

J. S. BACH

Violinsoli aus den geistlichen Kantaten,
Messen, Passionen und Oratorien

Mit einer 2. Violinstimme für zwei Soli

Violin Solos from the Sacred Cantatas,
Masses, Passions, and Oratorios

With a second Violin part for two Solos

Ausgewählt, eingerichtet und mit
aufführungspraktischen Hinweisen versehen von

Selected and with fingerings, bowings, and
comments on performance by

Martin Wulfhorst

Nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Based on the Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 6986

INHALT / CONTENTS

Einführung	II
Introduction	XI
Zeichenerklärung / Index of Symbols	IXX
1. Kantate 32 „Liebster Jesu, mein Verlangen“ / “Dearest Jesus, sore I need you”	
Nr. 3: Aria (Basso) „Hier, in meines Vaters Stätte“	2
2. Kantate 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“ / “Praise ye God thruout creation”	
Nr. 4: Choral (Soprano) „Sei Lob und Preis mit Ehren“ (2 Violinen / 2 Violins)	6
3. Kantate 57 „Selig sei der Mann“ / “Blessed is the man”	
Nr. 7: Arie (Soprano) „Ich ende behende mein irdisches Leben“	10
4. Kantate 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“ / “Heart and lips, thy whole behaviour”	
Nr. 5: Aria (Soprano) „Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn“	15
5. Kantate 74 „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ / “He who loves me, keepeth my commandments”	
Nr. 7: Aria (Alto) „Nichts kann mich erretten von höllischen Ketten“	18
6. Kantate 86 „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“ / “Truly, truly, I say to you”	
Nr. 2: Aria (Alto) „Ich will doch wohl Rosen brechen“	20
7. Kantate 97 „In allen meinen Taten“ / “In all that I am doing”	
Nr. 4: Versus 4. Aria (Tenore) „Ich traue seiner Gnaden“	22
8. Kantate 108 „Es ist euch gut, daß ich hingehe“ / “For you 'tis best that we parted”	
Nr. 2: Aria (Tenore) „Mich kann kein Zweifel stören“	26
9. Kantate 120 „Gott, man lobet dich in der Stille“ / “God, praise waiteth Thee in the Temple”	
Nr. 4: Aria (Soprano) „Heil und Segen soll und muß zu aller Zeit“	29
10. Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ / “Wake ye maids! hark, strikes the hour”	
Nr. 3: Aria Duetto (Soprano, Basso) „Wenn kömmt du, mein Heil“	33
11. Kantate 158 „Der Friede sei mit dir“ / “May peace be unto you”	
Nr. 2: Aria con Corale (Soprano, Basso) „Welt, ade, ich bin dein müde“	40
12. Kantate 171 „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ / “God, as thy Name is, so is Thy praise”	
Nr. 4: Aria (Soprano) „Jesus soll mein erstes Wort“	46
13. Messe in h-Moll / Mass in B minor, BWV 232	
Nr. 6: „Laudamus te“ (Soprano II)	50
14. Matthäus-Passion / St. Matthew Passion, BWV 244	
Nr. 39 (47): Aria (Alto, Chor I) „Erbarme dich“	54
15. Matthäus-Passion / St. Matthew Passion, BWV 244	
Nr. 42 (52): Aria (Basso, Chor II) „Gebt mir meinen Jesum wieder“	57
16. Weihnachts-Oratorium / Christmas Oratorio, BWV 248, Teil / Part III	
Nr. 31: Aria (Alto) „Schließe, mein Herze“	60
17. Weihnachts-Oratorium / Christmas Oratorio, BWV 248, Teil / Part V	
Nr. 51: Aria Terzetto (Soprano, Alto, Tenore) „Ach, wenn wird die Zeit erscheinen“	64
18. Weihnachts-Oratorium / Christmas Oratorio, BWV 248, Teil / Part IV	
Nr. 41: Aria (Tenore) „Ich will nur dir zu Ehren leben“ (2 Violinen / 2 Violins)	69

EINFÜHRUNG

I. ZWECK UND UMFANG DER AUSGABE

Bach hat in den meisten seiner Oratorien, Passionen und Messen sowie in vielen seiner Kantaten eine oder zwei Soloviolen eingesetzt. Aber obwohl diese Kompositionen einen festen Platz im Musikleben unserer Zeit haben, werden die in ihnen enthaltenen Solopassagen und -sätze im allgemeinen weder in der geigerischen Ausbildung noch in der Praxis als vollwertiger Bestandteil des Violinrepertoires behandelt. Die vorliegende Sammlung will einen Beitrag zur Erschließung dieser Violinsoli leisten. Sie soll dem Geiger als Studienausgabe und gleichzeitig als Aufführungsstimme dienen, ihm sowohl einen zuverlässigen Notentext nach dem Urtext der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) als auch alle für die musikalische Textausdeutung notwendigen Informationen bieten und ihm schließlich die Möglichkeit geben, durch die Beschäftigung mit einer größeren Zahl typischer Violinsoli tiefer in die reiche musikalische Welt des Bachschen Vokalschaffens einzudringen.

Eine Solovioline verlangt Bach in über vierzig seiner Chöre, Arien, Ensemblesätze, Choralbearbeitungen oder rein instrumentalen Kantatensätze; dazu kommen mindestens zehn Nummern mit zwei Soloviolen und eine für Violino piccolo, eine um eine kleine Terz höher gestimmte kleinere Geige, die auch im Ersten Brandenburgischen Konzert vorgesehen ist.¹ Die Solovioline erscheint in einer Vielzahl von Konstellationen, vom reinen Triosatz mit Singstimme und Continuo über Kombinationen mit einem oder zwei Solobäsern bis zu vollstimmigen Sätzen mit Streichorchester oder noch größeren Besetzungen mit Bläsern und Streichern.

Neben denjenigen Violinstimmen, die Bach ausdrücklich mit Vermerken wie „Violino solo“, „Violino concertato“ oder „Violino concertino“ versah,² gibt es eine Reihe hinsichtlich der Besetzung problematischer Fälle: Sätze, bei denen die originale Partitur und die

originalen Stimmen unterschiedliche Angaben über die Besetzung der Violinstimme(n) machen, schlecht überlieferte Kompositionen ohne Instrumentationsangabe, Werke, für die mehrere Fassungen für verschiedene Soloinstrumente existieren, und Arien, für die die Soloviolinstimme offenbar verloren ist und daher rekonstruiert werden muss. Schließlich sind einige Sätze oder Passagen in der ersten Tutti-Violine so konzipiert, dass eine solistische Ausführung denkbar oder ratsam ist, obwohl die Quellen keinerlei dahingehenden Vermerk enthalten.

Selbst wenn man all diese hinsichtlich der Besetzung problematischen Werke nicht berücksichtigt, bleiben noch rund zweimal so viele Sätze, als in der vorliegenden Ausgabe untergebracht werden konnten. Es musste also eine subjektive und somit angreifbare Auswahl getroffen werden. Dabei galt es, ein Gleichgewicht zwischen besonders beliebten und besonders schwierigen Stücken zu schaffen. So findet man einige weniger häufig aufgeführte, besonders virtuose Soli, während manche Geiger das ein oder andere wohlbekannte Solo vermissen werden, das erheblich weniger Vorbereitung erfordert. Nicht berücksichtigt wurden:

1. leichtere Sätze, die selten über die 1. Lage hinausgehen,
2. Sätze, in denen die Solovioline lediglich als Ersatz für ein ursprünglich vorgesehenes Instrument diente, das dem Komponisten offenbar bei einer bestimmten Aufführung nicht mehr zur Verfügung stand (z. B. Kantate 8/1, 8/2, 43/7, 47/2, 96/2, 103/1, 103/3, Johannes-Passion, Fassung von 1724, Nr. 19–20),
3. Sätze, die ursprünglich von der gesamten Geigengruppe gespielt wurden und nur bei einem speziellen Anlass solistisch besetzt wurden (z. B. Kantate 9/3),
4. solistisch geführte Tutti-Violinstimmen (z. B. Kantate 105/5).

Ausgewählt wurden insgesamt fünfzehn Soli für eine Violine, eines für Violino piccolo (Kantate 140/3) und zwei für zwei Soloviolen, für die die zweite Solostimme gesondert der vorliegenden Ausgabe beiliegt (Kantate 51/4, Weihnachts-Oratorium Nr. 41). Dass nur Arien und Ensemblesätze aufgenommen wurden, beruht nicht auf einer willkürlichen Entscheidung, die Chöre und Choralbearbeitungen auszuklammern, sondern ergab sich, weil die Solostimmen in den Arien generell die höchsten Anforderungen an den Geiger

1 Sätze, in denen die Violine nur als Ersatz für ein anderes, nicht verfügbares Soloinstrument diente, wurden bei der Zählung nicht berücksichtigt.

2 Zu dem Problem der Besetzungsbezeichnungen siehe Matthias Wendt, *Solo – Obligato – Concertato. Fakten zur Terminologie der konzertierenden Instrumentalpartien bei Johann Sebastian Bach*, in: Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag, hrsg. von Reinmar Emans und Matthias Wendt, Bonn: Gudrun Schröder Verlag 1990, S. 57–76.

stellen. Die weltlichen Kantaten wurden nicht berücksichtigt, weil sie weit seltener aufgeführt werden.

II. VIRTUOSITÄT UND TEXTAUSDEUTUNG: DIE SOLOVIOLINE IM BACHSCHEN VOKALWERK

Für den Geiger stellen die Solopartien in Bachs Vokalwerken eine besondere Herausforderung dar, weil sie hohe Virtuosität und sensibles und engagiertes Zusammenspiel erfordern und weil sie durch eine differenzierte und komplexe musikalische Textausdeutung gekennzeichnet sind, die es in jeder Aufführung umzusetzen gilt.³

Einerseits schuf Bach mit diesen Solosätzen höchst anspruchsvolle Violin- und Kammermusikkompositionen. Während Arien von protestantischen Kirchenmusikkomponisten vor und um Bach meist relativ leichte Begleitstimmen aufweisen, dominiert in den Anfangs-, Zwischen- und Schlussritornellen seiner Arien, Chöre und Choralbearbeitungen instrumentale Virtuosität. Der Violinsolist muss hier alles bewältigen, was die barocke Geigentechnik zu bieten hatte: schnelle Läufe und Dreiklänge bis in die 7. Lage, chromatische Figuren, unbequeme Sprünge, schwierige Arpeggien, Doppelgriffe sowie drei- und vierstimmige Akkorde. In den Vokalteilen der Sätze treten die Instrumente als gleichberechtigte Partner in einen kunstvollen Dialog mit der Singstimme oder begleiten sie mit virtuellen Figurationen, die vom Ritornellmaterial abgeleitet sind, wobei man die Dynamik reduzieren muss, ohne an Klarheit einzubüßen.

