

Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs

Von Hermann Melchert (Bad Homburg v. d. H.)¹

ABKÜRZUNGEN

1. Die Zahlenangaben für die jeweils als Beispiel angezogenen Rezitative bzw. Rezitativausschnitte bedeuten
 - a) die Nummer der Kantate,
 - b) (nach dem Komma) die Nummer des Stückes innerhalb der Kantate,
 - c) (in Klammern) die Taktzahl.
58,2 (1-5) z. B. steht für: Kantate 58, Nr. 2, Takt 1-5.
 - d) Eine römische Ziffer weist auf die beigegebenen Beispiele.
2. Für harmonische Angaben werden verwendet
 - a) der Buchstabe für die Tonart (groß = Dur, klein = Moll),
 - b) die römische Ziffer für die Stufe der Tonart,
 - c) die arabische Ziffer als Index für die Art bzw. Stellung des Akkordes.
hII₃⁶ z. B. steht für: Quintsextakkord der zweiten Stufe in h-Moll.
Folgen mehrere Akkorde derselben Tonart aufeinander, so wird häufig der Buchstabe für die Tonart nur am Anfang gebracht, z. B. cI-VII.
Tonartwechsel wird in besonderen Fällen durch Wechsel der Schriftart veranschaulicht (von Antiqua zu Kursive und umgekehrt).
 - d) N = Neapolitanischer Sextakkord.
3. Der Buchstabe wird auch als einfache Tonbezeichnung, die Ziffer für Intervallangaben gebraucht. Die Art der Anwendung geht jeweils aus dem Zusammenhang hervor.
4. a) Sg = Singstimme
Bc = Basso continuo
Acc = Accompagnato
b) R = rezitativisch
M = Mischstil
A = arios
M/Sg z. B. steht für: Mischstil-Singstimme.

Keine Form der Bachschen Musik ist einer so verschiedenartigen Behandlung ausgesetzt wie das Rezitativ. Da seine musikalische Gestalt als unverbindlich gilt, wird seine Auslegung und Darstellung in der Regel und in erster Linie von Anlage und Temperament des Ausführenden bestimmt. Ihre Rechtfertigung sucht die daraus entspringende Willkür durch den Hinweis auf die alten Theoretiker, die ihr tatsächlich Vorschub leisten. Aber schon Spitta hat erkannt, daß das Bachsche Rezitativ mit anderen als den zeitüblichen Maßen zu messen ist, daß Bach „auch hier nicht äußerlich übertrug, sondern innerlich neu schuf“. Das richtige Maß kann deshalb nur im Werk selber zu finden sein; nur über eine eingehende Analyse der Gestalt kann die Erkenntnis des Werkes gelingen.

Die vorliegende Untersuchung stellt einen entsprechenden Versuch dar. Es geht in ihr um die Beschreibung und Deutung der Einzelercheinungen

¹ Teilabdruck der gleichlautenden Dissertation des Verfassers.

und deren Zusammenfügung zu einem Gesamtbild. Dabei tritt die Frage nach der Herkunft des Tonmaterials zurück, entscheidend ist seine musikalische Verwendung. Keinen Aufschluß für die gestellte Aufgabe bringt z. B. die Überlegung, ob eine bestimmte Auswahl von Tönen der rezitativischen Singstimme möglicherweise einem Choral entstammt, wohl aber, ob ein Choral und damit seine musikalische Substanz in den rezitativischen Bereich Eingang gefunden hat. Ebenso – um ein weiteres Beispiel zu nennen – ist es hier ohne Bedeutung, wenn eine Tonreihe als musikalisch-rhetorische Figur angesprochen werden kann. Wichtig sind allein die in ihr waltenden rhythmisch-melodisch-harmonischen Kräfte und ihre Funktion im Gesamtzusammenhang.

