

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Passions-Musik
nach dem Evangelisten Matthäus

Bearbeitung der Matthäus-Passion
von Johann Sebastian Bach

Arrangement of Johann Sebastian Bach's
St. Matthew Passion

Herausgegeben von / Edited by
Malcolm Bruno und / and Caroline Ritchie

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11308

INHALT / CONTENTS

Introduction	VI
Einführung	XV

Erster Teil / Part I

1. Chorus mit Choral Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen	1
2. Evangelium	
Evangelista Da Jesus diese Rede vollendet hatte	24
3. Choral Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	25
4. Evangelium	
Evangelista Da versammelten sich die Hohenpriester	26
Turba Ja nicht auf das Fest	27
Evangelista Da nun Jesus war zu Bethanien	29
Turba Wozu dienet dieser Unrat?	29
Evangelista Da das Jesus merketete	31
5. Rezitativ und Arie	
Rezitativ Du lieber Heiland du	33
Arie (Alto) Buß und Reu	34
6. Evangelium	
Evangelista Da ging hin der Zwölfen einer	40
7. Arie (Soprano) Blute nur, du liebes Herz	41
8. Evangelium	
Evangelista Aber am ersten Tage der süßen Brot	45
Turba Wo willst du, dass wir dir bereiten	45
Evangelista Er sprach: Gehet hin in die Stadt	47
Turba Herr, bin ich's?	49
9. Choral Ich bin's, ich sollte büßen	50
10. Evangelium	
Evangelista Er antwortete und sprach	51
11. Choral Erkenne mich, mein Hüter	57
12. Evangelium	
Evangelista Petrus aber antwortete und sprach zu ihm	58
13. Rezitativ und Arie mit Choral	
Rezitativ (Tenore) O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz	62
Arie (Tenore) Ich will bei meinem Jesu wachen	69
14. Evangelium	
Evangelista Und ging hin ein wenig	85
15. Choral Was mein Gott will, das g'scheh allzeit	88
16. Evangelium	
Evangelista Und er kam und fand sie aber schlafend	89

17. Arie mit Chor	
Arie (Soprano, Alto) So ist mein Jesum nun gefangen	92
Chor: Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden	101
18. Evangelium	
Evangelista Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren	111
19. Chorus mit Choral O Mensch, beweine deine Sünde groß	114
Zweiter Teil /Part II	
20. Arie mit Chor (Alto) Ach, nun ist mein Jesus hin	144
21. Evangelium	
Evangelista Die aber Jesum gegriffen hatten	154
Turba Er ist des Todes schuldig	158
Evangelista Da speieten sie aus in sein Angesicht	159
Turba Weissage uns, Christe	160
22. Choral Wer hat dich so geschlagen?	163
23. Evangelium	
Evangelista Petrus aber saß draußen im Palast	164
Turba Wahrlich, du bist auch einer von denen	165
Evangelista Da hub er an, sich zu verfluchen	167
24. Arie (Soprano) Erbarme dich, mein Gott	168
25. Evangelium	
Evangelista Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester	174
Turba Was gehet uns das an?	175
Evangelista Und er warf die Silberlinge	176
26. Arie (Basso) Gebt mir meinen Jesum wieder!	177
27. Evangelium	
Evangelista Sie hielten aber einen Rat	182
Turba Lass ihn kreuzigen	185
Evangelista Der Landpfleger sagte	186
28. Rezitativ und Arie	
Rezitativ (Soprano) Er hat uns allen wohlgetan	186
Arie (Soprano) Aus Liebe will mein Heiland sterben	188
29. Evangelium	
Evangelista Sie schrienen aber noch mehr	190
Turba Lass ihn kreuzigen	191
Evangelista Da aber Pilatus sahe	192
Turba Sein Blut komme über uns	193
Evangelista Da gab er ihnen Barrabam los	196
30. Rezitativ (Alto) Erbarm es Gott!	196
31. Evangelium	
Evangelista Da nahmen die Kriegsknechte	198

Turba Gegrüßet seist du, Judenkönig	199
Evangelista Und speieten ihn an	200
32. Choral O Haupt, voll Blut und Wunden	201
33. Evangelium	
Evangelista Und da sie ihn verspottet hatten	202
Turba Der du den Tempel Gottes zerbrichst	204
Evangelista Desgleichen auch die Hohenpriester	207
Turba Andern hat er geholfen	208
Evangelista Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder	212
34. Rezitativ (Soprano) Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha	212
35. Evangelium	
Evangelista Und von der sechsten Stunde an	214
Turba Der rufet den Elias	216
Evangelista Und bald lief einer unter ihnen	216
Turba Halt, halt, lass sehen	217
Evangelista Aber Jesus schrie	218
36. Choral Wenn ich einmal soll scheiden	218
37. Evangelium	
Evangelista Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss	219
Turba Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen	221
Evangelista Am Abend aber	222
38. Rezitativ und Arie	
Rezitativ (Basso) Am Abend, da es kühle war	222
Arie (Basso) Mache dich, mein Herze, rein	224
39. Evangelium	
Evangelista Und Joseph nahm den Leib	230
Turba Herr, wir haben gedacht	231
Evangelista Pilatus sprach zu ihnen	234
40. Rezitativ mit Chor Nun ist der Herr zur Ruh gebracht	235
41. Chorus Wir setzen uns mit Tränen nieder	239
Appendix I: Deletions / Anhang I: Kürzungen	255
Appendix II: Suggestion for choir and orchestra setting / Anhang II: Vorschlag einer Chor- und Orchester- aufstellung	256
Critical Commentary	257

EINFÜHRUNG

HISTORISCHER HINTERGRUND

Annähernd 74 Jahre lagen zwischen Johann Sebastian Bachs Tod im Juni 1750 und Felix Mendelssohns 15. Geburtstag. Am 3. Februar 1824 packte der frühreife junge Komponist ein besonders wertvolles Geschenk aus – eine maßgeschneiderte Abschrift der *Matthäus-Passion*.¹ Und Jahre später erzählte er seinem Bruder Paul in Leipzig: „Nicht eine Note davon war bekannt“.

Heute kann man sich unsere Musikgeschichte ohne die Werke Bachs nicht vorstellen; dagegen hatten sie bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein weitgehend nur als stumme Zeugen einer vergangenen großen Epoche überlebt. Seine Musik wurde allenfalls als Übung im strengen Kontrapunkt verstanden, als Nachklang der *Gradus ad parnassum* von Johann Joseph Fux. Eine solche Bach-Auffassung regte aber durchaus die kontrapunktische Denkweise des jungen Mendelssohn an. Auf der Grundlage der *Magnificat*-Kompositionen von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach und unter den aufmerksamen Blicken seines Lehrers und Förderers Carl Friedrich Zelter hatte er schon 1822 ein eigenes ‚neo-barockes‘ *Magnificat*, und zwar mit einem beeindruckenden siebenteiligen Fugen-Finale, zu Papier gebracht. Bis 1828 – nach anderen erstaunlichen Jugendwerken (darunter das *Oktett* von 1825 und die Overture zum *Sommernachtstraum* des Jahres 1826) – konzentrierte er all seinen Ehrgeiz auf eine Wiederbelebung der *Matthäus-Passion* (bzw. die *Grosse Passions-Musik*, wie sie oft genannt wurde) am hundertsten Jahrestag der Erstaufführung 1729.

Die Herausforderung, die Mendelssohns Bach-Debüt am 11. und 21. März 1829 in Berlin darstellte, war größer als gedacht. Da die Singakademie ihre enormen Kapazitäten in ihrem eigenen, nicht kirchlichen Konzertsaal entfaltete, wurde die Aufführung der Passion aus dem Bereich der erfahrenen Bachschen „Kammermusiker“ der Thomaskirche in die neue Sphäre der nichtprofessionellen Chorvereinigungen verlegt. Das Konzert mit 158 Sängerinnen und Sängern und einem Orchester, bestehend aus gut 70 (ebenfalls nicht nur

professionellen) Musikern, gab dem ambitionierten 20-jährigen Mendelssohn zu denken: Die erheblichen technischen Anforderungen von Bachs Musik im nicht mehr vertrauten Stil des Hochbarock hinterließen bei den Berliner ‚Dilettanten‘ weit weniger Eindruck, als er sich hätte vorstellen können.²

Nach den Berliner Aufführungen legte Mendelssohn die Passion beiseite; hingegen erfolgten während der 1830er Jahre weitere Darbietungen unter Zelter in Berlin, Dresden und Stettin auf der Grundlage von Mendelssohns gekürzter Fassung. Zugleich setzte Mendelssohn seine anhaltende kompositorische Beschäftigung mit größeren Chorwerken 1836 mit seinem von Bach inspirierten *Paulus* sowie *Psalm 42* im folgenden Jahr fort. Die weltliche Kantate *Die erste Walpurgisnacht* (1832) mit ihrem evangelistenartigen Tenor-Solo im Wechsel mit dem Chor deutete außerdem auf die Art und Weise voraus, in der er wenige Jahre später auf die Passion zurückgreifen würde.

