

„Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium.

Von Arnold Schering (Halle a. d. S.).

Mit den beiden klassischen Sätzen: „Es ist nicht möglich, . . . alle und jede Stellen, welche Vorschläge erfordern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas Willkürliches dabei übrig, welches von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers oder Ausfühlers abhängt“, hat Friedrich Agricola in der Übersetzung der bekannten Gesangschule von Zosi (1757) die Unmöglichkeit festgelegt, das Vorschlagswesen der alten Zeit in ein überall und immer gültiges System zu bringen. Auch das philologische Rüstzeug der modernen Musikwissenschaft läßt hier zuweilen im Stich, und der treue Wille, einem Bach nicht nur dem Buchstaben, sondern auch dem Geiste nach zu genügen, sieht sich oft schweren Hindernissen gegenüber.

Schon in früheren Bachjahrbüchern ist gelegentlich das Wort über die Ausführung der Bachschen Ornamente ergriffen worden¹⁾. Der hiermit folgende Beitrag will nichts Grundsätzliches zur Ausführung des einen oder andern Ornamentes bringen, sondern zu den konkreten Fällen selbst herabsteigen und versuchen, die Vorhalts- und Vorschlagstechnik in den beiden Passionen und im Weihnachtsoratorium fortlaufend zu deuten. Daß ich da ganze Strecken lang nichts Neues sagen werde,


¹⁾ 1909 (E. Dannreuther), 1916 (H. J. Moser). Dazu die Werke von Hugo Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik 1907, und Adolf Benschlag, Die Ornamentik der Musik 1908.


ist mir wohl bewußt; ich folge aber der Anregung von geschäfter Seite, einige meiner im Laufe der Jahre gemachten Beobachtungen im Zusammenhang niederzulegen.

Wie seine Zeitgenossen so hat auch Bach im Bereich der Vorhalte und Vorschläge seinen Willen nicht überall eindeutig zum Ausdruck gebracht. Seine Partiturautographe sind in der Regel ärmer an Ornamentzeichen als die Originalstimmen, und mehr als einmal wird man bei deren Durchsicht daran erinnert, daß Bach viele der von ihm bei der Konzeption stillschweigend hinzugedachten Zeichen erst vor oder bei den Proben durch die Präsekten oder andere ihm musikalisch nahestehende Schüler in die Stimmen eintragen ließ. Liegen solche Originalstimmen vor, so ist an der Authentizität der Eintragungen nicht zu zweifeln, auch wenn nicht durchweg Folgerichtigkeit waltet.

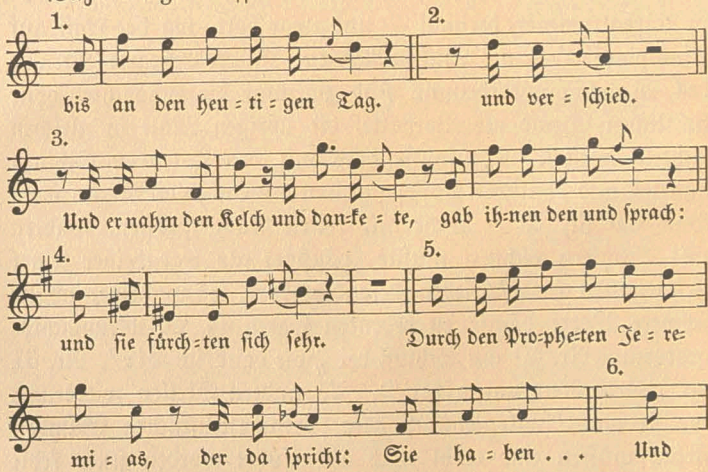
Bach selbst ist sich auch nicht immer gleich geblieben und hat zuweilen innerhalb ein und desselben Stückes verschiedene Schreibung angewandt. So gibt er in der Arie Nr. 51 der Matthäuspassion zweimal den Vorhalt auf „Mörderlohn“ in Gestalt zweier Achtel, ein drittes Mal mit kleiner Vorschlagsnote, ebenda Nr. 66 („Komm, süßes Kreuz“) das Wort „schwer“ in Vorhaltmanier, dreimal — und zwar dort, wo der Baß auf Eins pausiert — mit gleichen Achteln. In der Echoarie (Nr. 39) des Weihnachtsoratoriums sind zweimal die Echoachtel ohne sichtlichen Grund als Vorhalte, die übrigen Male in gleichen Achteln notiert. Ebenso steht es mit den fallenden Schlußquarten und ähnlichen Appoggiaturen am Ende von Rezitativen. Bach hat sie, da er nicht mit reifen Sängergroßen, sondern mit Schülern rechnen mußte, häufiger als irgendeiner seiner Zeitgenossen ausgeschrieben, besonders dort, wo wichtige, inhaltsschwere Worte damit zu bedenken waren (z. B. Weihnachtsoratorium Nr. 40 am Schluß bei „wie dank ich dir“, Nr. 61 bei „Zärtlichkeit umfassen“). An andern Stellen wiederum, wo sie nach Analogieschluß oder vortragsstilistischen Gründen stehen müssen und wohl auch ausgeführt worden sind, fehlt jede Andeutung.

