

Verfälscht überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Als vor einigen Jahren die Neuausgabe der Kantate 166 „Wo gehest du hin“ im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe (im folgenden: NBA) vorbereitet und dazu die Arie „Ich will an den Himmel denken“ in ihrer bisher veröffentlichten Form mit dem Orgeltrio BWV 584 verglichen wurde, ergab sich überraschenderweise, daß beide Stücke sich gleichsam ineinanderschachteln ließen, wobei dann eine Tenor-Arie mit zwei (statt bisher einem) obligaten Instrumenten entstand. Die im Kritischen Bericht I/12 der NBA angestellten Überlegungen führten zu dem Schluß, daß aus dem nur in Gestalt der Originalstimmen (und deren Abschriften) überlieferten Quellenmaterial u. a. eine Violino-I-Stimme abgetrennt worden war und daß diese Stimme einen Solopart für die genannte Arie enthalten haben muß.

Diese Feststellung gibt zu denken. Die Frage erhebt sich, ob wir nicht öfter als bisher angenommen einen Satz Bachscher Komposition in unvollständiger Besetzung überliefert erhalten haben. Ausgeschlossen ist das eigentlich nur dann, wenn uns Partitur und Stimmen einschließlich aller Dubletten erhalten sind. Fehlen die Stimmen, so gibt die Partitur allein oft nur ein recht unvollständiges Bild der Besetzung, da sie die Verstärkung einer Stimme durch mehrere unisono geführte Instrumente häufig überhaupt nicht oder nicht vollständig angibt; ist dagegen die Partitur verschollen, so bietet uns das erhaltene Stimmenmaterial erst recht keinen sicheren Beweis für seine Vollständigkeit.

Einige wahllos herausgegriffene Beispiele mögen den erstgenannten Fall (Partitur enthält nicht die volle Besetzung) illustrieren:

Die Cantus-firmus-Verstärkung einer gesungenen Melodie durch mitgehende Instrumente (z. B. Corno) in Choralchorsätzen ist meist nicht vermerkt (z. B. in Kantate 62 – vgl. NBA I/1), auch in motettischen Kantatenchorsätzen ist das Mitgehen von Instrumenten mit den Singstimmen in der Partitur oft nicht angegeben (z. B. in Kantate 144 – vgl. NBA I/7).

Kantate 36: Die Verstärkung der Singstimmen durch Oboi d'amore zu Satz 2 wird von der Partitur nicht mitgeteilt (vgl. NBA I/1).

Kantate 128: Die Partitur sieht keine Mitwirkung von Rohrblattinstrumenten vor und weist die Obligatstimme des Satzes 4 der Orgel zu (vgl. NBA I/12).

Weihnachts-Oratorium, Teil II: Die Partitur sieht keine Mitwirkung von Flöten vor und läßt die Frage nach der Besetzung der Obligatpartie zur Arie „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“ (Satz 15) unbeantwortet (die jetzt vorhandene Besetzungsangabe ist Zusatz von späterer Hand); ursprünglich mag Bach an eine Oboe gedacht haben (vgl. NBA II/6 und die Faksimile-Ausgabe der Partitur, Kassel, Basel, London, New York 1960).

Die Unzahl derartiger Beispiele zwingt zu der Annahme, daß uns geradezu mit Sicherheit zu einer Reihe von nur aus der Originalpartitur (und von ihr abhängigen Handschriften) bekannten Werken nicht die volle Besetzungstärke überliefert ist, mit der Bach das Werk einst aufgeführt hat. Allein, diese Verluste sind insofern zu verschmerzen, als sie nur die Klangfarbe, nicht dagegen die Struktur des Werkes betreffen; ja, in vielen Fällen entspricht die überlieferte Fassung sogar einer ursprünglichen Konzeption Bachs, die lediglich angesichts der ad hoc zur Verfügung stehenden Mittel bei der Aufführung eine willkommene, aber keineswegs als unentbehrlich empfundene Bereicherung erfahren hatte.