1835, im Anschluss an seine Ernennung zum Musikdirektor des Leipziger Gewandhausorchesters, wurde Mendelssohns Einsatz für Bachs Musik noch entschiedener wahrnehmbar, indem er Sätze der bis dahin unbekannt *Messe in h-Moll* und die dritte Orchestersuite aufs Programm setzte. Bis 1840 konzentrierte sich sein musikalisches Engagement weiterhin auf die Thomaskirche und ein von ihm vorgeschlagenes Bachdenkmal. Um das Projekt zu finanzieren, veranstaltete er Orgelkonzerte mit Werken Bachs; damit einher gingen die Uraufführung der Sinfonie-Kantate *Lobgesang* im Juni 1840 und Wiederaufnahme der *Grossen Passions-Musik* am Palmsonntag 1841.

Nach 1841 verblieb Mendelssohns Material in Leipzig, um die alljährlichen Aufführungen der *Matthäus-Passion* durch das Gewandhausorchester zu ermöglichen, die nach Mendelssohns Tod von seinem Freund und Kollegen Julius Rietz geleitet wurden. Rietz seinerseits veröffentlichte die Passion 1854 im Rahmen der bei Breitkopf & Härtel erschienenen und von der Bach-Gesellschaft herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Bachs. Diese Fassung, im Grunde bestimmt für Bibliotheken und wissenschaftliche Interessen,

1 Quelle A. Vgl. Quellen unten. Felix Mendelssohn an Paul Mendelssohn Bartholdy 2. Jan. 1841: „ich habe 5 Abonn. Concerte, und 3 Extra Concerte im Januar zu dirigiren, Anfang März die Bachsche Passion, von der hier noch keine Note bekannt ist“. Zitiert bei Peter Ward Jones, „Mendelssohn’s performances of the ‚Matthäus-Passion‘“, in: *Music & Letters* Bd. 97 Nr. 3 (2016), S. 424, Fußnote 141.

2 Eduard Devrient, der Mendelssohn mit Nachdruck ermutigte, die *Matthäus-Passion* aufzuführen, spricht in seinen Erinnerungen von „3–400 hochgebildeten Dilettanten“, die an dem Konzert beteiligt waren, was jedoch übertrieben zu sein scheint. Zitiert bei Peter Ward Jones, „Mendelssohn’s performances of the ‚Matthäus-Passion‘“, in: *Music & Letters*, Bd. 97 Nr. 3 (2016), S. 424.

wurde 1867 vom Verlag durch eine neue praktische Ausgabe des Organisten, Barockexperten und Komponisten Robert Franz ergänzt.

Franz legte nicht etwa eine exakte Übertragung von Bachs Originalpartitur vor, sondern folgte Mendelssohns Vorstellungen hinsichtlich der Umsetzbarkeit durch ein Orchester des 19. Jahrhunderts. Mendelssohns Aufführungsmaterial stand bereits 1853 seinem britischen Kollegen William Sterndale Bennett für die ersten Aufführungen in London (1854 und erneut 1858) zur Verfügung – die ersten in der englischsprachigen Welt. Bennett veröffentlichte 1862 die komplette *Matthäus-Passion* auf Englisch (lediglich als Klavierauszug) sowie 1871 eine revidierte Version, wenngleich er für seine eigenen Aufführungen weiterhin auf seine Bearbeitung der gekürzten Fassung Mendelssohns zurückgriff.³

Was nach Bennetts Tod mit Mendelssohns Partitur und Stimmen geschah, ist nach wie vor ungewiss. Mendelssohns Witwe Cécile, von der Bennett vermutlich das Material in Teilen oder insgesamt leihweise erhalten hatte, starb 1854. Wenig später zog ihre Tochter Marie (1839–1897) nach ihrer Eheschließung mit Victor Benecke nach London; durch ihren Sohn Paul Mendelssohn Benecke (1868–1944), Mendelssohns Enkel, gelangte das Material schließlich in die Bodleian Library in Oxford, wo es sich bis heute befindet. Da Mendelssohns Partitur und Stimmen wie auch seine Fassung nach Bennett nirgendwo Erwähnung finden, darf man vermuten, dass entweder Bennett oder seine Erben vor oder nach seinem Tod, nachdem das Ma-

3 Bennett scheint Bachs Passion konsequent in Mendelssohns gekürzter Fassung aufgeführt zu haben, und zwar zudem mit einigen eigenen Streichungen. Seine Veröffentlichungen bieten hingegen Bachs Original in seiner Gesamtheit. Im Programmheft zur ersten Londoner Aufführung im Jahre 1854 schrieb er: „Dieses Werk wird entsprechend der von Mendelssohn in Berlin und Leipzig verwendeten Fassung aufgeführt, der auch die Kürzungen folgen. Darüber hinaus wurde, ohne im Geringsten die musikalische Wirkung des Werks zu beschneiden, auch ein kleiner Teil der Erzählung weggelassen, um dem englischen Publikum entgegenzukommen.“ Sein Enkel, Robert Sterndale Bennett, der die Einzelheiten der von Mendelssohn und Bennett vorgenommenen Kürzungen erläuterte, berichtet, dass ein Jahrhundert später sogar Vaughan Williams, der nicht gerade für Kürze bekannt war, bei seinen alljährlichen Aufführungen der Passion ebenfalls Arien wegließ. Einleitend zu einer BBC-Übertragung äußerte der Komponist: „Es ist heutzutage Mode geworden, Bachs Passion zur Gänze wiederzugeben und zwischen den beiden Teilen ein Bach-Mittagessen einzunehmen. Ich glaube, das ist ein Fehler. Wir müssen zugeben, dass Homer gelegentlich einnickt [meint: Auch dem Aufmerksamsten entgeht manchmal etwas; Anm. d. Ü.] und dass einige der Arien nicht das gewohnt hohe Niveau Bachs besitzen. Es ist, so meine ich, falsch, sie um der formalen Vollständigkeit Willen zu berücksichtigen.“ Zitiert nach R. Sterndale Bennett, „Three Abridged Versions of Bach's St. Matthew Passion“, in: *Music & Letters*, Bd. 37 (1956), S. 336–339.

terial faktisch aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden war, es Marie oder Paul Benecke überlassen hatten – in Deutschland wurde es von Franz' und in England anschließend von Henry Woods Ausgabe überlagert, die gleichfalls bei Breitkopf & Härtel erschien.

Es geschieht nur noch selten, dass man ältere Musik ohne Berücksichtigung ihrer Voraussetzungen aufgreift, ohne Kenntnis ihrer eigentlichen Zweckbestimmung und ihrer Rahmenbedingungen einschließlich der Spezifika ihrer Instrumentierung und ihres rhetorischen Gestus. Für Komponisten jedoch, die vor unserer Zeit lebten, war die Hinwendung zu früherem Repertoire – ob Mendelssohns Wiederaufgreifen von Bach oder Mozarts Aktualisierung der Musik Händels – eine rein praktische Angelegenheit, wobei ein Komponist den aus dem Bewusstsein verschwundenen Stil eines Vorgängers seiner eigenen musikalischen Vorstellungswelt anpasste. Mendelssohns Aufführung der *Grossen Passions-Musik* im Jahre 1841 zeigt alle Merkmale eines solchen Verfahrens und somit eines Werks, das nach seinem frühen, nur wenige Jahre später erfolgten Tod gleichsam noch „in Arbeit“ war. In der Form, wie es heute vorliegt, ist es nicht als endgültig anzusehen, dagegen aber eine sehr bezeichnende Station auf Mendelssohns eigener musikalischer Reise – eine Reise mit Bach als Weggefährten. Hätte er länger gelebt und das wachsende Interesse an Bach mitgetragen, so wäre möglicherweise eine endgültige Fassung „seiner“ Bach-Passion zustande gekommen und sogar veröffentlicht worden.