Geht man mit den üblichen Entzifferungstabellen an die Passionen und Kantaten, so wird man inne, wie wenig sie

taugen, um allen Fällen der Bachschen Vorschlagspraxis gerecht zu werden, und erkennt, daß neben sorgfamer Vergleichung analoger Stellen sorgfältig geschultes, sicher gewordenes Stilgefühl oft als letzte Instanz übrig bleibt, — das also, was Agricola mit dem Appell an „Geschmack und Empfindung des Ausführers“ meint. Moser hat (a. a. V.) eine sehr einleuchtende und gewinnbringende Erklärung mancher zweideutiger Vorschlagsnotationen gefunden, deren Ergebnisse sich auch auf anderem Wege bestätigen lassen. Doch muß auch ihr gegenüber das Recht, im gegebenen Falle davon abzuweichen, betont werden. Das betrifft vor allem jene scheinbar harmlose Notation .

Der Theorie nach hat das kleine Vorschlagsachtel die Hälfte der folgenden Viertelnote zu beanspruchen derart, daß die Figur wie  erklingt¹⁾. Damit wird die Endung weiblich und bekommt etwas Weiches, ja wohl Sentimentales, das durchaus nicht überall angebracht ist. Häufiger ist, um einen festen, männlichen Schluß zu haben, dafür ein Vorschlag mit Sechzehntelwert einzusetzen.

Dazu einige Beispiele.



1. bis an den heu: ti: gen Tag. 2. und ver: schied.

3. Und er nahm den Kelch und dan-ke: te, gab ih-nen den und sprach:

4. und sie fürch: ten sich sehr. 5. Durch den Pro-pheten Je: re-

6. mi: aß, der da spricht: Sie ha: ben . . . Und

¹⁾ Quantz und Ph. E. Bach, ebenso Tosi-Agricola sind, wie schon oft hervorgehoben, als Gewährsmänner für Sebastian Bachs Verzierungstechnik abzuweisen.

7.

schlu-gen ihn auf sein Haupt. Und ka-men in die hei-li-ge

8.

Stadt. Mein Freund, war-um bist du kom-men?

9.

Was hat er denn ü-bels ge-tan? Ich

11.

ken-ne des Menschen nicht. Es ist voll-bracht.

12.

Ich bins nicht.

13.

Se-het, welch ein Mensch!

In Beispiel 1 bis 4 wird die kleine Note, der ganzen Umgebung und der Feierlichkeit des Gesagten entsprechend, als Achtelvorhalt zu nehmen sein, in den übrigen Beispielen dagegen, wo die Diktion zu entschiedenem Abschluß drängt, nach Art eines Sechzehntelvorschlags. Bei 11 ist der Sechzehntelwert durch das Thema der folgenden Arie gerechtfertigt. Bei 6 würde ein Achtel die Energie der Stelle erheblich schwächen, ebenso bei 8, wo die leise Ironie der Frage an Judas verschleiert würde. In Beispiel 12 und 13 hat Bach die Vorschläge nicht ausgeschrieben; für 12 wird ein kurzer, für 13 ein langer Vorschlag zu wählen sein. Doch kommt auch hier, wie im gesamten Bereich der Vorhalt- und Vorschlagstechnik, die Art und Weise des wirklichen Vortrags und das Irrationale des Gefühlsimpulses entscheidend mit hinzu. Jedenfalls wird der Sänger sich jedesmal die Frage vorzulegen haben, ob der Sinn der betreffenden Stelle einen „Vorhalt“ (weiblich) oder einen „Vorschlag“ im engeren Sinne (mit männlichen Schluß) fordert.