Andererseits konzipierte Bach seine geistlichen Vokalwerke als „musikalische Predigten“, in deren Dienst die instrumentalen Mittel stehen. Für den Instrumentalisten sind die Bewältigung der technischen Schwierigkeiten und das sensible Zusammenspiel mit dem Sänger nur Vorbedingungen für die musikalische Re-

alisierung der textlichen Botschaft, der in den meisten Sätzen eine zentrale Bedeutung zukommt. Die Bandbreite der Instrumentalstimmen reicht von einigen wenigen, die dem Text gegenüber relativ neutral sind, bis zu solchen, die ganz von einzelnen Textworten oder vom Gesamtinhalt des Textes inspiriert sind.

1. Virtuose Figurationen ohne tiefere Beziehung zum Text verleihen manchen Kantatensätzen einfach einen besonders festlichen Charakter (abgesehen davon, dass sie mitunter einem besonders begabten Spieler die Gelegenheit geben, sein Können zu beweisen).

2. Meist lose sind Beziehungen zum Text in sogenannten Parodiesätzen, d. h. Umarbeitungen, bei denen der Musik zu einer weltlichen Kantate ein geistlicher Text mit mehr oder weniger ähnlichem Inhalt unterlegt wurde (zum Beispiel Kantate 171/4 in der vorliegenden Sammlung).

3. Eine enge, jedoch immer noch allgemeine Beziehung zum Text zeichnet einige Arien aus, in denen virtuose Figurationen zur Darstellung von Freude oder Lobpreis dienen (ein berühmtes Beispiel ist das „Laudamus te“ aus der h-Moll-Messe).

4. Eine Reihe von Ritornellen beginnt mit Themen, die weitgehend oder gänzlich von der ersten Phrase der Singstimme abgeleitet sind. Solche vokal empfundenen Themen, die mitunter ungeigerisch ausfallen, müssen sprechend „deklamierend“ artikuliert werden.

5. Viele der Figurationen, die solchen Themen folgen oder andere Ritornelle ganz ausfüllen, sind stark vom Text inspiriert. Dabei reicht Bachs Palette von lautmalischen Arpeggien für das Rasseln der Ketten (Kantate 74/7) und schnellen Tonleitern für das Klingeln des Geldes (Matthäus-Passion, Nr. 42) über einfache Figuren wie Haltetönen auf „ruhn“ oder „Glaube“, akzentuierenden Synkopen auf „fest“ oder aufstrebenden Skalen auf „fortgehen“ bis zu umfassenderen Konzeptionen (einem tänzerischen Ritornell für „lachen“ in Kantate 74/7 oder einem eindringlichen, ausdrucksvollen Siciliano für das „Erbarme dich“ aus der Matthäus-Passion).

Eine besondere Aufgabe für den Geiger erwächst aus der Da capo-Struktur der meisten Arien: Bach lässt dem B-Teil gewöhnlich ein (langes) Da capo des gesamten A-Teils oder ein (kurzes) Da capo des Anfangsritornells folgen. Besonders bei langen Da capos erwartet man vom Instrumentalisten abwechslungsreiche, phantasievolle Gestaltung durch zusätzliche Verzierungen (Triller, Durchgangsnoten) oder neue, andersartige Phrasierungen; in manchen Arien ist es ratsam, einige der original notierten Verzierungen beim ersten Mal auszulassen, um sie für das Da capo aufzusparen.

3 Wer diesen wichtigen Aspekt der Badischen Vokalmusik tiefer verstehen möchte, dem sei die Lektüre einiger Standard-Werke nahegelegt: Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 11. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1937; Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc.: Bärenreiter 1995; Walter Blankenburg, *Bachs h-moll-Messe*, 4. Auflage, Kassel: Bärenreiter 1993; Emil Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel etc.: Bärenreiter, München: dtv 1991; Walter Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc.: Bärenreiter 1982. Nähere Informationen zur Entstehungsgeschichte und zu den Quellen der Bachschen Vokalwerke sind zu finden in den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe und in: Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Band 1, Teile 1–4, Vokalwerke I–IV, Frankfurt etc.: C. F. Peters, 1985–1989, zitiert hier als BC.

III. ZUR EDITION

Die vorliegende Ausgabe soll dem Geiger alles notwendige Material und alle notwendigen Informationen in die Hand geben, damit er den hier geschilderten schwierigen und vielschichtigen Aufgaben bei der Interpretation der Bachschen Violinsoli gerecht werden kann.

Als Basis diene der zuverlässigste verfügbare Notentext – die seit 1954 bei Bärenreiter erscheinende und fast abgeschlossene *Neue Bach-Ausgabe* (NBA). Die graphische Unterscheidung zwischen den Zusätzen der NBA-Herausgeber und den Ergänzungen durch den Herausgeber der vorliegenden Ausgabe geht aus der Tabelle vor Beginn des Notentextes hervor. Hier folgen nur einige allgemeine Erläuterungen.

Am Anfang jedes Satzes findet man den originalen Besetzungsvermerk für den Solopart, gegebenenfalls zusammen mit Angaben über die Restbesetzung. Die Mitwirkung des Continuos ist dabei als selbstverständlich vorausgesetzt. Stellen, die bei Solovioline und 1. Violine identisch sind, sind als *tutti*-Stellen ausgewiesen; kommt der Solovioline eine eigene Stimme zu, ist diese als *solo* gekennzeichnet.

Für eine bessere Orientierung beim ersten Einsatz ist der Rhythmus des Continuos dem ersten oder den ersten beiden Takten der Geigenstimme unterlegt. Die Singstimme, die vollständig über der Violinstimme erscheint (im Terzett aus dem Weihnachts-Oratorium eine Kombination aller Stimmen auf einem System), dient dem besseren Zusammenspiel und erlaubt dem Geiger darüber hinaus, den Inhalt des Textes besser auszugestalten.

Bachs Violinsoli weisen zumeist nur spärliche dynamische Bezeichnung auf. Die originalen *forte*- und *piano*-Zeichen sind zudem nicht immer wörtlich zu verstehen, da sie oft lediglich auf den Einsatz der Singstimme bzw. des Ritornells hinweisen. An vielen Stellen ist das *piano* als *decrescendo* und das *forte* als *crescendo* auszuführen. Nur die wichtigsten dynamischen Bezeichnungen wurden ergänzt. Die Bezeichnung der Violinstimme mit Fingersätzen und Bogenstrichen stellte den Herausgeber vor die schwierige Aufgabe, gleichzeitig unterschiedlichen Aufführungsphilosophien (modern, historisch) und den Bedürfnissen unterschiedlicher Musikertypen (Berufsmusiker, Laie, Musikstudent, Probespielkandidat) gerecht werden zu müssen.

Berufsmusiker werden oft wohl eher eigene Fingersätze und Bogenstriche spielen, aber mit Rücksicht auf alle anderen Geiger wurde die vorliegende Ausgabe maßvoll bezeichnet (anders als die Bärenreiter-

Ausgaben der Bachschen Solosonaten, -partiten und der Sonaten mit obligatem Cembalo, für die bereits zahlreiche bezeichnete Editionen vorliegen). Der Herausgeber strebte dabei danach, einen Kompromiss zwischen leicht ausführbaren und klanglich befriedigenden Fingersätzen zu finden. An besonders heiklen Stellen der Kantaten 57, 97, 108, der Matthäus-Passion und des Weihnachts-Oratoriums werden unter den Noten kursive Fingersätze als Alternativen angeboten.

Die Bogenstriche sollen die Phrasierung und die Wortakzente unterstützen. In den Kantaten 51, 86, 97, 108 und 147 zeigen die eingeklammerten Striche eine zweite Ausführungsmöglichkeit an. Oft ergeben sich in der originalen Phrasierung und Artikulation Diskrepanzen zwischen analogen Stellen in verschiedenen Ritornellen oder zwischen Ritornell und Vokalteil. In der vorliegenden Ausgabe entschied man sich für die gleiche Phrasierung dieser Passagen, auch wenn Bach bzw. sein Kopist nur einmal diese Phrasierung vollständig notierte. Ebenso wurden z. B. Bindebögen durch Trillernachschläge ergänzt. Anders als bei den Solosonaten und -partiten ist bei einigen Kantaten kein Autograph erhalten, sondern nur unzuverlässige Abschriften mit ungenauer oder spärlicher Artikulation und Phrasierung, während die von Bach selbst bezeichneten Stimmen, besonders die aus seiner Spätzeit, eine sehr differenzierte und detaillierte Bezeichnung aufweisen. Geiger sollten sich nicht aus vermeintlicher Werktreue davor scheuen, in solchen schlecht überlieferten Werken – mit gewisser Vorsicht auch in anderen Kompositionen – Bindebögen zu ergänzen oder zu ändern, solange die Zutaten nicht stilfremd sind. Ein Vergleich verschiedener Fassungen derselben Komposition zeigt, dass Bach selbst bei Umarbeitungen mitunter die Artikulation völlig änderte (z. B. Kantate 36a /7 und 36/7, 102/5 und die Messe BWV 233/5).