Sehr viel schmerzhafter ist es für uns dagegen, wenn die Partitur verlorengegangen ist und uns der erhaltene Teil der Originalstimmen nur ein lückenhaftes Bild vermittelt. Bisweilen ist dieses Bild so offensichtlich unvollständig, daß uns sein Fragmentcharakter sofort in die Augen springt – etwa in den Trauungskantaten 34a und 120a (NBA I/33). In andern Fällen ist er dagegen schwieriger zu erkennen, wobei nur an die eingangs erwähnte Arie 166/2 erinnert zu werden braucht: Jetzt, da wir die fehlende Violinstimme wiedergewonnen haben, erscheint uns die Notwendigkeit ihrer Ergänzung zwingend, solange aber ihr Fehlen unerkannt geblieben war, ist sie von niemand entbehrt worden.

In vielen Fällen ist das Vorhandensein eines originalen Umschlags ein Prüfstein für die Vollzähligkeit des von ihm umschlossenen Stimmmaterials: Sind alle im Titel genannten Instrumente mit Stimmen vertreten, so dürfen wir hoffen, daß uns nichts entgangen ist (wenngleich auch Umschlagtitel unvollständig sein können!). Allein, im eingangs erwähnten Fall hat sich auch diese Überlegung als trügerisch erwiesen, und zwar aus folgendem Grunde: Wie im Bach-Jahrbuch 1957, S. 8–10 ausführlich dargelegt wurde, gehören zum vollständigen Stimmmaterial Bachscher Kantaten und ähnlich besetzter Werke neben dem aus der Partitur kopierten ersten Stimmensatz – wir nennen seine Handschriften hier „Erstkopien“ – auch Dubletten, und zwar für die Stimmen Violino I, II und Continuo. Wird nun für einen Satz eine Solovioline verlangt, so erscheint deren Stimme natürlich nur in der entsprechenden Erstkopie; die Dublette hat an dieser Stelle einen Tacet-Vermerk. Nun sind aber im Verlauf der Teilung des Bachschen Erbes häufig zu irgendeiner Zeit die Dubletten zusammen mit der Partitur an einen, der verbleibende einfache Stimmensatz an einen anderen Besitzer weitergegeben worden; und in solchen Fällen hat man der Frage, welches Erstkopie und welches Dublette sei, keine besondere Sorgfalt gewidmet – waren doch beide in der Regel inhaltsgleich! So blieben also häufig in Wahrheit die Dubletten (statt der Erstkopien) beim Stimmensatz, während die Erstkopien mit der Partitur abwanderten, und wenn nun in der Erstkopie zufällig einmal ein Stück mehr enthalten war als in der Dublette (vgl. oben), so war der verbleibende Stimmensatz dadurch verstümmelt.

Auf die eben geschilderte Weise ist uns offenbar die Violinsolo-Partie aus

Kantate 166 abhanden gekommen. Aufgabe der vorliegenden Studie soll es nun sein nachzuprüfen, ob vielleicht noch weitere Violinstimmen auf die gleiche Weise verschollen sind. Voraussetzung für derartige Fälle wäre:

1. Die Originalpartitur und etwaige Abschriften von ihr müßten verlorengegangen sein.
2. Der Originalstimmensatz müßte erhalten sein, jedoch ohne Erstkopie der Violine I. Fehlt außerdem auch die Erstkopie der Violine II, so könnten sogar zwei Obligatstimmen zu demselben Satz verlorengegangen sein; ist jedoch die Erstkopie der Violine I erhalten, so wäre höchstens dann ein Verlust anzunehmen, wenn in ihr eine Solopartie enthalten ist; fehlt dann die Erstkopie der Violine II, so könnte mit ihr eine ergänzende Violino-II-Solopartie verlorengegangen sein; dagegen ist eine ausschließlich der Violine II ohne Beteiligung der Violine I zufallende Solopartie in Bachs Werk bisher nirgends festgestellt worden. Auch für den Continuo-part wäre der Verlust einer Solopartie – etwa für Violoncello – auf die gleiche Weise denkbar, allerdings nur dann, wenn die Continuo-Dublette an dieser Stelle ein Tacet enthält oder vom Hauptschreiber des Stimmensatzes selbst geschrieben ist. Dieser Fall kann jedoch als zu selten auftretend in unserer generellen Betrachtung vernachlässigt werden.
3. Die Struktur des Satzes müßte auf Verlust von mindestens einer Obligatstimme schließen lassen.

