

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
BA06986

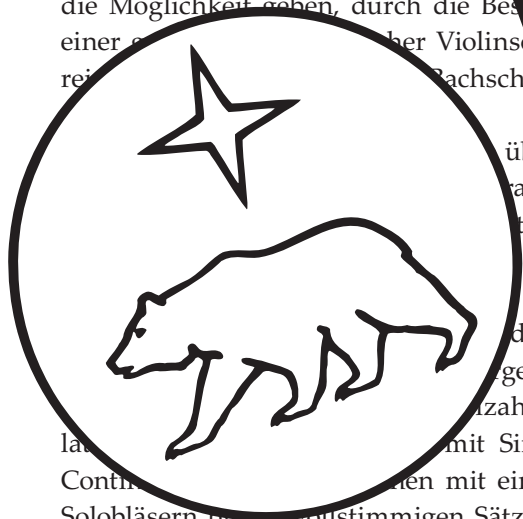
INHALT / CONTENTS

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 Textauslegung notwendigen Informationen bieten und ihm schließlich die Möglichkeit geben, durch die Beschäftigung mit einer Reihe von über Violinsoli tiefer in die reichhaltige Bachschen Vokalschaff-



über vierzig Geigenbearbeitungen; dazu kommen zwei Solostimmen für zwei Soloviolen um eine kleine Anzahl von Konstellationen mit Singstimme und Continuo. Neben mit einem oder zwei Solobläsern 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 konzipiert, dass eine solistische Aufführung denkbar oder ratsam ist, obwohl die Quellen keinen entsprechenden Vermerk enthalten.

Selbst wenn man 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 uneinfache 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 eine oder andere wohl bekannte Solo vermissen werden, das erhalten weniger Vorbereitung erfordert. Nicht berücksichtigt wurden:

1. 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.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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 dies so bezeichnet.

Im ersten Satz beim ersten Einsatz des Continuos (im ersten oder dem zweiten Satz) steht die Singstimme unterlegt. Die Violinstimme wird im Weihnachts-Oratorium (einem System), und erlaubt dem Geiger, den Text besser zu verstehen.

Nur spärliche dynamische Bezeichnungen im originalen *forte*- und *piano*-Text sind 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 *decrecendo* 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 den organischen Stellen und 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 eine dieser Phrasierungen vollständig notierte. Ebenso wurden z. B. Bindebögen durch Triller und Schläger ergänzt. Anders als bei den Cembalopartiten und -partiten ist bei einigen Kantaten kein Autograph erhalten, sondern nur verschiedene Handschriften mit ungenauer oder schwacher Artikulation und Phrasierung, während die von Bach selbst bezeichneten Stimmen besonders deutlich aus seiner Spätzeit eine sehr differenzierte und detaillierte Bezeichnung aufweisen. Geiger sollten sich nicht aus veralteten Werken treue davor scheuen, in solchen Fällen die überlieferten Werke – mit gewisser Vorbehalt 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 dem Notentext an Ort und Stelle auf einen eigenen Gesangssystem mitgeteilt. Die nachstehenden Kommentare zu den

die dem Notentext jeweils vorangestellten Informationen zur Quellenlage, sein eigenes Urteil über das Artikulations- und Phrasierungsverhalten, schließlich Hinweise zur Aufführungspraxis (Angaben zu Rhythmus etc.).

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 Übergang in den ersten Takt des Themas soll helfen, den Prosaschwerpunkt 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 – eingesetzt. Ob in T. 5–6 und allen ähnlichen Takten die Bindebögen wie in der 1. Violine in T. 9–10 zu ergänzen sind, bleibt dem Spieler überlassen. Die traditionelle Praxis, den Choral singend zu übernehmen als die „Alleluja“-Partie (T. 118) ist falsch.

3. Kantate 17 (Dialogus) zum 1. Weihnachtstag

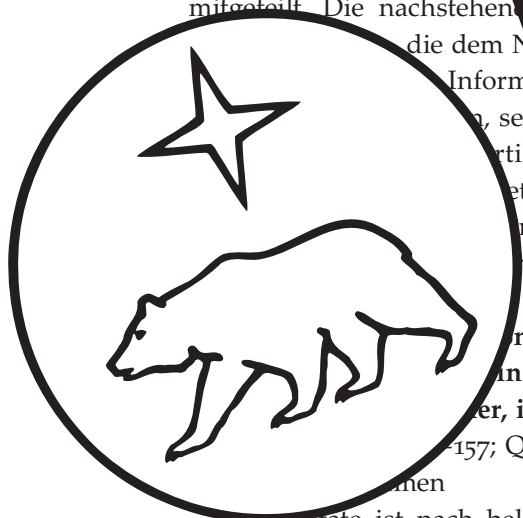
„Selig ist der Mann“ (1726)

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.



Die Kantate ist nach beliebtem barockem Muster als Dialog zwischen Jesus (Bass) und der gläubigen Seele (Soprano) 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 „betrübter Geist“ in T. 38, 64 und 87 finden sich Molltrübungen (Dürr 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.

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 Choral Satz die Antwort erteilt: Der Glaube bedeutet für den Christen die Errettung vom Tode“ (1995: 148).

Die Arie sollte ohne Ritardando enden (wie die matischen Chöre in den Passionen), und der Choral Nr. 8 ... die Bach durch seine Notation ... fehlt, und der letzte ...

... zwei ... normalen ... im 3/4 Takt) und ... ganze ... des ...

... suchung ... leben“ (1723) ... dir, Jesu, ...

... Quelle: Autographe 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 Schlussston wird trotz Fermate kurz gespielt.

5. Kantate 74 zum 1. Pfingstfesttag „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (1725) Nr. 7 Aria (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 Passepied – 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 zum Sonntag Rogate „Wahrlich wahr ist, ich sage euch“ (1724) Nr. 2 Aria (Alto) „Ich will doch wohl Rosen brechen“

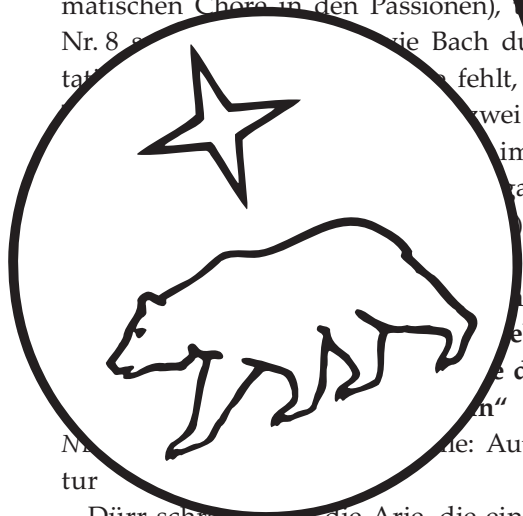
NBA I/12 (1960), S. 50–52; Quelle: Autographe Partitur

Der unbekannte Text fächelt die Botschaft, dass wir getrost auf Gottes Zusage seiner Hilfe vertrauen können (Dürr 1995: 165), in ein Bild von Rosen und Dornen, von dem sich Bach anscheinend inspiriert ließ. Die Figuren am Anfang des Ritornells symbolisieren wohl die „Rosen“, während die bewußt ungegrisen Arpeggien in T. 51 das „Stochen“ 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. Aria (Tenore) „Ich traue seiner Gnaden“

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

Die kantable 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



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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.

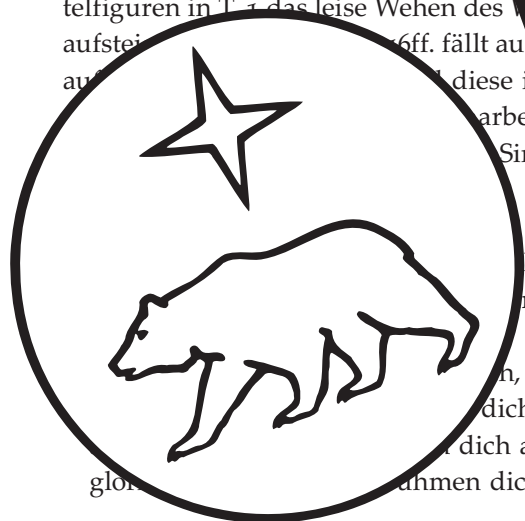
12. Kantate 171 zum Neujahrsfest

„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 Zephyr“ aus der Kantate 205/9 (1725) darstellt. Im Original illustrieren die wiegenden Sechzehntel und die saftigen Achtelfiguren in T. 1 das leise Wehen des Windes, und die aufsteigende 6ff. fällt auf die Zeile „soll auch“.



Gloria (1732)
no II)

n,
dich,
dich an,
glorifizieren 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 Annahme widerlegt, dass hier alle Vorschläge und Anleihen 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 c. 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 auf, 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. 1 etc. wird als Achtel auf dem Schlag ausgeführt. Der Vorschlag in T. 1 ist ein kurzer „widerherschlag“ zwischen zwei Noten gleicher Tonhöhe, den Bach bewusst ohne einen kleinen Fingerring 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

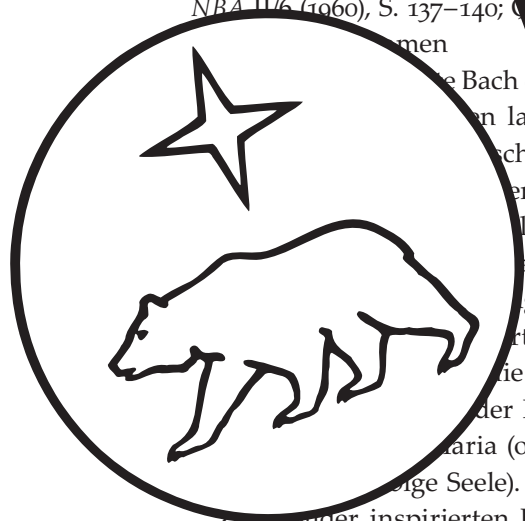
In der Fassung von 1727 spielte in dieser Arie mit obligater Violine – analog zur Arie Nr. 39 (s. o.) – der Konzertmeister des ersten Orchesters das Solo, damit die 1. Geigen-Gruppe des zweiten Orchesters nicht dezimiert wurde (BC, S. 1024).

