

Zur Tenorarie der 166. Kantate.

Von Reinhard Dppel in München.

Im ersten Hefte des VI. Bandes von G. W. Körners Orgelfreund, den er in Erfurt im Selbstverlag herausgab, steht als zehnte Nummer ein Trio in g moll von J. S. Bach mit der Anmerkung: „War bis jetzt ungedruckt“. Das war im Oktober 1842, wie auf dem Titelblatt zu lesen. Ein Vergleich mit der Tenorarie „Ich will an den Himmel denken“ aus der 166. Kantate „Wo gehest Du hin?“ (Alte Bachges. XXXIII Seite 107, in den Veröffentlichungen der Neuen Bachges. Nr. 5 von X, 1) zeigt, daß Oberstimme und Baß des Trios bis auf ein paar kleine Züge mit der Oboenstimme und dem Continuo des ersten Teils der Arie identisch sind. In der Ausgabe der alten Bachges. ist das Trio nicht zu finden, Spitta erwähnt nichts davon, ebensowenig ist bei Schweizer und Pirro die Rede von ihm. Es scheint also bisher unbeachtet geblieben zu sein. Daß das Trio von Bach ist, ließe sich auch ohne die Existenz der Arie leicht aus seiner inneren Beschaffenheit heraus feststellen. Schon Spitta weist darauf hin (II 251), daß die Abfassung der sechs großen Orgeltrios in Sonatenform nachgewirkt hat bei der Sopranarie dieser Kantate; durch dieses g moll-Trio wird seine Ansicht wesentlich gestützt. Ich glaube, der Neudruck dieses Trios*) wird allen Bachfreunden willkommen sein, zumal die Körnerschen Sammelwerke selten geworden und schwer zu erreichen sind. Die offenbaren Druckfehler habe ich stillschweigend korrigiert, die fehlenden Bindungen und Vorzeichen nach der thematischen und harmonischen Anlage des Stückes hinzugefügt.

Es fragt sich nun, hat Bach das Trio vor der Arie oder nach dieser entworfen, oder sind beide Fassungen gleichzeitig zu setzen?

*) S. unten S. 35 ff.

Für die gleichzeitige Abfassung scheint die Viertelpause am Schluß des Trios zu sprechen, es bleibt doch rätselhaft sonst, warum Bach nicht einfach halbe Noten gesetzt hat. Diesem einen äußerlichen Grunde stehen aber eine ganze Reihe innerer, schwerwiegender Tatsachen gegenüber, die uns keinen Zweifel darüber lassen, daß das Trio zeitlich vor die Arie zu setzen ist.

Analysieren wir einmal genau! Formell, d. h. nach dem harmonischen und modulatorischen Aufbau steht das Trio näher bei den Inventionen; die Wahl des Themas und die Art des Kontrapunkts, das In- und Übereinandergreifen der beiden Oberstimmen, also das, was im wesentlichen den Charakter des Trios ausmacht, verweisen es in die Periode der Orgelsonaten.

Die Dreiteiligkeit der Inventionenform liegt klar vor Augen: Takt 1—7 I. Teil g moll, 7—11 Überleitung, 11—17 II. Teil d moll, 17—21 Rückführung zur Grundtonart, 21—30 Steigerung und Abgesang, III. Teil g moll wieder. Die treibenden Motive sind die vier ersten Bassachtel und der Anfang der Oberstimme:



Auffallend ist die Ähnlichkeit des thematischen Materials mit dem der dreistimmigen d moll-Invention, namentlich im Hinblick auf die Takte 21 und 22:



Die Zusammenstellung der Parallelen des Trios dürfte seinen Aufbau vollends erhellen:

1—3 = 28—30, 1—7 = 11—17. Basslinie 1—2 = 7—8, etwas verändert in 19—21. Basslinie 4, 5, 6 = 25, 26, 27. 9—11 und 17—19 parallel im Überleitungscharakter.

Gehen wir nun an den Aufbau des Trios im einzelnen, so präsentieren sich uns die Gründe für seine Entstehung vor der Arie gleichsam von selbst:

1. Ist im Trio die Oberstimme Takt 12—17 der Mittelstimme 1—7 kongruent; genauer noch ausgedrückt, die ganze Hauptidee in g moll 1—7 wird von der Mitte des 11. Taktes an bis zum 17. in d moll wiederholt, Bach hat nur die Klaviere gewechselt.