Die Stimmensätze Bachscher Kantaten, für die die Punkte 1 und 2 zutreffen, sind folgende:

BWV	37	St 100 ¹
	63	St 9
	64	St 84 (aber Partiturabschrift in abweichender Fassung erhalten!)
	69	St 68
	73	St 45
	83	St 21 (aber <i>Violino Concertato</i> erhalten)
	89	St 99
	95	St 10 (Viol. II als Dublette)
	104	St 17
	140	Thomana (aber <i>Violino piccolo</i> erhalten)
	153	St 79 (Viol. II als Dublette)
	166	St 108 (bereits oben beschrieben)
	167	St 61
	172	St 23
	181	St 66

Eine Anzahl dieser Kantaten zeigt keinerlei strukturelle Merkmale, die auf den Verlust von Stimmen schließen ließen (vgl. Punkt 3), und dürfte daher

¹ Die Stimmensätze der Deutschen Staatsbibliothek Berlin einschließlich der Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek werden abgekürzt zitiert. Statt *St...* ist zu lesen: Ehem. Preußische Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach St...*

auszuschließen sein, nämlich BWV 63, 69, 83, 95, 104, 140, 153, 172². In den folgenden Kantaten wäre schon eher die Ergänzung eines Satzes durch Solovioline denkbar:

- BWV 64, Satz 7 (Arie mit obligater Oboe d'amore)
- BWV 73, Satz 2 (Arie mit obligater Oboe)
- BWV 89, Satz 3 (Continuo-Arie)
- BWV 167, Satz 3 (Duett mit obligater Oboe da caccia),

doch stockt der rhythmische Fluß des Satzes an keiner Stelle, so daß nirgends der Eindruck einer Ergänzungsbedürftigkeit entsteht. Insbesondere scheint uns die Prägnanz der Continuo-Melodik der Arie 89/3 in charakteristischem Gegensatz zu stehen zu den gleich zu erwähnenden Arien, in denen der Continuo offensichtlich nur als schlichtes Komplement zu (mindestens) einer verlorengegangenen Obligatstimme entworfen worden ist. Diesen restlichen Sätzen wenden wir uns jetzt zu; es sind – abgesehen von der schon erwähnten Arie 166/2 – folgende:

BWV 37, Satz 2: Erhalten als Arie für Tenor und Bc.; von Violino I und II sind lediglich die Dubletten erhalten, wie aus dem schriftkundlichen Befund und der Entstehungsfolge der erhaltenen Handschriften mit größter Wahrscheinlichkeit zu schließen ist (siehe den Kritischen Bericht I/12 der NBA, S. 142–144). Die gestaltlose, wenig prägnante Formung des Bc., besonders in den Ritornellpartien fordert offensichtlich eine instrumentale Vervollständigung.

BWV 181, Satz 3: Erhalten als Arie für Tenor und Bc.; von Violino I ist nur die Dublette erhalten (von Violino II nur die Erstkopie). Der strukturelle Befund entspricht dem von BWV 37/2.

In beiden Fällen dürfte ein bisher unbekannter Verlust uns den Satz verstümmelt überliefert haben, oder vorsichtiger ausgedrückt: Wenn die genannten Sätze eine Solovioline verlangt haben sollten (oder BWV 37/2 auch zwei), so kann uns deren Stimme nicht erhalten geblieben sein!

Wir betrachten nun beide Sätze etwas genauer, um festzustellen, ob dieser zunächst noch mehr gefühlsmäßige Eindruck durch eine kritische Analyse bekräftigt werden kann. Hilfreich ist dabei die Erkenntnis, daß die Bachsche Arie meist eine außerordentliche thematische Dichte zeigt, die sich in häufiger Wiederkehr von Ritornellfiguren auch innerhalb der Vokalteile äußert. Das Aufspüren von Möglichkeiten zur Einfügung derartiger „Ritornellzitate“ im Vokalteil ist daher für unsere Beweisführung besonders wichtig, daneben der Nachweis von Haltetönen und Pausen, die in keiner der übrigen vorhandenen Stimmen rhythmisch überbrückt werden. Als – freilich schwer realisierbares – Endziel würde dann eine Rekonstruktion der vermißten Stimme(n) zu gelten haben, bei der zwar niemals eine

² Zu BWV 172 und der Problematik ihrer Überlieferung vgl. den Kritischen Bericht I/13 der NBA.

notengetreue, wohl aber vielleicht eine stilistische Identität der rekonstruierten mit der verschollenen Stimme zu erreichen wäre.