MENDELSSOHN „GROSSE PASSIONS-MUSIK“

Kürzungen

Die Neuausgabe erfolgt auf der Basis von Mendelssohns dritter (und letzter) Aufführung im Jahr 1841. Die Konzeption als ein nicht-liturgisches Werk – als Oratorium in der Art des *Elias* – bewirkte aufgrund der zeitlichen Distanz von der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts Kürzungen, die nicht allein die Straffung der biblischen Erzählung und der Da Capo-Wiederholungen (besonders in Nr. 24 „Erbarme dich“ und im Schlusschor Nr. 41 „Wir setzen uns“) zur Folge hatte, sondern auch den Verzicht auf sechs Arien (zumeist mit zugehörigen Rezitativen).⁴

4 Vier weitere Arien und zwei Choräle wurden 1829 weggelassen, allerdings 1841 wieder berücksichtigt: Nr. 7 „Blute nur, du liebes Herz“, Nr. 22 „Wer hat dich so geschlagen“, Nr. 26 „Gebt

Ich will dir mein Herze schenken
Gerne will ich mich bequemen
Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen
Können Tränen meiner Wangen
Komm, süßes Kreuz
Sehet, Jesus hat die Hand

Sowohl „Geduld“ als auch „Komm, süßes Kreuz“ mit ihren virtuosen Soli, die ursprünglich für die inzwischen ungebräuchlich gewordene Viola da gamba bzw. für Laute gedacht waren, boten sich für eine Streichung an. Andere Arien wie „Können Tränen“, die den Erzählstrang in besonders dramatischen Momenten unterbrechen, stellten ebenfalls Optionen für eine zweckmäßige Kürzung dar. Mit Hilfe dieser Maßnahmen reduzierte sich die Aufführungsdauer des Werks um wenigstens ein Drittel, mithin auf ca. zwei Stunden, und kam somit in die Nähe derjenigen der *Johannes-Passion*.

Dieser Verdichtungsprozess kam vor allem auch dadurch zustande, dass die Secco-Rezitative in einer Weise umgestaltet wurden, dass sie gemeinsam mit den benachbarten Turba-Chören und Accompagnato-Passagen eine kompositorische Einheit bildeten. Nach der den Zweiten Teil eröffnenden Chor-Arie etwa wurde eine ausgedehnte Passage – nun ohne „Geduld“, aber mit Mendelssohns verkürztem Secco neben den knappen Turba-Einwürfen – zu einem einzelnen, kurzen Satz (unter Verwendung der Nrn. 31–38 der NBA) bis hin zu „Erbarme dich“ umgestaltet. Ein anderes bezeichnendes Beispiel ist der Abschnitt, der die Brücke schlägt zwischen „Gebt mir“ (Nr. 26) und „Er hat uns allen wohlgetan“ (Nr. 28). Der vorausgehende Evangeliumstext „Sie hielten aber einen Rat“ (Nr. 27) reduziert fünf kurze Sätze in Bachs Original mit einer Ausdehnung von 97 Takten auf knappe 43 Takte, wobei zwei eingestreute Choräle weggelassen werden. Eine vollständige, detaillierte Liste der Kürzungen findet sich in Appendix I.

Revision und Secco-Rezitativ

Das Mendelssohnsche Erzähltempo rückt die dreifache Verleugnung Petri in den Mittelpunkt und steigert so das Pathos in Nr. 24 „Erbarme dich“, das schon dadurch intensiviert wird, indem die Arie dem Sopran zugewiesen ist. In Takt 21 wird die Spannung zusätzlich erhöht durch Versetzung der Solo-Violine um eine Oktave nach oben (womit sie in die Sphäre

mir meinem Jesum wieder“, Nr. 28 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, Nr. 36 „Wenn ich einmal soll scheiden“, Nr. 38 „Mache dich, mein Herze, rein“.

des E-moll-Violinkonzerts eintaucht) beim ersten Erscheinen des Worts „Zähren“. Ein dramatischer Oktavsprung in der Singstimme folgt in den Takten 39–40, ein Vorgesmack auf „Höre, Israel“ im *Elias*. Nimmt man das gekürzte instrumentale Da capo am Ende hinzu, so folgt die Arie durch und durch der Mendelssohnschen Schreibart.

Mendelssohn hatte überdies den generellen Anstieg der Stimmung im Orchester im Blick zu behalten, die noch 1829 sowohl in Berlin als auch in Leipzig annähernd bei $a' = 440$ Hz lag,⁵ also ungefähr einen Halbton höher als der Kammertonstandard zur Zeit Bachs. Für den Tenor des Evangelisten beispielsweise würden – ohne Revision – alle hohen Passagen einen Halbton höher als von Bach beabsichtigt wiedergegeben werden mit beispielsweise einem notierten Spitzenton a' (440 Hz), der einem b' (415 Hz) entspräche. Vermutlich veranlassten diese Probleme, die sich speziell für einen gesangstechnisch anders geschulten Tenor des 19. Jahrhunderts beim Singen in dieser hohen Lage ergaben, Mendelssohn dazu, Bachs Evangelistenstimme diesbezüglich durchzuarbeiten und fast alle Passagen, die über g' hinausgingen, entsprechend umzuschreiben.

Dieses Vorgehen ist bereits im zweiten Secco-Rezitativ (Nr. 4 „Da versammelten sich die Hohepriester“) erkennbar, wo das hohe a' in den Takten 2 und 6 umgangen wird und die Stellen entsprechend modifiziert sind. Mendelssohns Verfahren wird umgekehrt dadurch verdeutlicht, indem das von Bach ursprünglich für die dramatische Umsetzung des Zerreißen des Vorhangs im Tempel (Nr. 37: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel“) vorgesehene hohe b' (mit vollem Streicher-Unisono) beibehalten wird. Mit der weitgehenden Umgestaltung der Secco-Rezitative formte Mendelssohn einen dem 19. Jahrhundert gemäßen dezenteren Rezitativstil, der sich von Bachs üppigerer Linienführung unterscheidet. Der ursprüngliche Stimmumfang in den Secco-Rezitativen Bachs⁶ ist an den von Mendelssohn veränderten Stellen im Kleinstich über der jeweiligen Zeile sowohl in der Partitur als auch im Klavierauszug abgedruckt. Demgegenüber werden weitere editorische Eingriffe, die notwendig wurden, um Mendelssohns Übergänge zu Bachs Original-Secco zu erleichtern, im Critical Commentary angegeben.

5 Vgl. Alexander J. Ellis, „On the history of musical pitch“, in: *Journal of the Society of Arts* 1880 (Reprint, hrsg. von Arthur Mendel 1968), S. 53–54, und Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch. The Story of 'A'*, Lanham, Maryland 2002, S. 333–336, 349.

6 Vgl. Ward Jones, „Mendelssohn's performances“, S. 429. Siehe auch FN 9 weiter unten.

Mendelssohns Partitur (Quelle A) zeigt mit blassem Bleistift seine Generalbass-Figuration für das Secco-Rezitativ. Nicht selten schreibt er eine Wiederholung eines Akkords oder einen zusätzlichen, nicht in Bachs Original vorkommenden Dreiklang vor; seine Harmonisierung ist häufig weniger chromatisch als diejenige Bachs. Wie genau die Continuo-Stimmen für Cello und Bass des Jahres 1841 (d. h. die gedruckte Realisierung in dieser Ausgabe) von den Angaben in seiner Partitur übernommen wurden, ist nicht genau bekannt. In dieser Ausgabe sind daher alle Dreiklänge, die sich nicht in Bachs Original finden, in eckige Klammern gesetzt.

