

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S. se - het, seht die Ge - duld, se - het, seht die Ge - duld, se - het, seht die Ge -

A. duld,

T. duld, se - het, seht die Ge - duld, se - het, seht die Ge - duld, se - het, seht die Ge -

B.

Cnt.

Fl.

Ob.

VI. I.

VI. II.

Vla.

S. A. Was? Was? Was?

T. B.

Cnt.

51

S.r.

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.
duld, se-het, seht die Ge-duld,

A.
duld, se-het, seht die Ge-duld,

T.
duld, se-het, seht die Ge-duld,

B.
duld, se-het, seht die Ge-duld,

Cnt.

6 4 1 2 6 4 5 8 8 4 2 7 4 2 7 3 6 4 5 8

Fl.

Ob.

VI. I.
2.

VI. II.

Vla.

S.
Was?

A.

T.

B.

Cnt.

6 8 7 7 6 5 8 4 2 4 2 3 4 4 8

54

The image shows a musical score for measures 54, 55, and 56. The score is arranged in two systems. Each system contains five staves: Flute 1 (Fl.), Oboe (Ob.), Violin 1 (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cnt.). The Flute 1, Oboe, and Viola parts have melodic lines with various ornaments and slurs. The Violin 1 part has a simpler melodic line. The Cello/Double Bass part is represented by figured bass notation, with numbers and symbols (accents, flats) indicating fingerings and accidentals. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system is labeled with the measure number '54' at the beginning.

Fl.

Ob.

Vl.

Vla.

Cnt.

6 7 8 8 7 7 6 6 7
5 4 4 4 4 4 5 4 4
b 2 2 2 2 3 5 4 2

Fl.

Ob.

Vl.

Vla.

Cnt.

6 7 8 8 7 7 6 6 7
5 4 4 4 4 4 5 4 4
b 2 2 2 2 3 5 4 2