Wir beginnen mit BWV 181/3, da hier die Erstkopie der Violine II erhalten ist, so daß der Verlust von nur einer Stimme angenommen werden muß. Eine Einzeldarstellung des Überlieferungsbefundes findet sich im Kritischen Bericht I/7 der NBA, S. 142 ff.

Zunächst fällt die thematische Dürftigkeit des Ritornells ins Auge, insbesondere der Takte 27 bis 30. Hinzu kommt, daß die Continuo-Partie „*piano e staccato per tutto*“ zu spielen ist, eine Vorschrift, deren Berechtigung von der Substanz des Überlieferten her nur schwer einleuchten will, die jedoch sofort verständlich würde, faßte man die erhaltene Stimme als Begleitpartie einer Solovioline – vielleicht gar „*con sordino*“ zu spielen – auf.

Das Ritornell, das mit 34 Takten eine für einen Continuosatz ganz unwahrscheinliche Länge aufweist, läßt sich wie folgt gliedern:

The musical score shows the bass line of BWV 181/3, measures 1 to 34. It is divided into seven sections labeled a through g. Section a (measures 1-6) is a double-stroke phrase. Section b (measures 7-10) is a three-measure phrase. Section c (measures 11-14) and d (measures 15-22) are four-measure sequences. Section e (measures 23-26) and f (measures 27-30) are three-measure sections with organ point character. Section g (measures 31-34) is a cadence character.

Einem doppelstolligen Vordersatz (a) folgen ein dreigliedriges (b) und zwei viergliedrige (c, d) Sequenzgebilde, das letzte zur doppelten Subdominante modulierend. Von den nun folgenden drei Abschnitten haben die ersten beiden subdominantischen (e) bzw. dominantischen (f) Orgelpunktcharakter, der letzte (g) Kadenzcharakter. Doch hindert die mangelhafte motivische Ausprägung der einzelnen, meist ohne inneren Zusammen-

hang aneinandergereihten Abschnitte die Wahrnehmung einer sinnvollen Gliederung und führt zu der Vermutung, daß jene vermißte Plastizität in Wirklichkeit durch die fehlende Violinstimme realisiert worden sei, wobei unserer erhaltenen Bc-Partie gerade die Aufgabe zufiel, durch Überbrücken der Zäsuren den rhythmisch-melodischen Fluß aufrechtzuerhalten (deutlich z. B. in Takt 34-35).

Im weiteren Verlauf des Satzes werden Ritornellbruchstücke wie folgt wiederholt:

a) als Zwischenspiele:

Takt 38-42 = a

Takt 88-92 = a' (das 2. Glied subdominantisch umgebrochen)

Takt 139-143 = a'

Takt 147-149 = f

b) in den Vokalteilen:

Takt 65-75 = a b' (das letzte Glied α' verändert)

Takt 123-130 = e' f (e' = $\gamma\gamma\gamma\gamma$ gegenüber e = $\beta\beta\gamma\gamma$)

Die Thematik der Singstimme zu Beginn des Vokalteils kann mit der des Ritornells weder identisch noch aus ihr abgeleitet gewesen sein: Der harmonische Aufbau des Vokalteils unterscheidet sich in seinen Anfangstakten zu weitgehend von dem des Ritornellbeginns. Vermutlich hatte die Violinthematik – die Richtigkeit unserer These vorausgesetzt – stark instrumentalen Charakter.

Die Tenorstimme beginnt in Takt 34 ff. mit einer „Devise“, die in Takt 41 ff. wiederholt wird – aber nicht notengetreu! Der Terzsprung abwärts (Takt 34/35) wird ohne erkennbaren Grund zum Sextsprung aufwärts (Takt 41/42) umgeformt. Das könnte jedoch seine Ursache darin haben, daß die Thematik der Solovioline, die nach der vom Tenor eingangs vorgetragenen Devise wieder mit den ersten Ritornelltakten eingesetzt hat (Takt 38-42), diesen Umbruch zur Vermeidung falscher Fortschreitungen nötig macht³. Zu demselben Schluß führt die Beobachtung der Stimmführung im Bc. dieser Takte. Während nämlich die Singstimmenmelodik der Takte 34-38 und 41-45 mit der eben erwähnten Ausnahme identisch ist, unterscheidet sich die Lesart des Bc. beider Partien recht erheblich, wobei besonders für das Ausbleiben der Sechzehntelbewegung aus Takt 36 im Wiederholungstakt 43 kein einleuchtender Grund vorhanden ist, wenn nicht die Rücksichtnahme auf eine hinzutretende Obligatpartie. Denn das Fortschreiten von der belebten zur weniger belebten Bewegung bei der Wiederholung würde den ästhetischen Grundsätzen des Barock ebenso widersprechen wie das von bewegterer zur ruhigerer Harmonik, wie es ein Vergleich der Takte 35 und 42 zeigt. Zur Verdeutlichung des Gesagten seien die Tenor-Devise und