(Neu-) Nummerierung

Ein auffälliges Charakteristikum von Mendelssohns Umstrukturierung der *Passion* ist sein Verfahren der (Neu-) Nummerierung: Er gruppierte einzelne Teile zu größeren Abschnitten und ließ etliche doppelte Taktstriche weg, denn, wie er zuvor im Zusammenhang mit seinem *Paulus* gesagt hatte, ihn „störte[n] [...] durchgängig entsetzlich, die zu langen Pausen zwischen einzelnen Stücken“.⁷ Die 78 Sätze der *Matthäuspassion* in der 1830 veröffentlichten Version wurden somit auf 35 reduziert.⁸ Seiner Konzeption folgend sind in der vorliegenden Ausgabe – abgesehen von einigen Anpassungen – sämtliche Sätze als „Chor“, „Choral“, „Arie/Rezitativ“ sowie „Evangelium“ bezeichnet. Die letztgenannte Kategorie umfasst sowohl Sätze, die sowohl Secco- und Accompagnato-Rezitative bzw. Ariosi (z. B. „Er antwortete und sprach“) enthält, als auch rasche Dialog-Folgen zwischen Evangelist und Turba (z. B. „Sie schrien aber noch mehr“)

Tempobezeichnungen

Ein weiteres auffallendes Merkmal der Mendelssohnschen Partitur sind die Tempobezeichnungen im Rezitativ, die zwischen Secco und Accompagnato/Arioso wechseln. In diesen Abschnitten setzt er „Recit.“ durchgehend über Secco-Takte, was bedeutet, dass sie „frei“ oder gar nicht dirigiert werden sollen. Über Accompagnato-Takte schreibt er entweder eine Tempoangabe (wenn sie nicht schon von Bach gesetzt wurde)

7 Mendelssohn notierte in seinem Tagebuch nach der Londoner Aufführung des *Paulus* am 12. September 1837: „nur eins störte mich durchgängig entsetzlich, die zu langen Pausen zwischen den einzelnen Stücken, während ich sie nicht schnell genug aufeinander haben kann“. Zitiert in Ward Jones, op. cit., S. 415, Fußnote 37.

8 Mendelssohns gekürzte Fassung des Jahres 1829 hatte 35 Sätze; mit den in Fußnote 3 genannten sechs Sätzen ergibt sich die Zahl 41 der vorliegenden Ausgabe. Die Edition der Bach-Gesellschaft, die Quelle C folgt, kommt auf die Zahl 78, die NBA auf 68.

wie Adagio, Andante etc. oder, falls kein bestimmtes Zeitmaß intendiert ist, einfach „Tempo“, was wohl „nicht frei, aber dirigiert“ bedeuten soll. Zur Abgrenzung dieser Abschnitte fügte Mendelssohn sorgfältig (allerdings nur in seiner eigenen Partitur) gepunktete Unter-Taktstriche ein, die in die Partitur der vorliegenden Ausgabe übernommen wurden (z. B. Nr. 10).

Orchestrierung

Im Vergleich zu Mozarts 1789 erfolgter Neuinstrumentierung des *Messias* und Schumanns Bearbeitung der *Johannes-Passion* im Jahre 1851 blieb Mendelssohn bei seiner Annäherung an die *Matthäus-Passion* relativ dicht an der ursprünglichen Instrumentierung. Das Hauptproblem bei der Aufführung durch ein Orchester des 19. Jahrhunderts bestand im Nichtvorhandensein tragender Instrumente der Bachzeit: Oboe d’amore, Oboe da caccia, Laute und Viola da gamba sowie das Cembalo als Continuo-Instrument. Mendelssohns Lösungen reichten vom Weglassen von Laute und Viola da Gamba bei den Arien bis hin zur Substitution im Falle der Oboen und des Cembalos.

Klarinette Während Bachs originale Flöten- und Oboen-Stimmen ebenso problemlos den Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts anzupassen waren wie (abgesehen von den Sätzen, die eine Viola da Gamba verlangten, die hier aber wegfielen) die Streicherstimmen, bedurfte die nicht mehr gebräuchliche Oboe d’amore eines Ersatzes. Das Englischhorn war in jener Zeit in Deutschland verfügbar, doch Mendelssohn (wie auch Schumann in seiner Orchestrierung der *Johannes-Passion*) zogen die vielseitigen Mitglieder der Klarinettenfamilie der noch jungen „Alt“-Oboe vor. Wie im Bereich der Symphonie legte Mendelssohn großen Wert darauf, der Tonart und dem Charakter entsprechende Instrumente zu wählen – von den hellen in C bis hin zu den tiefen in A oder sogar F (Bassetthorn). Notizen innerhalb der Partitur und in den Stimmen (Quellen A und B) belegen einen sich im Wandel befindlichen Entscheidungsprozess, erkennbar an „Ach Golgatha“, wofür Stimmen sowohl für Klarinetten in B als auch für Bassetthörner überliefert sind.

In Anlehnung an Robert Franz (Quelle E) werden in der Ausgabe zusätzliche Klarinettenstimmen als Ergänzung zur Verfügung gestellt: für die Flöten in „Lass uns kreuzigen“, als Continuo-Stimme in „Er barm es Gott“ und im Schlusschor „Wir setzen uns“ als Tuttistimme in der Art der von Mendelssohn überarbeiteten Oboenstimme für den Eingangschor (s. u. Eingangschor). Klarinetten kommen also gegebenenfalls zehnmal in der *Passion* vor. Mendelssohns trans-

ponierende Instrumente sind in der Partitur enthalten, während zusätzliche Stimmen für A- und B-Instrumente den Orchesterstimmen beigelegt sind.

Nr. 1	Chor: Kommt ihr Töchter	S. 1
Nr. 8	Turba: Wo, wo, wo willst du	S. 45
Nr. 13	Rezitativ: O Schmerz	S. 62
Nr. 19	Chor: O Mensch beweine	S. 114
Nr. 27	Chor: Lass in kreuzigen	S. 185/191
Nr. 28	Rezitativ und Arie: Aus Liebe	S. 186
Nr. 30	Rezitativ: Erbarm es Gott	S. 196
Nr. 34	Rezitativ: Ach Golgatha	S. 212
Nr. 38	Arie: Mache dich	S. 224
Nr. 41	Chor: Wir setzen uns	S. 239

Fagott Wie weiter unten dargelegt, entstand Mendelssohns Dirigierpartitur auf der Grundlage eines Stimmensatzes des 18. Jahrhunderts aus der Berliner Singakademie (Quelle A). Obwohl Bach normalerweise keine als „Fagott“ bezeichnete Bass-Stimme forderte, und einmal abgesehen von der Frage, ob er überhaupt Fagotte bei der Aufführung seiner Passion verwendete, enthält die vorliegende Ausgabe (wie Quelle E) eine zusätzliche, optionale Fagottstimme. Zwei weitere in der Edition hinzugefügte Fagottstimmen können jeweils den Orchester-Bass von Coro I und II in den Tutti-Passagen unterstützen, indem sie an die Stelle des Orgelpedals treten (etwa im Einleitungs- und Schlusschor), das im überlieferten Material weitgehend fehlt (s. unten). Das erste Fagott dient auch dazu, das Klangspektrum in Solosätzen mit Oboen und Klarinetten zu erweitern. Das nur in längeren Tutti-Sätzen eingefügte und mit Chor II verknüpfte zweite Fagott kann auch mit einem Kontrafagott besetzt werden.

Im Eröffnungs- und Schlusschor werden zwei separate Stimmen vorgelegt. Je nach Aufführungsbedingungen und Besetzung des Chors können eine oder beide Stimmen verwendet werden.

Continuo Bei der Erstaufführung im Jahre 1829 dirigierte Mendelssohn vom Fortepiano aus. Der „Klavierauszug“ (Quelle D) der Erstausgabe von Bachs (originaler) *Matthäus-Passion* (Quelle C) erschien 1830. Die starke Ähnlichkeit mit Quelle D legt die Möglichkeit nahe, dass die in der vorliegenden Ausgabe enthaltene Realisierung der Secco-Rezitative bei der 1841 erfolgten Wiederaufführung auf Mendelssohns tatsächlicher Ausführung auf dem Fortepiano im Jahre 1829 beruhen.⁹ Die Ausstattung in Quelle D ist viel weniger

opulent als ihr barockes Gegenstück es gewesen sein würde, zumal die notierte Stimme nur selten den Umfang eines Tenors überschreitet.