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 virtuellen 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 II (1734)
Nr. 31 Aria (Alto) „Stille, mein Herz“**

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



Wie Bach die Arie von der gesamten Kantate abheben lassen, er korrigierte denn auch die ursprüngliche und ihren intimen Charakter. Der Schlüssel zum Verständnis des letzten Satz des vorhergehenden Teils liegt in der Lobpreisung der Maria. Die Arie ist eine Parodie der Arie der Maria und bewegt sich in der Altpartie in Bachs Zeit. Die Arie (oder die sich mit ihr identifizierende 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 Aria 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 betrachteten Text bringt. Wie im Eingangschor der Matthäusevangelien stehen sich zwei Parteien in einem Dialog gegenüber, die Fragenden und Zweifelnden einerseits und die Antwortenden, die bereits Gewissheit haben, andererseits. Sie sind und antworten noch auf die Ankunft Jesu, während der Alt bereits um die Geburt des „erhebenden Königs der Juden“ weiß. In der Arie Nr. 45 angekündigt, hat hier So es steht eine lebendige Opernzeit, bei der die Sängerin teils mit ihren einstimmigen Antagisten 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 Aria (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 Wulforst

items of the violin or in performance. It is to contribute to violin solos. It is in a study edition and for learning purposes, not a reliable musical text (Bach Edition (BA)). Information necessary for study, especially for violinists, is to be made deeply into Bach's vocal works. The number of his typical violin in more than 100 movements, 1 cantata movement, 10 violin numbers, 10 violinino piccolo, 10 higher than the First Brandenburg.

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 means for this effect.

Even if all these problematical works are ignored, there will remain about twice as many movements as could be accommodated in the present edition. Thus a necessarily subjective and contextually 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 miss 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,

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

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.

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.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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 *trati*, with *solo* indicating their separate continuation.

As a guide to the performer at his or her first entrance the continuo is printed beneath the staff of the violin part. The

violin part contact is as follows the violinist of the first.

Comparing *forte* and taken literally the voice of the voice many passages *rescendo*, and *forte* dynamic marks

In p 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 phrasing is 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-utopian 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

finally, suggestions regarding texture and performing practice (e.g. the exact notes and rhythm).

the First Sunday after Trinity 'mein Verlangen' (1726)

in meines Vaters Stütze'
sources: autograph score,

the baroque pattern, this can-
logue between Jesus (bass) and
soprano). The text of the bass aria

the Soul's question in the first move-
ment 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 'betrübter Geist' (sad-
dened 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 gener-
al message of the text: praise, joy and trust in God.

The unorthodox bowing in the first measure of the
theme is intended to help emphasise the main thrust
of the phrase in m. 2. The slurs in m. 3 and in all par-
allel passages are taken from m. 7 of the second vio-
lin part. Watch the slurs in mm. 5–6 and all similar
measures should be added in the manner of mm. 69–
70 of the first violin part to the discretion of the
player. The traditional practice of making the chorale
at a slower tempo than the 'Alleluja' fugue (m. 118) is
disputed.

Cantata no. 57 (Dialogue) for the Second Sunday of Christmas ('Selig ist der Mann') (1726)

**No. 7, Aria (Aging soul, Soprano), 'Ich ende
meine irdisches Leben'**

NBA I/41 (2000), pp. 104–9; sources: autograph score,
original parts

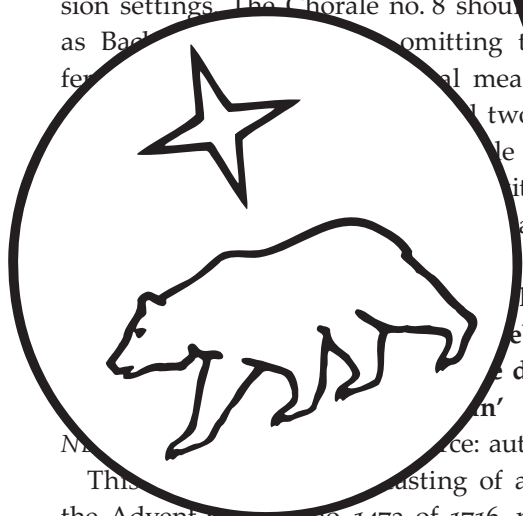
Dying and death are among the favourite subjects
of baroque vocal music, and Bach developed a large
arsenal devices to represent them (e.g. descending
chromatic figures or slow, expressive melodies of lam-
entation). But rarely did he achieve such an unusual
and gripping depiction as in this number. 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 bril-
liant sixteenth-note figuration to portray 'Freude' (joy)
and 'behender Tod' (light-footed death)⁵; hence the de-
liberate 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 sacred Passion settings. The Chorale no. 8 should follow *attaca*, as Bach is omitting the concluding fermata. The final measure three full and two for 3/8 piece. The whole should also be with one measure quarter-note.



the Visitation
'leben' (1723)
'dir, Jesus,
'm'

NBA I/13 (1959), pp. 119–27; source: autograph score
This consisting 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 interlinked chains.

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

No. 1, Aria (Alto), 'Ich will doch wohl Rosen brechen'

NBA I/13 (1960), pp. 50–2; source: autograph score

The unknown author of the poem was 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: 65). It was this image from which Bach apparently drew his inspiration. The figure at the opening of the ritornello presumably symbolize the 'Rosen', while the deliberately non-idiomatic arpeggios on the violin in mm. 51 represent the 'Stacheln' (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).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

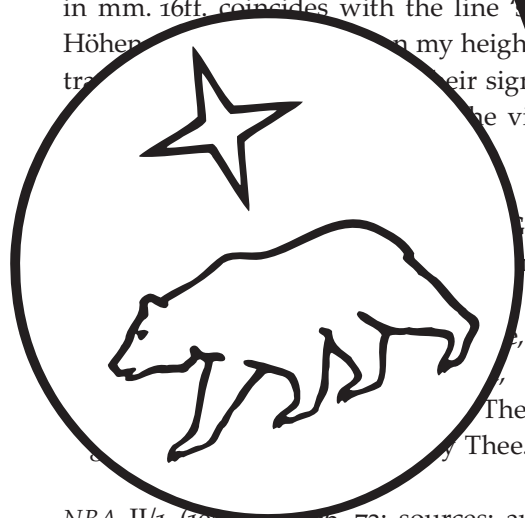
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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. 205/0 (1725). In the original, the flowing sixteenth-note and the gentle eighth-note figures in m. 1 illustrate the soft wafting of the breeze, while the ascending scale in mm. 16ff. coincides with the line ‘Auf meinen Höhen’ (On my heights). These illustrations are of great significance in the original.



**Gloria (1733)
no II)**

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 aria should be taken long and played on the beat (1978: 129–30, 143–5). By way of example he advances several arguments against Alfred Mendel’s suggestion that the appoggiaturas in mm. 2 and passim should be made consistent with the allegedly ‘written-out’ version in m. 16 and the second half of m. 40 (178: 129–30). According to Neumann, Bach deliberately wrote out the passages in mm. 1 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 m. 2 and passim should be taken as eighth notes in the best. The appoggiatura in m. 1 is a short *Zwischenschlag* (i. e. a ‘passing beat’ connecting two notes of identical pitch), which Bach deliberately stated 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

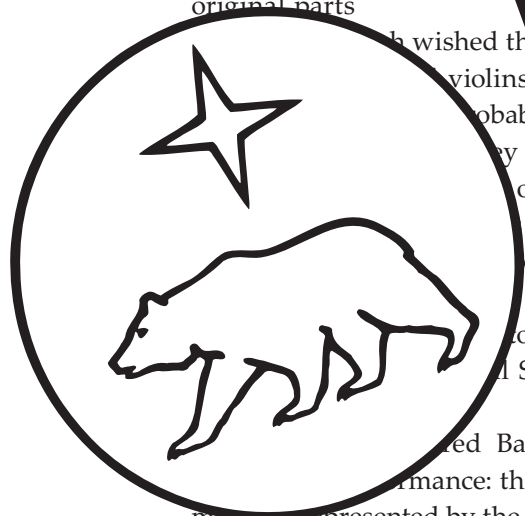
In the 1727 version this aria with solo violin, like Aria no. 39 (see above), was taken by the leader of the first orchestra to avoid decimating the first violin group in the second (BC, p. 1024). There has been much guesswork concerning this aria. The subtle exegeses it has occasioned are no fewer in 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 II (1734)

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

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



who wished this aria to be played by the violins. Later, however, he probably decided to destroy it, probably to avoid misunderstanding the aria of the preceding recitative, of the shepherds following Maria kept all these things in her heart'. Although the alto sang to or falsetto in Bach's day, the Soul identifying with her)

ed Bach and should be made 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 great drama in the meditative text. As in an introductory chorus of the St. Matthew Passion, the parts 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 waiting 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 penitential atmosphere is created in which the violin at times takes sides with the questioners in its imitating 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.

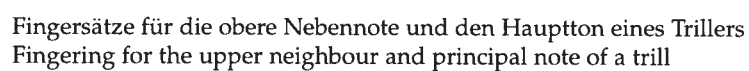
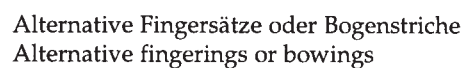
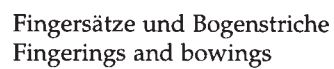
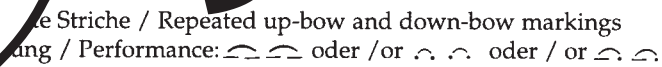
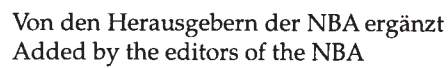
Martin Wulffhorst

(translated by J. Bradford Robinson)

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ter led Geist, souls.

