Zur Tenorarie der 166. Kantate.

Von Reinhard Oppel 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 Schweitzer 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 Stücks hinzugefügt.

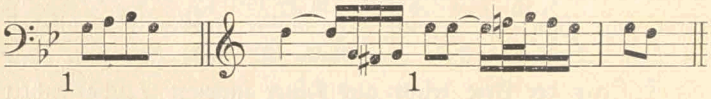
Es fragt sich nun, hat Bach das Trio vor der Arie oder nach dieser entworfen, oder sind beide Fassungen gleichzeitig zu setzen?

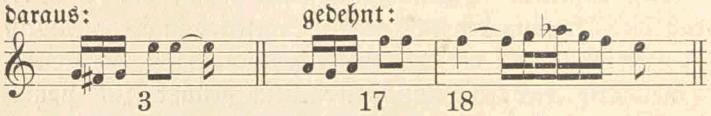
*) S. unten S. 35 ff.

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.

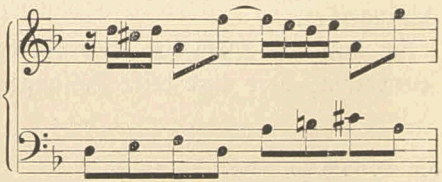
Analysieren wir einmal genau! Formell, d. h. nach dem harmonischen und modulatorischen Aufbau steht das Trio näher bei den Inventionen; die Wahl des Themas und die Art des Kontrapunkts, das In- und Übereinandergreifen der beiden Oberstimmen, also das, was im wesentlichen den Charakter des Trios ausmacht,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

Die Dreiteiligkeit der Inventionenform liegt klar vor Augen: Takt 1—7 I. Teil gmoll, 7—11 Überleitung, 11—17 II. Teil dmoll, 17—21 Rückführung zur Grundtonart, 21—30 Steigerung und Abgesang, III. Teil gmoll 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 dmoll-Invention, namentlich im Hinblick auf die Takte 21 und 22:



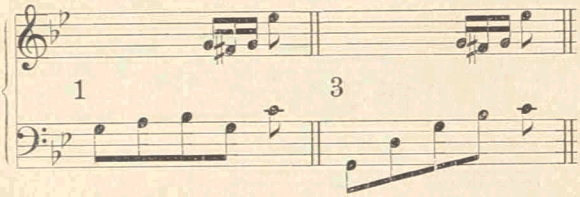
Die Zusammenstellung der Parallelen des Trios dürfte seinen Aufbau vollends erhellen:

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.

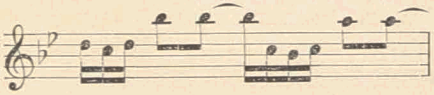
Gehen wir nun an den Aufbau des Trios im einzelnen, so präsentieren sich uns die Gründe für seine Entstehung vor der Arie gleichsam von selbst:

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

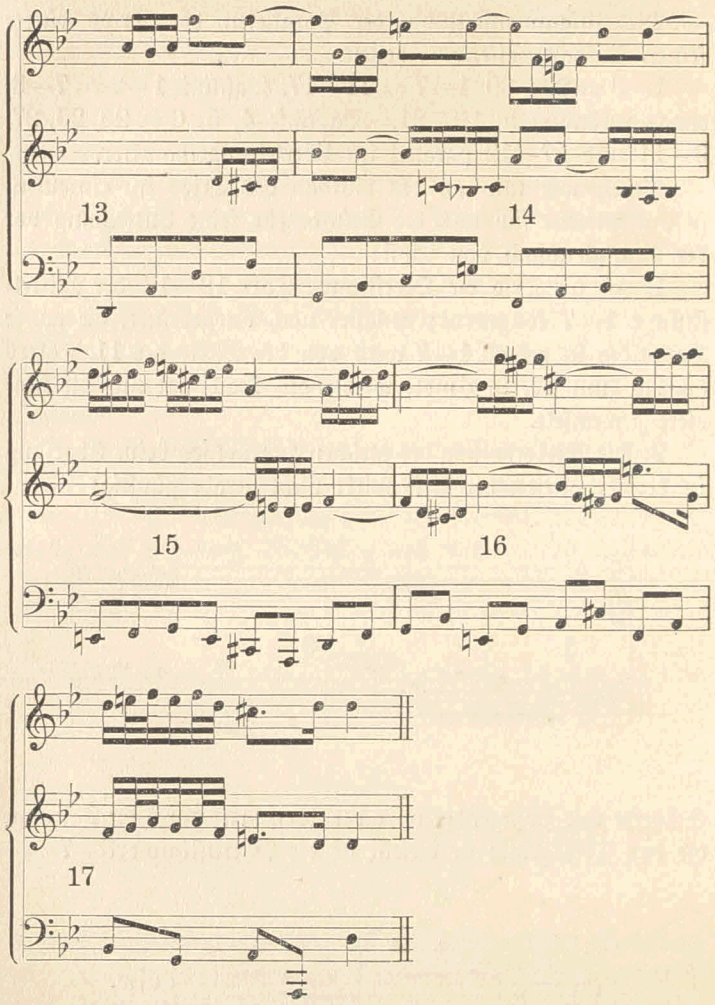
2. Die Wiederholung der gleichen Harmonien beim Abgesang in der Exposition der Arie wirkt nicht gerade günstig:



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



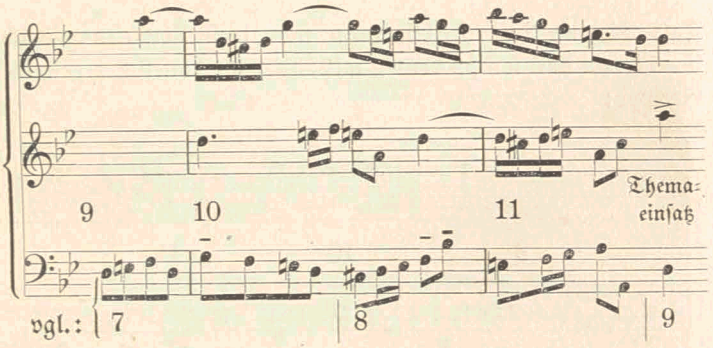
der treibende Kern; Bach selbst bestätigt das dadurch, daß er 14—17 diese Linie allein beibehält, während er an dieser Stelle, 14—17, in der Mittelstimme einen neuen Kontrapunkt setzt; der genauen Beibehaltung der ersten Fassung hätte nichts im Wege gestanden, wie die Nachprüfung ergibt:



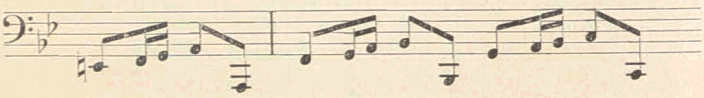
Aus dieser Nachprüfung erhellt, daß die Rücksicht auf den Umfang des Pedals Bach Takt 15, zur Änderung der Baßlinie zwang, gleichzeitig schwebte ihm auch der Ausweg der Versetzung in die höhere Oktave vor, den er 16 wirklich benutzt im Trio; in der Arie läßt er ihn der Konsequenz halber wieder fallen.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

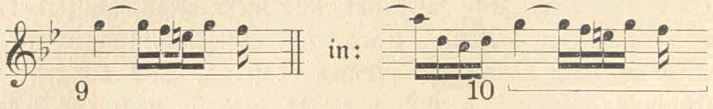
3. Aus der Bekräftigung des Abschlusses durch die Takte 7 und 8 gewinnt Bach die Überleitung 9—11, die Transposition des Abschlusses nach d moll beweist es:



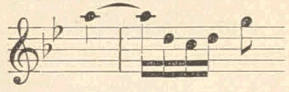
Bach hat natürlich diese Stelle geändert, da die genaue Übertragung ein kompositionstechnisches Nonsens bedeutet. So hat in der Baßlinie das letzte Motiv 11 rückbildend gewirkt:



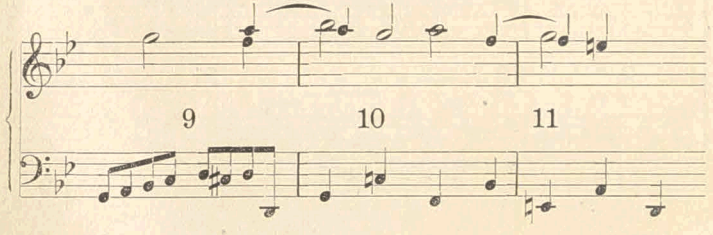
wobei wieder zu bemerken ist, wie die Rücksicht auf den Pedalumfang die gemachten Änderungen diktierte. Die Mittellinie ließ Bach fallen wegen ihrer harmonischen Härten und um der Pause willen, die er prinzipiell setzt vor der Wiederkehr eines Themas, um den Reiz des Eintritts zu erhöhen. In der Oberstimme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