Obwohl für die zahlreichen *Accompagnato*-Passagen, die sich an die *Secco*-Rezitative anschließen, kein Cembalo-Continuo als harmonische Basis erforderlich ist, weiß man nicht, wie die unvollständige Orchesterbegleitung für eine ganze Reihe der Arien (etwa Nr. 6 „Buß und Reu“) 1829, gestaltet wurde. Die Notwendigkeit von Ergänzungen wird weiter unten diskutiert. Man wird indessen annehmen dürfen, dass Mendelssohn bei der ersten Aufführung vom Fortepiano aus gegebenenfalls diesbezüglich das Nötige unternahm. In der Thomaskirche war 1841 ein Fortepiano weder vorhanden noch angestrebt. Mendelssohn griff deshalb zu der im 19. Jahrhundert üblichen Praxis bei der Aufführung von barocken Oratorien und arrangierte die *Secco*-Rezitative für zwei Celli, die eine akkordische Begleitung spielten (mit Kontrabass in der unteren Oktave). Diese Stimmen, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der Cembalo-Ausstattung in Quelle D aufweisen, wurden von Louis Weissenborn (Fagottist im Gewandhausorchester und Kopist für Mendelssohn)¹⁰

korde in der Regel zwischen c' und a' liegen und, mit zwei Ausnahmen, nie höher als d'. Dies ist im Blick auf andere gedruckte Klavierauszüge der Zeit ungewöhnlich und könnte auf Mendelssohns individuellen Begleitstil zurückzuführen sein. Tatsächlich zeigt eine genauere Betrachtung des Marx-Auszugs und der *Secco*-Continuostimmen für Celli und Bass von 1841, dass sie nahezu identisch sind, was eine spezifische Bezeichnung des Fingersatzes bei den Cello-Doppelgriffen ermöglicht. Ward Jones, op. cit., S. 429. 10 Beim Kopieren der Cellostimmen mag Weissenborn mehr als nur eine Quelle vorgelegen haben, außerdem eine Anzahl zusätzlicher Stimmen, denen Mendelssohns Originale des Jahres 1829 zugrunde lagen. Diese könnten mit Hilfe von Mendelssohns Partitur überprüft worden sein, in die Letzterer mit Bleistift Figurationen hinzugefügt hatte (da in der vom Kopisten Johann Friedrich Ritz erstellten nicht vorhanden). In vergleichbarer Weise wie Mendelssohn Celli und Bass für die Begleitung der *Secco*-Rezitative bei der Aufführung von Händels Oratorien wie auch bei *Secco*- und *Accompagnato*-Rezitativen seines *Paulus* eingesetzt hatte, könnte er durchaus eine orchestrale Ausführung gegenüber der Continuo-Ausstattung auch hierbei bevorzugt haben. Vgl. Peter Ward Jones, op. cit., S. 445–451.

Es sei angemerkt, dass Weissenborns Material für die 1841 erfolgte Aufführung die Evangelistenstimme in dem Umfang wiedergibt wie in Bachs Original, also nicht mit Mendelssohns bereits diskutierter gelegentlicher Versetzung nach unten. Zu Bachs Zeit war es eine gängige Praxis, die Singstimme mit den Rezitativen im Continuo-part präsent zu haben, und Mendelssohns Stimmen enthalten gleichfalls die Vokallinie. Der Verzicht auf die Textunterlegung lässt jedoch an eine praktische Kurzanleitung des Kopisten für sich selbst und für die Spieler schließen. Das Fehlen von Mendelssohns Transpositionen deutet nicht unbedingt darauf hin, dass die Evangelistenstimme bei der Aufführung des Jahres 1841 in die originale Lage zurückversetzt wurde. Selbst in Mendelssohns Partitur begegnen die Änderungen der Vokalstimmen in Form schwacher Bleistifteintragungen; und wenn Weissenborn entweder aus Quelle D oder anderen frühen Stimmen kopiert hätte, würden die

⁹ Peter Ward Jones beobachtet, dass Adolf Bernhard Marx, der Herausgeber des Klavierauszugs, die Akkorde durchweg recht tief platziert, wobei die Spitzentöne der drei- oder vierstimmigen Ak-

kopiert und sind in Quelle **B** überliefert. Da sie Mendelssohns eigener Art des ‚orchestralen‘ Secco (mit voller Streicherbesetzung) nicht unähnlich sind und auf ihn zurückgehen, sind sie im Haupttext der vorliegenden Ausgabe als Alternative zum Fortepiano-Continuo eingefügt.

Für Aufführungen, die sich an derjenigen Mendelssohns im Jahre 1829 orientieren wollen, ist ein fakultativer Fortepiano- bzw. Klavier-Part, der auf den Secco-Rezitativen in Quelle **D** beruht (und sich eng an die Celli- bzw. Contrabasso-Soli der gedruckten Partitur anlehnt), in den Orchester-Stimmen enthalten. Er entspricht der Realisierung von Franz in Quelle **E**. Bei Aufführungen dieser Art dient ein optionales *Accompagnato* in den tiefen Streichern bei Jesu letzten Worten (Nr. 35 „Eli, eli“) am dramatischen Höhepunkt der Passion, um die Konvention des ausgehaltenen tiefen Streichklangs unter Jesus-Texten, wie sie bei Mendelssohn durchweg begegnet, aufzunehmen.

Orgel Die Orgel in der Thomaskirche verfügte 1841 wohl noch über eine hohe Chortonstimmung. Während der Leipziger Jahre Bachs lag diese oberhalb des Kammertons von 415 Hz. Die Orgelstimme für die 1841 erfolgte Aufführung der Passion zeigt, dass sie, wie zu Zeiten Bachs, einen Ganzton tiefer transponiert werden musste, um sich der Orchesterstimmung anzupassen.¹¹ Jene unvollständig überlieferte Stimme

kleinen Modifikationen in der Vokallinie nicht vorhanden sein. Vgl. Ward Jones, „Die Continuo- und Orgelstimmen zur Leipziger Aufführung“ (2007), in: Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hrsg.), *Zu Groß, zu unerreichbar: Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohn und Schumanns*, Wiesbaden 2007, S. 323.

¹¹ Bei der Aufführung von Bachs Werken in Leipzig war die Orgel um einen Ganzton tiefer gestimmt, wie aus den überlieferten Orgelstimmen hervorgeht. Im 18. Jahrhundert lag der Stimmtone a' für die Orgel mit ca. 465 Hz einen Ganzton über der gängigen Leipziger Orchestertonhöhe ($a' = 415$). Es ist nicht zu vermuten, dass die Stimmung sich gegen Mendelssohns Zeit hin veränderte, aber der bekannte Wert für das Gewandhausorchester, der für die Spieler sowohl der Aufführung des *Lobgesang* im Juni 1840 als auch der *Matthäus-Passion* im April 1841 galt, lag bei $a = 440$ oder ein wenig höher, allenfalls bei $a = 448$ (vgl. Ellis, S. 53, sowie Haynes, S. 330). Eine überlieferte Orgelstimme für die Uraufführung des *Lobgesang* in der Thomaskirche im Juni 1840 (die Mendelssohn als Muster für die endgültige Version der *Matthäus-Passion* gedient haben mag) ist gleichfalls um einen Ganzton nach unten transponiert. Die umfangreiche Bläserbesetzung, die für die Choral-symphonie erforderlich ist, macht es unwahrscheinlich, dass die Orchesterstimmung weit unter $a = 440$ Hz gelegen hat. Dies erlaubt zwei Szenarien, sowohl für die Aufführung des *Lobgesang*, als auch für diejenige der *Matthäus-Passion* 1841: Entweder das Orchester war in der Lage, auf etwa $a' = 415$ hinunterzustimmen (schwer vorstellbar angesichts der Gewandhausstimmung allenfalls bis hin zu $a' = 448$), oder die Orgel war (teilweise) einen halben Ton höher gestimmt, also etwa $a' = 490$ Hz), was jedoch nirgends dokumentiert ist (vgl. Haynes, *A history of Performing Pitch*, S. 349–350).

weist in Nr. 37 („Und siehe da, der Vorhang im Tempel“) eine bemerkenswerte Streichung auf, die darauf hindeutet, dass aufgrund der Transponierung bei der Aufführung Stimmungsprobleme auftraten, vielleicht in der Art der „Schwierigkeiten“, die in einer Besprechung des Jahres 1841 erwähnt werden.¹² Im Übrigen ist die Orgel bei allen Chorälen *colla parte* mit dem Chor geführt (vergleichbar mit der Orgelstimme in Mendelssohns *Paulus*).

Im Eingangschor erklingt neben einem dominanten 8'-Zungenregister, das die Hauptstimme des Chors verstärkt, ein tiefes e im Pedal (32'; nur in den ersten fünf Takten gefordert) als vibrierender „Unterbau“ unter dem Orchesterklang, ein Stilmittel, das sich ein spätmantischer Komponist ein halbes Jahrhundert später hätte einfallen lassen können. Fragmente der unten erwähnten Continuo-Aussetzung existieren für Nr. 6, 7 und 41.