An Verzierungen finden sich Vorschläge, Schleifer und Triller (die bei allen Kadenzen gemäß barocker Praxis ergänzt wurden). Die Ausführung der Verzierungen wird in den Kommentaren zu den einzelnen Sätzen beschrieben. Frederick Neumann hat mit der traditionellen Vorstellung aufgeräumt, dass bei Bach alle Triller auf dem Schlag mit der höheren Nebennote beginnen und alle Vorschläge lang (im Verhältnis 1:1) oder bei 3er-Werten überlang (im Verhältnis 2:1) auszuführen sind.⁴ Gestützt auf zahlreiche Quellen

4 Die Lektüre von Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1978, sei jedem Geiger nahegelegt.

fordert er große Flexibilität in der Ausführung der Vorschläge – von kurz vor dem Schlag bis lang auf dem Schlag.

Alle *Dal segnos* von Schlussritornellen sind ausgeschrieben. Dabei sind Schlussfermaten lediglich orthographische Zeichen, die das Ende des letzten Ritornells bezeichnen, aber keineswegs zwingend eine längere Dauer der Schlussnote erfordern.

Da die Tempowahl in den Arien weitgehend nicht von geigerischen, sondern von sängerischen Gegebenheiten abhängt, wurden Metronomzahlen in eckigen Klammern hinzugefügt, die dem Geiger eine ungefähre Vorstellung von traditionellen Tempi geben sollen.

IV. KOMMENTARE ZU DEN EINZELNEN SÄTZEN

Die vollständigen Arientexte (englische Fassung von Henry S. Drinker), deren Kenntnis für eine adäquate Interpretation unerlässlich ist, werden im Notentext an Ort und Stelle auf einem eigenen Gesangssystem mitgeteilt. Die nachstehenden Kommentare zu den einzelnen Sätzen, die dem Notentext jeweils vorangestellt sind, enthalten Informationen zur Quellenlage, die dem Geiger erlauben, sein eigenes Urteil über das Gewicht der originalen Artikulation und Phrasierung zu bilden, Angaben zur Besetzung und schließlich Hinweise zur Textausdeutung und zur Aufführungspraxis (Ausführung von Verzierungen und Rhythmen etc.).

1. Kantate 32 zum 1. Sonntag nach Epiphania „Liebster Jesu, mein Verlangen“ (1726)

Nr. 3 Aria (Basso) „Hier, in meines Vaters Stätte“

NBA I/5 (1975), S. 152–157; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

Die Kantate ist nach beliebtem barockem Muster als Dialog zwischen Jesus (Bass) und der gläubigen Seele (Sopran) angelegt. Der Text der Bassarie ist die Antwort auf die Frage der Seele im ersten Satz der Kantate: „Liebster Jesu, mein Verlangen, sage mir, wo find’ ich dich?“ Das gesangliche Anfangsthema der Arie gibt der gläubigen Seele (und damit auch dem Zuhörer) das Gefühl, endlich geborgen bei ihrem Heiland zu sein – nur bei den Worten „betrübt Geist“ in T. 38, 64 und 87 finden sich Molltrübungen (Dür 1995: 225).

In T. 6 und allen analogen Takten sollte man die obere Akkordnote nur etwa ein Sechzehntel aushalten, um die Stimmführung zu verdeutlichen. Den Vorschlag in T. 105 spielt man beim ersten Mal kurz, beim *Da capo* lang.

2. Kantate 51 zum 15. Sonntag nach Trinitatis und zu jedem anderen Sonntag im Kirchenjahr („et In ogni Tempo“)

„Jauchzet Gott in allen Landen“ (1730)

Nr. 4 Choral (Soprano) „Sei Lob und Preis mit Ehren“

NBA I/22 (1987), S. 95–109; Quelle: Autographe Partitur

Diese Choralbearbeitung ist ein Beispiel für einen Satz ohne detaillierte Textausdeutung: Der tänzerische Charakter der Instrumentalstimmen und die lebhaften Figurationen unterstützen die allgemeine Botschaft des Textes – Lobpreis, Freude und Vertrauen auf Gott.

Der unorthodoxe Bogenstrich im ersten Takt des Themas soll helfen, den Phrasenschwerpunkt in T. 2 herauszuheben. Die Bindebögen in T. 3 und an allen Parallelstellen wurden entsprechend der Violinstimme in T. 7 an den Notenhälsen bzw. den Balken – entgegen den Stichregeln – ergänzt. Ob in T. 5–6 und allen ähnlichen Takten die Bindebögen wie in der 1. Violine in T. 69–70 zu ergänzen sind, bleibt dem Spieler überlassen. Die traditionelle Praxis, den Choral langsamer zu nehmen als die „Alleluja“-Fuge (T. 118), ist fragwürdig.

3. Kantate 57 (Dialogus) zum 2. Weihnachtstag „Selig ist der Mann“ (1726)

Nr. 7 Arie (Anima Seele, Soprano) „Ich ende behende mein irdisches Leben“

NBA I/3.1 (2000), S. 104–109; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

Sterben und Tod gehören zu den beliebtesten Themen der barocken Vokalmusik, und Bach entwickelte ein großes Arsenal an Mitteln zu ihrer musikalischen Darstellung (z. B. absteigende chromatische Figuren oder langsame, ausdrucksvolle, klagende Melodien). Aber selten gelang ihm eine so ungewöhnliche und packende Realisierung wie hier. Die Arie ist vorletzter Teil einer lyrisch-dramatischen Szene zwischen Jesus und der Seele – einem Dialog, der in dem Todeswunsch der Seele gipfelt, dargestellt wie die Vereinigung zweier Liebender in einer barocken Oper. Bach komponiert einen schnellen Tanzsatz mit brillanten Sechzehntelfigurationen zur Darstellung der „Freude“ und des „behenden“ Todes⁵ (daher die bewusste, ungewöhnliche Überschrift *Allegro*) und integriert in diesen Rahmen absteigende Dreiklänge, die das Sterben malen (wie bei den Worten „ich ende“ in T. 47–50 in der Singstimme), und dramatische Fragen: „Was?

5 Vgl. die Singstimme in T. 115–116.

was?“ (T. 183–184, 225–228). Bei den Worten „Mein Heiland, ich sterbe“ (T. 152) beginnt ein kurzes Liebesduett, in dem sich Sopran und Violine gleichsam umeinander schlingen.

Wie Alfred Dürr hervorhebt, beherrscht eine „... für uns kaum mehr nachvollziehbare Jenseitsliebe ... die Arie ...“, deren Worte ‚Ich ende behende mein irdisches Leben‘ Bach in eine Musik von schmerzlich-leidenschaftlicher Seligkeit gekleidet hat. Die ersten Takte der Solovioline verbildlichen dieses ‚Ende‘ als ein stürmisches sich Fallenlassen in die Arme Jesu. In der Vertonung der Worte ‚Mein Heiland, ich sterbe‘ des zweiten Arienteils hat die mystische Jesus- und Todesliebe eine Vollkommenheit der künstlerischen Gestaltung gefunden, wie sie nur selten gelingt. Folgerichtig fehlt der Arie das *Da capo*. Sie endet auf der Durparallele B mit der Frage ‚was schenkest du mir?‘, auf die der folgende vierstimmige Choralatz die Antwort erteilt: Der Glaube bedeutet für den Christen die Errettung vom Tode“ (1995: 148).

Die Arie sollte ohne *Ritardando* enden (wie die dramatischen Chöre in den Passionen), und der Choral Nr. 8 sollte *attaca* folgen, wie Bach durch seine Notation zeigt (die Schlussfermate fehlt, und der letzte Takt hat drei volle Achtel, nicht zwei wie normalerweise bei einem auftaktigen Stück im 3/8-Takt) und im selben Puls gesungen werden (ganze Takte des 3/8-Takts der Arie werden zu Vierteln).

4. Kantate 147 zu Mariae Heimsuchung „Herz und Mund und Tat und Leben“ (1723)

Nr. 5 Arie (Soprano) „Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn“

NBA I/28 (1995), S. 99–103; Quelle: Autographie Partitur

Dürr schreibt über die Arie, die eine Umarbeitung einer Nummer aus der Adventskantate 147a von 1716 darstellt: „offenbar soll ... die Brillanz des Instrumentalparts die erwartungsvolle Freude über das Kommen des Messias widerspiegeln“ (1995: 747). Die einzelnen Sechzehntel in T. 2, 12, 17, 23, 26, 31, 36, 42 jeweils auf der zweiten Zählzeit und in T. 20 auf der dritten Zählzeit sind wohl als Triolensechzehntel auszuführen. Die Triller in T. 1 etc. spielt man am besten als Praller vor dem Schlag. Der Schlusston wird trotz Fermate kurz gespielt.

5. Kantate 74 zum 1. Pfingstfesttag „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (1725)

Nr. 7 Arie (Alto) „Nichts kann mich erretten von höllischen Ketten“

NBA I/13 (1959), S. 119–127; Quelle: Originalstimmen

Der tänzerische Charakter der Arie – es handelt sich wohl um einen Passetied – deutet auf das „Lachen“ hin, während die Arpeggien der Solovioline wie auch die Sechzehntel-Repetitionen, die *spiccato* und kurz auszuführen sind, die rasselnden „höllischen Ketten“ versinnbildlichen. Die Synkopen der Singstimme in T. 36, denen sich die Violine in T. 37 anschließt, sind ein abstrakteres Symbol für die verschlungenen Ketten.

6. Kantate 86 zum Sonntag Rogate „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“ (1724)

Nr. 2 Arie (Alto) „Ich will doch wohl Rosen brechen“

NBA I/12 (1960), S. 50–52; Quelle: Autographie Partitur

Der unbekannte Textdichter fasst die Botschaft, dass wir getrost auf Gottes Zusage seiner Hilfe vertrauen können (Dürr 1995: 365), in ein Bild von Rosen und Dornen, von dem sich Bach anscheinend inspirieren ließ. Die Figuren am Anfang des Ritornells symbolisieren wohl die „Rosen“, während die bewusst ungeeigneten Arpeggios in T. 5ff. das „Stechen“ der Dornen darstellen. Wenn man sich diese dualistische Interpretation zu eigen macht, sollte man den Gegensatz zwischen dem graziösen Anfangsthema und den scharfen Arpeggien hervorheben (und dementsprechend auf die vorgeschlagenen erleichternden Bindungen bei den Arpeggios verzichten).