Oft wird innerhalb ein und desselben Stücks die Vorschlags-
 geltung wechseln dürfen. In Beispiel 3 würde bei „dankete“,
 da es sich im Grunde um einen Dreiklangsabstieg handelt,
 dessen letzte Note h nur „gestützt“ eintritt, ein kurzer Vor-
 schlag, d. h. eine Appoggiatura (Stützton) im wahren Sinne
 des Wortes, bei dem gefühlsgetränkten „sprach“ dagegen ein
 Achtelvorhalt eintreten dürfen:



Daselbe Wort „spricht“ in Beispiel 5 wird, weil nicht
 gefühlsbetont, als männlicher Schluß zu geben sein. In Nr. 13
 der Johannespassion („Ich folge dir gleichfalls“) wird aus
 ähnlichem Grunde im 16. Takte vor dem Schluß das Wort
 „Licht“ mit Achtelvorhalt, das letzte, abschließende dagegen mit
 Sechzehntelvorschlag auszuführen sein:



ebenso in Nr. 60 desselben Werks:



und in Nr. 10 der Matthäuspassion, wo im 4. Takte (nach
 Maßgabe des 89. Takts) ein Achtelvorhalt, im 19. Takte dagegen
 ein Sechzehntelvorschlag stehen muß:

Knirscht das

Sün = den = herz ent = zwei.

Nach der Schulregel wäre ferner die kleine Note auf dem Worte „Ruh“ im Weihnachtsoratorium Nr. 19:

ge = nie = fe der

Ruh.

als Viertel zu geben. Dies widerspricht jedoch dem der Arie innewohnenden Melos. Auch ein Achtel kommt — wegen der zu Oboe und Violine entstehenden Quintenparallele — nicht in Betracht. Es bleibt also nur ein Sechzehntelvorschlag übrig. Ähnlich im 8. Takte der Hirtensymphonie (vgl. unten zu Nr. 10 desselben Werkes).

Eine überaus schwierige, nicht nur vom Stilgefühl, sondern von der ganzen geistigen Einstellung gegenüber Bach abhängige Frage ist die nach dem Anbringen von nicht vorgeschriebenen Appoggiaturen in den Rezitativen und begleiteten Ariosi. Daß Bach solche Appoggiaturen an unzähligen Stellen verlangte, ohne sie zu notieren, ist ebenso sicher, wie daß sie an gewissen Stellen, wo sie der Regel nach stehen könnten, nicht am Platze sind. Es handelt sich in der Mehrzahl um weibliche Wortendungen wie hier:

1. Mein Je = sus hat sich mir er = ge = ben, mein Je = sus soll mir

im = mer = fort vor mei = nen Au = gen schwe = ben.

2. und la-zei-ni-sche Sprache. 3. und sie ab-ge-nom-men würden.

4. auf daß die Schrift er-fül-let wür-de.

5. son-dern D-ster-nesen möch-ten.

Mit Ausnahme von 1, wo die Ausführung fraglich bleiben kann, handelt es sich hier um „trockene“ Zerfall-Rezitativschlüsse auf unwichtigen Worten, die sämtlich, wie es die italienische Schule vorschrieb, zu „stützen“ sind. Davon zu trennen sind affektbetonte oder bildhaft gemeinte Appoggia-turen wie oben in Nr. 1 oder

Nr. 18.

Nr. 22. so liebt er sie bis an das En-de. wirst

Nr. 27. du mich drei-mal ver-leugnen. Mein Va-ter, ist's mög-lich,...

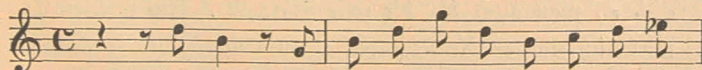
Nr. 30. Mein Va-ter, ist's nicht mög-lich, ... Nr. 30. so ge-sche-he dein

Nr. 74. Wil-le. D-Abend-stun-de!

Die ungeschriebenen Vorhalte bei * bedeuten keine bloße Akzentverstärkung der ersten Silbe, sondern sind von ariöser, konzertistischer Substanz erfüllt. Sie greifen tief in den Aus-

drucksbereich ihrer Umgebung, so tief, daß Bach, wie schon bemerkt, sie an vielen Stellen unzweideutig ausschrieb. Und da sie dies tun, so darf den Sänger, der sich ihrer im freien Vortrag bedient, dabei das Gefühl hoher Verantwortlichkeit nie verlassen; indem er sich für den einen oder andern entschließt, gibt er der betreffenden Stelle einen gesteigert erhabenen Ausdruck, ein Etwas, das ihn auf einen Augenblick über die Sphäre des reproduktiven Künstlers hinaushebt. Er kann einer Stelle damit einen vollkommen neuen, ungewohnten, auch wohl gar abseits liegenden Sinn verleihen, dessen Berechtigung nicht immer strikt zu beweisen ist, sondern seine Evidenz in der Logik findet, mit der des Künstlers gesamter Vortrag von Anfang an aufgebaut ist.