Zusätzliche Streicher-Stimmen Obwohl die Orgel in der Thomaskirche aus bereits angesprochenem Grund als Continuo-Instrument ausschied, belegen die Bruchstücke der überlieferten Orgelstimme des Jahres 1841, dass Mendelssohn in der Tat den Versuch unternahm, das Instrument zumindest bei bestimmten Arien um der harmonischen Abrundung Willen einzusetzen. Die beiden erhaltenen Beispiele hierfür finden sich in den B-Teilen von Nr. 6 „Buß und Reu“ und Nr. 7 „Blute nur“. In der vorliegenden Ausgabe ist die zweite dieser Aussetzungen als editorischer Zusatz den Streichern zugewiesen, und zwar als eine Möglichkeit, die Form der Begleitung, die Mendelssohn für weitere Aufführungen ausgebaut haben könnte, aufzugreifen.

Bei anderen Arien (mit zugehörigen Rezitativen), die in den Quellen **A** und **B** nicht in dieser Weise dokumentiert sind, bedient sich die vorliegende Ausgabe der von Robert Franz genutzten orchesterartigen Versionen, die sich in Quelle **E** finden und hier wiederum im Kleinstich bzw. in eckigen Klammern aufscheinen. In Sätzen dieser Art verwendete Franz die Streicher um der harmonischen Vollständigkeit Willen, so durch einfache Akkordschläge (z. B. Nr. 5, Rezitativ „Du lieber Heiland du“; Nr. 34, Rezitativ „Ach Golgatha“) oder durch dezente Verdopplung und Ergänzung schon existierender motivischer Elemente (z. B. Nr. 28, Rezitativ „Er hat uns allen wohlgetan“, sowie, in noch größerem Ausmaß, Nr. 13, Arie „Ich will bei meinem Jesu

¹² „Die Aufführung darf, unter Berücksichtigung der großen Schwierigkeiten, eine gelungene genannt werden“. Anonyme Besprechung in der *Zeitung für die elegante Welt* (Nr. 72, 10. Apr. 1841, S. 288), zitiert bei Ward Jones (op. cit.), S. 442.

wachen“). Die vorliegende Ausgabe bietet in solchen Fällen eine Realisierung für Streicher (im Kleinstich), die allerdings eher der für Mendelssohn typischen Transparenz im Stil der erwähnten Orgel-Continuos folgt als den an Brahms erinnernden Versionen von Franz.

„Concerto grosso“ / Basso generale Anders als Bach ordnete Mendelssohn sämtliche Arien dem ersten Orchester (Coro I) zu und nutzte die Kräfte des Coro II (Chor und Orchester) als „antiphonale“ bzw. Ripieno-Verstärkung für Coro I. Coro II tritt dementsprechend in Mendelssohns Version nie separat in Erscheinung, sondern nur im Dialog mit Coro I oder als dessen Erweiterung. Anders als in Bachs Autograph, das die beiden Chöre, wie etwa in der Trauermotette *Komm Jesu komm*, optisch voneinander absetzt, folgt die vorliegende Ausgabe der in Quelle A überlieferten Anordnung und führt die beiden Bass-Stimmen (Halsung nach oben bei Coro I und nach unten bei Coro II) in einem System zusammen.

Diese optische Gestaltung, die eine Concerto grossoartige Beziehung der beiden Cori untereinander suggeriert, mag auch als Indiz für die tatsächliche Situierung der Bassgruppe an zentraler Stelle gedeutet werden, und zwar in räumlicher Abgrenzung von den höheren Instrumenten, wie es in Basso generale-Art im Barockorchester üblich war. Ein solcher Standort könnte außerdem eine sinnvolle Zuweisung der in Oktaven notierten Basspassagen ermöglichen (s. beispielsweise S. 28 sowie S. 205), was andererseits heißen würde, dass die getrennt aufgestellten Kontrabässe in Oktaven spielen.¹³ Appendix 2 bietet eine mögliche (Mendelssohnsche) Bühnenaufteilung.

Einleitungssatz Die Überführung von Bachs „kammermusikalischer“ Passion mit einer kleinen Anzahl von Vokalstimmen in ein romantisches Orchesterwerk

¹³ Das auffallende Phänomen an denjenigen Stellen, an denen Bachs Notation vermeintlich bedeutet, dass Celli und Kontrabässe in drei Oktaven unisono spielen (Bässe wie auch Celli in Oktaven), ist wohl dadurch zu erklären, dass es in Bachs Orchester (immer) nur einen Kontrabass gab und für die doppelchörige Passion die verfügbaren Streicher in zwei „cori“ aufgeteilt wurden. Wie Ulrich Siegele gezeigt hat, bestand Bachs Orchester in der Regel aus elf Musikern (3.3.2.2.1), wobei einige der Geiger gegebenenfalls auch Bratsche spielten („Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ (1978), S. 334f., zitiert bei Andrew Parrott, *The Essential Bach Choir*, 2000, S. 99). Dies würde bedeuten, dass im Doppelorchester der *Matthäus-Passion* die Streicher 2.2.1.1.1 (Coro 1) bzw. im Coro 2 einfach und ohne Kontrabass besetzt waren. Wie diese Passagen mit Orchestern „Mendelssohnscher“ Größe umgesetzt wurden, ist eine noch unbeantwortete Frage.

mit symphonischem Chor konfrontierte Mendelssohn mit einer Fülle von Herausforderungen inklusive derjenigen, eine angemessene Ausgewogenheit zwischen Tutti und der Chor-Hauptstimme von „O Lamm Gottes“ im Eröffnungsschor (Nr. 1 „Kommt ihr Töchter“) zu erzielen. Anders als im Choral, der den Ersten Teil beschließt (Nr. 19 „O Mensch beweine“), wo die Melodie in einen vierstimmigen Choralsatz integriert ist, liegt die Hauptstimme im Eröffnungsschor über dem dichten Geflecht des achtstimmigen Tutti von Coro I und II. Mendelssohn probierte mehrere Möglichkeiten aus, um die Chormelodie zu akzentuieren – ganz so wie heutige Chorleiter es praktizieren, indem sie einen symphonischen Klangkörper ohne zusätzlichen hohen „Choralchor“ nutzen. Nachdem ihm 1829 klar geworden war, dass eine Bachs Vorbild folgende Verwendung eines von der Orgel verdoppelten Chor-Soprans den Gegebenheiten in der Singakademie nicht gerecht werden würde, verstärkte er bei der späteren Aufführung in Berlin die Chormelodie durch Solisten, die in Oktaven sangen und von Flöten und Klarinetten in der oberen Oktave begleitet wurden.¹⁴

Die überlieferten Flöten- und Oboenstimmen von Coro II (Quelle B) weisen auf Einlegeblätter für den Eröffnungssatz hin; nur eines davon ist, von der Hand des Kopisten Eduard Rietz, erhalten und fügt die Chormelodie in die eigentliche Oboenstimme ein. Dieses Blatt wurde dann später der „Clarinet 2do in C“ beigelegt, wie Rietz es in einer Bleistiftnotiz festhielt. Es ist nicht klar, wann diese Zuordnung erfolgte, aber es scheint, dass diese zusammengefügte Stimme bei wenigstens einer Aufführung von den Klarinetten statt den Oboen gespielt wurde. Entsprechend ist sie in der vorliegenden Neuausgabe berücksichtigt. Bei der Aufführung des Jahres 1841 wurde die Chormelodie, wie die unvollständige Orgelstimme zeigt, gleichfalls von der Orgel verdoppelt.

EDITORISCHE HINWEISE

Artikulation

Die Streichinstrumente der Violinfamilie und insbesondere die Bögen waren während der Zeit, die zwischen Bachs letzter Aufführung der *Matthäus-Passion* und derjenigen von Mendelssohn im Jahre 1829 lag, beträchtlichen Veränderungen unterworfen. Die Entwicklung und allgemeine Einführung des Tourte-Bogens begünstigte eine sehr differenzierte Artikulation

¹⁴ Vgl. Ward Jones, op. cit., S. 429–430.

mit lang ausladenden Linien und erschwerte dagegen die mit dem Barockbogen mögliche kleinteilige Spielweise. Mendelssohns Bleistiftmarkierungen in seiner Partitur (Quelle A) zeigen Abweichungen von Bachs Artikulation und Phrasierung. Einige von ihnen zeigen die Form langer Bögen, die eher auf Phrasierungen hindeuten als auf eine Bindung im eigentlichen Sinne.

Einige Sätze, etwa der Eingangsschor, weisen durchgehende Bearbeitungsspuren auf, wobei Gruppen von drei oder sechs Achteln mit einer anschließenden punktierten Viertel durch Bögen verbunden sind. Diese Eingriffe wurden in der vorliegenden Ausgabe berücksichtigt und ohne Kommentar vereinheitlicht, sofern Unterschiede zwischen (beispielsweise) der ersten und zweiten Violine bzw. Coro I und II bestanden, wobei der Lesart der ersten Violine gegenüber der zweiten der Vorrang galt, sowie, vor allem bei Unisono-Stellen, der von Coro I gegenüber Coro II.