7. Kantate 97 (ohne Bestimmung) „In allen meinen Taten“ (1734)

Nr. 4 Versus 4. Arie (Tenore) „Ich traue seiner Gnaden“

NBA I/34 (1986), S. 216–221; Quelle: Autographie Partitur

Die kantabile Melodik, die ausdrucksvollen Vorhalte (T. 5) sowie die satten Doppelgriffe und Akkorde dieser Arie aus Bachs Spätzeit deuten bereits auf den galanten Stil seiner Söhne hin. Wie bereits Dürr vermutete (1995: 864), war die Absicht hinter dem hochvirtuosen Violinpart weniger die musikalische Ausdeutung der Überfülle der Gnade als der Wunsch, einem zur Verfügung stehenden besonders guten Spieler die Gelegenheit zu geben, seine Technik zu zeigen. Bach übertrug die musikalische Gestaltung des Textes (durch Haltetöne auf „traue“ etc.) vornehmlich dem

Sänger, während die Violine nur die Synkopen auf „Übel“ vom Tenor übernimmt.

**8. Kantate 108 zum Sonntag Cantate
„Es ist euch gut, daß ich hingehe“ (1725)
Nr. 2 Aria (Tenore) „Mich kann
kein Zweifel stören“**

NBA I/12 (1960), S. 25–29; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

Der Continuo mit seinem Ostinato-Rhythmus und die Singstimme mit ihren Haltetönen stellen das „Nicht-Zweifeln“ dar, während die gezackten, unruhigen Sechzehntelfiguren der Violine den „störenden Zweifel“ symbolisieren (vgl. Tenor, T. 17–18); solche musikalischen Deutungen negierter Begriffe sind bei Bach nicht selten. Die aufsteigenden Tonleitern in T. 51 illustrieren das „Fortgehen“⁶ und das lange *fis* in T. 67–70 setzt den Halteton des Tenors in T. 62–64 auf „ich glaube“ fort.

Die Phrasierung scheint auf den ersten Blick inkonsequent, aber entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als logisch (z. B. fehlt bei der Sechzehntelfigur mit Terzsprung in T. 3 auf der zweiten Zählzeit die Bindung, die sich bei den schrittweisen Sechzehntelfiguren z. B. in T. 1–2 findet).

**9. Kantate 120 zum Ratswechsel
„Gott, man lobet dich in der Stille“ (vor 1729)
Nr. 4 Aria (Soprano) „Heil und Segen soll
und muß zu aller Zeit“**

NBA I/32.2 (1994), S. 100–108; Quelle: Autographe Partitur

Weil es sich bei dieser Arie um eine Parodie handelt, ist die Beziehung zum Text nur lose (Darstellung der „Fülle“ von „Heil und Segen“). Der Satz geht auf eine verschollene Arie aus Bachs Köthener Zeit vielleicht für Sopran, Violine und Continuo zurück, die auch als Vorbild für den dritten Satz der Frühfassung der Sonate für Violine und obligates Cembalo BWV 1019a diente (Bärenreiter-Ausgabe 5119, Anhang, S. 60–65). Dieser herrlich gesangliche Sonatensatz, *Cantabile, ma un poco Adagio* überschrieben, zeigt zum Teil interessante, abweichende Bindebögen, auf die hier z. T. zurückgegriffen wurde. Die unbedingt notwendigen oder logischen Bindebögen aus BWV 1019a/3 stehen hier über bzw. unter den Notenköpfen, die alternativen oder empfehlenswerten – entgegen den Stichregeln – über bzw. unter den Balken.

6 Das Evangelium des Sonntags Cantate beginnt mit den Worten Jesu: „Nun aber gehe ich zu dem, der mich gesandt hat“ (Joh. 16, 5).

Die Vorschläge in T. 11, 37, 63 und 89 sind kurz auszuführen. Bei den Trillern sollte man nur die ausdrücklich notierten Nachschläge spielen.

**10. Kantate 140 zum 27. Sonntag nach Trinitatis
„Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (1731)
Nr. 3 Aria Duetto (Soprano, Basso) „Wenn
kömmst du, mein Heil“**

NBA I/27 (1968), S. 173–180; Quelle: Originalstimmen

Dürr gibt eine treffende und für den Geiger höchst aufschlussreiche Beschreibung für diese schwärmerische Siciliano-Arie, die wie die Arien in Kantate 32 und 57 einen Dialog zwischen Jesus und der gläubigen Seele darstellt: „Als Obligatinstrument sieht Bach einen Violino piccolo ... vor. Die lebhafteste, geradezu virtuose Figuration dieses Soloparts klingt dadurch besonders hell, silbrig und mag vielleicht den strahlenden Glanz der Braut abbilden, die ihren Geliebten mit brennendem Öle erwartet. Der Zwiegesang, thematisch aus dem Ritornellbeginn entwickelt, erweckt in seinem sehnsuchtsvoll-sinnlichen Charakter mystische Eindrücke: Himmlische und irdische Liebe sind hier in eins verschmolzen. Musikalisch gehört dieser Satz zu den schönsten Liebesduetten der Weltliteratur“ (1995: 723). Der Geiger sollte bestrebt sein, den süßeren, helleren Klang des um eine Terz höher gestimmten Violino piccolo nachzuahmen – besonders durch bevorzugte Verwendung der unteren Lagen.

Die vorgeschlagenen Bindungen in T. 8 etc. lehnen sich an die Phrasierung der Singstimme in T. 32 an. Im letzten Ritornell ergänzt man am besten die Verzierungen der Singstimme (Vorschläge und Schleifer) aus T. 9–10. Die konsequente Unterscheidung von Vorschlagsymbol und ausgeschriebenem 16tel-Vorhalt in T. 9–10 und 63–64 lässt darauf schließen, dass die Vorschläge kurz ausgeführt werden sollen. Neumann empfiehlt, den Schleifer in T. 33–34 zur Vermeidung von Oktavparallelen vor dem Schlag zu spielen. Dies müsste dann analog für alle Schleifer gelten (1978: 220).

**11. Kantate 158 zum Fest Mariae Reinigung
und zum 3. Osterfesttag**

**„Der Friede sei mit dir“ (vor 1735)
Nr. 2 Aria con Corale (Soprano, Basso) „Welt, ade,
ich bin dein müde“**

NBA I/10 (1955), S. 132–137; Quelle: Partiturabschrift von C. F. Penzel

Die Quelle weist die Solostimme klar der Violine zu, obwohl merkwürdigerweise die G-Saite völlig vermieden wird, sogar wo dies eine Veränderung der Melodie mit sich bringt (*cis* statt *cis* in T. 90). Wahrscheinlich

stammt die Arie aus einer älteren Basssolokantate, in der sie entweder in einer tieferen Tonart stand oder für ein anderes Soloinstrument, etwa eine Querflöte, bestimmt war (NBA, Krit. Ber., S. 168–69). In der überlieferten, hier vorliegenden Form ist das *cis* in T. 90 am besten eine Oktave tiefer zu spielen. In den 16tel- und 32stel-Passagen wurden die unbedingt notwendigen Bindebögen ergänzt, ähnlich dem „Laudamus te“ aus der h-Moll-Messe. Weitere mögliche Bindebögen sind im Anfangsritornell – gegen die Stichregeln – über bzw. unter den Balken hinzugefügt.

12. Kantate 171 zum Neujahrsfest

„Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ (1728)

Nr. 4 Aria (Soprano) „Jesus soll mein erstes Wort“

NBA I/4 (1965), S. 154–159; Quelle: Autographe Partitur

Man kann die Motivik und den Charakter dieser Arie nur verstehen, wenn man berücksichtigt, dass sie eine Parodie der Arie „Angenehmer Zephyrus“ aus der Kantate 205/9 (1725) darstellt. Im Original illustrieren die wiegenden Sechzehntel und die sanften Achtfelddauern in T. 1 das leise Wehen des Windes, und die aufsteigende Sequenz in T. 16ff. fällt auf die Zeile „soll auf meinen Höhen spielen“. All diese illustrativen Figuren gingen natürlich bei der Umarbeitung verloren. Alle Vorschläge in der Violin- und Singstimme werden am besten kurz ausgeführt.

13. Messe in h-Moll, BWV 232, Gloria (1733)

Nr. 6 „Laudamus te“ (Soprano II)

Text:

Laudamus te,	Wir loben dich,
benedicamus te,	wir preisen dich,
adoramus te,	wir beten dich an,
glorificamus te.	wir rühmen dich.

NBA II/1 (1954), S. 66–72; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

In dieser hochvirtuosen Arie dienen die reichen Figurationen (bis zum bei Bach seltenen hohen *a*“) zur Darstellung des Lobpreises. Der Vorschlag in T. 2 ist kurz zu spielen.

14. Matthäus-Passion, BWV 244 (1727/1736)

Nr. 39 (47) Aria (Alte, Chor I) „Erbarme dich“

NBA II/5 (1972), S. 179–184; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

In der Fassung von 1727 spielte in dieser Arie mit obligater Violine der Konzertmeister des zweiten Orchesters das Solo, damit die 1. Geigen-Gruppe des 1. Orchesters nicht dezimiert wurde (BC, S. 1024). Diese Arie,

von allen Werken mit Violinsoli Bachs wohl die ausdrucksvollste, folgt auf ein Rezitativ, das beschreibt, wie Petrus Jesus verleugnet, und das mit den Worten endet: „... und ging hinaus und weinete bitterlich“. In der Arie, die genau mit denselben Tönen beginnt, die zuerst im Rezitativ auftreten bei Petrus' Worten „Ich kenne des Menschen nicht“ (Platen 1991: 173), gibt er seiner abgrundtiefen Verzweiflung über seinen eigenen Verrat Ausdruck. Anders als in anderen von Bachs Siciliano-Arien (z. B. BWV 140/3) steht über dieser Arie bewusst nicht *Adagio*; das Tempo darf deshalb nicht zu schleppend gewählt werden.