2. Die Wiederholung der gleichen Harmonien beim Abgesang in der Exposition der Arie wirkt nicht gerade günstig:



Schärfer und zwingender wird der Fortschritt durch die Fassung, die das Trio zeigt; in diesem ist die Mittelstimme 3—7



der treibende Kern; Bach selbst bestätigt das dadurch, daß er 14—17 diese Linie allein beibehält, während er an dieser Stelle, 14—17, in der Mittelstimme einen neuen Kontrapunkt setzt; der genauen Beibehaltung der ersten Fassung hätte nichts im Wege gestanden, wie die Nachprüfung ergibt:

13 14

15 16

17

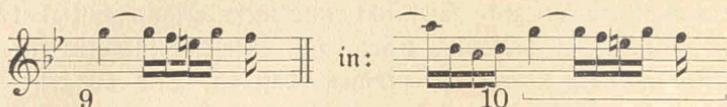
Aus dieser Nachprüfung erhellt, daß die Rücksicht auf den Umfang des Pedals Bach Takt 15, zur Änderung der Basslinie zwang, gleichzeitig schwebte ihm auch der Ausweg der Versetzung in die höhere Oktave vor, den er 16 wirklich benützt im Trio; in der Arie läßt er ihn der Konsequenz halber wieder fallen. Warum hat Bach nun den alten Kontrapunkt durch

einen neuen ersetzt? Vielleicht um mehr Mannigfaltigkeit zu erzielen. Ich persönlich neige dazu, diese Inkonsequenz für einen weiteren Beweis zu nehmen, daß das Trio als erster Entwurf anzusprechen und vielleicht deshalb noch vor die Orgelsonaten zu setzen ist, in denen der Meister mit dem einmal gewählten thematischen Material überall folgerichtig verfährt.

3. Aus der Bekräftigung des Abschlusses durch die Takte 7 und 8 gewinnt Bach die Überleitung 9—11, die Transposition des Abschlusses nach *d* moll beweist es:

Bach hat natürlich diese Stelle geändert, da die genaue Übertragung ein kompositionstechnisches Nonsens bedeutet. So hat in der Basslinie das letzte Motiv 11 rückbildend gewirkt:

wobei wieder zu bemerken ist, wie die Rücksicht auf den Pedalumfang die gemachten Änderungen diktierte. Die Mittellinie ließ Bach fallen wegen ihrer harmonischen Härten und um der Pause willen, die er prinzipiell setzt vor der Wiederkehr eines Themas, um den Reiz des Eintritts zu erhöhen. In der Oberstimme endlich finden wir die Analogiewirkung der Modulationsfigur:



Daß er die Oberstimme weiterführte, war erforderlich, um den scharfen Abschluß zu vermeiden. Für die Überleitungsbestimmung dieser Stellen spricht auch ihre Wiederholung 20, 21 und die Verwendung des Anfangsmotivs:



Takt 24 und 25. Selbst wenn man diese Überleitungsstelle 9—11 rein harmonisch deuten will, so zeigt das sich ergebende Gerippe:



sofort, daß die Oberstimme die spätere Frucht der Entwicklung darstellt.

4. Ebenso beweist 23—25, daß hier nur durch die Imitation des Vorausgegangenen die Fortsetzung der Oberstimme gewonnen wurde:



5. Auffallend bleibt die Konsequenz der Benutzung des Motivs mit drei Sechzehnteln 21—23:



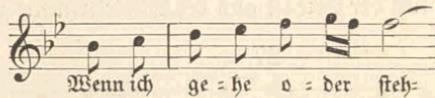
während in der Arie an dieser Stelle die Logik der Deklamation geopfert ist. Durch die Änderung der Oberstimme 22 in der Arie aus Rücksicht auf den scharfen Klang der Oboe in der Höhe ist auch ein Teil der Ausdruckskraft gefallen.

6. Der Schluß der Arie ist aus der Mittelstimme genommen:

Daß Bach an dieser Stelle des Trios nicht, wie in der Arie, auf den Anfang zurückgriff, bedingten die Steigerungsgesetze.

