Aufsatz 09.
Zum Druck!

Sauerig
15.12.09.

Zur Tenorarie der 166. Cantate.

von Reinhard Oppel (München).

Im 1. Hefte des VI. Bandes von J. G. Körners Orgelfreund, den er in Erfurt im Selbstverlag herausgab, steht als 10. Nummer ein Trio in g-moll von J. S. Bach mit der Anmerkung: „War bis jetzt ungedruckt". Das war im October 1842, wie auf dem Titelblatt zu lesen. Ein Vergleich mit der Tenorarie „Ich will an den Himmel denken" aus der 166. Cantate „Wo gehest Du hin?" (alte Bachges. XXXIII Seite 107, in den Veröffentlichungen der neuen Bachges. No 5 von XI) zeigt, daß Oberstimme und Baß des Trios bis auf ein paar kleine Züge mit der Oberstimme 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 ~~davon~~ 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 6 großen Orgeltrios in Sonatenform nachgewirkt hat bei der Sopranarie dieser Cantate; durch dieses g-moll Trio wird seine Ansicht wesentlich gestützt. Ich glaube, der Abdruck des Trios wird allen Bachfreunden willkommen sein, zumal die Körner'schen Sammelwerke selten geworden und schwer zu erreichen sind. Die offenbaren Druckfehler habe ich stillschweigend corrigiert, die fehlenden Bindungen und Vorzeichen nach der thematischen und harmonischen Anlage des Stücks hinzugefügt.

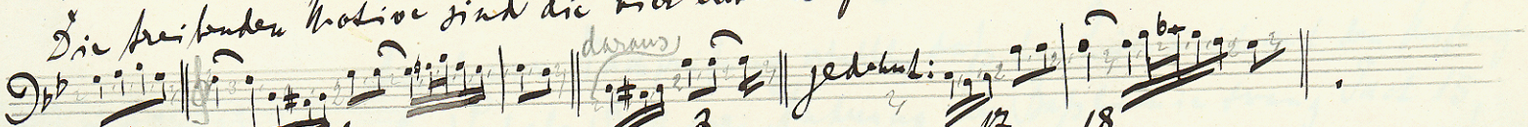
Es fragt sich nun, hat Bach das Trio vor der Arie oder nach dieser entworfen, oder sind beide Fassungen gleichzeitig zu setzen? Für die gleichzeitige Abfassung scheint die Vierteltaxe am Schluß des Trios zu sprechen, es bleibt doch rätselhaft sonst warum Bach nicht

einfach halbe Noten gesetzt hat. Diesem einen äußerlichen Grunde stehen aber eine ganze Reihe innerer, schwerwiegender Tatsachen gegenüber, die uns keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß das Trio zeitlich vor die Arie zu setzen ist.

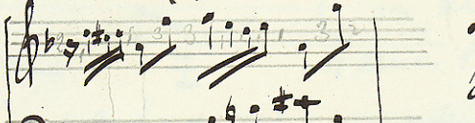
Analysieren wir einmal genau! Formell, d.h. nach dem harmonischen und modulatorischen Aufbau steht das Trio näher bei den dreistimmigen Inventionen; die Wahl des Themas und die Art des Contrapunkts, das In- und Übereinandergreifen der beiden Oberstimmen, also das, was im wesentlichen den Charakter des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

Die Dreiteiligkeit der Inventionenform liegt klar vor Augen: Tact 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 u. der Anfang der Oberstimme:



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



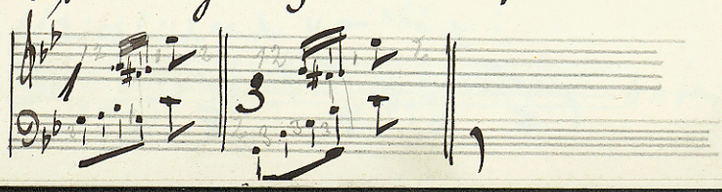
Die Zusammenstellung der Parallelen des Trios dürfte seinen Aufbau vollends erhellen:

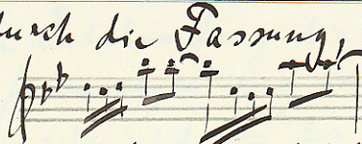
1-3 = 28-30, 1-7 = 11-17. Baßlinie 1-2 = 7-8, etwas variiert in 19-21. Baßlinie 4, 5, 6 = 25, 26, 27. 9-11 u. 17-19 parallel im Überleitungscharakter.