Neumann hat die verbreitete Ansicht widerlegt, dass hier alle Vorschläge und Schleifer lang auf dem Schlag auszuführen sind (1978: 129–130, 143–145). Er gibt z. B. mehrere Argumente gegen die von Arthur Mendel vorgeschlagene Angleichung der Vorschläge in T. 3 etc. an die angeblich „ausgeschriebene“ Version in T. 16 und 40, 2. Takthälfte (1978: 129–130). Neumann zufolge schreibt Bach die Stellen in T. 16 und 40, die beide in einem völlig anderen melodischen Kontext stehen als die mit Vorschlagsnoten notierten, bewusst aus, weil er sie anders ausgeführt wissen wollte. Die Vorschläge in T. 3 ebenso wie die meisten anderen Vorschläge sind also kurz zu spielen (Neumann 1978: 143–145); nur der Vorschlag in T. 2 etc. wird als Achtel auf dem Schlag ausgeführt. Der Vorschlag in T. 1 ist ein kurzer „Zwischenschlag“ zwischen zwei Noten gleicher Tonhöhe, den Bach bewusst ohne einen kleinen Bindebogen notiert. Aus harmonischen Gründen muss der Schleifer in T. 22 und 47 vor dem Schlag gespielt werden, analog dann auch der Schleifer in T. 1. Eine Ausführung auf dem Schlag würde überdies die melodische Parallele zur Singstimme in T. 9 zerstören (Neumann 1978: 227). Man vergleiche auch Violine und Singstimme in T. 42.

15. Matthäus-Passion, BWV 244 (1727/1736)

Nr. 42 (52) Aria (Basso, Chor II) „Gebt mir meinen Jesum wieder“

NBA II/5 (1972), S. 189–194; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

In der Fassung von 1727 spielte in dieser Arie mit obligater Violine – analog zur Arie Nr. 39 (s. o.) – der Konzertmeister des ersten Orchesters das Solo, damit die 1. Geigen-Gruppe des zweiten Orchesters nicht dezimiert wurde (BC, S. 1024).

Über diese Arie ist viel gerätselt worden, und hintergründige Interpretationen wurden ebenso angeboten wie Argumente dafür, dass es sich hier um eine Parodie oder eine kompositorische Verlegenheitslösung

handelt. Vielleicht liegt die Antwort in einer einfachen Deutung, die von Bachs oft sehr direkter Art der Textausdeutung und seiner Freude an barocker Bildlichkeit ausgeht. Das Thema (T. 1–4) ist keine beiläufige Floskel, wie häufig kritisiert wurde, sondern eine energische, deklamatorische Geste mit dramatischen Pausen, die den Appell des gläubigen Zuschauers an die Peiniger Jesu („Gebt mir meinen Jesum wieder“) in aller Eindringlichkeit darstellt. Dazu kontrastieren die virtuoson Figurationen, die (wie in der „Mammon“-Arie aus der Kantate 105/5) das Geldklingeln darstellen und darüber hinaus Judas' verzweifelte Reaktion auf die Folgen seines Verrats – das „Niederwerfen“ der „Silberlinge“, des „Blutgeldes“ – illustrieren. Wenn man die Arie in diesem Sinn mit dramatischer Eindringlichkeit und Feuer spielt, wird sie an Wirkung gewinnen. Dazu gehört u. a. auch, dass man die Schlussfermate kurz oder gar nicht aushält.

16. Weihnachts-Oratorium, BWV 248, Teil III (1734)

Nr. 31 Arie (Alto) „Schließe, mein Herze“

NBA II/6 (1960), S. 137–140; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

Ursprünglich wollte Bach die Arie von der gesamten Geigengruppe ausführen lassen, er korrigierte dann aber *unisoni* in *solo*, wahrscheinlich um ihren intimen Charakter nicht zu zerstören. Der Schlüssel zum Verständnis der Arie liegt im letzten Satz des vorhergehenden Rezitativs, der sich auf die Lobpreisungen der Hirten nach der Verkündigung bezieht: „... Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.“ Obwohl die Altpartie in Bachs Zeit von einem Knabenalt oder Falsett ausgeführt wurde, spricht in der Arie Maria (oder die sich mit ihr identifizierende gläubige Seele).

Zwei Bilder inspirierten Bach und sollten musikalisch realisiert werden: das „selige Wunder“ wird durch die schwärmerische Melodik in T. 1–4 etc. dargestellt, das „feste“ Bewahren des Wunders wird versinnbildlicht durch die energischen Synkopen und Staccato-Achtel der folgenden Phrase (T. 5–12), die markant, wenn auch immer noch weich auszuführen sind, später auch durch die Unisoni mit der Singstimme (T. 35, 55–57 etc.).

Die Violinstimme ist von Bach selbst sorgfältig mit Phrasierungen und Artikulationszeichen versehen worden. Eventuell anzugleichen sind – wie vorgeschlagen – Artikulation bzw. Phrasierung bei einigen Parallelstellen: T. 2 und 100 wie T. 62, T. 38 und 40 wie T. 120. Alle Vorschläge sind kurz. In T. 73–74 scheint *eis* melodisch plausibler als *e* (nach der NBA).

17. Weihnachts-Oratorium, BWV 248, Teil V (1734)

Nr. 51 Arie Terzette (Soprane, Alto, Tenore) „Ach, wenn wird die Zeit erscheinen“

NBA II/6 (1960), S. 230–241; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

Bach benutzt hier eine beliebte Technik der barocken Kantatendichtung, die mehr Dramatik in den betrachtenden Text bringt: Wie im Eingangsschor der Matthäus-Passion stehen sich zwei Parteien in einem Dialog gegenüber, die Fragenden und Zweifelnden einerseits und die Antwortenden, die bereits Gewissheit haben, andererseits. Sopran und Tenor warten noch auf die Ankunft Jesu, während der Alt bereits um die Geburt des „neugeborenen Königs der Juden“ weiß, die die drei Weisen im Chor Nr. 45 angekündigt haben. So entsteht eine lebendige Opernszene, bei der die Violine sich teils mit ihrem inständigen Anfangsthema auf die Seite der Fragenden schlägt, teils mit ihren Figurationen den Hintergrund für den Dialog bietet.

18. Weihnachts-Oratorium, BWV 248, Teil IV (1734)

Nr. 41 Arie (Tenore) „Ich will nur dir zu Ehren leben“

NBA II/6 (1960), S. 186–191; Quellen: Autographe Partitur, Originalstimmen

Die Arie ist eine Parodie der Arie der Tugend „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“ für Solo-Oboe und Solo-Violine aus der Glückwunschkantate *Herkules auf dem Scheidewege* BWV 213/7 (1733).

Die Sechzehntel, die im Original das „Schweben“ darstellen, illustrieren in der gelungenen Umdichtung das „Leben“, während die Fugenstruktur, die im Original die Strenge der Tugend darstellt, in der Parodie keine rechte Funktion hat.

Martin Wulfhorst

INTRODUCTION

I. PURPOSE AND SCOPE OF THE EDITION

Bach employed one or two solo violins in most of his oratorios, passion settings, and masses as well as in many of his cantatas. However, although these works have a firm place in the musical life of our time, the solo passages and movements they contain are generally not considered fully-fledged items of the violin repertoire, whether in teaching or in performance. The object of the present collection is to contribute to the wider dissemination of these violin solos. It is intended to serve violinists both as a study edition and as an instrumental part for performing purposes, not only providing him or her with a reliable musical text based on the *Urtext* of the New Bach Edition (NBA), but also making available all information necessary to project the meaning of the words. Finally, violinists are given an opportunity to probe more deeply into the many splendoured world of Bach's vocal works by studying a relatively large number of his typical violin solos.

Bach requires the use of a solo violin in more than forty of his choruses, arias, ensemble movements, chorale settings or purely instrumental cantata movements; in addition, there are at least ten numbers requiring two solo violins and one for violino piccolo, a small violin tuned a minor third higher than the standard violin (it is also called for in the First Brandenburg Concerto).¹ The solo violin appears in a wide array of settings, from simple trio format with voice and continuo to combinations with one or two solo wind instruments and finally to movements with a full contingent of strings or even larger forces requiring winds and strings.

In addition to those violin parts which Bach, in his scores, expressly marked as 'Violino solo', 'Violino concertato', 'Violino concertino' or with some similar designation,² there are also a number of cases in which the scoring is problematical. These include movements

for which the original score and the original instrumental parts offer conflicting specifications regarding the scoring of the violin part or parts; compositions inadequately handed down without specification of instruments; works existing in several versions for different solo instruments; and arias for which the solo violin part is evidently lost and must therefore be reconstructed. Finally, a number of movements or passages in the first tutti violin part are conceived in such a way that solo execution is conceivable, or advisable, although the sources lack a remark to this effect.

Even if all these problematical works are ignored, there still remain about twice as many movements as could be accommodated in the present edition. Thus a necessarily subjective and contestable selection had to be made. The object was to strike a balance between especially popular and especially difficult pieces. Several less familiar but highly virtuoso numbers have thus been included, while many violinists will note the absence of one or another well-known solo which requires considerably less preparation to perform. Excluded from the present edition are:

- 1) easy movements seldom extending beyond the first position;
- 2) movements in which the solo violin merely serves as a substitute for the instrument the composer originally envisaged but lacked at a particular performance, as in Cantatas nos. 8/1, 8/2, 43/7, 47/2, 96/2, 103/1, 103/3 and nos. 19–20 of the 1724 version of the St. John Passion;
- 3) movements originally played by the entire string ensemble and only given a solo performance on a special occasion, e. g. Cantata no. 9/3;
- 4) solo writing for tutti violin parts, e. g. Cantata no. 105/5.

A total of fifteen solos for single violin were selected, as well as one for violino piccolo (Cantata no. 140/3) and two for two solo violins. For the latter items (Cantata no. 51/4 and Aria no. 41 of the Christmas Oratorio) the second solo part is enclosed separately as a supplement to the present edition. The reason why only arias and ensemble movements have been included, far from being an arbitrary decision to exclude the choruses and chorale settings, is that the solo parts in the arias generally place the greatest demands on the violinist. The secular cantatas have been excluded because they are far less frequently performed.

1 These figures exclude movements in which the violin merely served as a substitute for another solo instrument which happened not to be available.