A. Die Einzelfaktoren

I. Die Singstimme

1. Die Texte

Die Texte der Rezitative der Bachschen Kirchenkantaten sind zu rund sieben Achteln freie Dichtung². Daneben werden das Bibelwort, die Bibelwortnachdichtung und der Choralvers verwendet³. Selten tritt die Verbindung von freier Dichtung und Bibelwort, häufiger die von freier Dichtung und Choral auf⁴. In diesen Kombinationen wird in der Regel jedoch nur die freie Dichtung rezitativisch behandelt; das Bibelwort erscheint arios⁵, der Choral mit seiner Melodie.

Die für das Bachsche Rezitativ vorherrschende Textgrundlage ist also die freie Dichtung – und diese ist ausnahmslos von madrigalischer Dichtart. Ihre hauptsächlichen und für die vorliegende Untersuchung wichtigen Kennzeichen sind durchgehend – auch im Hinblick auf die verschiedenen Verfasser⁶ – jambisches Versmaß und unregelmäßiger Zeilenbau⁷.

Das jambische Versmaß findet so gut wie ausschließlich Anwendung. Nur sehr selten kommt ein anderes vor, ein Trochäus oder ein Daktylus⁸. Das Festhalten des jambischen Metrums bringt es mit sich, daß bisweilen wichtige Worte unbetont sind oder die natürliche Betonung aufgegeben

² Zu diesen sind auch solche Stücke gerechnet, in denen nur vereinzelt – bei sonst freier Dichtung – ein Bibelwort zitiert ist, z. B. in 85,4.

³ 20- bzw. 3- bzw. 6mal.

⁴ 4- bzw. 21mal.

⁵ Ausnahme z. B. 175,5.

⁶ Über die Verfasser siehe W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs*, 2. Auflage, Leipzig 1953, S. 204f.

⁷ Ein drittes Kennzeichen – unregelmäßiger Reim – ist in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung.

⁸ Z. B. 52,2: „Falsche Welt, dir traue ich nicht!“ / 46,4 IV: „Weil ihr euch nicht bessert...“. Vgl. dazu E. Neumeister, Vorbericht zu *Geistliche Cantaten*, 1705: „Wiewohl auch in einem affectuösen Periodo dann und wann ein oder ein paar Trochäische wie nicht weniger Daktilische sich gar artig und nachdrücklich mit einschieben lassen.“

wird⁹. Es wird zu untersuchen sein, wie Bach sich damit auseinandersetzt.

Das zweite oft vorliegende Kennzeichen, die Unregelmäßigkeit in bezug auf die Länge und auf die die einzelnen Strophen bildende Anzahl der Zeilen, ist unverkennbar Ausdruck eines Formwillens. Darauf weisen vielfältige Beziehungen zwischen den Längen der einzelnen Zeilen jeweils eines Stückes. Auch hier ist nach dem Verhältnis von Textvorlage und Komposition zu fragen¹⁰.

2. Die Gliederung

Als erstes ist zu untersuchen, inwieweit die besondere Textgestalt den Ansatz für die musikalische Konzeption bietet. Es genügt, dafür die freie Dichtung heranzuziehen, da Choralvers und Prosatext im Prinzip wie diese behandelt werden¹¹.

Grundsätzlich entspricht der Textstrophe, d.h. hier dem Sinnabschnitt, der in sich geschlossene, abgerundete musikalische Satz, dessen Ende durch eine Schlußklausel und – harmonisch – durch die Schlußkadenz gekennzeichnet ist¹². Jedoch ergeben sich manchmal beträchtliche Abweichungen¹³.

Der Satz kann, der möglichen Aufteilung der Strophe nicht immer parallel laufend, in Halbsätze gegliedert sein¹⁴. Die für die Gliederung verantwortlichen Zäsuren sind abhängig von den Beziehungen innerhalb des Ablaufes¹⁵.