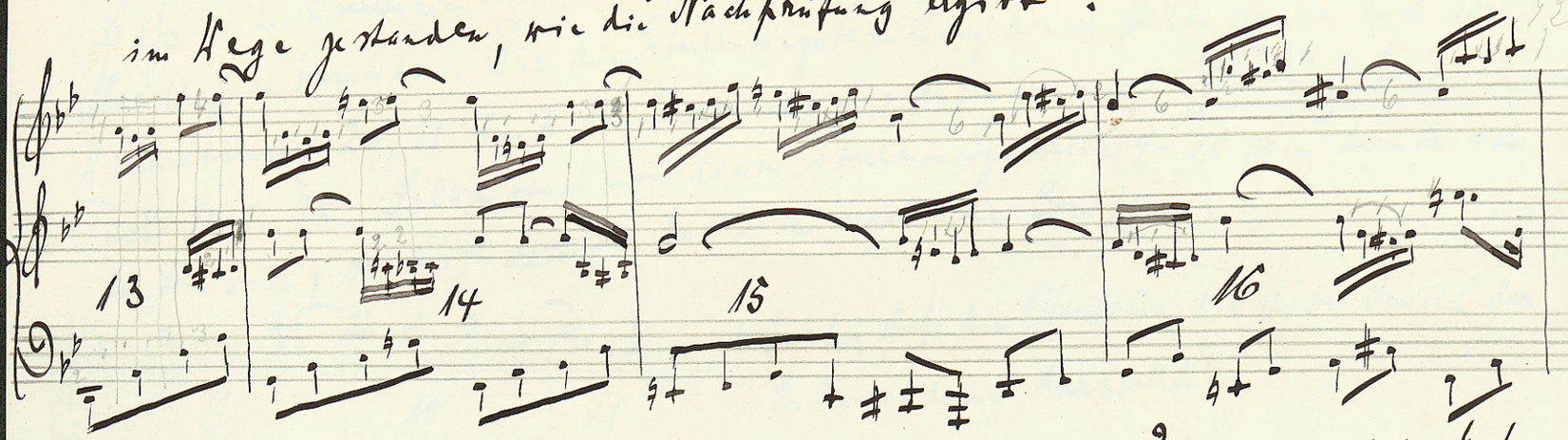
Sehen wir nun an den Aufbau des Trios im einzelnen, so präsentieren sich uns die Gründe für seine Entstehung vor der Arie gleichsam von selbst:

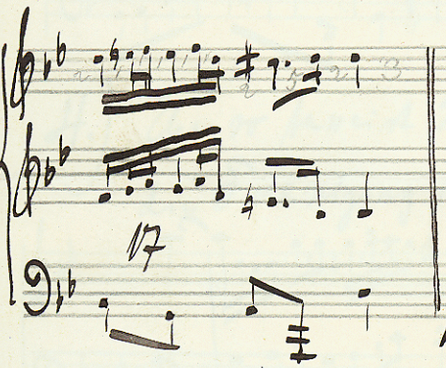
1.) ist im Trio die Oberstimme Tact 12-17 der Mittelstimme 1-7 congruent; genauer noch ausgedrückt, die ganze Hauptidee in g-moll 1-7 wird von der Mitte des 11. Tactes an bis zum 17. in d-moll wiederholt, Bach hat nur die Klavier gewechselt.

2.) Die Wiederholung der gleichen Harmonieen beim Abgesang in der Exposition der Arie wirkt nicht grade günstig:



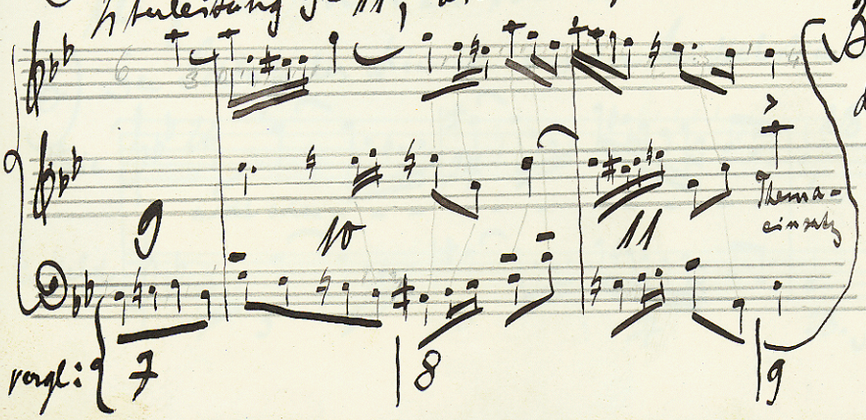
schärfer und zwingender wird der Fortschritt durch die Fassung, die das Trio zeigt; in diesem ist die Mittelstimme 3-7  u.s.w. der treibende Kern; Bach selber bestätigt das dadurch, daß er 14-17 diese Linie allein beibehält, während er an dieser Stelle, 14-17, in der Mittelstimme einen neuen Contrapunct setzt; der genauen Beibehaltung der I. Fassung hätte nichts im Wege gestanden, wie die Nachprüfung ergibt:



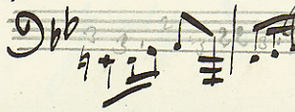


Aus dieser Nachprüfung erhellt, daß die Rücksicht auf den Umfang des Pedals Bach zur Änderung der Baßlinie zwang Takt 15, gleichzeitig schwebte ihm auch der Ausweg der Fortführung in die tiefere Octave vor, den er 16 wirklich benutzt im Trio; in der Mitte läßt er ihn der Consequenz halber wieder fallen. Warum hat Bach nun den alten Contrapunct durch einen neuen ersetzt? Vielleicht, um mehr Mannigfaltigkeit zu erzielen. Ich persönlich neige dazu, diese Inconsequenz 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 u. 8 gewinnt Bach die Hinleitung 9-11, die Transposition des Abschlusses nach d-moll bewirkt es:

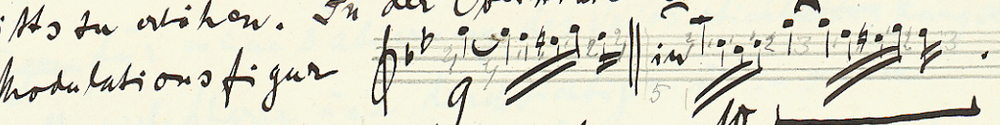


Bach hat natürlich diese Stelle geändert, da die genaue Übertragung ein compositions-technisches Nonsens bedeutet. Er hat in der Baßlinie das letzte Motiv 11 richtbildend gewirkt:

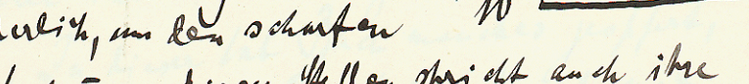


wobei

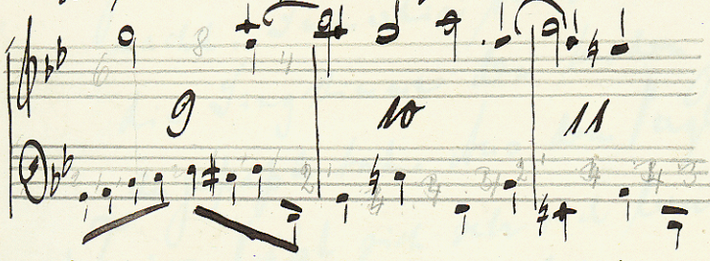
wieder zu bemerken ist, wie die Rücksicht auf den Pedalumfang die gemachten Änderungen dictierte. Die Mittellinie bis Bach fallen wegen ihrer harmonischen Härten und um der Pause willen, die er principiell setzt ~~für~~ vor der Wiederkehr eines Themas, um den Reiz des Eintritts zu erhöhen. In der Oberstimme endlich finden wir die analogisierung 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

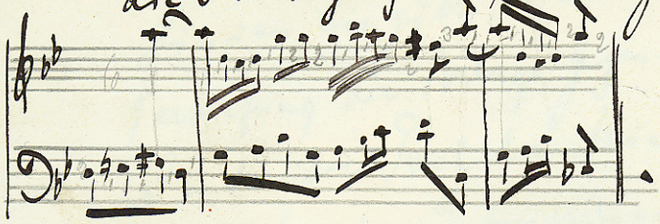


Takt 24 u. 25. Selbst wenn man diese Überleitungsstelle 9–11 rein harmonisch deuten will, so zeigt ~~sich an~~ das sich ergebende Gerippe:

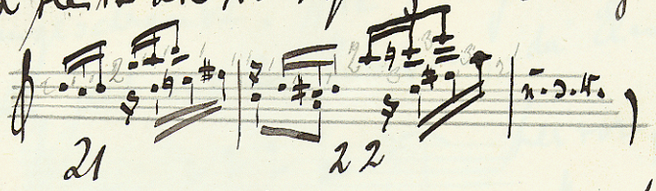


sofort, daß die Oberstimme die spätere Frucht der Entwickelung darstellt.

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



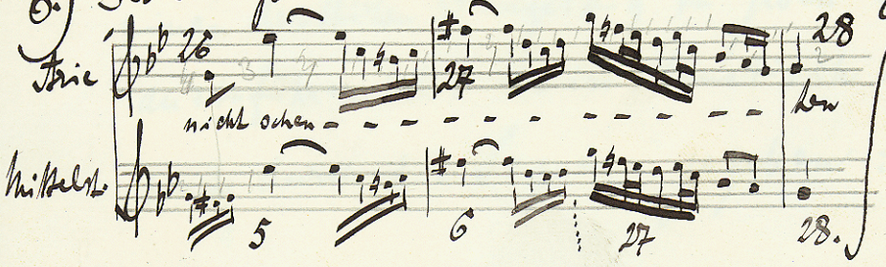
5.) Auffallend fleißig die Konsequenz der Benutzung des Motivs mit drei Sechszehnteln 21–23



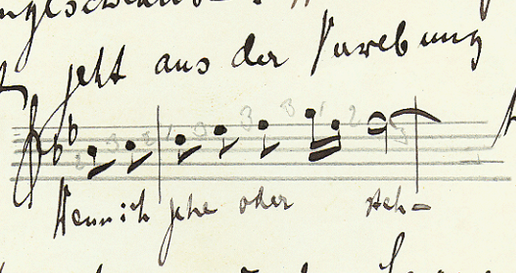
während in der Arie an dieser Stelle die Logik der Declamation gepfeffert ist.