Derlei Terzschlüsse freilich, auch wo sie affektbetont sind, schematisch mit Vorhalten zu belasten, wäre sehr gefährlich. In größerer Nachbarschaft und zuhauf angebracht, wirken sie leicht als Manier. Größter Vorsicht bedürfen vor allem die hierher gehörenden Wendungen der begleitenden Ariosi. Nicht als Regel, wohl aber als Wegweiser kann die Beobachtung dienen, daß Bach stützende Vorhalte anscheinend überall dort vermieden haben wollte, wo mit dem guten Taktteil, auf dem sie stehen könnten, eine fremde, überraschende Harmonie einsetzt. So in Takt 8 und 11 von „Ach Golgatha“, in Takt 2 und 4 von „Erbarm' es Gott“, in Takt 16 von „Am Abend, da es kühle ward“, in Takt 7 von „Betrachte meine Seel“. In solchen Fällen verdunkeln und schwächen sie den Effekt der harmonischen Rückung und wirken gleichsam pleonastisch. Man sehe jedoch die Art, wie Bach gerade in dem zuletzt genannten Stück seine Absicht kundgegeben hat. Dst vermag, wenn Zweifel sich einstellen, nur der gute Geschmack und das innige Verhältnis zu Bachs Wesen zu entscheiden. Musikalische Korrespondenz von Reimsilben braucht dabei nicht unbedingt auch Korrespondenz von Vorhalten nach sich zu ziehen. In dem begleiteten Rezitativ Nr. 62 der Johannespassion:



Mein Herz, in dem die ganze Welt bei Je-su

Lei - den gleichfalls lei - det, die Son - ne sich in Trau = er
 *
 klei - det, der Vor - hang reißt, der Fels zer - fällt, die Er = de
 bebt, die Gräber spal - ten, wie sie den Schöpfer sehn er = kal - ten.


glaube ich trotz Erscheinens der affektbetonten Worte „leidet“ und „erkalten“ nur für „kleidet“ einen (trockenen) Vorhalt vorzuschlagen zu dürfen; der musikalische Gehalt der 9 Takte ist bereits an sich so pathetisch, daß ein weiteres Nachhelfen in dieser Beziehung Hypertrophie erzeugen würde.


In den folgenden Angaben habe ich die Rezitative und Einzelreden, soweit sie improvisierte Zutaten erfordern, im allgemeinen unberücksichtigt gelassen und nur alle diejenigen Stellen angemerkt, bei denen eine besondere Vorschrift Wachs (oder der Originalstimmen) zu taktgerechter rhythmischer Deutung zwang.

Matthäuspassion.

1. Teil.


Nr. 10. „Buß und Reu“. Vorhalte in Takt 4, 36 (nur in den autographen Flötenstimmen vorhanden) und 60 auch in der Singstimme als Achtel. In Takt 19 dagegen wäre für die Silbe „ent-[zwei]“  vorzuschlagen, um gegenüber den beiden weichen Wortakten einen auch dem Wortsinne entsprechenden kräftigeren Akzent zu haben. Man wird ferner, ohne Wachs Niederschrift zu nahe zu treten, in Takt 47 vor derselben Silbe (eis) ein Sechzehntel-fis vorhalten dürfen.

Nr. 12. „Blute nur“. Takt 21 in der Singstimme auf „Herz“ , was auch für die erste Flöte gilt. Im zweiten Teil natürlich lauter Achtelvorhalte mit Ausnahme des drittletzten Takts.

Nr. 18. „Wiewohl mein Herz“. Es sei vorgeschlagen, im 2. Takte der Singstimme die zum Worte „schwimmt“ führende Terz durch einen Sechszehntelvorhalt a vor gis zu überbrücken, wie es z. B. in Nr. 12, Takt 21 der 1. Flöte und auch sonst häufig geschieht. Takt 7 auf „Hände“ Vorhalt fis e, ebenso am Schluß d c auf „Ende“, nicht aber f e bei „Seinen“. Takt 9 gleitende Sechzehntel. Die Schlußhalben der Oboen (Serte e c) wären vielleicht, um den weichen, mit weiblichen Endungen reich bedachten Satz sanft ausklingen zu lassen, in die Form  aufzulösen.