³ Unser weiter unten mitgeteilter Rekonstruktionsvorschlag für die Ritornelltake verwirklicht die hier angenommene Situation.

ihr Bc. zu Beginn und in der Wiederholung nachfolgend untereinandergeordnet:

T.34

Tenore
Takt 34 ff.
Takt 41 ff.

8 T.41 Der schäd-li - chen Dor-nen un - end-li - che Zahl,

Continuo
Organo
Takt 34 ff.

Continuo
Organo
Takt 41 ff.

Nimmt man nun aber an, die Wiederholung der Devise sei im Zusammenspiel mit der Violine erklingen, so wäre selbstverständlich die von uns vermißte bewegungsmäßige und harmonische Intensivierung in der Violinstimme verwirklicht worden.

Wenn nun aber schon die Begleitung der eben miteinander verglichenen Vokaltakte bei der Wiederholung anders ausfällt, so dürfen wir annehmen, daß auch Ritornellbruchstücke, die in der mutmaßlichen Violinstimme erklingen, im Bc. an verschiedenen Stellen auch wieder anders begleitet werden, sobald die Singstimme hinzutritt. Wir versuchen also, den oben unter b) aufgeführten Takten noch solche hinzuzufügen, die auf Grund ihrer Harmonik und Bezifferung dieselbe Violin-Oberstimme möglich machen wie die entsprechenden Ritornelltakte:

Takt 46-53 entspricht Takt 6-13, wie der gleiche harmonische Aufbau zeigt:

Takt	6	7	8	9	10	11	12	13
	46	47	48	49	50	51	52	53
b:	IV	VII	III	VI	II	V	I	V

Teilweise ist der Continuo sogar identisch (Takt 10f. = Takt 50f.), auffallend oft jedoch nicht.

Takt 106-122 entspricht Takt 5-21, wie wiederum der gleiche harmonische Aufbau beweist:

Takt	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122
b:	I	IV	VII	III	VI	II ⁷	V	I	V	I	IV	V ⁽⁹⁾	III	VI	II	V ⁷	I
																	IV ⁹

Kennzeichnend für diese zweite Partie ist wiederum die Vereinfachung des Bc. in den Takten 106ff. gegenüber 5ff., die sich (wie bei der Wiederholung der Devise) am leichtesten durch das Zusammenwirken von Singstimme und Violine erklären läßt.

Violino I
solo

= Takt 38-42
 = Takt 65-75, dominantversetzt
 = Takt 88-90, dominantversetzt
 = Takt 106-122
 = Takt 139-141

6
 = Takt 46-53

12
 13
 14
 15
 16
 17

18
 19
 20
 21
 22
 23

24
 25
 26
 27
 28
 29
 = Takt 124? = Takt 125-130

30
 31
 32
 33
 34
 = Takt 147-150

Nun zu Satz 37/2, der in mancher Hinsicht andere Aspekte zeigt. Zunächst ist hier nicht zu entscheiden, ob ein oder zwei Soloviolinstimmen verschollen sind, denn von beiden Violinstimmen sind offenbar nur die Dubletten erhalten. Doch sprechen einige Anzeichen gegen eine Besetzung mit mehr als einer Obligatstimme:

1. Die Besetzung mit zwei Violinen ist in Bachs Arienscenen sehr viel seltener als die mit einer. Nach W. Neumanns Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs stehen 53 Arien mit 1 Violine nur 9 Arien mit 2 Violinen (eine 10. ist unecht) gegenüber, wobei freilich chorische Besetzung miteinbegriffen ist, da die Quellen eine Unterscheidung nicht immer möglich machen.
2. Ein großer Teil der Arien für 2 Obligatinstrumente beginnt mit imitierendem Einsatz; doch bietet der Bc. der vorliegenden Arie keinerlei Hinweise auf eine derartige Möglichkeit. Insbesondere ist beim Erreichen der Dominant in Takt 3f. nirgends ein Ansatzpunkt zu quinttransponierter Wiederholung der Eingangstakte gegeben. Demgegenüber

spricht die auffällige Kürze des Ritornells entschieden gegen einen sukzessiven Einsatz zweier Stimmen. Allenfalls ließe sich noch eine Imitation in der Prim auf das 4. Achtel des 1. Taktes anbringen, doch läßt sich diese kaum über die ersten Noten hinaus fortführen (vgl. dazu den unten mitgeteilten Bc. des Ritornells).