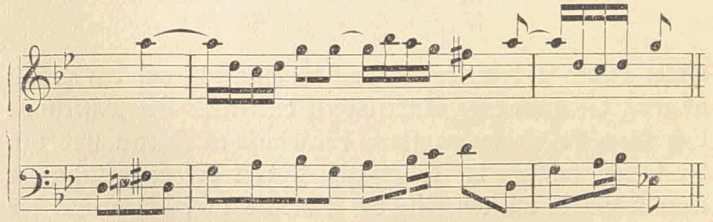


Takt 24 und 25. Selbst wenn man diese Überleitungsstelle 9—11 rein harmonisch deuten will, so zeigt das sich ergebende Gerippe:

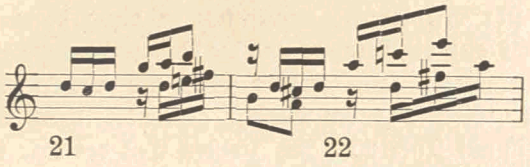


sofort, daß die Oberstimme die spätere Frucht der Entwicklung darstellt.

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

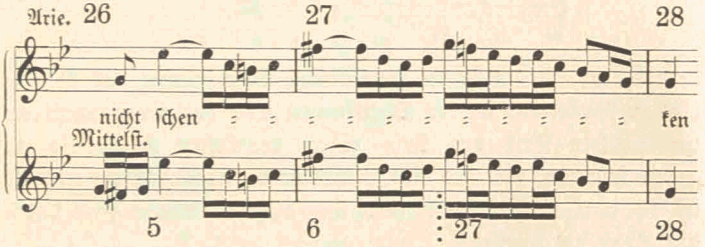


5. Auffallend bleibt die Konsequenz der Benutzung des Motivs mit drei Sechzehnteln 21—23:



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.

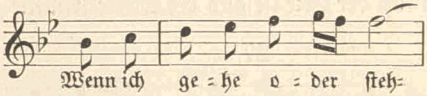
6. Der Schluß der Arie iſt aus der Mittelſtimme genommen:



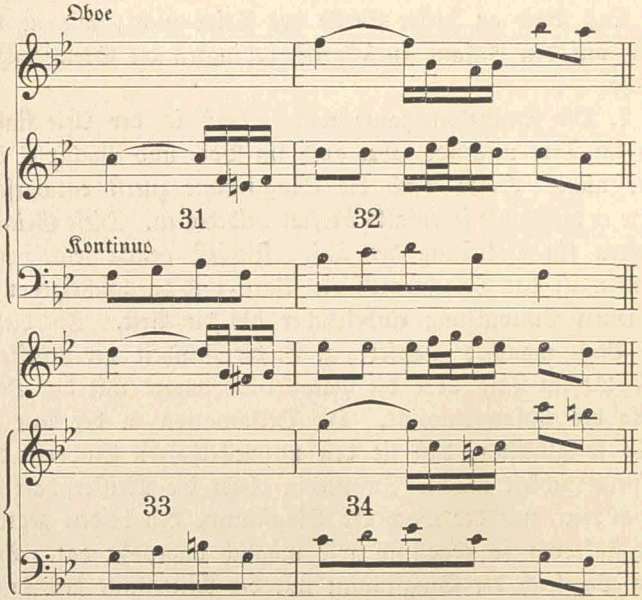
Daß Bach an dieſer Stelle des Trios nicht, wie in der Arie, auf den Anfang zurückgriff, bedingten die Steigerungsgeſetze.

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:



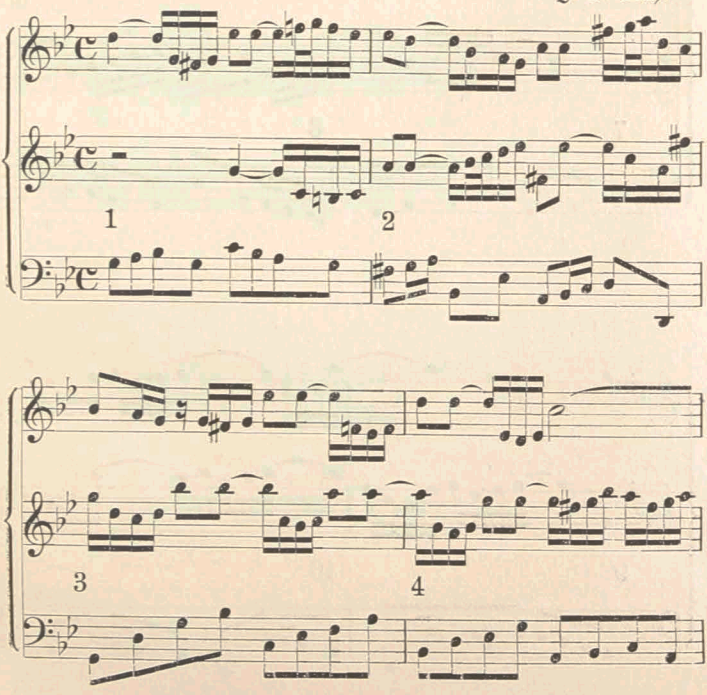
hervor, wo bei mir die ſporadiſche Verwendung des thematiſchen Materials in der Oberſtimme und der Sequenzaufbau im zweiten Teil der Arie einen deutlichen Fingerzeig zu geben ſcheinen, wie die Kontinuoſtimme auszuführen iſt: ſie iſt thematiſch zu halten und ihre äußeren Linien ſind durch die Sequenz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

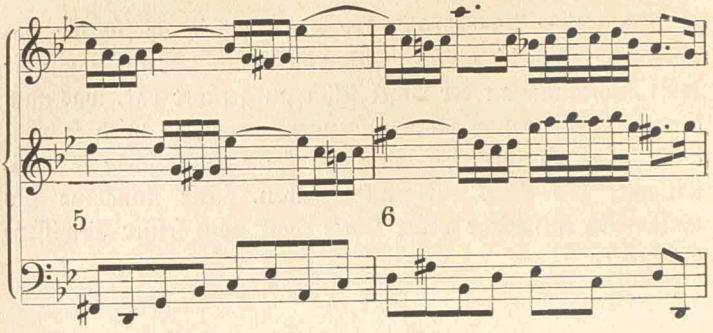


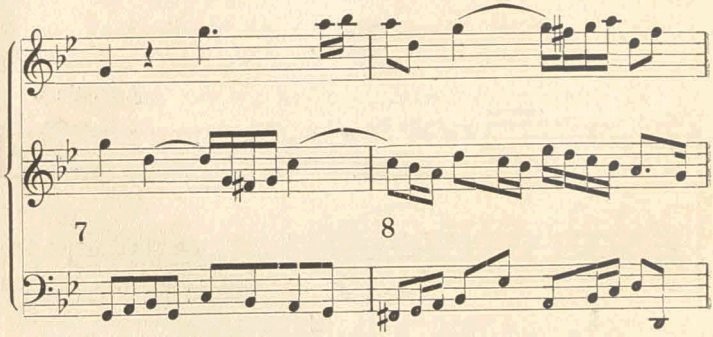
Die gleiche Ausführung der Kontinuostimme für die Parallelstelle 41—44 versteht sich von selbst. Wenn Bach die Kontinuostimme an der Orgel selbst ausgeführt hat, was nach der erhaltenen transponierten anzunehmen ist, so wird er wohl auch beim Vorspiel der Arie die kontrapunktischen Kombinationen des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

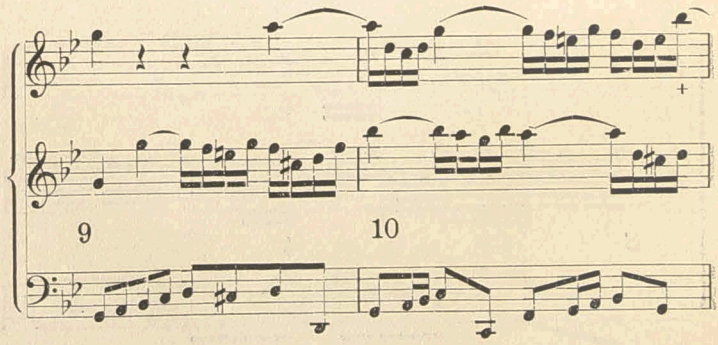
Trio.