Nr. 19. „Ich will dir mein Herze schenken“. Takt 33 ist zu empfehlen 
ist dir gleich die Welt

Nr. 24. Rezitativ. Takt 7, Achtel.

Nr. 25. „O Schmerz“. Takt 2: ; Takt 26 auf hier zit = tert
„Zagen“ es d; ebenso Takt 28 auf „gerne“ c h.

Nr. 28. „Der Heiland fällt“. Takt 7 Vorhalt c b auf „trinken“, ebenso, jedoch mit anderem Vortragsakzent, zwei Takte später auf „stinken“.

Nr. 29. „Gerne will ich mich bequemen“. Takt 64 ist Sechszehntelvorhalt vorzuziehen, da offenbar männlicher Schluß beabsichtigt ist. — Im Mittelteile schreibt Bach bei „hat den Grund“ beide Male Achtelvorhalte (nicht Sechszehntelvorhalte, wie in der Ausgabe der B.:G. S. 81 und bei Peters); gemeint sind einfache gleitende Sechzehntel wie in Nr. 18, Takt 9.

Nr. 32. Rezitativ. Takt 15, 21 Achtel-, Takt 31 Sechzehntelvorhalt.

Nr. 33. „So ist mein Jesus“. Ungeachtet aller Reibungen der Stimmen untereinander sind die Vorhalte durchweg als Achtel zu behandeln, auch in den Singstimmen, wo Bach sie nicht besonders notiert hat, also:

So ist mein Je = sus nun ge-
fan: So ist mein Je = sus nun ge = fan:

Ebenso in den Takten 35—38 („weil mein Jesus ist gefangen“). Takt 8 ff. vor dem Tempowechsel werden am besten zu fassen sein:

1., 2. Fl.
NB.
NB.
A. = den, sie füh = ren ihn,

Bachs Partiturautograph hat hier nirgends Vorhalte, doch sind sie nach Maßgabe der Bläserstimmen, und weil thematisch, berechtigt. Nur bei NB. erscheinen sie, des männlichen Schlusses wegen, überflüssig, es sei denn, daß man auf „ihn“ (Takt 7) und in den Bläsern (Takt 6) je ein Sechzehntel d (vor cis) und h (vor ais) vorhielte. Ein solcher Sechzehntelvorhalt empfiehlt sich auch Takt 20 vor dem Tempowechsel in der ersten Flöte und Oboe.


2. Teil.

Nr. 36. „Ach, nun ist mein Jesus hin“. Im 3. Altsolo, Takt 3 bei „Tigerklauen“ ist seiner scharfen, die Dissonanz der Hauptzeit unterstreichenden Wirkung wegen der Sechzehntelvorhalt vorzuziehen; ebenso ist Takt 12 zur Vermeidung von Oktaven der Vorhalt als Sechzehntel zu nehmen.

Nr. 40. „Mein Jesus schweigt“. 2. Takt g f auf „stille“.

Nr. 41. „Geduld“. In Takt 5 ist, gemäß Takt 6 vor dem Schluß, der Vorhalt als Achtel zu behandeln, dagegen in

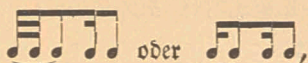
Takt 10 und später im fünftletzten Takte als männlichen Schluß betonender Sechzehntelvorschlag. Sechzehntel natürlich auch Takt 24.

Nr. 46. Rezitativ. Takt 3, 4 Sechzehntel: .

Nr. 47. „Erbarme dich“. Die Interpretation dieser viel besprochenen Schleifer und Vorhalte, von denen diejenigen des 1. Taktes nicht im Partiturotograph, sondern nur in den Stimmen stehen, gibt Bach im wesentlichen selbst an die Hand. Aus Takt 7 des Violinsolos:



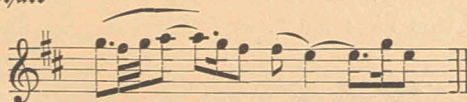
ergibt sich der rhythmische Fuß:



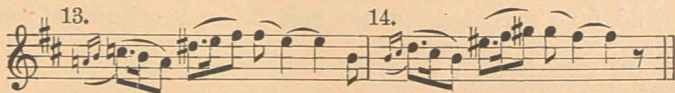
der für den 1. und 3. Takt und alle entsprechenden der Arie maßgebend ist, also:



Die kleine Achtelnote im 2. und 4. Takte wünschte Bach als Achtelvorhalt



denn in Takt 13 und 14 der 1. Violine schreibt er ihn deutlich als solchen aus, nämlich:



In Takt 12, zweite Hälfte, fehlt in der Singstimme der Vorhalt der Solovioline; es erscheint auch, wegen des Fortgangs auf „willen“, nicht ratsam, ihn dort mitzumachen. Dagegen würde Takt 13, 14 zu singen sein:

= bar = me dich, — er = bar = me
dich, mein Gott, er = bar-

Die kleinen Einwürfe der Solovioline in diesen beiden Takten sind Fragmente der rhythmischen Figur in Takt 3 und wären demnach zu geben: Takt 16 Achtelvorhalt, ebenso in der Solovioline Takt 18, während das Wort „willen“ wieder ohne Vorhalt bleibt; Takt 19, 20 in der Solovioline Achtel, die Singstimme in 20 bei „Gott um“ ; in 22 Sechzehntel; in Takt 27–29 und entsprechenden jedesmal Sechzehntel (wie in 13, 14). Die in der zweiten Hälfte der Arie vorkommenden Fälle regeln sich hiernach von selbst.

Nr. 50. Rezitativ. Takt 4 Sechzehntel.

Nr. 51. „Gebet mir meinen Jesum wieder“. Takt 24 Achtel (vgl. Takt 34).

Nr. 56. Rezitativ. 2. Takt Sechzehntel.

Nr. 58. „Aus Liebe will“.

Ebenso in den entsprechenden Takten der Flöten. Takt 19, 23, 56 Achtel, dagegen auf dem Schlußwort „nichts“ besser ein Sechzehntel .

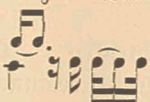

Nr. 61. „Können Tränen“. Takt 10, 11, 16, 18, 20 Achtel.


Takt 19

o, — so

Nr. 65. „Ja freilich“. 5. Takt wohl besser Sechzehntel als Achtel.

Nr. 66. „Komm, süßes Kreuz“. Takt 2, 10, 11 und ent-

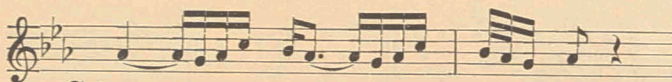
sprechende ; Takt 4: ; Takt 18: 

Takt 25: , entsprechend dem folgenden; ebenso
einst zu schwer

Takt 28, erstes Viertel. Da Bach jedoch auf „schwer“ zweimal Vorhaltnoten, dreimal reguläre Achtel schreibt, kann ein Zweifel entstehen, ob er nicht beide Fälle auch wirklich im Vortrag auseinandergehalten und im ersten Falle sanfte Sechzehntel gemeint hat. — Takt 41 in beiden Stimmen Sechzehntel.

Nr. 69. „Ach Golgatha“. Takt 2 und 14: 


Nr. 70. „Sehet, Jesus hat die Hand“. Takt 5 Sechzehntel, desgleichen Takt 9. Takt 10 und 42:


[Se:] = = = = = = = = her,

Takt 2 vor dem Schluß Sechzehntel.

Nr. 74. „Am Abend“. Takt 8 Achtel; Takt 9 a g auf „-stunde“; Takt 16 c h auf „schenken“.

Nr. 75. „Mache dich, mein Herze rein“. Takt 16, 18 auf „dich“,

entsprechend der Nachbarfigur in der 2. Violine  dich, mein

Takt 3 vor dem da capo Achtel.

Nr. 77. „Mein Jesu, gute Nacht“. Takt 7 as g auf „[Ge-] beine“. Takt 13 c h auf „Dank“.

Nr. 78. „Wir setzen uns mit Tränen nieder“. Takt 6 und

entsprechende: 

dieser Vorhalt befindet sich nur in den Instrumentalstimmen, wird aber nach allgemeinem Brauch auch dort beizubehalten sein, wo die Singstimmen ohne ihn eintreten. Takt 8 Achtelvorhalt.

Johannespassion.

1. Teil.

Nr. 11. „Von den Stricken“. Die Triller in Takt 8 mit oberer Note (Sechzehntel) beginnen lassen, ebenso in Takt 16 und entsprechenden. Später in Takt 37 gleitende Sechzehntel.