Wie die Strophe als musikalischer Satz, so erscheint die Zeile als musikalische Gruppe. Sie steht zwischen zwei Pausen und wird im Normalfall nicht unterbrochen¹⁶. Diese Einrichtung liegt prinzipiell auch da vor, wo die textliche Gliederung wenig Rücksicht auf den inhaltlichen Zusam-

⁹ Z. B. 89,4: „Wohlan! mein Herze legt Zorn, Zank und Zwietracht hin“ / 144,4: „... mit dem wie es Gott fügt.“ / 20,2: „ach, aber ach.“

¹⁰ Die von W. Neumann beim Neudruck der *Kantatentexte* (Leipzig 1956) gewählte Versform ist dem Verständnis der Rezitativdichtung ungleich förderlicher als die Form der Reimprosa, die R. Wustmann anwandte (*Kantatentexte*, Leipzig 1913).

¹¹ Vgl. S. 15.

¹² Ein eindeutiges Beispiel ist 58,2, in dem drei Strophen drei musikalische Sätze zugeordnet sind.

¹³ Z. B. in 184,3.

¹⁴ Z. B. in 156,3 XIII.

¹⁵ Vgl. S. 19ff. und 26f.

¹⁶ In 58,2 stehen z. B. im ersten Satz vier Zeilen vier solcher normalen Gruppen gegenüber. Ein besonderer Fall ist mit 61,2 (2–4) gegeben. Zwar werden auch hier zwei Zeilen zu zwei Gruppen verarbeitet. Jedoch wird die ursprüngliche Aufteilung in 4 + 2 Betonungen („hat unser armes Fleisch und Blut – an sich genommen“) in 3 + 3 Betonungen („hat unser armes Fleisch und Blut an sich genommen“) geändert.

menhang nimmt, z.B. entspricht die musikalische Gruppierung genau den beiden Zeilen „in seiner Hand allein – ist, was uns Labsal schafft“¹⁷.

Mitunter begegnet ein ununterbrochener musikalischer Abschnitt für mehrere Zeilen. Wieweit dabei wirklich eine einheitliche, unteilbare Gruppe gebildet wird, es sich also nicht nur um eine pausenlose Aneinanderreihung mehrerer Gruppen handelt, hängt von den jeweiligen Verhältnissen an den Zeilenzäsuren ab. Findet sich dort eine jener typischen Gruppenausleitungsformeln¹⁸, so stellt sich eine gewisse Gliederung ein¹⁹. Fehlt eine solche Formel, so entsteht ein kontinuierlicher Fluß von gelegentlich beträchtlicher Länge²⁰.

Wieweit von der Möglichkeit, längere Zeilen auf zwei (oder mehr) Gruppen aufzuteilen, Gebrauch gemacht wird – was nicht mit der Auflockerung der Gruppe verwechselt werden darf²¹ –, ist schwer zu entscheiden, weil es darauf ankommt, wie man die Textzäsuren setzt. Wird z.B. der Text „so weicht der Sünden Schuld, so fällt des Satans List“²² zu einer Zeile zusammengefaßt, ergibt sich der oben bezeichnete Fall. Bei Unterteilung der vorliegenden sechs Textbetonungen in je drei dagegen entsprechen sich Zeile und Gruppe.

Oft findet durch eine Pause eine Unterteilung der Gruppe statt²³. Dabei ist mindestens einer der so entstehenden Teile unselbständig, nur zusammen ergeben diese ein sinnvolles Ganzes. Das Prinzip Zeile = Gruppe bleibt also gewahrt; die Unterteilung hat lediglich die Bildung von Motiven zur Folge. Häufig ist für eine solche Auflockerung der Gruppe ein textlicher Anlaß gegeben. Insbesondere tritt sie ein bei Anruf, Ausruf, Aufzählung oder aus allgemein deklamatorischen Gründen²⁴. Mitunter

¹⁷ 184,1 (14–16). Die Stelle 114,6 (4) I „gib deinen Leib und deine Glieder/Gott, 7 der sie dir gegeben, wieder“ ist nur scheinbar eine Ausnahme. Die zweite Gruppe beginnt, wie es die textliche Gliederung verlangt, mit „Gott“ – trotz des pausenlosen Anschlusses an „Glieder“. Das zeigt der Tonhöhenverlauf und besonders der Beginn mit dem Schlag nach der Pause (eine Gruppe beginnt grundsätzlich auftaktig, vgl. S. 13f.). Über die Bedeutung der vorliegenden Pause siehe S. 9 (Anm. 27). Vgl. auch S. 80, Anm. 455.