39

f

Hier, hier, in mei - nes
Here, here my Fa - ther

46

Va - ters Stät - te, hier, in mei - nes Va - ters Stät - te,
God a - bid - eth, here my Fa - ther God a - bid - eth,

52

trüb ter led Geist, souls, in mei - nes
troub - led here my Fa - ther

Va - - ters Stät - te, findt mich ein be - trüb - - ter led Geist,
God a - - bid - eth, here is rest for - troub - - ter led souls,

67

ein rest be - - trüb - - ter led Geist, ein rest be - - trüb - - ter led Geist, findt mich
for - troub - - ter led souls, for - troub - - ter led souls, here where

73

hier, in mei - nes Va - - ters Stät - te, hier, in mei - nes Va - - ters Stät - te,
 God, my Fa - ther God a - bid - eth, here, here where my Fa - - ther dwell-eth,

78

findt mich ein be - trüb - ter Geist.
 here is rest for troub - led souls.

86

94



Da kannst du mich si - cher fin - den und dein Herz mit mir ver -
 Here is peace and con - so - la - tion and from me no se - pa -

106

bin - den, weil dies mei - ne Woh - nung heißt.
 ra - tion, here have I my dwell - ing - place.

113



Da capo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

31

Der As woll God in to uns ver -

As God to us has

36

meh - - - ren, was

pro - - - mised, so

40

er in uns aus mer -

Hei - - -

be, - - -

54

daß wir ihm fest ver - - - trau - - - en,

se - - - cure in Him a - - - bid - - - ing,

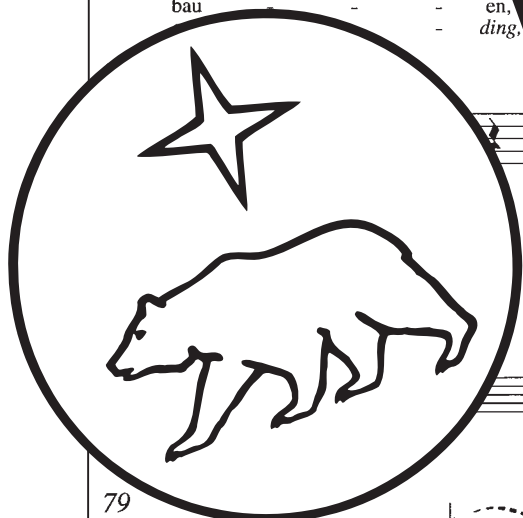
59

gänz - lich uns lassn auf ihn,

sub - mis - - sive to His will,



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



drauf sin gen
that faith in

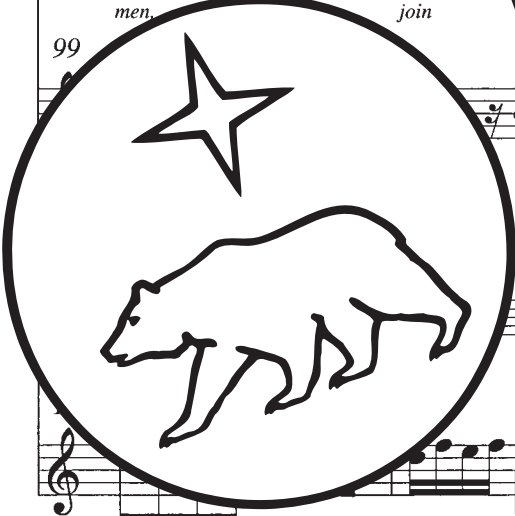
wir zur Stund:
Him im parts: A -
A -

men! Wir werdns er lan an.
men join in sin ag

von der zens Grund.
our heart of hearts.

109

114 *)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Das Solo endet hier, Fortsetzung im Tutti. / The solo ends here and continues as tutti.

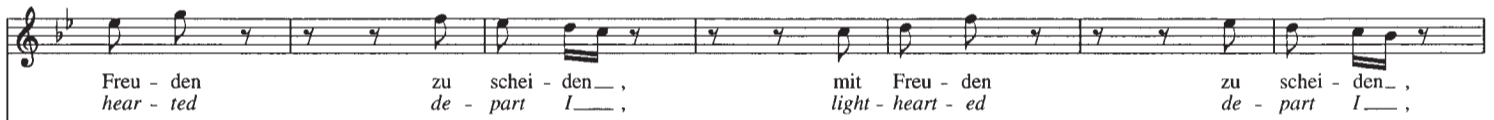
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

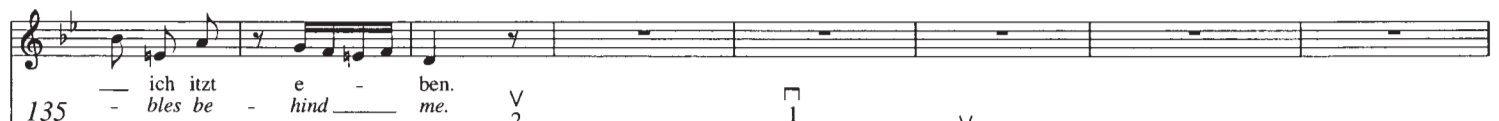
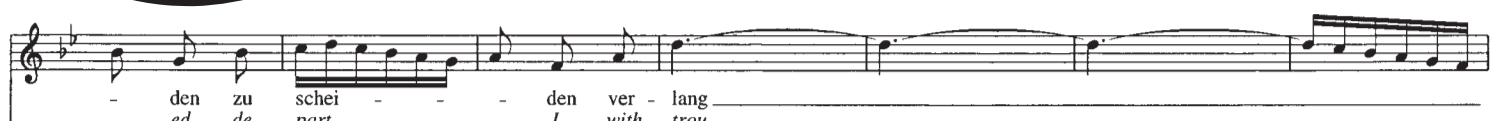
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



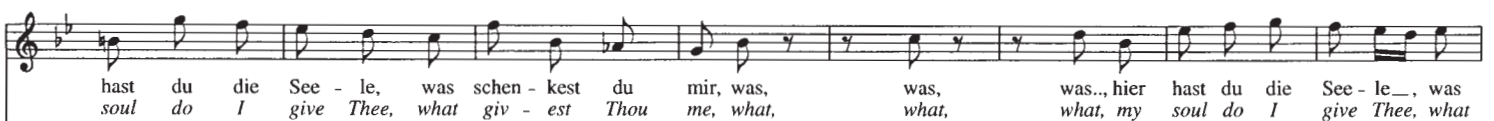
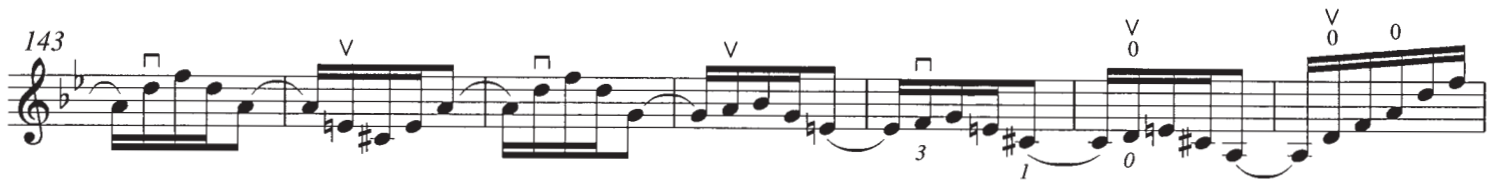
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

4. Kantate 147 zu Mariae Heimsuchung „Herz und Mund und Tat und Leben“ (1723)
Nr. 5: Aria (Soprano) „Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn“

[♩ = 56]

V. solo

Cont.

tr (tr)

0 2

2 1 tr

4 3

4

3 3 2 4 4 1 1 4 1 3 2 4 4 3

5 2 4 4 4 1 4 1 V V

7 3 0 0

9 4 0 1 3

te dir, Je - su noch it - zo die Bahn,
for Thy co - ming the way — to our hearts,

V 2 3

be - rei - te dir, Je - su noch
pre - pare for Thy co - ming the

13 3 3 p

it - zo die Bahn, mein Hei - land, er - wä - le die glä - ben - de See - le und sie - he mit Au - gen der
way — to our hearts, re - ceive as Dis - ci - ples the Faith - ful Be - lie - vers, and grant us the Grace — that Thy

15 0 3 1



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Gna-den mich an, mer-cy im-parts be-rei-te dir, Je-su, noch it-zo die Bahn, be-
pre-pare for Thy co-ming the way to our hearts, pre-

17 *f* *p*

rei-te dir, Je-su, noch it-zo die Bahn, be-rei-te dir, Je-su, noch
pare for Thy co-ming the way to our hearts, pre-pare

20 *f* *p*

it-zo die Bahn, be-rei-te dir, Je-su, noch it-zo die Bahn, mein Hei-land, er-wäh-le die
way to our hearts, pre-pare for Thy co-ming the way to our hearts, re-ceive as Dis-ci-ples the

22 *f* *p*

mit Au-gen der Gna-den mich an, mer-cy im-parts, re-ceive as Dis-ci-ples the Faith-ful Be-lie-vers, and grant us the Grace that Thy

28 *f* *p*

mein Hei-land, er-wäh-le die gläu-ben-de See-le und sie-he mit Au-gen der
re-ceive as Dis-ci-ples the Faith-ful Be-lie-vers, and grant us the Grace that Thy

30 *f* *p*

Gna-den mich an, mer-cy im-parts, be-rei-te dir, Je-su, noch it-zo die Bahn, mein
pre-pare for Thy co-ming the way to our hearts, re-

30 *f* *p*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hei - land, er - wäh - le die gläu - ben - de See - le, mein Hei - land, er wäh - le die gläu - ben - de See - le und sie - he mit Au - gen der
 ceive as Dis - ci - ples the Faith - ful Be - lie - vers, re - ceive as Dis - ci - ples the Faith - ful Be - lie - vers, and grant us the Grace that Thy

Gna - den mich an, be - rei - te dir, Je - su, noch it - zo die Bahn, mein
 mer - cy im - parts, pre - pare for Thy co - ming the way to our hearts, re -

Hei - land, er - wäh - le die gläu - ben - de See - le und sie - he mit Au - gen der Gna - den mich an, mit
 ceive as Dis - ci - ples the Faith - ful Be - lie - vers, and grant us the Grace that Thy mer - cy im - parts, the



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

mich an.
 im - parts.