Wir werden daher im folgenden von der Annahme ausgehen, daß unsere Arie mit nur einer Solovioline besetzt war, wenngleich sich der Gedanke an eine Besetzung mit zwei Violinen nicht völlig abweisen läßt.

Das Ritornell zeichnet sich diesmal im Bc. noch weniger durch Prägnanz der Erfindung aus als das zuvor behandelte; eine Gliederung ist nur andeutungsweise erkennbar:

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system has four measures, with a bracket labeled 'a' above and 'a'' below. The second system has four measures, with a bracket labeled 'b' above and 'a'' below. The third system has three measures. Fingerings (e.g., 4, 7, 6, 5, 6, 7, 6, 5, 6, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 4, 3) and breath marks (e.g., 6, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 7, 7, 6, 6, 5) are indicated above the notes.

Die Melodik erweist sich einwandfrei als sekundär konzipiert, deutlich erkennbar am Überwiegen der die Harmonie festlegenden Oktav-, Quint- und Quartschritte. Weder finden sich Sequenzierungen noch Entsprechungen größerer Partien, sondern lediglich eine Teilung in Vorder- (a) und Nachsatz (b), wobei die Entsprechungen jedoch kaum im Melodischen zu entdecken sind, sondern in erster Linie im harmonischen Schema I-V, V-I. Auffällig ist jedoch die unterschiedliche Stellung der Sechzehntelgruppen im Taktgefüge, die eine verschiedenartige Funktion vermuten läßt: Die beiden ersten Gruppen stehen im 4. bzw. 8. Achtel, führen auf die betonte Zählzeit zu und konstituieren somit zu Beginn den Takt; die übrigen lösen eine durch vorhergehende Kadenzschritte eingetretene Stauung auf, führen also, im 6. Achtel des Taktes stehend, vom Schwerpunkt weg und haben damit höchstwahrscheinlich – zumindest in Takt 3 – die Aufgabe, eine gliedernde Zäsur, die in der hypothetischen Solostimme gesetzt war, zu überbrücken.

Auch diesmal finden sich im Verlauf des Satzes mehrere Wiederholungen von Ritornellteilen:

a) als Zwischenspiele:

Takt 13–14 = 7–8

Takt 26–33 = 1–8 (= das gesamte Ritornell)

b) in den Vokalteilen:

Takt 15 = 1 } (= das gesamte Ritornell bei freier Wiederholung
Takt 19–22 = 5–8 } der Takte 2–4 als 16–18)
Takt 24–25 = ähnlich Takt 7–8.

Im Gegensatz zur vorher behandelten Arie setzt diesmal der Vokalteil – nach der Devise – sofort mit einer Wiederholung des Ritornell-Bc. ein (vgl. oben, b). Dabei bleibt es ungewiß, ob wir in der Singstimmenpartie dieser Takte 15 bis 22 eine – selbstverständlich textbedingt-freie – Wiederholung des Eingangsritornells zu sehen haben, oder ob diese Wiederholung in der Violinstimme erklingt und die Tenorpartie einen Kontrapunkt bildet, oder aber, was am wahrscheinlichsten ist, ob beide Möglichkeiten kombiniert wurden, so daß die Ritornellwiederholung teils in der Violine, teils auch in der Singstimme erscheint.

Auch diesmal fällt wieder die unterschiedliche Begleitung der „Devise“ (Takt 8–11) und ihrer Wiederholung (Takt 14–17) ins Auge:

Tenore
Takt 9 ff.
Takt 15 ff.

8 Der Glaube ist das Pfand der Liebe, die Jesus

Continuo
Takt 9 ff.

Continuo
Takt 15 ff.