¹⁸ Siehe S. 19ff.

¹⁹ Z. B. in 58,2 (7) bei „schmähen Todes“.

²⁰ Z. B. von 12 Schlägen in 30,11 (8–11), wo drei Zeilen zusammengefaßt sind. (Kürzeste Gruppenlänge = 2 Schläge, z. B. 138,2 (1) XV). Siehe auch XIII (10 bis 11) und XIV (1–2).

²¹ Siehe unten.

²² 139,5 (8–10).

²³ Z. B. 138,2 (9–10) XV. Nur wenige Stücke wie z. B. 139,5 haben durchgehend ungeteilte Gruppen.

²⁴ Z. B. 25,4 (1): „O Jesu – lieber Meister“; 163,2 (17): „ach – aber ach“; 117,2 (4) III: „und die – auf Erden – Luft – und Meer“; 58,2 (15): „Er spricht: – wenn Berg und Hügel“. In 43,2 (9) XI bei „Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht“ keine Auflockerung (ähnlich 89,4 (2)).

erscheint sie auch ohne besonderen Anlaß²⁵, sogar im Widerspruch zum Text²⁶. In einigen Fällen verdrängt sie die Gruppenpause²⁷. Daß alle solche Eingriffe in den normalen Ablauf nur da vorgenommen werden, wo sie einem höheren Gesichtspunkt nicht im Wege stehen, zeigt die Stelle „Wie, hast du dich, mein Gott, ... denn ganz von mir gewandt“²⁸. Hier ist der Ausruf „Wie“ nicht abgesetzt. Es sollte wohl durch das Mittel der rhythmisch-metrischen Entsprechung²⁹ eine deutliche Beziehung zwischen dem ersten und dem letzten Abschnitt hergestellt werden.

Besondere Bedeutung hat das Verhältnis von Textbetonung und Grundschlag. An diesem Punkt wird der grundlegende Unterschied zwischen dem Deklamatorischen und dem Musikalischen ersichtlich, insofern als dieses außer den Qualitäten betont – unbetont die verschiedenen rhythmischen Werte besitzt.

Zunächst ergibt sich auch hier die Möglichkeit der einfachen Übertragung des Textes auf die Musik, d. h. einer genauen Übereinstimmung von Betonungen und Schlägen. Die einzelne Silbe verwendet vor allem das Achtel, die betonte mit, die unbetonte nach bzw. vor dem Schlag³⁰. Von dieser einfachen Einrichtung wird jedoch in zahlreichen Fällen abgewichen, sei es, daß statt der Achtel andere Notenwerte – Sechzehntelgruppen (Silbensechzehntel), selten Viertel – oder Melismen gebraucht werden.

Zwar nicht immer, aber doch auffallend oft bewirken diese Abweichungen eine rhythmisch-metrische Entsprechung aufeinander bezogener Gruppen auch bei unterschiedlicher Länge der zugeordneten Zeilen. Die Wichtigkeit dieser Erscheinungen und ihre Verschiedenartigkeit machen die Erläuterung einiger Beispiele erforderlich³¹.

Einen einfachen Fall bringen die beiden Gruppen zu dem Text „der Herr hat mich zum Leiden / am Tage seines Zorns gemacht“³². Durch Anwendung von vier Sechzehnteln wird in der zweiten Gruppe ein Schlag gespart, so daß hier den vier Betonungen des Textes nur drei Schläge gegen-

²⁵ In 97,3 (5) liegt z. B. nur ein Komma vor.

²⁶ Z. B. 25,2 (1): „Die ganze Welt – ist nur ein Hospital.“

²⁷ Z. B. 114,6 (4) I: siehe S. 8, Anm. 17.