44

46

48

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

nichts kann mich er - ret - ten von höl - li - schen Ket - - - - - ten als, Je - su, dein Blut, nichts
when no - thing could save me from chains that en - slave me or Sa - tan as - suage, when

76 *p* *tutti* *f*

kann mich er - ret - ten von höl li - schen Ket - - - - - ten als, Je - su, dein Blut.
no - thing could save me from chains that en - slave me or Sa - tan as - suage.

85 *pp* *solo* *tutti* *f*

96 *solo* *arpeggio* *tutti*

Dein Lei - den, dein Ster - ben macht mich ja - zum Er - ben: Ich
Yet Thy tri - bu - la - tion as - sures me sal - va - tion, I

la - - - che, ich la - che der Wut; dein Lei - den, dein Ster - ben macht mich ja - zum Er - ben: Ich la - - -
laugh at - , I laugh at his rage; yet Thy tri - bu - la - tion as - sures me sal - va - tion, I laugh

115

- che, ich la - che der Wut; dein Lei - den, dein Ster - ben macht mich ja - zum Er - ben: Ich la - - - che, ich la - che der Wut.
at - , I laugh at his rage. Yet Thy tri - bu - la - tion as - sures me sal - va - tion; I laugh at - , I laugh at his rage.

124 *tutti* *solo* *2*

Da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Kantate 86 zum Sonntag Rogate

„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“ (1724)

6. Nr. 2: Aria (Alto) „Ich will doch wohl Rosen brechen“

$\text{♩} = 69$

V. solo

Cont.

Alto

Ich will doch wohl Ro - sen bre - chen, wenn mich gleich die Dor - nen
 Ro - ses will I free - ly pick me, tho' per-chance their thorns may

ste - chen, ich will doch wohl Ro - sen bre - chen, wenn mich gleich itzt Dor - nen ste - chen,
 ro - ses will I free - ly pick me, tho' per-chance their thorns will prick me,

ich will doch wohl Ro - sen bre - chen, wenn mich gleich itzt Dor - nen ste - chen.
 ro-ses will I free-ly pick me, tho' per - chance their thorns will prick me.

25

31

p *f*

arpeggio

arp. oder / or *arp.*

*) Vorschläge zur Ausführung / Performance suggestions:

33 *arpeggio*

40 *arpeggio*

Denn ich bin der Zu-ver-sicht, denn ich bin der Zu-ver-
 I re-main for-ev-er sure, I re-main for-ev-er

sicht, daß mein Bit-ten und mein Fle - hen Gott ge - wiß zu Her-zen ge - hen, weil.
 sure, God ac - cepts my a - do - tion, takes to heart my sup-pli - ca - tion, in -

45 *arpeggio*



mir sein Wort ver-spricht;
 word am I se-cure

56 *arpeggio*

denn ich bin der Zu-ver-sicht, denn ich bin der Zu-ver-sicht, daß mein
 I re-main for-ev-er sure, I re-main for-ev-er sure, God ac-

Bit - ten und mein Fle - hen Gott ge - wiß zu Her-zen ge - hen, weil es mir sein Wort ver-spricht, weil es mir sein Wort ver-spricht.
 cepts my a - do - ra - tion, takes to heart my sup-pli - ca - tion, in His Word am I se - cure, in His Word am I se - cure.

61

Da capo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

trau - e sei - ner Gna - den, die mich vor al - lem Scha - den, vor al - lem Ü - bel schützt.
 trust His Mer - cy sure - ly and thus I stand se - cure - ly from ev - ry ev - il freed.

18

1 2 1 2 1 2 1

(f)

21

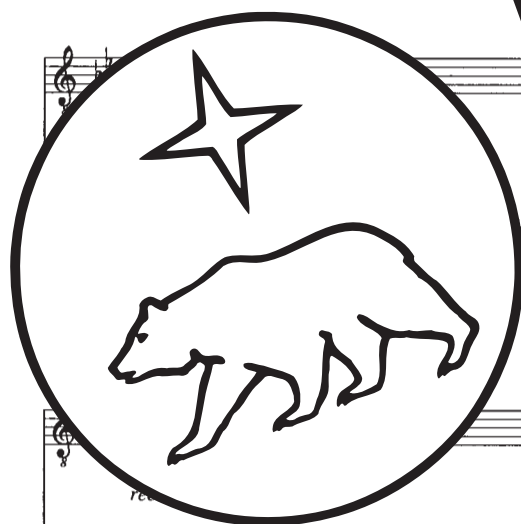
4 tr 3 V 2 0 V 0

(f) f

24

0 3 V 0 1 4 0 1

(f) p



so wird mich nichts ver - let - zen, nichts,
 no ill mis - chance af - fects me, no

28

2 2 1 1 3 1 0 V 3 2

3 2 1 2 1 3 0

nichts wird mich ver - let - zen, nichts, nichts, nichts wird mir feh - len, nichts, nichts wird mich ver - let - zen, nichts
 ill mis - chance af - fects me, no ill mis - chance af - fects me, no ill mis - chance af - fects me, naught

31

4 2 V V V

1

feh - len, was mir nützt,
fails me that I need.

34

f

leb
Li

ich nach sei - nen Ge - set - zen,
ving here as He di - rects me,

37

p

so wird mich nichts ver -
no mis - chance af -

nichts feh - len, nichts, was mir nützt, nichts feh - len,
naught fails me, naught that I need, naught fails me, naught

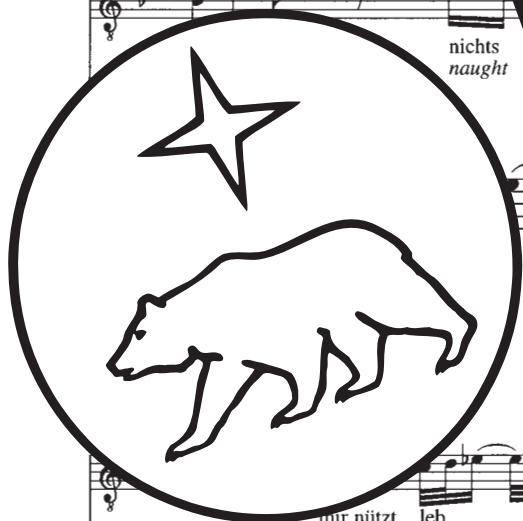
40

mir nützt, leb ich nach sei - nen Ge - set - zen,
that I need, li - - - - - ving here as He di - rects

41

zen, so wird mich nichts, nichts, nichts ver - let - zen, so wird mich nichts, nichts ver - let - zen,
me, no ill mis - for - tune, naught af - fects me, no ill mis - for - tune af - fects me,

43



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

wird mich nichts ver - let - zen, so wird mir nichts feh - len, nichts feh - len, nichts
 ill mis - chance af - fects me, naught fails me that I need, naught fails me, naught

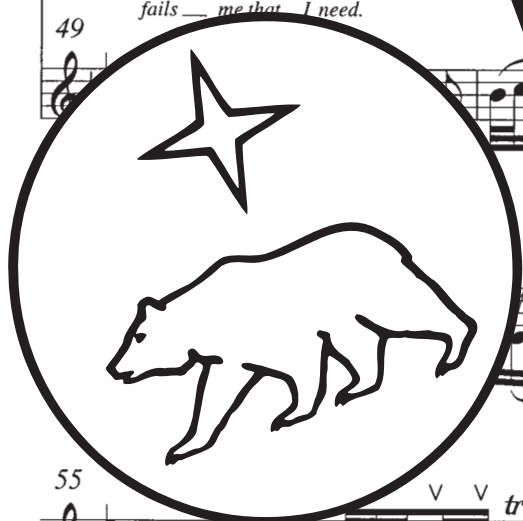
47

Copyright

feh - len, was mir nützt.
fails — me that I need.

The musical score for 'The Polar Bear' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are fingerings (0, 1, 2) and breath marks (V). The dynamics *f* (forte) and *p* (piano) are indicated. The second system starts at measure 55, marked with a double bar line and the number 55. It continues the melody with similar notation, including a trill (tr) and a triplet (3). The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the final measures, which are marked with a double bar line and the number 7. The score is overlaid with a large, semi-transparent 'Sample' watermark.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A fermata is placed over the B4 note. The melody continues with a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. A fermata is placed over the F#4 note. The melody then continues with a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the C4 note. The melody ends with a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. A fermata is placed over the G3 note. The system is marked with a 'V' and a '4' above the first measure, and a '1' and a '4' above the second measure. The system number '59' is written at the beginning.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

stö - ren, auf dein Wort, Herr, auf dein Wort, Herr, zu hö - ren, auf
 fy - ing, on Thy word, Lord, on Thy word, Lord, re - ly - ing, on

28

dein Wort, Herr, zu hö - ren.
 Thy word, Lord, re - ly - ing.

32

f

Ich / du
 st -

36

p

be - , gehst du fort, ich glau -
 Thee, tho' Thou go, I trust

44

be, gehst du fort, gehst du fort, gehst du fort, so kann ich mich ge -
 Thee, tho' Thou go, tho' Thou go, tho' Thou go, I will not be ne -

48



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

trö - sten,
glect - ed,

daß ich zu den Er - lö - sten,
but still, with Thine E - lect - ed,

zu den Er - lö - - -
with Thine E - lect - - -

53

- sten komm an ge - wünsch - - - ten Port, komm an ge-wünsch-ten Port; ich
- ed Thy Pa - ra - dise will know, Thy Pa-ra - dise will know; I

57

glau - - - - -
trust - - - - -

62

ge - - - - - gehst du - fort,
Thee, tho' Thou go,

kann ich mich ge - trö - sten, so kann ich mich ge - trö - sten, daß ich zu
will not be ne - glect - ed, I will not be ne - glect - ed, but still, with

den Er - lö - sten komm an ge - wünsch - - - ten Port
Thine E - lect - ed, Thy Pa - ra - dise will know

71

—, komm an ge-wünsch-ten Port.
—, Thy Pa - ra - dise will know.