3
für die Seinen hegt

Und wieder sticht die prägnantere Fassung der Takte 8 ff. in bemerkenswerter Weise von der weniger profilierten der Wiederholungstakte 14 ff. ab. Die erstgenannte bietet an mehreren Stellen Terzen- und Sextenintervalle, wo die Wiederholung Quint- und Oktavklänge aufweist (Takt 9 bzw. 15 im 1., 4. und 5. Achtel – vgl. auch Takt 10 bzw. 16, 3. Achtel), so daß man auch diesmal wieder annehmen möchte, der Wiederholung der Devise sei in Wahrheit eine Obligatstimme beigegeben, die die harmonischen

Lücken füllt. Besonders beweiskräftig scheint dabei die rhythmische Stauung des Bc. in Takt 16 zu sein, die als Variante der Takte 2 und 10 nur dann als Intensivierung des zuvor Gespielten verstanden werden kann, wenn sie zusammen mit einer bewegten Obligatstimme erklingt.

Auch diesmal wieder ist auf eine Anzahl von Generalbaßziffern hinzuweisen, für die sich aus den überlieferten Stimmen keine zwingende Notwendigkeit ergibt und für deren Setzung vermutlich die Führung der verschollenen Solostimme Anlaß gegeben hat. So könnten die Nonenakkorde in den Takten 19, 25 und 46 durch Vorhaltsbildungen in der Violinstimme veranlaßt worden sein, während die Ziffern der Takte 2, 21, 26 und 37 auf Sechzehntelbewegung schließen lassen.

Endlich sei noch auf die ungewöhnliche Aufeinanderfolge zweier Continuosätze hingewiesen, die sich ergeben würde, läßt man die These von der verlorenen Obligatstimme nicht gelten. Denn während es in andern Kantaten wohl gelegentlich vorkommt, daß ein continuobegleitetes Rezitativ mit einer ebensolchen Arie zusammentrifft, so ist doch die Folge Continuo-Arie (Satz 2) – Continuo-Choraldуетt (Satz 3) völlig ungewöhnlich.

Fassen wir die gewonnenen Beweisgründe wiederum zusammen, so ergibt sich für die Arie BWV 37/2:

1. Die Gestaltlosigkeit des (Continuo-) Ritornells und die Funktion einiger seiner Sechzehntelfiguren, die sich am leichtesten als Überbrückung der in einer Oberstimme auftretenden Zäsur deuten läßt.
2. Die unterschiedliche Begleitung identischer Tenorpartien im Bc.
3. Die Möglichkeit, verschiedene Generalbaßziffern, die aus den erhaltenen Stimmen heraus nicht abzuleiten sind, durch eine entsprechende Führung der Violinstimme zu erklären.
4. Die Unwahrscheinlichkeit, daß Bach zwei ausgedehnte, unmittelbar aufeinanderfolgende Sätze als Continuosatz komponiert haben sollte.

Demnach dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit in den Tenor-Arien der Kantaten 37 und 181 Kompositionen mit obligater Solovioline sehen.

Am Schluß unserer Betrachtungen drängt sich notwendigerweise die Frage auf, ob wohl noch irgendeine Aussicht besteht, die verschollenen Stimmen eines Tages wiederzuentdecken. Das ist nun freilich höchst unwahrscheinlich, nicht allein wegen der zwei Weltkriege, die in diesem Jahrhundert unsere Bestände verringert haben, sondern besonders auch, weil alle bekannten Abschriften der drei fraglichen Kantaten (BWV 37, 166 und 181) diese verschollenen Stimmen bereits nicht mehr kennen. Schon in den Jahren also, in denen Franz Hauser und Joseph Fischhof ihre Kantatensammlungen abschreiben ließen, also um 1830–1840, haben ihnen weder die Partituren noch die verschollenen Erstkopien dieser Werke vorgelegen. Freilich gibt es doch noch einen kleinen Fingerzeig, der wenigstens bis in die Jahre um 1840 führt: Im Oktober 1842 nämlich erschien der Erstdruck des Orgeltrios g-Moll BWV 584 in der von G. W. Körner und A. G. Ritter

beachteten die d-Moll-Variante dieses Taktes nicht. Nur in der oben erwähnten Veröffentlichung Körners findet sich die Lesart der d-Moll-Stimme, natürlich nach c-Moll, der Tonart des Arrangements, transponiert.