2 Regarding the problem of instrumental designations see Matthias Wendt, 'Solo – Obligato – Concertato. Fakten zur Terminologie der konzertierenden Instrumentalpartien bei Johann Sebastian Bach', *Beiträge zur Geschichte des Konzerts, Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, edited by Reinmar Emans and Matthias Wendt (Bonn: Gudrun Schröder Verlag, 1990), pp. 57–76.

II. VIRTUOSITY AND TEXTUAL INTERPRETATION: THE SOLO VIOLIN IN BACH'S SACRED VOCAL WORKS

To violinists, the solo parts in Bach's vocal works pose a special challenge. They demand a high level of virtuosity alongside a sensitive commitment to ensemble playing, and yet are noted for their sophisticated and complex musical rendering of the text, which must be projected in every performance.³

On the one hand, with these solo movements Bach created violin pieces and chamber music of consummate artistry. Whereas most arias by composers of Protestant church music both prior to and contemporary with Bach have relatively simple parts in the accompaniment, virtuosity reigns supreme in the opening, middle and concluding ritornellos of Bach's arias, choruses and chorale settings. The solo violinist must master all that baroque violin technique had to offer: rapid runs and triads up to the seventh position, chromatic figures, contorted leaps, difficult arpeggios, double-stops, and three- and four-note chords. In the vocal sections of the movements the instruments enter a masterly dialogue on an equal footing with the voice, or accompany the voice with virtuoso figurations derived from the material of the ritornello, requiring the player to lower the dynamic level without sacrificing clarity. On the other hand, Bach conceived his sacred vocal works as 'musical sermons', to which end the instruments were to supply the means. For the instrumentalist a mastery of technical difficulties and sensitive ensemble playing with the singer merely form preconditions for projecting the message conveyed by the text, a message which is accorded central importance in most of these numbers. The gamut extends from a few instrumental parts which are relatively neutral as far as the text is concerned, to

others which are inspired by individual words of the text or by its larger meaning.

1) Virtuoso figurations with no deeper relevance to the text were intended to impart a festive character to certain movements quite apart from the fact that they sometimes gave an especially gifted musician an opportunity to demonstrate his prowess.

2) Relations to the text are usually approximate in the so-called 'parody' movements, in which music from a secular cantata has been reassigned a sacred text more or less similar in expression. An example of this can be seen in Cantata no. 171/4 in the present collection.

3) A relatively close but still general relation to the text distinguishes several arias in which virtuoso figurations are used to depict joy or praise. One famous example of this is the 'Laudamus te' from the Mass in B minor.

4) A number of ritornellos open with themes largely derived from the first phrase of the voice. Vocally motivated themes of this sort some of which can be quite un-idiomatic on the violin, must be articulated in the manner of declaimed speech.

5) Many of the figurations which follow such themes or completely fill other ritornellos are deeply inspired by the text. Here the range extends from onomatopoeic arpeggios representing the rattling of chains (Cantata no. 74/7) and rapid scales for the clinking of coins (St. Matthew Passion, no. 42) to simple figures such as sustained notes on the words 'ruhn' (to rest) or 'Glaube' (faith), accented syncopations on 'fest' (firm) or vaulting scales on 'fortgehen' (depart). At the other end of the spectrum are such large-scale conceits as the dance-like ritornello for 'Lachen' (laughter) in Cantata no. 74/7 and the urgent, heartfelt siciliano for 'Erbarme dich' (Have mercy) from the St. Matthew Passion, as well as more complex symbolism.

One particular challenge to the violinist is posed by the *Da capo* structure of most of these arias: Bach generally follows the B section with a long *Da capo* of the entire A section or a short *Da capo* of the opening ritornello. Particularly in the case of long *Da capos*, listeners expect the instrumentalist to demonstrate variety and imagination through additional ornaments (trills, passing notes) or fresh and contrasting phrasing. In many arias it is advisable to omit some of the originally notated ornaments at their first occurrence in order to set them aside for the *Da capo*.

3 Those who wish to attain a deeper understanding of this important aspect of Bach's vocal music are encouraged to read several items in the standard literature: Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 11th edition (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1937); Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Kassel etc Bärenreiter, 1995); Walter Blankenburg, *Bachs h-moll Messe*, 4th edition (Kassel etc: Bärenreiter, 1995); Emil Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption* (Kassel etc: Bärenreiter, and Munich: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1991); and Walter Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach* (Kassel etc: Bärenreiter, 1982). Further information on the genesis and sources of Bach's vocal works can be found in the *Kritische Berichte* of the New Bach Edition and in Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff, *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Volume 1, Parts 1–4, Vocal Works I–IV (Frankfurt etc: C. F. Peters, 1985–89), hereinafter cited as BC.

III. EDITORIAL NOTE

The present edition is designed to provide violinists with all the material and information necessary to face the aforementioned difficult and multifarious tasks in the performance of Bach's solos for violin.

It is based on the most reliable musical text available, namely the New Bach Edition (*NBA*), which has been published by the house of Bärenreiter since 1954. The graphic differences between the additions made by the *NBA* editors and the amendments made by the editor of this edition can be seen in the table found on the last page of the preface. Here are only a few commentaries.

At the opening of each movement the reader will find the original term designating the solo part, with any necessary information on the remaining scoring. It goes without saying that the part has a continuo accompaniment. Those passages in which the solo violin plays in unison with the first violin are marked *tutti*, with *solo* indicating their separate continuation.

As a guide to the performer at his or her first entrance, the rhythm of the continuo is printed beneath the first one or two measures of the violin part. The vocal part appears above the violin part intact as an aid to ensemble playing; this also allows the violinist more forcefully to project the meaning of the text.

Bach's violin solos are generally sparing *forte* and *piano* signs and should not always be taken literally as they often merely refer to the entrance of the voice or the beginning of a ritornello. In many passages *piano* should be performed as a *decrescendo*, and *forte* as a *crescendo*. Only the most essential dynamic marks have been added.

In providing fingering the editor was confronted with the difficult task of doing equal justice to conflicting philosophies of performance (modern vs. historical) and the needs of various types of musicians (professionals, amateurs, students, audition candidates).

Professional musicians will doubtless often prefer to use their own fingerings and bowings. However, unlike the Bärenreiter editions of Bach's Solo Sonatas, Partitas and Sonatas with obbligato harpsichord, for which a large number of editions with fingerings and bowings are available, the present edition has been supplied with fingering and bowing marks for the benefit of all non-professional violinists. The editor sought a compromise between ease of performance and beauty of sound in the fingering. In particularly precarious passages as in the Cantatas 57, 97, 108, the St. Matthew Passion and the Christmas Oratorio

alternative fingerings are offered in italics under the staff.

The bowings are intended to support the phrasing and the accents of the words. In Cantatas 51, 86, 97, 108, and 147 marks enclosed in brackets indicate an alternative.

In the original phrasing and articulation, discrepancies frequently arise between parallel passages in different ritornellos or between the ritornello and vocal section. We have added slurs wherever they were obviously omitted because Bach or his copyist elected to write out the complete phrasing once only. Though strictly parallel, additions of this sort need not be followed slavishly, for variant phrasings are often welcome by the time the material of the ritornello comes to be heard for the third or fourth time.

Unlike the Solo Sonatas and Partitas, some of the cantatas have not been handed down in autograph manuscripts but rather in non-autograph copies with imprecise or sporadic articulation and phrasing, while the parts written out by Bach himself, especially in the latter part of his career, reveal highly sophisticated and detailed markings in this respect. In such works of imperfect source traditions – and with a certain caution in other works as well – violinists should not hesitate to add or modify slurs at their discretion, provided that the changes are not alien to Bach's style. A comparison of different versions of the same composition shows that Bach himself, when making his revisions, sometimes completely recast the articulation; see, for example, Cantatas nos. 36a/7 and 36/7, or 102/5 and the Mass in F major BWV 233/5.

As far as embellishments are concerned, the reader will find appoggiaturas, slides and trills, which have been added to all cadences in keeping with baroque practice. Their manner of execution is described in the editorial comments on the movements concerned. Frederick Neumann has done away with the traditional notion that, in Bach's music, all trills must be executed on the beat beginning with the upper neighbour-note and all appoggiaturas must be long (at a ratio of 1:1) or, in the case of triplets, doubly long (at a ratio of 2:1).⁴ Drawing on numerous sources, he makes a plea for exercising great flexibility in the execution of appoggiaturas, from short before the beat to long on the beat.

All concluding ritornellos marked *Dal segno* are written out. Here fermatas are merely orthographic

⁴ All violinists are urged to read Frederick Neumann's *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978).

signs indicating the end of the final ritornello. They do not necessarily require the final note to be of longer duration.

As the choice of tempi in the arias largely depends on the considerations of the singer rather than the violinist, metronome marks have been added in square brackets to give violinists an approximate notion of traditional tempi.

IV. COMMENTS ON INDIVIDUAL MOVEMENTS

The complete aria texts, including the English-language version by Henry S. Drinker, are incorporated in the musical text at their original location, using a separate vocal staff. A knowledge of these texts is essential for an adequate performance. The following comments on the individual movements contain information on the sources, thereby enabling the violinist to form his or her own opinion of the importance of the original articulation and phrasing. They also provide notes on the scoring and, finally, suggestions regarding textual interpretation and performing practice, e. g. the execution of embellishments and rhythms.

1. Cantata no. 32 for the First Sunday after Epiphany 'Liebster Jesu, mein Verlangen' (1726)
No. 3, Aria (Bass), 'Hier, in meines Vaters Stätte'
NBA I/5 (1975), pp. 152–7; sources: autograph score, original parts

In keeping with a favorite baroque pattern, this cantata is designed as a dialogue between Jesus (bass) and the Faithful Soul (soprano). The text of the bass aria is a response to the Soul's question in the first movement of the cantata: 'Dearest Jesus, my desire, tell me where I can find you?' The aria's cantabile opening theme imparts to the Faithful Soul (and hence also to the listener) a sense of being finally at one with its Saviour. Only at the words 'betrübtter Geist' (saddened spirit) in mm. 38, 64 and 87 do we enter the darker realms of the minor mode (Dürr 1995: 225).