75

[f]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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

[Cantabile, ma un poco Adagio] [♩=112]

V. conc.
+V.I.
V. II,
Va.

Cont.

tutti

tr

32

solo

4

1

2

3

tr

V

V

tr

V

tutti

tr

V

1

4

1

tr

V



Soprano

Heil und Se - gen, Heil und Se - gen soll und muß zu al - ler Zeit, soll und muß zu al - ler Zeit sich auf
 God we thank Thee, God we thank Thee for the bles - sings Thou hast sent, for the bles-sings Thou hast sent us, hast

13

solo

tr

V

2

0 1

p

uns-re Ob - rig - keit in er - wünsch-ter Fül - le - le - gen-, Heil und Se - gen,
 sent our Go - vern - ment by Thy Mer-cy ev - er - last - ing-, God we thank Thee,

17

V

3

tutti

tr

V

f

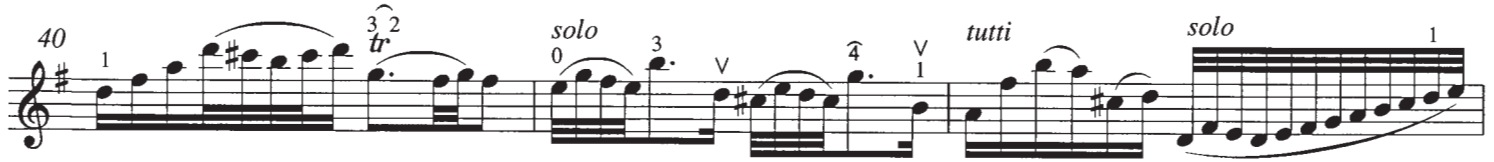
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



sen. er.

61

f

tutti

4 3 2 1

Heil und Se-gen, Heil und Se - gen soll und muß zu al - ler Zeit, soll und muß zu al - ler Zeit sich auf
 God we thank Thee, God we thank Thee for the bles - sings Thou hast sent, for the bles - sings Thou hast sent our be-

64

p

solo

1 tr 2

0

er - wünsch-ter Fül - le - le - gen da - ß und Recht - und Treu -
 Mer-cy ev - er - last - ing, Truth and Right - are

tr

V

mit - ein - an - der freund - lich - küs - sen,
 Peace and Mer - cy kiss each oth - er,

8

ther,

0

73

tr

V V

2

3

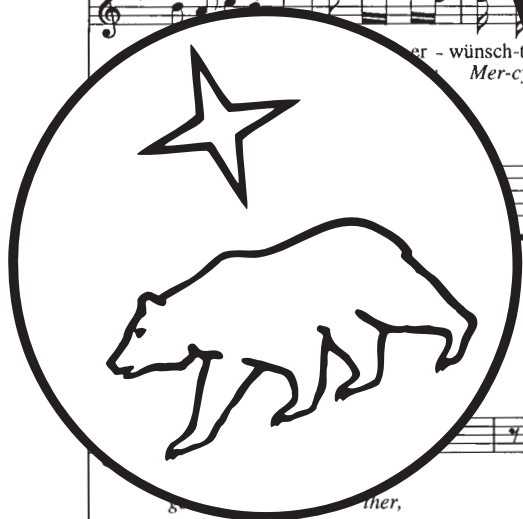
0

daß sich Recht und Treu - e - müs - sen mit-ein-an - der freund - lich küs - sen.
 Truth and Right are met to - ge - ther, Peace and Mer - cy kiss each oth - er.

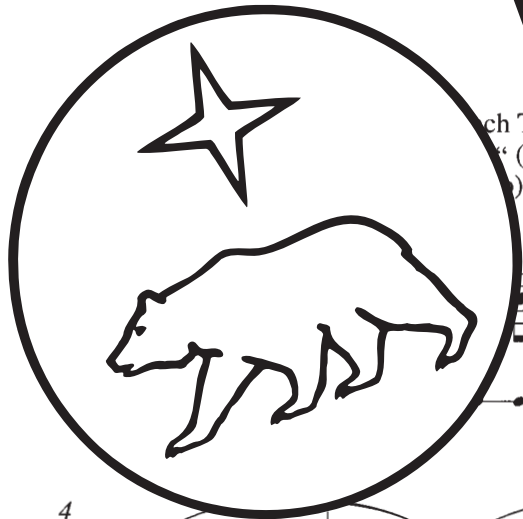
75

tutti

1 tr V 2

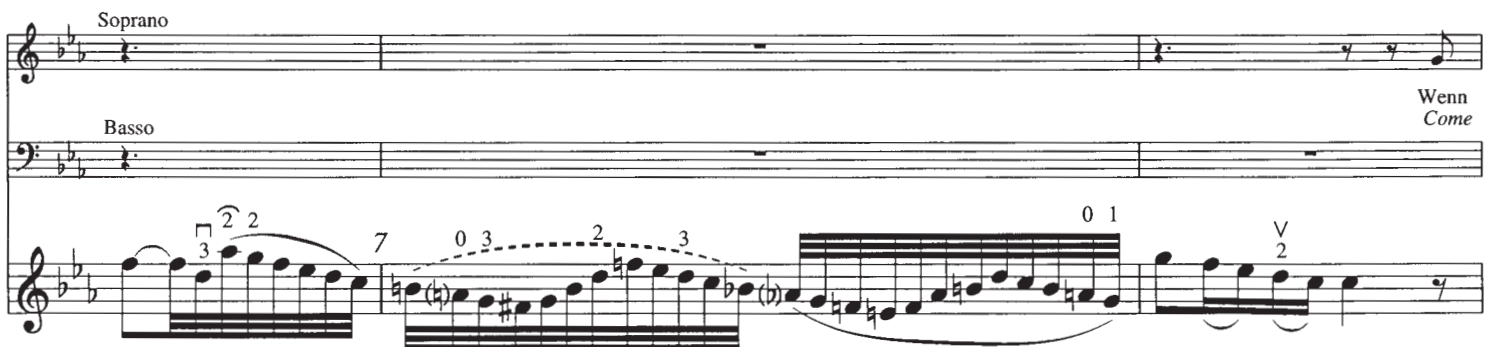


Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Ich Trinitatis
 * (173
) „Wenn kommst du, mein Heil“



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Heil? come. Ich war te, ich
We wait thee, we

dein Teil, ich kom me,
I come, yea quick ly,

22 0 3 4 4 0 4 4 0 2

war wait

ich yea ich kom, dein
yea quick ly, yea quick ly, I

24 0 1 2

te thee, or nen dem Ö le, mit
thee with lamps all a ligh ted, with

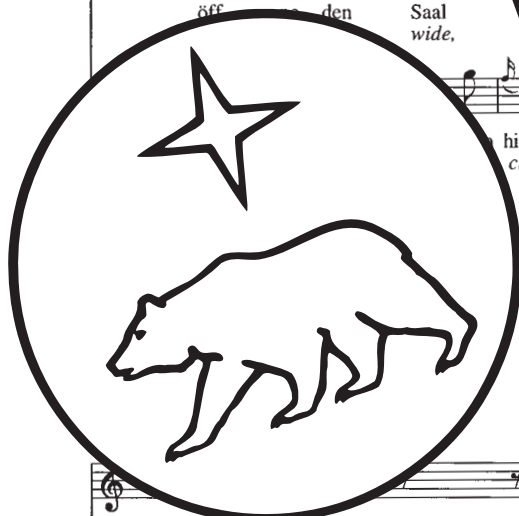
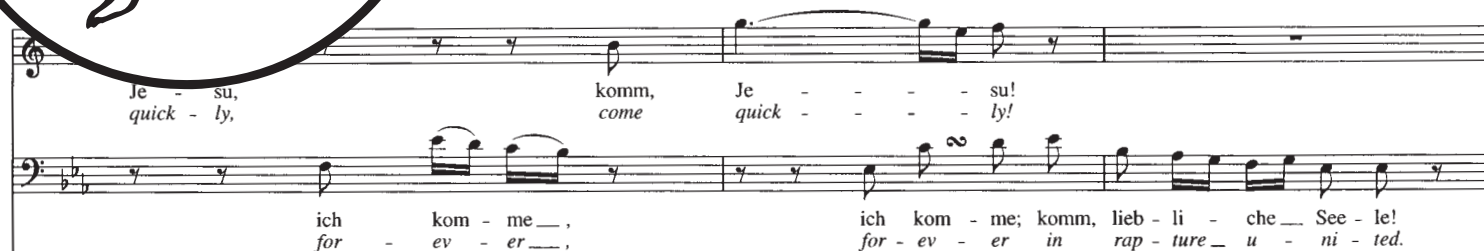
kom me, dein Teil, ich
quick ly I come, yea

26 4 3 2 3 0 3 4 0 0 3 0

bren-nen - dem Ö - le; wenn kömmt du, mein Heil? Ich war - te mit bren-nen - dem Ö - le.
lamps all a - ligh-ted! Come quick - ly, now come. We wait thee with lamps all a - ligh-ted!

kom - me, dein Teil, ich kom - me, dein Teil, ich kom - me.
quick - ly I come, yea quick - ly I come, yea quick - ly.

28 V 4 V 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Er - The
Ich öff - ne den Saal
The doors op - en wide

49

öff - ne den Saal, wide,
doors op - en wide,
ich öff - ne den Saal, wide,
The doors op - en wide,
zum I

52

imm - li - schen Mahl, komm, Je - su, komm,
claim thee thy bride! Come quick ly, come

55

imm - li - schen Mahl, ich kom - me,
claim me my bride. For - ev - er,

Je - su, komm, Je - su!
quick - ly, come quick ly!

58

ich kom - me, ich kom - me; komm lieb - li - che See - le!
for - ev - er, for - ev - er in rap - ture u - ni - ted.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

te mit
thee with

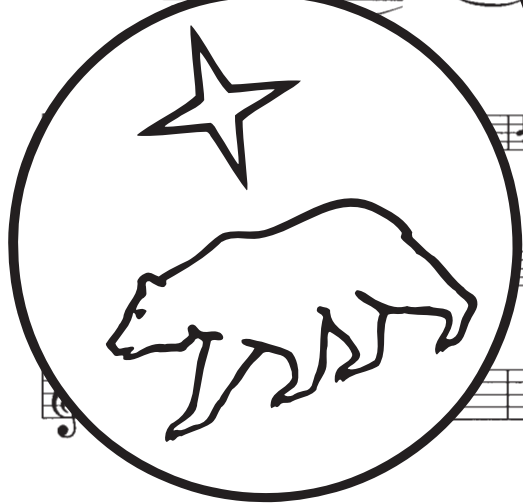
ich kom - me, dein Teil, ich kom - me, dein
yea quick - ly? I come, yea quick - ly I

73

bren - nen dem Ö - le, mit bren - nen dem le; wenn
lamps all a - ligh - ted, with lamps all a ligh ted! Come

Teil, come, ich kom - me, dein Teil,
yea quick - ly I

75



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Heil? Ich war - te nicht auf bre - nen dem Ö - le.
come. We thee with lamps all a - ligh - ted.

dein Teil, ich kom - me.
I come yea quick - ly.