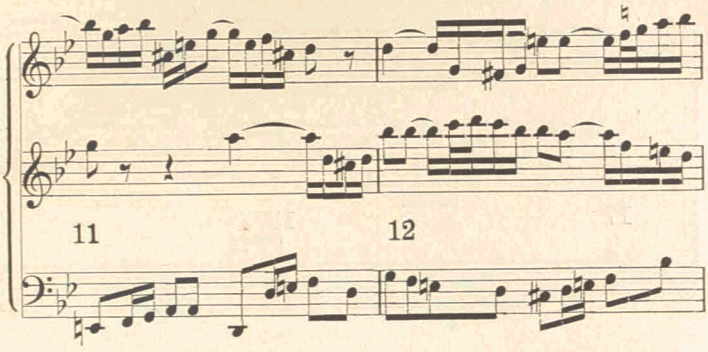
J. S. Bach.

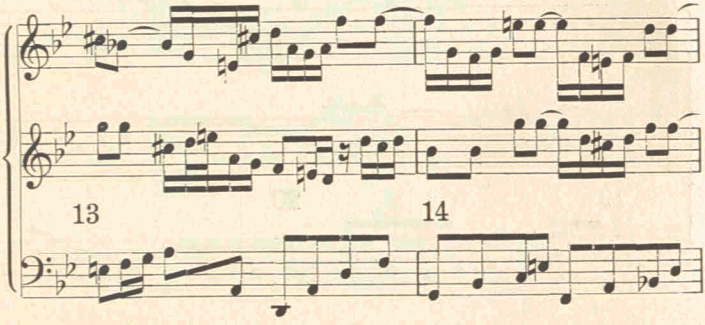


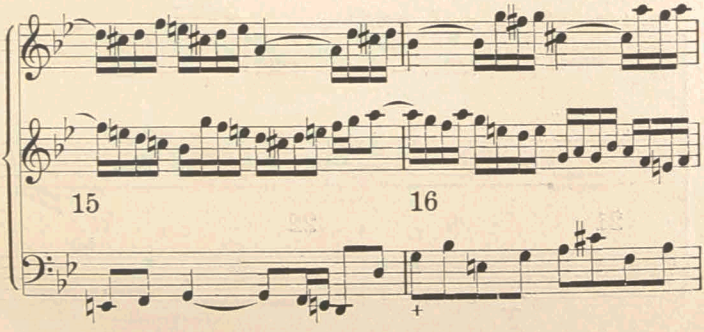

5
6

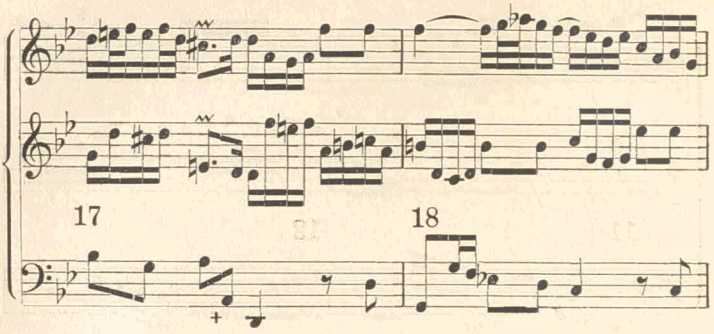

7
8

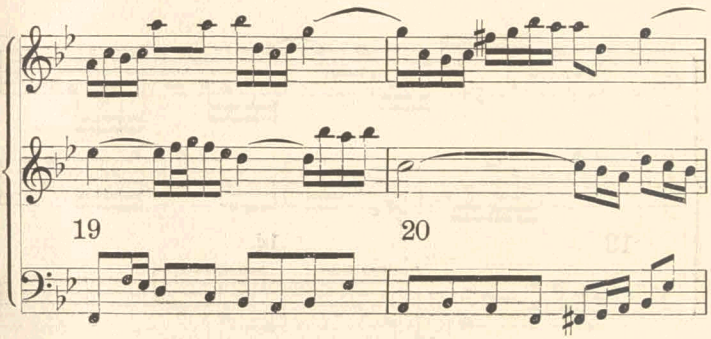