In measure 6 and all parallel measures the player should sustain the upper note in the chord for no more than roughly the duration of a sixteenth-note in order to convey the part writing. The appoggiatura in m. 105 is played short at its first occurrence and long in the *Da capo*.

2. Cantata no. 51 for the Fifteenth Sunday after Trinity and every other Sunday in the liturgical year ('et In ogni Tempo') 'Jauchzet Gott in allen Landen' (1730)
No. 4, Chorale (Soprano), 'Sei Lob und Preis mit Ehren'

NBA I/22 (1987), pp. 95–109; source: autograph score

This chorale setting is one of those movements which does not offer a detailed rendering of the words of the poem. The dance-like character of the instrumental parts and the lively figurations underscore the general message of the text: praise, joy, and trust in God.

The unorthodox bowing in the first measure of the theme is intended to help emphasize the main thrust of the phrase in m. 2. The slurs in m. 3 and in all parallel passages are taken from m. 7 of the second violin part. Whether the slurs in mm. 5–6 and all similar measures should be added in the manner of mm. 69–70 of the first violin is left to the discretion of the player. The traditional practice of taking the chorale at a slower tempo than the 'Alleluja' fugue (m. 118) is suspect.

3. Cantata no. 57 (Dialogus) for the Second Day of Christmas 'Selig ist der Mann' (1726)
No. 7, Aria (Anima soul, Soprano), 'Ich ende behende mein irdisches Leben'

NBA I/3.1 (2000), pp. 104–9; sources: autograph score, original parts

Dying and death are among the favourite subjects of baroque vocal music, and Bach developed a large arsenal of devices to represent them (e. g. descending chromatic figures or slow, expressive melodies of lamentation). But rarely did he achieve such an unusual and gripping depiction as in this number. The aria is the penultimate section of a lyrico-dramatic scene between Jesus and the Soul, a dialogue culminating in the Soul's death-wish, here represented in the same manner as the union of two lovers in a baroque opera. Bach has written a quick dance movement with brilliant sixteenth-note figuration to portray 'Freude' (joy) and 'behender Tod' (light-footed death)⁵; hence the deliberate and unusual tempo mark of *Allegro*. Within this framework he has incorporated descending triads depicting death – as can be seen at the words 'ich ende' (I perish) in mm. 47–50 of the vocal part as well as the dramatic interrogatives ('Was? was? what? what?') in mm. 183–4 and 225–8. At the words 'Mein Heiland, ich sterbe' (My saviour, I die) in m. 152 a short love

5 Cf. mm. 115–6 of the vocal part.

duet ensues in which the soprano and the violin virtually lock in an embrace.

As Alfred Dürr stresses, the aria is dominated by a love of the Hereafter most difficult to empathize with today. Bach has cloaked the words 'Ich ende behende mein irdisches Leben (I finish quickly my life on earth) in music of exquisite and impassioned bliss. The opening measures of the solo violin symbolize this "end" as a headlong plunge into the arms of Jesus. In setting the words "Mein Heiland, ich sterbe" (My Saviour, I die) in the second section of the aria, the mystic love of Jesus and death is portrayed to a point of perfection seldom attained in art. It is therefore only fitting that the aria lacks a *Da capo*. It ends in the parallel key of B-flat major at the question "was schenkest du mir?" (what dost thou grant me?) to which the following four-part chorale supplies the answer: to the Christian believer, faith means salvation from death' (1995: 148).

The aria should end without a *ritardando* in the same manner as the dramatic choruses in Bach's Passion settings. The Chorale no. 8 should follow *attaca*, as Bach has indicated by omitting the concluding fermata and by giving the final measure three full eighth-notes rather than the usual two for 3/8 pieces beginning on an upbeat. The chorale should also be sung at the same underlying pulse, with one measure of the aria's 3/8 metre equal to one quarter-note.

**4. Cantata no. 147 for the Feast of the Visitation
'Herz und Mund und Tat und Leben' (1723)**

**No. 5, Aria (Soprano), 'Bereite dir, Jesus,
noch itzo die Bahn'**

NBA I/28 (1995), pp. 99–103; source: autograph score

This aria, probably a recasting of a number from the Advent Cantata no. 147a of 1716, prompted Dürr to write: 'Evidently the brilliance of the instrumental part is intended to reflect the expectations of joy at the coming of the Messiah' (1995: 747). The individual sixteenth-notes on the second beat in mm. 2, 12, 17, 23, 26, 31, 36 and 42, and on the third beat in m. 20, should in all likelihood be played as triplet sixteenths. The trills in m. 1 and *passim* should best be taken as inverted mordents before the beat. In spite of the fermata the final note is short.

**5. Cantata no. 74 for the First Day of Pentecost
'Wer mich liebet, der wird mein Wort halten' (1725)**

**No. 7, Aria (Alto), 'Nichts kann mich erretten
von höllischen Ketten'**

NBA I/13 (1959), pp. 119–27; source: original parts

The dance-like quality of this aria, most likely a *passepied*, points to 'Lachen' (laughter) while the arpeggios in the solo violin symbolize the rattling of the 'höllische Ketten' (infernal chains), as do the repeated sixteenths, which should be played short and *spiccato*. The syncopations in m. 36 of the vocal part, joined by the violin m. 37, are an abstract symbol of the inter-linked chains.

**6. Cantata no. 86 for the Fifth Sunday after Easter
'Wahrlich, wahrlich, ich sage euch' (1724)**

**No. 2, Aria (Alto), 'Ich will doch wohl
Rosen brechen'**

NBA I/12 (1960), pp. 50–2; source: autograph score

The unknown author of the poem has captured in an image of roses and thorns the message that we may willingly place our trust in God's promise of help (Dürr 1995: 365). It was this image from which Bach apparently drew his inspiration. The figures at the opening of the ritornello presumably symbolize the 'roses', while the deliberately non-idiomatic arpeggios on the violin in mm. 5ff. represent the 'Stechen' (pricking) of the thorns. Players who take to heart this dualistic interpretation will want to emphasize the sharp contrast between the graceful opening theme and the angular arpeggios – and will accordingly dispense with the simplifying slurs suggested by the editor for the arpeggios.

**7. Cantata no. 97 (no liturgical designation)
'In allen meinen Taten' (1734)**

**No. 4, Aria, Versus 4 (Tenor), 'Ich traue
seiner Gnaden'**

NBA I/34 (1986), pp. 216–21; source: autograph score

The cantabile melody, expressive suspensions (m. 5) and fulsome double-stops and chords in this aria from the later years of Bach's career already point to the *galante* style of his sons. As Dürr posited some time ago (1995: 864), the intention behind the highly virtuosic violin part had less to do with a musical rendering of the abundance of Grace than with a desire to provide a particularly talented instrumentalist at Bach's disposal an opportunity to display his technique. Bach has left the musical depiction of the text (e. g. the sustained notes on 'traue' – trust) primarily to the singer, while the violin merely adopts the tenor's syncopations on 'Übel' (ill, evil).

8. Cantata no. 108 for the Fourth Sunday after Easter 'Es ist euch gut, dass ich hingehe' (1725)

No. 2, Aria (Tenor), 'Mich kann kein Zweifel stören'

NBA I/12 (1960), pp. 25–9; sources: autograph score, original parts

'Kein Zweifel' – the absence of doubt – is represented here by an ostinato rhythm in the continuo and by sustained notes in the voice, while the angular, restless sixteenth-note figures of the violin symbolize 'störenden Zweifel' (disturbing doubt; cf. tenor, mm. 7–18). It was not unusual for Bach to render negated concepts in music. The ascending scales in m. 51 are illustrative of 'Fortgehen' (departing),⁶ and the long *f*-sharp" in mm. 67–70 prolongs the sustained note in mm. 62–4 in the tenor on the words 'ich glaube' (I believe).

The phrasing, while seemingly inconsistent at first glance, turns out on closer inspection to be logical. For example, the sixteenth-note figure with a leap of a third in m. 3, beat 2, lacks the slur which is found, say, in the stepwise sixteenth-note figures in mm. 1–2.

9. Cantata no. 120 for the Inauguration of the Town Council 'Gott, man lobet dich in der Stille' (before 1729)

No. 4, Aria (Soprano), 'Heil und Segen soll und muss zu aller Zeit'

NBA I/32.2 (1994), pp. 100–8; source: autograph score

This being a parody aria, the relation of the music to the text is only approximate, e. g. to represent the 'plenitude' of 'salvation and blessings'. The movement derives from a lost aria from Bach's Cöthen period, perhaps for soprano, violin, and continuo, which also served as the basis for the third movement of the early version of his Sonata for Violin and Obligato Harpsichord, BWV 1019a (Bärenreiter Edition 5119, Appendix, pp. 60–5). This marvelously melodic sonata movement, marked *Cantabile, ma un poco Adagio*, occasionally reveals interesting discrepancies in the slurring, some of which we have reinstated here. Those slurs from BWV 1019a/3 which are mandatory or logical are printed here above or below the note heads, while those representing alternatives or recommendations – contrary to the conventions of music setting appear above or below the beams.

The appoggiaturas in mm. 11, 37, 63, and 89 must be played short. Only those afterbeats which are explicitly notated should be played on the trills.

⁶ The reading from the Gospels on the fourth Sunday after Easter begins with Jesus's words, 'But now I go my way to him that sent me' (John 16:5).

10. Cantata no. 140 for the Twenty-Seventh Sunday after Trinity 'Wachet auf, ruft uns die Stimme' (1731)

No. 3, Aria Duetto (Soprano, Bass), 'Wann kommst du, mein Heil'

NBA I/27 (1968), pp. 173–80; source: original parts

Dürr provides a fitting and, for violinists, highly revealing description of this ecstatic siciliano aria which, like the arias in Cantatas nos. 32 and 57, represents a dialogue between Jesus and the Faithful Soul: 'Bach has prescribed a violino piccolo as obbligato instrument. The lively, almost virtuoso figuration of this solo part is thereby made specially bright and silvery, perhaps to reflect the brilliant splendour of the Bride awaiting her beloved „with burning ointment". At once yearning and sensuous, the dialogue, which is developed thematically from the ritornello, kindles mystic sensations: celestial and earthly love here merge into one. Musically, this movement is one of the most beautiful love duets to be found in the entire literature of music' (1995: 723). The violinist should make every effort to imitate the sweeter and brighter timbre of the violino piccolo (which was tuned one third higher), in particular by giving preference to the lower positions.