Die überlieferten Stimmen (Quelle B) wurden von Eduard und Julius Rietz (neben anderen) vor der ersten Aufführung des Jahres 1829 von Mendelssohns Partitur (Quelle A) ausgeschrieben. Die von Eduard Rietz kopierten ersten Pultstimmen weisen einige Abweichungen (bzw. Verbesserungen) hinsichtlich der Artikulationsbezeichnungen in der Partitur (Quelle A) auf, sowohl der ursprünglichen als auch der von Mendelssohn hinzugefügten. Da Rietz die Aufführung des Jahres 1829 leitete und außerdem Mendelssohns Violinlehrer war, genoss er das Vertrauen des Letzteren. Für die vorliegende Ausgabe wird durchgängig auf Rietz' Artikulationsbezeichnungen anstelle derjenigen von Mendelssohn bzw. Johann Friedrich Rietz (Vater Eduards und Kopist der Partitur) in Quelle A zurückgegriffen, sofern sich Unterschiede zeigen.

Mendelssohns Hoffnung, für die Leipziger Aufführung des Jahres 1841 Ferdinand David, den Dirigenten des Gewandhausorchesters als Konzertmeister gewinnen zu können, zerschlug sich, als jener zu einer Konzertreise nach England aufbrach. So wurde Carl Eckert, ein junger, aufstrebender Dirigent aus den Reihen der Berliner Singakademie, der in Leipzig seine Ausbildung bei Mendelssohn abschloss, mit der Aufgabe betraut. Die wieder eingefügte Arie Nr. 26 „Gebt mir meinen Jesum wieder“ wurde von Eckert Coro I zugewiesen (obwohl sie in Bachs Original dem Stimmführer von Coro II zugehört), denn die Stimme findet sich innerhalb des 1841 von Weissenborn zusätzlich kopierten Materials. Sie enthält, vermutlich von Eckerts Hand, Eintragungen mit roter Kreide zum Zweck der Änderung und Anpassung der Artikulation; diese wurden in der vorliegenden Ausgabe ebenso übernommen

wie ähnliche Vermerke in Nr. 24 „Erbarme dich“. Generell wurden Modifizierungen der Artikulation (z. B. von Rietz oder Eckert), wenn sie an Stellen begegnen, die später wiederkehren, kommentarlos auf die Wiederholungen angewandt, sofern sie nicht ursprünglich in der Stimme enthalten waren.

Editorisches Komma

An einigen Stellen der Secco-Rezitative im Zweiten Teil wurden Atemzeichen (in Form eines Kommas) eingefügt, nämlich dort, wo eine von Mendelssohn vorgenommene Kürzung einen Bruch innerhalb der Bach'schen Harmonik verursacht. Das Zeichen soll an diesen Stellen anzeigen, dass beim Vortrag kurz innezuhalten ist, ohne jedoch eine mathematisch genaue metrische Verlängerung des Takts vorzunehmen.

Dynamik

Mendelssohns Partitur (Quelle A) enthält bereits einige dynamische Angaben, die möglicherweise aus der Partitur der Singakademie stammen, von der sie kopiert worden war. Ihnen fügte Mendelssohn zahlreiche weitere mit Bleistift hinzu, unter ihnen lange Crescendi und Decrescendi über mehrere Takte hinweg sowie Crescendo- und Decrescendo-Gabeln, bisweilen über einer einzelnen Note. Seine Angaben zur Dynamik wurden in der vorliegenden Ausgabe übernommen und in den Fällen ergänzt, wenn sie sich etwa in der ersten Violine, nicht aber in der zweiten vorfanden, sowie bei Wiederholungen.

Verzierungen

Während der Zeit zwischen Bachs und Mendelssohns Aufführung der Passion veränderte sich die Praxis der Verzierungen wie auch der entsprechenden Zeichen. Der Schleifer in Form des von Bach in auffälliger Weise verwendeten zweitönigen Vorschlags in Nr. 24 „Erbarme dich“ ist bereits in Mendelssohns Partitur (Quelle A) zu einer aus einer Note bestehenden Appoggiatura, eine Terz unter dem Hauptton stehend, abgewandelt. Es ist möglich, dass Johann Friedrich Ritz mit dem Schleifer nicht vertraut war und ihn beim Kopieren der Partitur aus der Singakademie durch eine vermeintlich moderne Variante ersetzte. Dieselbe Verkürzung findet sich in der veröffentlichten Partitur (Quelle C) und im Klavierauszug (Quelle D). Andere Verzierungen in Nr. 24, zumeist in Form der Appoggiatura, wurden zunächst in die Stimme der Solo-Violine kopiert und dann getilgt (in seiner Partitur strich er sie mit Bleistift aus). Auch an anderen Stellen wurden Appoggiature von Mendelssohn eliminiert,

beispielsweise in den Flötenstimmen von Nr. 17 „So ist mein Jesus nun gefangen“. Veränderungen und Weglassungen dieser Art wirken auf jeden, der Bachs Original kennt, befremdlich, wurden aber in der vorliegenden Ausgabe berücksichtigt, da sie auf eine deutlich erkennbare Entscheidung Mendelssohns im Blick auf die Aufführung zurückgehen.

Varianten

Die Quellen der Berliner Singakademie, die zum Erstellen von Mendelssohns Partitur genutzt wurden (s. Quelle A unten) weichen gelegentlich (textlich wie musikalisch) von Bachs autographem Material, das der *Neuen Bach-Ausgabe* zugrunde lag, ab. An Stellen, an denen abweichende Lesarten begegnen, ist Bachs Version in der Fußnote der entsprechenden Seite wiedergegeben. In einigen wenigen Fällen wurde Bachs Lesart der Vorzug gegeben, und diejenige Mendelssohns erscheint entsprechend als Fußnote.

QUELLEN

- A** Bodleian Library, MSS M. Deneke Mendelssohn c.66-7
Mendelssohns Aufführungspartitur, ein Geschenk seiner Großmutter 1824. Kopiert von Johann Friedrich Ritz (später Rietz, Vater von Eduard und Julius). Es handelt sich um eine Abschrift des Exemplars im Besitz der Berliner Singakademie, das seinerseits von Bachs autographen Stimmen kopiert wurde. Rietz war Mendelssohns Violinlehrer und Kollege, der die Aufführung 1829, mit Mendelssohn am Fortepiano, leitete. Quelle A ist eine saubere Abschrift der Komposition in ihrer Gesamtheit. Bleistift-Anmerkungen Mendelssohns, die während des Studiums des Werks und in Vorbereitung der Aufführung gemacht wurden, finden sich in der gesamten Partitur ebenso wie Streichungen (gleichfalls mit Bleistift) von wegzulassenden Sätzen.
- B** Oxford, Bodleian Library, MSS M. Deneke Mendelssohn b.8-9
Orchesterstimmen, kopiert von Quelle A durch Eduard und Julius Rietz im Vorfeld der Berliner Aufführung von 1829. Einige weitere, von Louis Weissenborn, Fagottist des Gewandhausorchesters, kopierte Stimmen wurden für die Leipziger Aufführung des Jahres 1841 erstellt.
- C** *Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei*, Berlin: In der Schlesinger'schen Buch- und

Musikhandlung, 1830. Erstveröffentlichung der Partitur.

- D** *Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei*, Berlin: In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, 1830. Klavierauszug von Adolf Bernhard Marx.
- E** *Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus mit ausgeführten Accompagnement bearbeitet von Robert Franz*, Leipzig, Breitkopf & Härtel [1867].
- F** *Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei*. Williams Sterndale Bennetts Kopie nach Quelle C (vermutlich seine Dirigierpartitur) mit Mendelssohns Streichungen, die durch Zusammenheften der Seiten mit den nicht berücksichtigten Sätzen erkennbar sind. Oxford, Bodleian Library, (W) Sterndale Bennett Mus. c.25

BIBLIOGRAPHIE

Der bisher gründlichste Überblick über die *Grosse Passions-Musik* ist der unten genannte von Peter Ward Jones, der die früheren Forschungen von Geck und Glöckner wie auch von anderen Wissenschaftlern der letzten 20 Jahre bündelt.