Nr. 13. „Ich folge dir gleichfalls“. Takt 49, 55 Sechzehntel, 52 Achtel; ebenso später Takt 79 ff. Takt 102 Triller von oben beginnen. Takt 16 vom Schluß Achtelvorhalt, dagegen 7 Takte später Sechzehntel.

Nr. 14. Rezitativ. Takt 15 Sechzehntelvorhalt auf „nicht“; dagegen Takt 19 Achtel.

Nr. 19. „Ach, mein Sinn“. Die Schleiferzeichen sind durchweg als Sechzehntelvorschläge zu deuten, also:

1. 17. 9. tr

(Ach, mein Sinn)

11. tr 29. 32. usw.

Takt 66 Achtel.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff contains measures 17 and 19. Measure 17 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 19 contains a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff contains measures 29 and 32. Measure 29 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 32 contains a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. The notation includes various ornaments and slurs, such as 'tr' (trill) and 'usw.' (et cetera).

2. Teil.

Nr. 31. „Betrachte, meine Seel“. Takt 1 Sechzehntel; Takt 4 auf „Bergnügen“ Achtel b a; Takt 7 g fis auf „Schmerzen“, ebenso Takt 11 b as auf „brechen“; Takt 9 Sechzehntelvorschlag auf „blüht“; Takt 14 bei „Ihn“ wie Takt 4; drittletzter Takt auf „Ihn“ Sechzehntel.

Nr. 32. „Erwäge“. Takt 1 in der 1. Viola Zweiunddreißigstelvorschlag; derselbe wohl auch im 2. Takte; ebenso in Takt 6, 9, 10 und entsprechenden. Takt 8 auf „gleiche“. Takt 31 kurzer Vorschlag vor dem Triller. Takt 5 vor dem Schluß auf „Gna=" Triller in Form von:

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. It contains a trill starting on G4, consisting of a series of sixteenth notes alternating between G4 and A4. The trill is marked with a 'tr' above the first note.

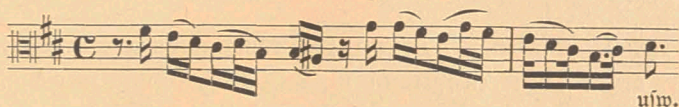
Vorletzter Takt in der 1. Viola wie Takt 1.

Nr. 58. „Es ist vollbracht“. Anschließend an die letzten Worte des vorhergehenden Rezitatifs:



Es ist voll : bracht!

beginnt die Gambe:



und ebenso die Altstimme; Takt 6 und 7:




Takt 12 Sechzehntel-e vor dis, ebenso Takt 16.

Nr. 60. „Mein teurer Heiland“. Takt 15 Achtelvorhalt, Takt 19 Sechzehntelvorschlag (beide Zeichen fehlen in der Peterschen Partitur).

Nr. 62. „Mein Herz“. Vorhalt am besten wohl nur in Takt 5 („kleidet“).

Nr. 63. „Zerfließe, mein Herze“. Takt 62 Achtel; 66 Vorhalt e f als Achtel bei „Not“; 67 kurzer Vorschlag es; 69 Achtel; 73 Sechzehntel, ebenso Takt 88; viertletzter Takt Vorhalt g f auf „Ehren“.

Nr. 67. „Ruht wohl“. Takt 26 und 90 im Sopran auf „Ruh“ g f in der Form ; ähnlich Takt 61 und 65.

Weihnachtsoratorium.

1. Teil.

Nr. 1. „Jauchzet, frohlocket“. Takt 18 a als Sechzehntel, in 66 nur in den Instrumenten.

Nr. 3. Rezitativ. Takt 4 zwei Sechzehntel auf „Trost“; Takt 10 Vorhalt a gis auf „Weinen“.

Nr. 4. „Bereite dich Zion“. Takt 4 Sechzehntel, ebenso in 8 und in allen folgenden, auch in 24. Die Singstimme wird

in 20 auf „Trieben“ den Vorhalt der Instrumente mitzunehmen haben.

Nr. 7. Choral. Takt 6, 8 Achtelvorhalte.

Nr. 8. „Großer Herr“. Kleine Note in Takt 16 (nicht im Partiturautograph) Achtelvorhalt (vgl. Takt 26), ebenso wohl in Takt 20 (vgl. Takt 34) und 30. Entsprechend später.

2. Teil.

Nr. 10. Sinfonia. Dem knapp rhythmisierten Sizilianotyp dieses Satzes entsprechen in Takt 2, 3, 5 und verwandten am besten sanft ausgeführte Sechzehntelvorschläge. Doch würden sich auch Achtelvorhalte rechtfertigen lassen unter Berufung auf die Takte 18, 26, 33–36:

Nr. 11. Rezitativ. Vorletzter Takt Achtel.