9
10

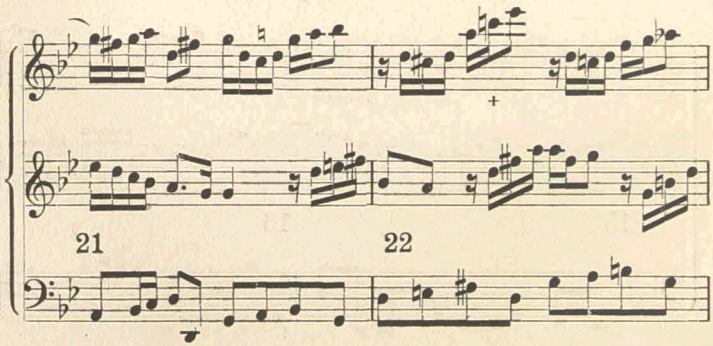

11
12

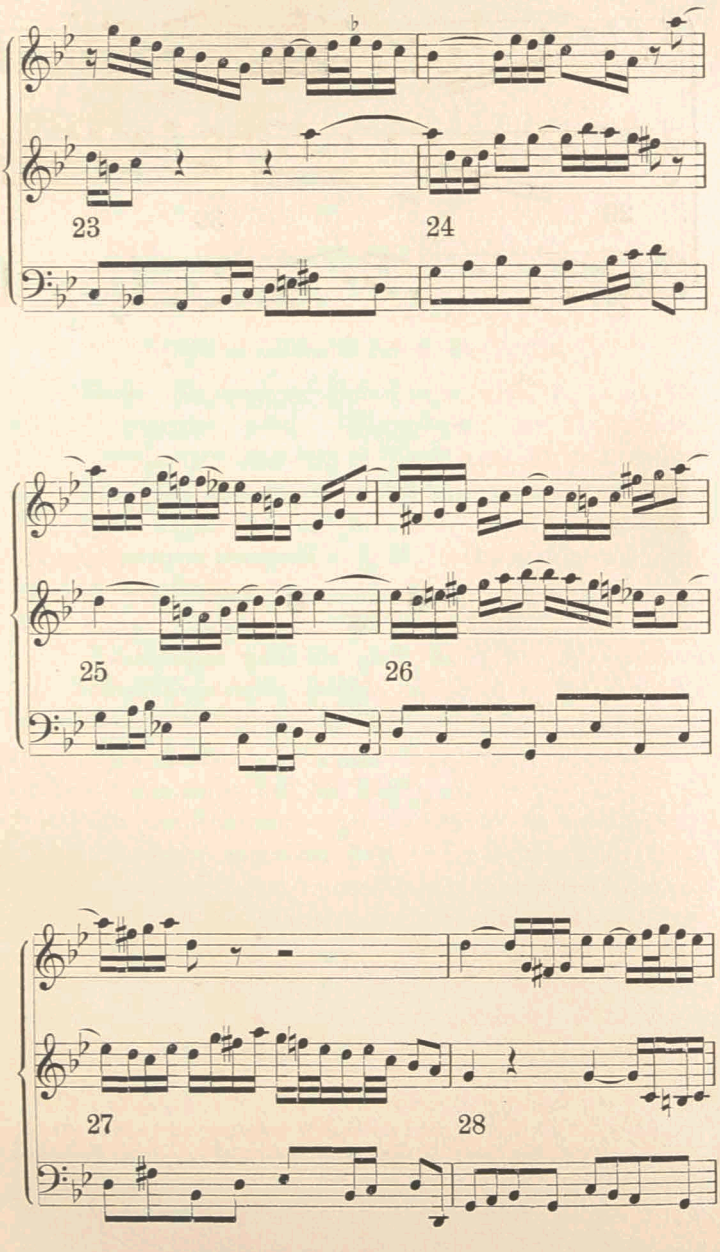

13
14

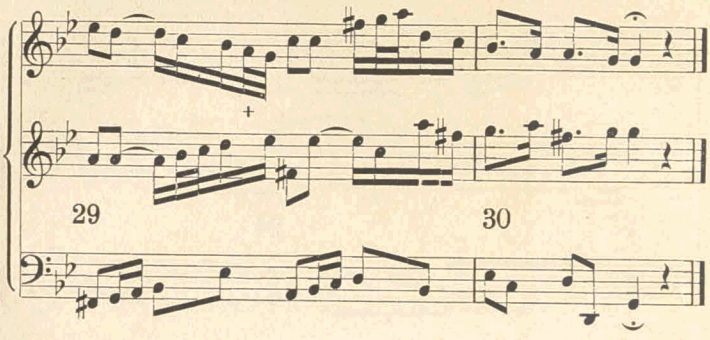

15
16


17
18


19
20


21
22


23
24
25
26
27
28


29
30