The slurring recommended in mm. 8 and passim is derived from the phrasing in m. 32 of the voice. In the final ritornello, it is best to add the embellishments (appoggiaturas and slides) from mm. 9–10 of the vocal part. The consistent distinction between the appoggiatura symbol and the written-out sixteenth-note suspension in mm. 9–10 and 63–4 suggests that the appoggiaturas ought to be short. Neumann recommends playing the slide in mm. 33–4 before the beat in order to avoid parallel octaves. This same precaution must then apply by analogy to all the slides (1978: 220).

11. Cantata no. 158 for Purification and Easter Tuesday 'Der Friede sei mit dir' (before 1735)

No. 2, Aria con Corale (Soprano, Bass), 'Welt, ade, ich bin dein müde'

NBA I/10 (1955), pp. 132–7; source: manuscript copy of score by C. F. Penzel

The source assigns the solo part unambiguously to the violin although, oddly enough, the G-string is avoided entirely, even where this necessarily occasions an alteration in the melody (*c*-sharp" instead of *c*-sharp' in m. 90). The aria probably derives from an earlier cantata for solo bass in which it was either set in a lower key or destined for a different solo instru-

ment such as a transverse flute (see *NBA, Kritischer Bericht*, pp. 168–9). In the surviving form presented here, the *c-sharp* in m. 90 should best be played one octave lower. In the sixteenth- and thirty-second-note passages we have added essential slurs as in the manner of the ‘Laudamus te’ from the Mass in B minor. Further permissible slurs have been added to the opening ritornello both above and below the beams.

**12. Cantata no. 171 for New Year
‘Gott, wie dein Name,
so ist auch dein Ruhm’ (1728)**

No. 4, Aria (Soprano), ‘Jesus soll mein erstes Wort’
NBA I/4 (1965), pp. 154–9; source: autograph score

It is essential to an understanding of the motifs and character of this aria to bear in mind that it represents a parody version of the aria ‘Angenehmer Zephyrus’ (Sweet and balmy Zephyrus) from Cantata no. 205/9 (1725). In the original, the flowing sixteenths and the gentle eighth-note figures in m. 1 illustrate the soft wafting of the breeze, while the ascending sequence in mm. 16ff. coincides with the line ‘soll auf meinen Höhen spielen’ (shall play on my heights). These illustrative figures, of course, lost their significance in the re-texting. All appoggiaturas in the violin and vocal parts should preferably be short.

**13. Mass in B minor, BWV 232, Gloria (1733)
No. 6, ‘Laudamus te’ (Soprano II)**

Text:

Laudamus te,	We praise Thee,
benedicamus te,	we bless Thee,
adoramus te,	we worship Thee,
glorificamus te.	we glorify Thee.

NBA II/1 (1954), pp. 66–72; sources: autograph score, original parts

In this highly virtuosic aria the rich figurations (extending to *a'''*, a pitch rarely encountered in Bach’s violin parts) serve to represent the singing of praise. The appoggiatura in m. 2 should be short.

14. St. Matthew Passion, BWV 244 (1727/1736)

No. 39 (47), Aria (Alto, Chorus I), ‘Erbarme dich’
NBA II/5 (1972), pp. 179–84; sources: autograph score, original parts

In the 1727 version, the violin solo in this aria was taken by the leader of the second orchestra to avoid decimating the first violin group in orchestra I (BC, p. 1024).

This is perhaps the most expressive of all Bach’s

arias with solo violin. It follows a recitative describing Peter’s denial of Jesus and ending with the words ‘und ging hinaus und weinete bitterlich’ (and went out and wept bitterly). The aria opens with the same notes as are heard in the recitative to Peter’s words ‘Ich kenne des Menschen nicht’ (I know this man not; see Platen 1991: 173), and lends expression to Peter’s profound sense of despair at his betrayal. Unlike Bach’s other siciliano arias such as BWV 140/3, this aria is deliberately not headed *Adagio*. The tempo should therefore not be allowed to drag.

Neumann has exploded the widely held view that all the appoggiaturas and slides in this piece should be taken long and played on the beat (1978: 129–30, 143–5). By way of example, he advances several arguments against Arthur Mendel’s suggestion that the appoggiaturas in m. 3 and passim should be made consistent with the allegedly ‘written-out’ version in m. 16 and the second half of m. 40 (1978: 129–30). According to Neumann, Bach deliberately wrote out the passages in mm. 16 and 40 (both of which appear in a completely different melodic context from those with the appoggiaturas) for the simple reason that he wished them to be played differently. The appoggiaturas in m. 3, as well as most of the other appoggiaturas, should therefore be short (Neumann 1978: 143–5). Only those in mm. 2 and passim should be taken as eighth-notes on the beat. The appoggiatura in m. 1 is a short *Zwischenschlag* (i. e. a ‘passing beat’ connecting two notes of identical pitch), which Bach deliberately notated without a short slur. Harmonic considerations make it necessary to play the slides in mm. 22 and 47 before the beat, as should, by analogy, the slide in m. 1. To play them on the beat would, moreover, destroy the melodic parallel with the voice in m. 9 (Neumann 1978: 227). Cf. also the violin and voice in m. 42.

**15. St. Matthew Passion, BWV 244 (1727/1736)
No. 42 (52), Aria (Bass, Chorus II), ‘Gebt mir
meinen Jesum wieder’**

NBA II/5 (1972), pp. 189–94; sources: autograph score, original parts

In the 1727 version this aria with solo violin, like Aria no. 39 (see above), was taken by the leader of the first orchestra to avoid decimating the first violin group in the second (BC, p. 1024). There has been much guesswork concerning this aria. The subtle exegeses it has occasioned are no fewer in number than the arguments claiming it to be a parody or a compositional makeshift. Perhaps the answer lies in a simple interpretation that proceeds from Bach’s frequently direct

manner of construing the words and his fondness for baroque pictorial imagery. The theme (mm. 1–4), far from being an arbitrary tag as has often been criticized, is an energetic declamatory gesture with dramatic interruptions representing an urgent appeal to Jesus's tormenters from the impassioned bystander ('Gebt mir meinen Jesum wieder' – give me back my Jesus). It is offset by virtuoso figurations which, as in the 'Mammon' aria from Cantata no. 105/5, represent the jingling of coins as well as Judas's desperate response to the dire consequences of his treachery, that is, the 'Niederwerfen' (casting down) of the 'Silberlinge' (pieces of silver) or 'Blutgeld' (blood money). When played in this sense with dramatic urgency and intensity, the aria will gain in impact. This involves, among other things, keeping the final fermata short or omitting it altogether.

16. Christmas Oratorio, BWV 248, Part III (1734)

No. 31, Aria (Alto), 'Schliesse, mein Herz'

NBA II/6 (1960), pp. 137–40; sources: autograph score, original parts

Originally Bach wished this aria to be played by the entire contingent of violins. Later, however, he corrected *unisoni* to *solo*, probably so as not to destroy its intimate character. The key to understanding the aria is found in the final clause of the preceding recitative, which refers to the praises of the shepherds following the Annunciation: 'But Maria kept all these things and pondered them in her heart'. Although the alto part was sung by a boy-alto or falsetto in Bach's day, it is Maria (or the Faithful Soul identifying with her) who is speaking.

Two images inspired Bach and should be made manifest in performance: the 'selige Wunder' (blessed miracle), represented by the ecstatic melody of mm. 1–4 and *passim*, and the 'firm' cherishing of the miracle, symbolized by the energetic syncopations and staccato eighth-notes in the phrase which follows (mm. 5–12). The latter should be performed *marcato*, albeit gently. Another musical representation of the 'firm' cherishing is the unison with the voice in mm. 35, 55–7, etc. Bach himself painstakingly supplied the violin part with phrasing and articulation marks. Violinists may

wish, as suggested, to alter the articulation or phrasing for consistency with several parallel passages: mm. 2 and 100 as in m. 62, and mm. 38 and 40 as mm. 120. All appoggiaturas are short. In mm. 73–4 an *e*-sharp seems more plausible melodically than *e* (according to NBA).

17. Christmas Oratorio, BWV 248, Part V (1734)

No. 51, Aria Terzetto (Soprano, Alto, Tenor),

'Ach, wann wird die Zeit erscheinen'

NBA II/6 (1960), pp. 230–41; sources: autograph score, original parts

Here Bach uses a favourite device of baroque cantata poetry to instill greater drama in the meditative text. As in the introductory chorus of the St. Matthew Passion, two parties are contrasted in dialogue, the doubters and questioners as opposed to those who, having attained certainty, respond to them. The soprano and tenor are still awaiting the arrival of Jesus, whereas the alto already knows of the birth of the 'newborn king of the Jews' announced by the Three Magi in Chorus no. 45. In this way a lively operatic scena ensues in which the violin at times takes sides with the questioners in its imploring first theme, and at times sets the backdrop for the dialogue with its figurations.

18. Christmas Oratorio, BWV 248, Part IV (1734)

**No. 41, Aria (Tenor), 'Ich will nur dir
zu Ehren leben'**

NBA II/6 (1960), pp. 186–91; sources: autograph score, original parts

This aria is a parody of the Virtue Aria, 'Auf meinen Flügeln sollst du schweben' (You shall soar on my wings), for solo oboe and solo violin from the Birthday Cantata *Herkules auf dem Scheidewege*, BWV 13/7 (1733).

The sixteenth-notes representing 'Schweben' (soaring) in the original illustrate 'Leben' (life) in the successful recasting of the text, whereas the fugal writing indicative of the rigours of 'virtue' in the original lacks a dear function in the parody.

Martin Wulffhorst

(translated by J. Bradford Robinson)