V

81

V

84

87

V

Kantate 158 zum Fest Mariae Reinigung und zum 3. Osterfesttag

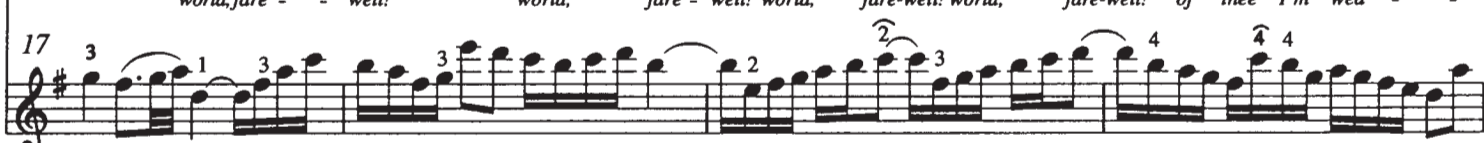
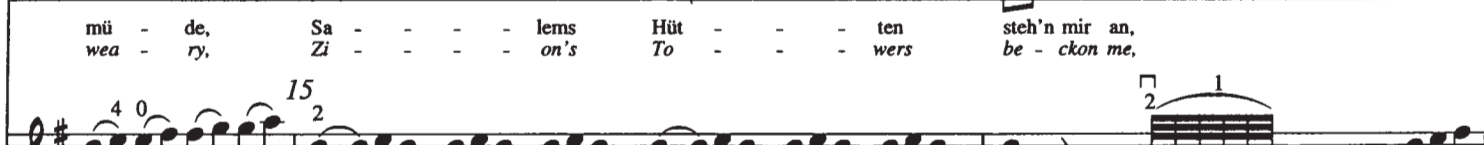
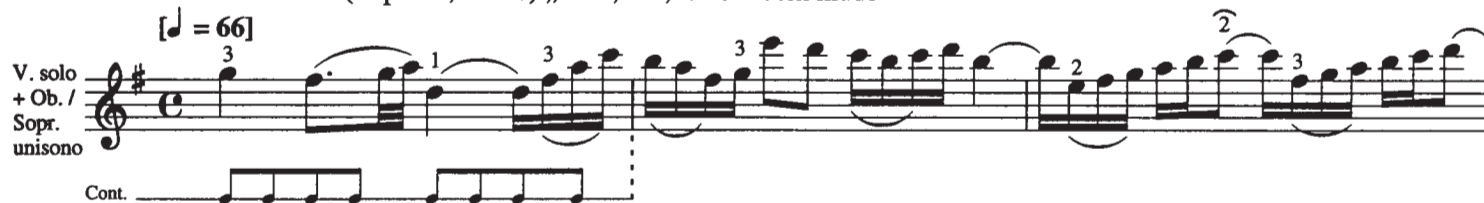
„Der Friede sei mit dir“ (vor 1735)

11. Nr. 2: Aria con Corale (Soprano, Basso) „Welt, ade, ich bin dein müde“

[♩ = 66]

V. solo
+ Ob. /
Sopr.
unisono

Cont.



Soprano (+ Oboe)

Welt, a - de, ich bin dein mü - - - de,
 World, fare - well! of thee I'm wea - - - ry,

Basso

- - - - - de, Welt, a - de, Welt, a - de, ich bin dein
 - - - - - ry, world, fare - well! world, fare - well! of thee I'm

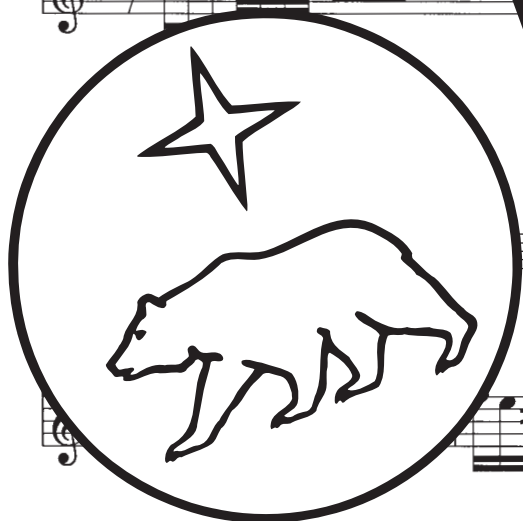
21

Basso

mü - de, Welt, a - - de, ich bin dein mü - de, Sa - lems Hüt-ten stehn mir
 wea - ry, world, fare - - well! of thee I'm wea-ry, Zi - on's To-wers be - - cken

24

Welt, a - de, Welt, a - -
 World, fare - well! world, fare - -



Soprano

ich will nach dem Him - mel zu,
 I would forth to Hea - ven fare,

Basso

de, ich bin dein mü - - - de, Sa - lems
 well! of thee I'm wea - - - ry, Zi - on's

2 32 2 2 4

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

wo ich, ich Gott in
'tis there, my God, at

48

Soprano
und die e - wig stol - ze Ru
per - fect peace for - ev - er

Basso
Ruh und die e - wig
peace and tran - quil, ev - er



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

50

sch - wig - se - - - lig schau - en - kann.
ev - er - er - bles - - - sed would I - be.

53

Basso

56

Da bleib ich da - hab ich Ver - gnü - gen zu
Re-joic-ing, ex - ul-tant with Thee - ev-er

Soprano

Welt, bei dir ist Krieg und
Here on earth is strife and

Basso

woh-nen, da hab ich Ver-gnü-gen zu woh-nen,
dwell-ing, ex-ul-tant with Thee ev-er dwell-ing,

da bleib ich, da bleib
re-joice-ing, re-joice-

60

Streit,
war,

ich, da hab ich Ver-gnü-gen zu woh-nen,
ing, ex-ul-tant, un-trou-ble-e-joice-ing un-trou-ble-with thee

Ei-tel-keit;
sore dis-tress;

zu woh-nen,
here dwell-ing;

64

70

Basso

da prang ich ge-zie-ret mit himm-li-schen Kro-nen, da
re-splen-dent in glo-ry all glo-ry ex-cell-ing, re-

72

Soprano

in dem Him - mel al - le - zeit
there in Hea - ven ev - er - more

Basso

bleib ich, da hab ich Ver - gnü - gen zu woh - - - - - nen, da prang
joic - - - - - ing, ex - ul - tant with Thee ev - er dwell - - - - - ing, re - splen - - - - -

75

79

ie - de,
Peace, and

— ich ge - zie - ret mit himm - li - schen Kro - nen, d - - - - - ich Ver - gnü - gen zu woh - nen, da
- dent in glo - ry all glo - ry - ex - cell - - - - - in ex - ul - tant with Thee dwell - ing, re -

g - keit
- ness.

himm - li - schen Kro - nen, d - - - - - prang ich ge - zie - ret mit himm - li - schen Kro - nen.
glo - ry - ex - cell - - - - - re - splen - den - - - - - in glo - ry all glo - ry - ex - cell - ing.

87

90

93



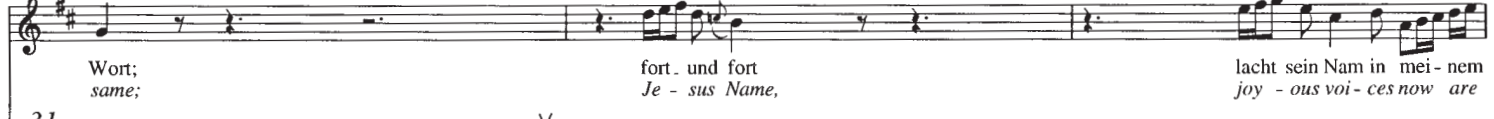
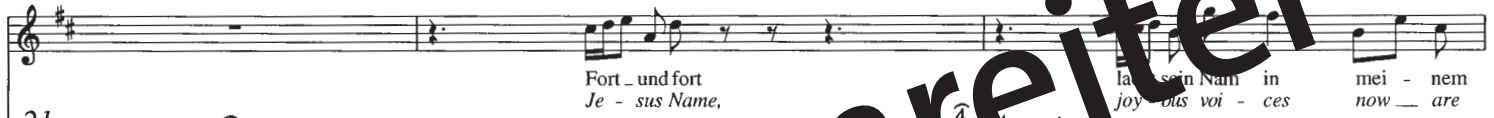
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Mun - de, und in mei - ner letz - ten Stun - de ist Je - sus
call - ing, when the shades of death are fall - ing, my fi - nal

34

38 (tr)

Bar...

Leseprobe

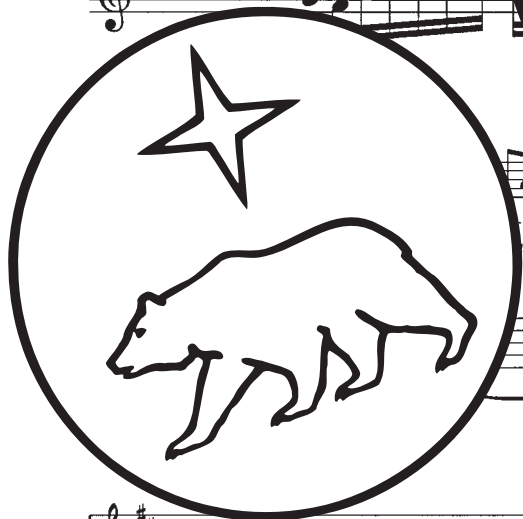
Sample page

– stes Wort in_ dem neu – – – – – th – re_ hei – Ber
k Thy Name first of_ all – – – – – his – New – Year – ing,

0 2 (tr) V 4 [tr] 4

Je - sus soll mein er - stes
Je - sus first I speak Thy

Wort in dem neu - en Jah - re hei - ßen, Je - sus soll mein er - stes
Name first of all this New Year morn - ing, Je - sus first I speak Thy



Wort in dem neu - en Jah - - - re - hei - Ben, in dem neu - en Jah -
 Name first of all this New Year morn ing, first of all this New

47

- - - - - re - hei - - - - Ben, Je - - - -
 Year morn ing, Je - - - -

49

- sus soll mein er - stes Wort in dem neu - en Jah -
 - sus first I speak Thy Name fir of all this New

51



- re - in - n. -
 Year - g.