Nr. 13. Rezitativ. Takt 6 auf „geboren“ Vorhalt a gis.


Nr. 14. Rezitativ. Letzter Takt Vorhalt auf „wissen“.

Nr. 15. „Frohe Hirten“. In Takt 2, 4 und entsprechenden halten sich die beiden Möglichkeiten


die Wage. In Takt 8 dagegen wird der Vorschlag unbedingt als Sechzehntel, nicht als weiches Achtel (weiblich) zu geben sein; ebenso Takt 103. Takt 28 Achtel.

Nr. 18. Rezitativ. 2. Takt auf „geht“ ; ebenso in sanfter Ausführung beim Schlußwort „vor“.


Nr. 19. „Schlase, mein Liebster“. Takt 28 ; in Takt 52 ebenfalls sanftes Sechzehntel, da ein Achtel Oktavenparallelen

ergäbe. Takt 68 natürlich Sechzehntel. Takt 85, 86 in der Flöte  in sanfter Ausführung, ebenso daselbst Takt 2, 4, 21, 28, 30 nach der Fermate.

3. Teil.



Nr. 29. „Herr, dein Mitleid“. Takt 2 und entsprechende immer . Hierbei sind in den Takten 43, 45 Quinten unvermeidlich. Im 2. Teile nach der Fermate zuerst wiederum Sechzehntel, später Takt 28 ff. Achtelvorhalte.

Nr. 31. „Schließe, mein Herze“. Takt 12, 44 Achtelvorhalte. Takt 38 und 36 vor dem Schluß Achtelvorhalte in der Violine.


Nr. 34. Rezitativ. Vorletzter Takt  auf „war“.


4. Teil.

Nr. 36. Chor. Takt 7, 8: ; ebenso Takt 44 und später an gleichen Stellen Sechzehntel.

Nr. 38. Rezitativ. Takt 1 sanfte Sechzehntel, Takt 2 Achtel. Takt 7 c b bei „schweben“. Takt 9  in sanfter Ausführung; Takt 10 Sechzehntel; Takt 14 bei „so nimm“: ; Takt 18 auf „Sterben“ zwei Viertel d cis. Takt 19:



Takt 23 bei „Grauen“  7.


Nr. 40. Rezitativ. Takt 2 bei „Herzen“ ; in 5 besser sanfter Sechzehntelvorhalt statt zweier Achtel; in 9 auf „Liebster“ zwei Achtel c h; in 10 wiederum besser Sechzehntel, denn am Schluß schreibt Bach selbst den gewünschten inbrünstigen Achtelvorhalt aus.

5. Teil.

Nr. 45. (Rezitativ.) 3. Takt sanfter Sechzehntelvorschlag vor „Luft“ entsprechend der Wendung in den Instrumenten.

Nr. 48. Rezitativ. Am Schluß kräftiger Sechzehntelvorhalt.

Nr. 49. Rezitativ. Takt 6 Vorhalt a gis auf „freuen“, entsprechend fis e auf „erneuen“.


Nr. 51. „Ach, wann wird“. Takt 24, 28 bei „scheinen“: ; in 55 Sechzehntelvorhalt, da ein Achtel Quintenparallele ergäbe, wogegen in 57 das Achtel ungefährlich ist; in 102 und 125 sind, trotzdem Achtelvorhalte dem „komm“ entsprechender wären, Sechzehntelvorhalte vorzuschlagen, um im zweiten Falle eine Quinte zu vermeiden.

Nr. 52. Rezitativ. Im letzten Takt wäre auf „Thron“ ein Achtel h vorzuhalten.

6. Teil.

Nr. 55. Rezitativ. Takt 6 Sechzehntelvorhalt.

Nr. 56. Rezitativ. Takt 2 (bei „fällen“) und 4 („stellen“) Vorhalte; in 6 Achtelvorhalt gis fis auf „Hand“.

Nr. 57. „Nur ein Wink“. In Takt 4 entspricht wohl ein Achtelvorhalt dem kräftigen späteren Worte „Macht“ besser als ein Viertelvorhalt. Takt 25 zur Vermeidung einer Quintenparallele Sechzehntel in Form von ; ebenso später beim Worte „Höchste“.

Nr. 61. „So geht!“ Im vorletzten Takt kurzer Vorhalt bei „sehn“.