Es ist nun ohnehin schon ganz unwahrscheinlich, daß Körner diesen Satz ausgerechnet aus der Oboenstimme in d und der Violin- bzw. Continuo-Stimme in c zusammengetragen habe, und einige Lesartendifferenzen in Takt 16f. beweisen auch, daß die uns erhaltene d-Moll-Stimme nicht die Vorlage gewesen sein kann. Ja wir glauben sogar, daß der Arrangeur überhaupt keine Stimmen als Vorlage verwendet hat; denn sonst hätte er natürlich ebenso wie alle übrigen Herausgeber eine Oboenstimme in c herangezogen. Seine Vorlage dürfte vielmehr die Originalpartitur oder ein Abkömmling von ihr gewesen sein, denn allein in ihr wird Bach den Oboenpart in seiner originalen Lesart, aber wie alle übrigen Stimmen in c-Moll niedergeschrieben haben, wie er das auch in den zeitlich angrenzenden Werken BWV 12 (Originalpartitur *P* 44) und 199 (Originalpartitur Königl. Bibliothek Kopenhagen) getan hat: Offensichtlich empfand Bach es als leichter, sämtliche Stimmen zunächst in derselben Tonart zu konzipieren; die Übertragung in die Kammer-ton-Notierung geschah dann erst beim Ausschreiben des Stimmenmaterials.

Sofern Körner in den geschilderten zwei Fällen wirklich auf die Originalpartitur (oder deren Abschrift) und nicht etwa auf bereits vorliegende Bearbeitungen zurückgegriffen hat, würde das bedeuten, daß er noch um 1840 Zugang zu zwei inzwischen verschollenen und auch damals schon kaum mehr bekannten (Hauser, Fischhof!) Bach-Handschriften hatte.

Beide damals von Körner veröffentlichten Sätze – aus BWV 21 und 166 – entstammen dem Kantatenjahrgang I Bachs, von dem sich im Nachlaß seines Sohnes Carl Philipp Emanuel jeweils abwechselnd Partitur oder Stimmen befanden (vgl. BJ 1957, S. 13–15). Für beide Kantaten nennt C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis nur die Stimmen, in beiden Fällen geht also Körners Quelle nicht auf Philipp Emanuel zurück, sondern auf den Besitzer des andern Teils der Handschriften dieses Jahrgangs.

Ebenso gehören auch die übrigen uns hier interessierenden Kantaten, nämlich BWV 37 und 181 dem Jahrgang I zu, und auch hier nennt das Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs jeweils nur die Stimmen. Unsere Frage, ob sich das Fehlende wiederfinden läßt, ist also gleichbedeutend mit der Frage nach dem Verbleib der nicht von Philipp Emanuel hinterlassenen Handschriftenhälfte dieses Jahrgangs. Wenig genug ist heute davon noch bekannt. Wo aber mag der Rest geblieben sein? Und hat Körner ihn um 1840 noch selbst eingesehen, oder hatte er nur die dürftigen Arrangements in Händen, die er im „Orgelfreund“ veröffentlicht hat?...

Nachtrag

Nach Fertigstellung dieser Studie teilt mir Herr W. H. Scheide, Princeton, USA, mit, daß seiner Ansicht nach für die Arie „Gott ist mein Freund“ (Satz 2) der Kantate 139 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ gleichfalls

eine Violino-II-Stimme zu ergänzen sei. Auch diese Kantate ist nur in Stimmen (und Abschriften davon) überliefert; der Befund weicht aber insofern von den bisher geschilderten Fällen ab, als hier allem Anschein nach die beiden Erstkopien Violino I und Violino II erhalten sind. Daß trotzdem ein Teil des ursprünglichen Stimmenmaterials verlorengegangen ist, wird durch die Tatsache bewiesen, daß uns die Violinstimme zu Satz 4 nur in Form eines nachträglichen Einlegeblattes von der Hand Altnikols überliefert ist; und es scheint nicht unmöglich, daß dieser Part zu Satz 4 zusammen mit dem vermißten zu Satz 2 ursprünglich in derselben, jetzt verschollenen Instrumentalstimme vereinigt war. Ob diese Stimme von allem Anfang an eine Violinstimme gewesen ist, bleibt vorerst ungeklärt.

Der stilistische Befund erhärtet die ausgesprochene Vermutung vom Verlust einer Instrumentalstimme zu Satz 2 auf den ersten Blick. Eine eingehende Darstellung des Sachverhalts wird bei der Neuausgabe innerhalb der NBA zu geben sein.