55

55

57

59

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

di - - - ci - mus te, a - - do - ra - - -

19 4 3 V. I. solo 3 tutti

- - - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, lau - da - mus te, i - de - o mus te, a - do -

22 4 solo 3 1 3 4 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

27 3 2 tr 2 1 2 4 2 3 2 tr 1 tr V 1 2 2

29 V 4 1 [tr] V lau -

glo - ri - fi - ca - - - - - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te;

[illegible]

ca - - - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - -

46

mus te, lau da - - - - - mus te, lau

V. I.

solo

tutti

da - - mus te, lau - da - - mus - - te, lau - -

50 *solo* 3 1 3 4 3 0 4

da - - - - mus te, be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te, glo -

53 1 2 3 1 2 1 3

ri - - fi - ca - mus te, lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, a

55 1 2 3 4 2

mus, glo - ri - fi - ca - mus te.

57 3 3 V 3 4 3 3 2 3

59 0 32 tr 3 4 2 tr 0 1 3 tr V 1 1

61 3 2 0 [tr] V 2



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

dich, mein Gott, um mei - ner Zäh - ren, um mei - ner Zäh-ren wil-len!
 Lord, my God, let Thou my tears ah let my tears per-suade Thee.

20

4 1 V 3 1 2 1 2 1 2

f

23

1 1 2 3 3 4 2 1 2

Schau-e hier, schau - e hier, Herz und
 Look on me, how my

26

V tr

(p)

weint vor dir, weint vor dir bit - ter -
 weep for Thee, weep for Thee bit - ter -

lich. Er - bar - me dich, er - bar - me dich, er -
 ly. Have mer - cy, Lord, have mer - cy, Lord, have

31

3 2 1

bar - me dich, mein Gott, um mei - ner Zäh - ren wil - len; er -
 mer - cy, Lord, my God, let Thou my tears per - suade Thee; have

34

4 3 1 3 1



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

bar - me dich _____, er - bar - me dich, mein Gott, er - bar - - - - me, er - bar - - me dich _____ um
mer - cy, Lord _____, have mer - cy, Lord, my God, have mer - - - - cy, have mer - - cy, Lord _____, let

37

mei - ner _____ Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len; er - bar - me
Thou my _____ tears _____, ah let Thou my tears per - suade Thee; have mer - cy,

41

dich, mein Gott, um _____ ren, um
Lord, my God, let _____ ah let

44



len. e Thee.

49

51

53

tr

Matthäus-Passion, BWV 244
 15. Nr. 42 (51): Aria (Basso, Chor II) „Gebt mir meinen Jesum wieder“

[♩ = 84]

V. solo
 + V. I,
 V. II,
 Va.
 Cont.

tutti *V* *tr* *solo*

5

7

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

f

13

p *tutti* *tr* *solo* *tutti* *tr* *solo*

17

Seht — , das Geld, den Mör - der - lohn — , wirft — euch der ver - lor - ne Sohn — zu —
 See — , he flings it — at your feet — , flings — the price of — his de - ceit — , he —

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

nie - der! Gebt mir mei - nen Je -
 tray - Thee. Give me back my Je -

40 *tutti* *f* *solo* *p*

V 2 V V (3) V tr 2

- sum, mei - nen Je - sum, gebt mir mei - nen Je - sum wie - der, mei - nen
 - sus, back my Je - sus, give me back my Lord I ye, give me -

44 4 0

Je - - - sum gebt mir wie - der, gebt mit mei - nen Je - sum wie - der, gebt mir mei - nen
 back - - - my Lord my Lord give me back my Lord I ye, give me back my -

47 2 0



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

- nem Je - sum wie - der, gebt mit mei - nen Je - sum wie - der, gebt mir mei - nen
 Him back my Lord I ye, give me back my Lord I ye, give me back my -

56 *f* *solo* *p* *f*

V 3 V tr V (3) V tr V 2 V

59 0 2 1 4 1

62 1 3 2 1 3 2

62 *p* *f*

Weihnachtsoratorium, BWV 248, Teil III (1734)
 16. Nr. 31: Aria (Alto) „Schließe, mein Herze“

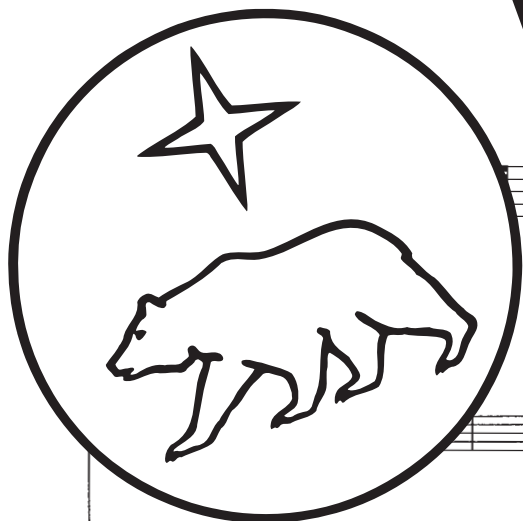
[♩ = 63]

V. solo

Cont.

7

14



23

Schlie - ße, mein Her - ze, dies se - li - ge
 Hold - thou for - ev - er this bles - sing in

p

Wun - der fest in dei - nem Glau - ben ein, fest
 won - der, make it tru - ly part of thee, make

28

in dei - nem Glau - - - ben ein; schlie - - - ße, mein Her - - - ze, dies
it tru - ly part of thee; hold thou for - ev - - er this

34 3 4 0

se - - - li - ge Wun - der fest in dei - nem Glau - ben, in dei - nem Glau - ben
bles - - - sing in won - der, make it tru - ly part of

39 0 1



schlie - - - ße, mein Her - - - ze, dies se - li - - ge Wun - der fest in dei - nem Glau - ben, in dei - nem Glau - ben
thou for - ev - - er this bles - sing in won - der, make it tru - ly part of

40 4 0 1 3

Glau - ben ein, fest in dei - nem Glau - ben ein, fest in dei - nem Glau - ben
part of thee, make it tru - ly part of

49 1 2 3 2 (#) V 3

- ben, fest in dei - nem Glau - ben, in dei - nem Glau - ben ein, fest in dei - nem Glau - ben
of, make it tru - ly part of it tru - ly part of thee, make it tru - ly part of

54 V 3 2

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

100

Schlie - ße, mein Her - ze, dies se - - li - ge Wun - der fest -
 Hold - thou for - ev - er this bles - - sing in won - der, make

p

107

in - dei - nem Glau - ben, in dei - nem Glau - ben ein, fest in dei - nem Glau - ben, in dei - nem Glau - ben
 it - tru - ly part - of, it tru - ly part of thee, make it - tru - ly part - of, it tru - ly part of

114

ein; schlie - ße, mein Her - ze, dies se - - li - ge Wun - der fest -
 thee; hold - thou for - ev - er this bles - - sing in won - der, make it - tru - ly part of thee,

Glau part - - - ben, in dei - nem Glau - ben ein, fest
 it tru - ly part of thee, make it tru - ly part of thee!

128

in dei - nem Glau part - - - ben ein, fest in dei - nem Glau - ben ein!
 it tru - ly part of thee, make it tru - ly part of thee!

f

135

141



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Example 10: Musical notation for a sequence of notes with fingerings 0, 4, 1, 3, and 0.



Soprano

Alto

ist schon würk - lich — ach, wenn wird — die Zeit er - schei - nen, schweigt, er
 soon will come to —, ah, when comes — to us sal - va - tion, peace, He

39

V 4 0 2 4 0 2 3

Soprano

Alto

ist schon würk - lich — ach, wenn wird — die Zeit er - schei - nen, schweigt, er ist schon würk - lich
 soon will come to, ah, when comes — to us sal - va - tion, peace, He soon will come to

44

2 2 V

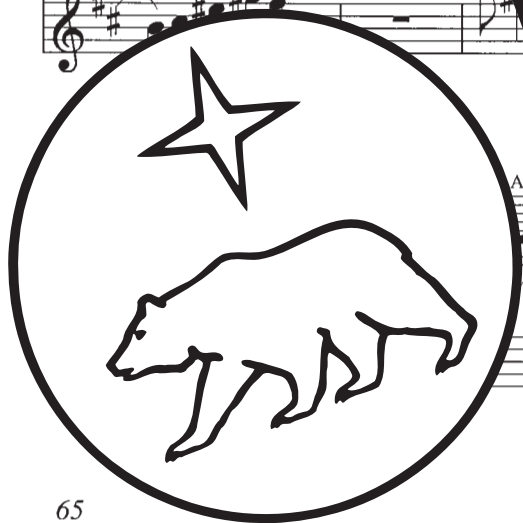
Soprano

Alto

hier, er ist schon würk - lich hier, wenn wird die Zeit er schei -
 thee, He soon will come to thee when comes to us sal va -

50

3



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Alto

sthen würk - lich — hier, wenn wird die Zeit er schei -
 will come to — thee

f

2 tr 3

65

2 0 1 (#) 2

70

(#) 1 1 1 1 3

Tenore

Je - -
 Je - -

75

2 4 4 3 2 (tr) 2

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Tenore Soprano

Je - su, ach Ach — so — komm zu mir!
 Je - sus, ah Je - sus, come to me!