Durch die Änderung der Oberstimme 22 in der Arie ~~mit~~ aus Rücksicht auf den scharfen Klang der Oboe in der Höhe ist auch ein Teil der Ausdruckskraft gefallen.

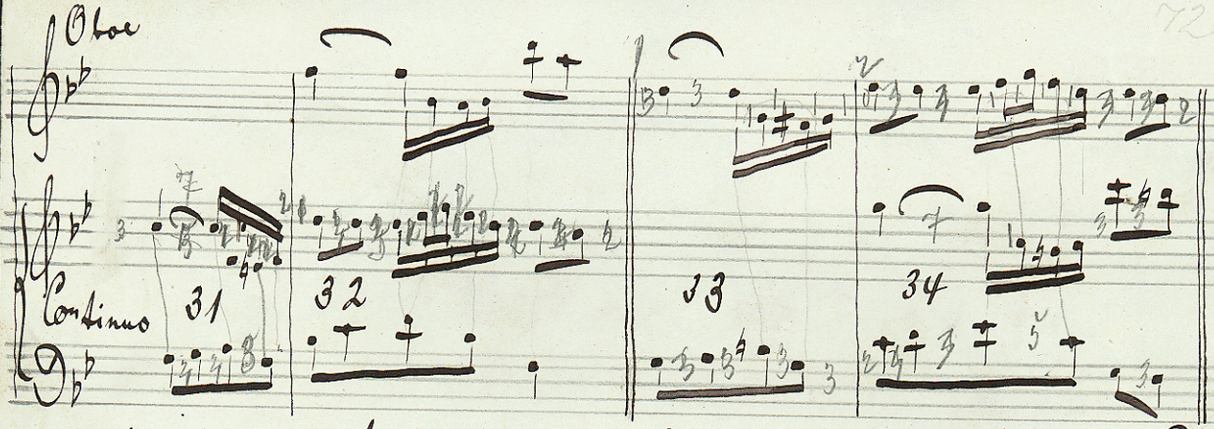
6.) Der Schluß der Arie ist aus der Mittelstimme genommen:



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

7.) Die Sechszehntel Pause nach „Ich" in der Arie findet sich im Trio nirgends, aber auch im Vor- u. Nachspiel der Arie nicht. Hätte Bach die Singstimme zuerst entworfen, hätte er die Pause jedenfalls überall beibehalten. Diese Gründe dürften ~~genügen~~ für meine Datierung des Trios sicher ~~[illegible]~~ genügen. Im Ganzen ist das Trio formell viel klarer und durchsichtiger u. in seiner Entwickelung einheitlicher als die Arie. In dieser hat Bach manches geopfert, z. B. die Feinheit der Rückleitung 17–20 im Trio über die Parallelduroonart mit der Dehnung des Anfangsmotivs. Die Declamation 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 Factoren so organisch wie möglich angepaßt hat. Aus dem Vergleich der Singstimme mit der Mittellinie des Trios läßt sich sehr viel lernen, namentlich in Betreff darauf, wie die Rücksicht auf die Stimme und die Declamation Bach ganz neue Linien eingibt. In der Arie findet sich auch noch eine harmonische Verdichtung der Vorlage gegenüber, durch das as der Singstimme Tact 25. Im zweiten Teil der Arie ist die Singstimme unverkennbar der Antrieb für die Entwickelung, daher ist auch die Declamation natürlich und ungezwungen. 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 Oboenstimme u. der Sequenz auftritt. ~~des~~ im zweiten Teil der Arie einen deutlichen Fingerzeig zu geben scheinen, wie die Continuostimme auszuführen ist: sie ist thematisch zu halten u. ihre äußeren Linien sind durch die Sequenz gegeben:



Die gleiche Ausführung der Continuostimme für die Parallelstelle 41–44 versteht sich von selbst. Wenn Bach die Continuostimme an der Orgel selbst ausgeführt hat, was nach der erhaltenen Transposition anzunehmen ist, so wird er wohl auch beim Vorspiel der Arie die contrapunctischen Combinationen des Trios ausgenutzt haben. Die Annahme des Gegenteils entspräche weder einer Logik, noch einer Gewissenhaftigkeit.

Für Tenorarie
der 166. Cantate