- Bach, Johann Sebastian, hrsg. von Alfred Dürr. *Matthäus-Passion: Frühfassung BWV 244b*, Kassel 1972
- Bach, Johann Sebastian / Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Matthäus-Passion BWV 244 in den Versionen von Felix Mendelssohn Bartholdy Berlin 1829 und Leipzig 1841*, hrsg. von Klaus Winkler, Kassel 2014
- Ellis, Alexander J., „On the history of musical pitch“, in: *Journal of the Society of Arts*, 1880 (Reprint, hrsg. von Arthur Mendel 1968)
- Geck, Martin, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9)
- Glöckner, Andreas, „Zelter und Mendelssohn – Zur ‚Wiederentdeckung‘ der Matthäus-Passion im Jahre 1829“, in: *Bach-Jahrbuch* 90 (2004), S. 133–155
- Haynes, Bruce, *A History of Performing Pitch. The Story of ‚A‘*, Lanham, Maryland, und Oxford 2002
- Parrott, Andrew, *The Essential Bach Choir*, Woodbridge 2000
- Sterndale Bennett, R., „Three abridged versions of Bach's St Matthew Passion“, in: *Music & Letters*, Bd. 37 (1956), S. 336–339

Ward Jones, Peter, „Mendelssohn’s performances of the ‚Matthäus-Passion‘: considerations of the documentary evidence“, in: *Music & Letters*, Bd. 97 Nr. 3 (2016), S. 409–464

Ward Jones, Peter, „Die Continuo- und Orgelstimmen zur Leipziger Aufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1841“, in: Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hrsg.), *Zu Groß, zu unerreichbar: Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohn und Schumanns*, Wiesbaden 2007

DANKSAGUNG

Die Herausgeber sind all jenen Personen zu Dank verpflichtet, die diese ungewöhnliche Ausgabe auf ihrem Weg bis zur Veröffentlichung begleitet haben. Vor etwa fünf Jahren leistete Peter Ward Jones, ehemaliger Leiter der Musikabteilung der Bodleian Library und angesehenen Mendelssohn-Forscher, in den ersten Editionsphasen wichtige Unterstützung. Seine gründliche Studie über Mendelssohns Neubearbeitung der *Matthäus-Passion* und die hilfreiche Diskussion vieler sich ergebender Fragen schufen eine unverzichtbare und zuverlässige Ausgangsbasis. Martin Holmes, Ward Jones’ Nachfolger als Alfred Brendel Curator of Music der Bodleian Libraries, gewährte den Herausgebern freundlicherweise stets umfassenden Zugang zu den in der Bibliothek vorhandenen Haupt- und Nebenquellen.

Barry Sterndale Bennett, Ururenkel von Mendelssohns Schüler William Sterndale Bennett, stellte großzügigerweise umfangreiches Quellenmaterial aus dem Nachlass seines Urgroßvaters zur Verfügung. Dies verschaffte den Herausgebern eine einzigartige Vorstellung von der Passionsaufführung durch Mendelssohn 1841 in Leipzig wie auch dem sich anschließenden Weg des Werks nach London und in die englischsprachige Welt insgesamt. Weiterhin sind wir dankbar für die Gespräche mit Hannah French über den ‚romantischen Bach‘ und dessen Kontext; ihr Interesse und ihre Forschung zur britischen Bach-Rezeption nach Mendelssohn hat den Horizont dieser Ausgabe

erheblich erweitert. Vielen Dank an sie sowie die Bibliothekare des Royal College und der Royal Academy of Music.

Im Mittelpunkt dieser Ausgabe steht die gewissenhafte Bearbeitung von Bachs Passion ein Jahrhundert nach dem Tod des Komponisten. Wir sind daher sehr dankbar für das Interesse seitens der Interpreten während der Vorbereitung dieser Edition. Die Diskussion mit dem Bach-Forscher Andrew Parrott lieferte in vielen Punkten fundierte Anregungen für die Erarbeitung einer „orchestralen“ Bach-Ausgabe. Ein intensiver Austausch mit Sally Merriman war unerlässlich für die Erstellung der Fagottstimmen. Vielen Dank auch an Andrew Manze und das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra für die Aufführung dieser neuen Passion im April 2023 im Vorfeld der Veröffentlichung; sie war unverzichtbar, um das Werk praxistauglich zu machen.

Eine anvisierte Uraufführung und Einspielung nach der Fertigstellung ist von unschätzbarem Wert für jede Neuauflage, vor allem für solche, die in so vielfältiger Weise „neu“ ist. Christopher Jackson, künstlerischer Leiter des Bach Choir of Bethlehem, Amerikas ältestem Bach-Ensemble, hat zusammen mit der Geschäftsführerin des Chors, Leela Breithaupt, die Veröffentlichung dieser Publikation vorangetrieben. Die Uraufführung und Einspielung am 4. November 2023 werden ein zentraler Programmpunkt im Rahmen des 125. Jubiläums dieses vorzüglichen Mendelssohn’schen Bach-Chors sein.

Schließlich sind die Herausgeber Stefan Gros, dem Chorleiter des Bärenreiter-Verlags, zu großem Dank verpflichtet. Die Veröffentlichung eines so ungewöhnlichen Projekts erfordert kontinuierliche Begleitung und Kontrolle sowie kreative Flexibilität bei unzähligen und unvorhersagbaren Anliegen; dies kann nur, wie im vorliegenden Fall, ein erfahrenes Lektorat bieten, das unermüdlich und großzügig seine Unterstützung gewährte.

Malcolm Bruno, Caroline Ritchie
Cwmcarvan, Gwent, September 2023
(Übersetzung: Axel Beer)

Passions-Musik

nach dem Evangelisten Matthäus

ERSTER TEIL

Johann Sebastian Bach

1. Chorus mit Choral

Bearbeitung von / Arrangement by Felix Mendelssohn Bartholdy

The score is divided into two main sections: **Coro I** and **Coro II**. **Coro I** includes parts for Flauto I/Oboe I, Flauto II/Oboe II, Violino I/II, Viola, and vocalists (Soprano, Alto, Tenore, Basso). **Coro II** includes parts for Flauto I/Oboe I/Clarinetto I, Flauto II/Oboe II/Clarinetto II, Violino I/II, Viola, vocalists (Soprano, Alto, Tenore, Basso), Fagotto I/II, and Violoncello e Contrabbasso. The music is in G major and 12/8 time. Dynamics include *mf* and *cresc.*. The vocal parts are currently silent.

I/II 5

Fl. I
Ob. I
[Clar. I]

Fl. II
Ob. II.
[Clar. II]

Vi. I

Vi. II

Va.

S

A

T

B

[Fag. II]

[Fag. I]
Vc./Cbb.

I/II 9

Fl. I
Ob. I
[Clar. I]

Fl. II
Ob. II.
[Clar. II]

Vi. I

Vi. II

Va.

S

A

T

B

[Fag. II]

[Fag. I]
Vc./Cbb.

13

I

Fl. I
- do al f < > < > f tr

Fl. II
do al f < > < > f tr

Ob. I
- do al f < > < > f tr

Ob. II
- do al f < > < > f tr

VI. I
- do al f simile f

VI. II
f simile f

Va.
f simile f

S
-

A
-

T
-

B
-

II

Fl. I
- do al f < > < > f tr

Fl. II
- do al f < > < > f tr

Ob. I [Clar. I]
- do al f < > < > f tr

Ob. II [Clar. II]
- do al f < > < > f tr

VI. I
- do al f simile f

VI. II
f simile f

Va.
f simile f

S
-

A
-

T
-

B
-

[Fag. II]
f

[Fag. I]
- do al f

Vc./Cbb.

41. Chorus

I/II

Flauto I/II
Oboe I
[Clarinetto I]

Oboe II
[Clarinetto II]

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

[Fagotto I]

[Fagotto II]

Violoncello
e Contrabbasso

I/II 13

Fl. I/II
Ob. I
[Clar. I]

Ob. II
[Clar. II]

VI. I

VI. II

Va.

S

A

T

B

[Fag. I]

[Fag. II]

Vc./Cbb.

19

Fl. I/II
Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

S

A

T

B

Fl. I/II II
Ob. I
[Clar. I]

Ob. II
[Clar. II]

VI. I

VI. II

Va.

S

A

T

B

[Fag. I]

[Fag. II]

Vc./Cbb.

Coro I *p*

Coro II *p*

— im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

Gra - be zu: Ru - he sanf - - - - te, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

— im Gra - be zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

Gra - be zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

Coro I *p*

Coro II *p*