123

p *f*

Tenore

Ach, wenn wird die Zeit
 Ah, when comes to us — — — — —

129

Soprano

kömmt der Trost der Sei - nen, wenn,
 comes our con - so - la - tion, when,

139

wenn kömmt der Trost der Sei - nen, ach, wenn
 when comes at last our con - so - la - tion, ah, when

139

Alto

kömmt der Trost der Sei - nen, wenn, ach, wenn, schweigt, er ist schon wirk - lich
 comes our con - so - la - tion, when, ah, when, peace, He soon will come to —

144



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Soprano Alto

ach, wenn kömmt der Trost der Sei - nen, schweigt, er ist schon wük - lich
 ah, when comes our con - - - so - la - tion, peace, He soon will come to

149

Soprano Alto

ach, wenn kömmt der Trost der Sei - nen, schweigt, er ist schon wük - lich
 ah, when comes our con - - - so - la - tion, peace, He soon will come to

154

Soprano Alto

hier, er ist schon wük - lich ach, wenn kömmt der Trost der Sei - nen, schweigt, er ist schon wük - lich
 will come to, ah, when comes our con - - - so - la - tion, peace, He soon will come to

159

174

179

182

18. Weihnachtsoratorium, BWV 248, Teil IV (1734)
Nr. 41: Aria (Tenore) „Ich will nur dir zu Ehren leben“

[♩ = 100]

V. I
solo
+ V. II
solo

4

7

14

17

Hei-land, gib mir Kraft und Mut, daß es mein Herz recht eif- rig, recht eif- rig tut;
give me strength and cou- rage too, that I be ev- er ea- ger Thy will to do.

ben, mein
nor, Lord,

p

tr



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Stär - ke mich,
Strength - en me

43

(p)

dei - ne Gna - de wür - dig - lich und mit Dan - ken zu er - he -
by Thy Grace that worth - i - ly, I may thank Thee and ex - tol

47

- ben, mit Dan - ken zu er - he -
Thee, may thank Thee and

51



dei - ne Gna - de wür - dig -
by Thy Grace that worth - i -

59

p

lich und mit Dan - ken zu er - he - ben, mit Dan - ken zu er - he -
ly, I may thank Thee and ex - tol Thee, may thank Thee and ex - tol

63

- ben, mit Dan - ken zu er - he - ben, mit Dan - ken zu er - he - ben, zu er - he - ben!
Thee, may thank Thee and ex - tol Thee, may thank Thee, and ex - tol Thee!

67

adagio

[tr]

adagio

Da capo

Chamber Music for Strings

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Quartetto I

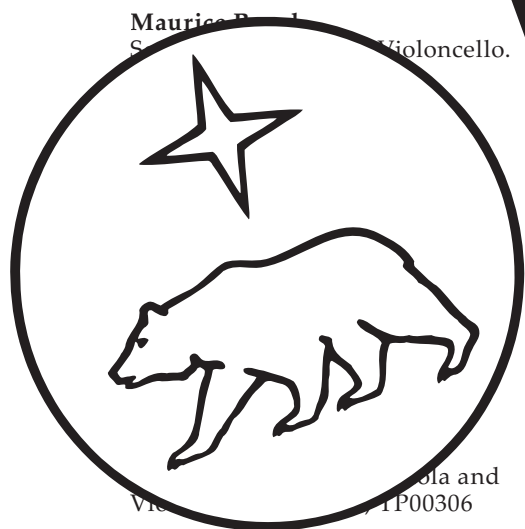


from: Beethoven, String Quartets op. 18 · TP00916

String Duo

Wolfgang Amadeus Mozart
Duets K. 423, 424 for Violin and Viola. BA04772

Maurice Ravel
Sonata for Violoncello.



String Quartet

Ludwig van Beethoven
String Quartets op. 18, 1-6.
BA09016, TP00916

String Quartets op. 59, 1-3.
BA09017, TP00917

String Quartets opp. 74 and 95.
BA09018, TP00918

The Complete Beethoven
String Quartets. 4 study scores
in a boxed set. TP00915

Claude Debussy
String Quartet. BA09414, TP00414

Gabriel Fauré

String Quartet op. 15
BA09001, TP00401

Leos Janáček

String Quartet No. 1 after Tolstoy's
"Kreutzer Sonata". BA09520, TP00520

String Quartet No. 1 "In the
Letters". BA09533, TP00533

Wolfgang Amadeus Mozart

Three Divertimenti for String
Quartet K. 136-138. BA04860, TP00270

The Thirteen Early String Quartets
Vol. 1: K. 80, 155, 156 and 157. BA04867
Vol. 2: K. 157, 158 and 160. BA04868
Vol. 3: K. 168, 169 and 170. BA04849
Vol. 4: K. 171, 172 and 173. BA04850

The Thirteen Celebrated String Quartets
K. 387, 421, 428, 458, 464, 465, 499,
575, 589 and 590. BA04750, TP00140

Eine kleine Nachtmusik K. 525,
Edition for String Quartet.
BA04700, TP00019

Maurice Ravel

String Quartet. BA09413, TP00413

Franz Schubert

String Quartet in A min
"Rosamunde" D 804, String Quartet
in C min "Quartettsatz" D 703.
BA05614, TP00304

String Quartet in D min
"The Death and the Maiden" D 810.
BA05613, TP00301

String Quartet in G maj D 887.
BA05616, TP00303

Franz Schubert

String Quartets I
Quartet in D maj D 94 /
Overture in C min D 8A /
Quartet in C maj D 46 /
Minuet in D maj D 86 /
Five Minuets and five German
Dances D 89. BA05625

String Quartets II

Quartet in G maj D 8A / B-flat maj D 18 /
Quartet in C maj D 46 /
Quartet in B-flat maj D 86 /
Quartet in B-flat maj D 68. BA05631

String Quartets III

Quartet in D maj D 74 /
Quartet in E-flat maj D 87
(op. post. 125/1) /
Quartet in C maj D 112 (op. 168) /
Quartet in G min D 173 /
Quartet in E maj D 355 (op. post. 125/2)
BA05635

Bedřich Smetana

String Quartet No. 1 in E min
"From my Life". BA09536, TP00536

String Quartet No. 2 in A min.
BA09537, TP00517

Josef Suk

String Quartet No. 1 in B-flat maj
op. 11. BA09530, TP00530

String Quintet

Wolfgang Amadeus Mozart

Complete String Quintets K. 174,
406, 515, 516, 593 and 614. BA04771,
TP00159

Franz Schubert

String Quintet in C min D 8 for two
Violins, two Violas and Violoncello.
BA05637

String Quintet in C maj D 956.
BA05612, TP00287

String Sextet

Johannes Brahms

Sextet in B-flat maj op. 18
for two Violins, two Violas and
two Violoncellos. BA09419, TP00419

Sextet in G maj op. 36
for two Violins, two Violas and
two Violoncellos. BA09420, TP00420



A Selection of Editions for Violin

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Violon

Allegretto ben Moderato

César Franck

Piano

Allegretto ben Moderato

molto dolce

pp

6

from: Franck, *Sonate* op. 6 · BA09025

Johann Sebastian Bach

Partitas

BA05256

And

BA05119

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

0-90

for two

BA05188-90

Concerto in D maj for Violin and Orchestra op. 77. BA09040-90

Aronio, Alois

Sonatas for Violin and Bc op. 5

Volume 1: BA09455 / Volume 2: BA09456

Antonín Dvořák

Concerto in A min for Violin and Orchestra op. 53. BA09422-90

César Franck

Sonate / Andantino quietoso op. 6 / *Mélancolie* for piano and violin

BA09425

Georg Friedrich Händel

Complete Works for Violin and Bc HWV 358, 359^a, 361, 364, 371, 368, 370, 372, 373, 408, 412. BA04226

Felix Mendelssohn Bartholdy

Concerto in E min for Violin and Orchestra op. 64

- Piano reduction of version 2. BA09099-90

- Piano reduction of version 1. BA09099-92

Sonatas for Violin and Piano

BA09066

Wolfgang Amadeus Mozart

Complete Works for Violin and Piano in Two Volumes

Volume 1: BA05761 / Volume 2: BA05762

Concertos for Violin and Orchestra

- in B-flat maj K. 207 (No. 1). BA04863-90
- in D maj K. 211 (No. 2). BA04864-90
- in G maj K. 213 (No. 3). BA04866-90
- in D min K. 219 (No. 4). BA04865-90
- in A maj K. 211 (No. 5). BA04712-90

Sinfonia concertante in E-flat maj for Violin, Viola and Orchestra K. 364

BA04900-90

Niccolò Paganini

Capricci op. 1 and 24. *Conradanze* (English Firm edition) for solo violin

BA09470

Maurice Ravel

Bohémien. Rhapsody for violin and orchestra. BA08849-90

Camille Saint-Saëns

Havanaise for violin and piano op. 83

BA09426

Franz Schubert

Complete Works for Violin and Piano

- Fantasia in C maj D 934 op. post. 159. BA05620
- Rondo in B min D 895 op. 70. BA05618
- Sonata in A maj D 574 op. 162. BA05605
- Three Sonatas "Sonatinas" D 384, 385, 408 op. post. 173. BA05606

Rondo in A maj for Violin and Orchestra D 438. BA05653, BA05653-90

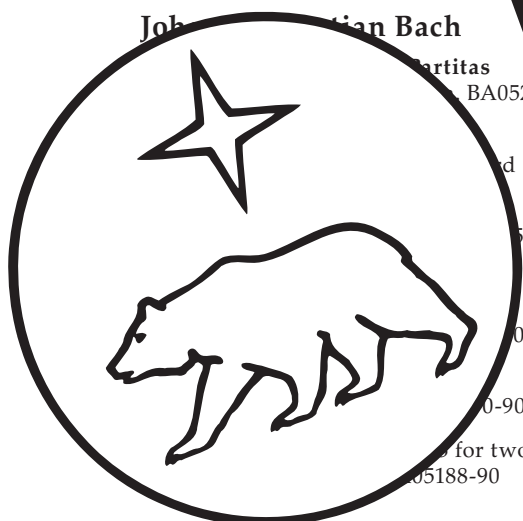
Georg Philipp Telemann

Twelve Fantasias for Violin without Bass. BA02972

Antonio Vivaldi

The Four Seasons for violino principale, two violins, viola and bc

BA06994-90



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.