7. Die Sechzehntelpause nach „Ich“ in der Arie findet sich im Trio nirgends, aber auch im Vor- und Nachspiel der Arie nicht. Hätte Bach die Singstimme zuerst entworfen, hätte er die Pause jedenfalls überall beibehalten. Diese Gründe dürften für Datierung des Trios stichfest genug sein. Im Ganzen ist das Trio formell viel klarer und durchsichtiger und in seiner Entwicklung einheitlicher als die Arie. In dieser hat Bach manches geopfert, z. B. die Feinheit der Rückkehr 17—20 im Trio über die Parallel-Durtonart mit der Dehnung des Anfangsmotivs. Die Deklamation in der Arie ist nicht so glücklich, daß sie den unzweifelhaften Eindruck der Ursprünglichkeit macht. Immerhin bleibt die Meisterschaft zu bewundern, mit der Bach die Singstimme den beiden gegebenen Faktoren so organisch wie möglich angepaßt hat. Aus dem Vergleich der Singstimme mit der Mittellinie des Trios

läßt sich sehr viel lernen, namentlich in bezug darauf, wie die Rücksicht auf die Stimme und die Deklamation Bach ganz neue Linien eingibt. In der Arie findet sich auch noch eine harmonische Vertiefung der Vorlage gegenüber, durch das *as* der Singstimme Takt 25. Im zweiten Teil der Arie ist die Singstimme unverkennbar der Antrieb für die Entwicklung, daher ist auch die Deklamation natürlich und ungeschraubt. Wie innig aber der Zusammenhang der beiden Teile ist, geht aus der Verwebung der Elemente des Trios mit der neuen Linie:



hervor, wo bei mir die sporadische Verwendung des thematischen Materials in der Oberstimme und der Sequenzaufbau im zweiten Teil der Arie einen deutlichen Fingerzeig zu geben scheinen, wie die Kontinuostimme auszuführen ist: sie ist thematisch zu halten und ihre äußeren Linien sind durch die Sequenz gegeben:

Oboe

Kontinuo

31 32

33 34

Die gleiche Ausführung der Kontinuostimme für die Parallelstelle 41—44 versteht sich von selbst. Wenn Bach die Kontinuostimme an der Orgel selbst ausgeführt hat, was nach der erhaltenen transponierten anzunehmen ist, so wird er wohl auch beim Vorspiel der Arie die kontrapunktischen Kombinationen des Trios ausgenutzt haben. Die Annahme des Gegenteils entspräche weder seiner Logik noch seiner Gewissenhaftigkeit.



Trio.

J. S. Bach.

Musical score for measures 5 and 6. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 5 is marked with a '5' below the first treble staff, and measure 6 is marked with a '6' below the second treble staff. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line.

Musical score for measures 7 and 8. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 7 is marked with a '7' below the first treble staff, and measure 8 is marked with an '8' below the second treble staff. The music continues with intricate melodic patterns and a steady bass accompaniment.

Musical score for measures 9 and 10. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 9 is marked with a '9' below the first treble staff, and measure 10 is marked with a '10' below the second treble staff. A '+' sign is visible at the end of the first treble staff in measure 10. The music concludes with a final melodic flourish in the upper staves and a concluding bass line.

Musical score for measures 11 and 12. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 11 shows a complex melodic line in the upper treble staff with many sixteenth notes, while the lower treble and bass staves have simpler accompaniment. Measure 12 continues the melodic development in the upper treble staff.

Musical score for measures 13 and 14. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 13 features a more active melodic line in the upper treble staff. Measure 14 shows a continuation of the melodic and harmonic patterns.

Musical score for measures 15 and 16. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 15 has a very active melodic line in the upper treble staff with many sixteenth notes. Measure 16 continues this activity, with a '+' sign appearing below the bass staff.

Musical score for measures 17 and 18. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 17 features a complex rhythmic pattern in the upper staves with many beamed notes and a fermata over the final note. The bass staff has a simple accompaniment with a '+' sign below the first measure. Measure 18 continues the complex patterns in the upper staves, with the bass staff providing a steady accompaniment.

Musical score for measures 19 and 20. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 19 shows a continuation of the complex rhythmic patterns in the upper staves. Measure 20 features a more melodic line in the upper staves with a fermata over the final note, while the bass staff continues with a simple accompaniment.

Musical score for measures 21 and 22. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 21 features a complex rhythmic pattern in the upper staves with many beamed notes and a '+' sign below the second measure. Measure 22 continues the complex patterns in the upper staves, with the bass staff providing a steady accompaniment.

Musical score for measures 23 and 24. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 23 shows a complex rhythmic pattern in the upper staves, while measure 24 features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Musical score for measures 25 and 26. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 25 shows a complex rhythmic pattern in the upper staves, while measure 26 features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Musical score for measures 27 and 28. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 27 shows a complex rhythmic pattern in the upper staves, while measure 28 features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Musical score for a tenor aria, measures 29-30. The score is written for three staves: Treble Clef (top), Treble Clef (middle), and Bass Clef (bottom). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff. Measure 29 is marked with a '+' above the second staff. Measure 30 is marked with '30' below the second staff. The score ends with a double bar line.