²⁸ 21,4 (1–4) II.

²⁹ Siehe unten und S. 12 (Anm. 41 und 42).

³⁰ Z. B. 58,2 (1–5) oder XIII (6–8). Wortwiederholungen – soweit sie nicht direkt zur textlichen Vorlage gehören – kommen so gut wie nicht vor. Gelegentliche Ausnahmen insbesondere im ariosen Bereich.

³¹ Eine gewisse Schwierigkeit in der Darstellung entsteht durch die Pausen. Werden sie ohne Unterschied einbezogen, so wird das Verhältnis von Textbetonung und Schlag nicht klar. Anderenfalls entsteht eine Differenz zwischen der Schlagzahl der Gruppe und derjenigen zusammenfassender größerer Abschnitte. Der erste Gesichtspunkt – Verhältnis von Textbetonung und Schlag – ist wichtiger. Daher wird auf eine durchgehende Zählung – unter Einbeziehung aller Pausen also – verzichtet.

³² 138,2 (2–3) XV.

überstehen. Damit ist eine Angleichung an die ebenfalls drei Schläge zählende erste Gruppe vollzogen.

Bei den vier Gruppen, die dem Text „nun leg ich herzlich gern / die Sorgen unters Kissen / und mag nichts mehr, als dies, zu meinem Troste wissen“ zugeordnet sind, ist die rhythmisch-metrische Anlage von dem abgesetzten und dadurch hervorgehobenen „als dies“ aus zu sehen³³. Die mit dieser Absetzung entstehende Auflockerung der dritten Gruppe erwirkt zunächst eine Verlängerung um einen Schlag. Diese wird jedoch durch die Verwendung eines Dreisechzehntelauftaktes wieder aufgehoben, so daß sich im ganzen doch nur drei Schläge ergeben, soviel nämlich, wie die entsprechenden Worte Betonungen aufweisen. Am Ende liegen hier also dieselben Verhältnisse vor wie in den übrigen Gruppen: drei Schläge bei drei Textbetonungen. Trotz Störung entsteht damit eine rhythmisch-metrische Entsprechung sämtlicher vier Gruppen.

Bei der Stelle „man schenkt mir für den Wein der Freuden / den bitteren Kelch der Tränen ein“ ist vom Bau des Textes her kein Anlaß zu besonderer musikalischer Einrichtung gegeben: jede der beiden Zeilen hat vier Betonungen³⁴. Nun wird aber in der ersten Zeile (= erste Gruppe) der normale Ablauf durch das $2\frac{3}{4}$ Schläge verbrauchende Melisma auf „schenkt“ empfindlich gestört. Der entstehende Zeitverlust wird zu einem Teil durch Einführung von Silbensechzehnteln zwar wieder eingeholt. Trotzdem stehen nun den vier Textbetonungen fünf Schläge gegenüber. Und diesen wird die zweite Gruppe genau angepaßt. Die Erweiterung gegenüber den vier Betonungen des Textes wird ebenfalls durch ein Melisma – auf „Tränen“ – gewonnen. Da es kürzer ist, erscheinen keine Silbensechzehntel. Im ganzen ergeben sich auch hier fünf Schläge. Wie sehr es auf formale Entsprechung ankam, zeigt außerdem die Behandlung der beiden Melismen. Das eine steht am Anfang, das andere am Schluß der Gruppe, jenes ist abwärts, dieses aufwärts gerichtet. Der Einwand, daß ihre Anwendung lediglich eine Interpretation der entsprechenden Worte bezwecke, ist nicht stichhaltig. Es stehen auch andere – und wichtigere – ausdrucksstarke Worte zur Verfügung („Freuden“!).

Ausgangspunkt für die musikalische Anlage der Zeilen „und so wird seiner Liebe Macht / im Tod und Leben offenbar“ ist die Abtrennung und die im Sinne eines – wenn auch noch so kleinen – ariosen Einschubes zu verstehende Verselbständigung des „im Tod“³⁵. Durch diesen Vorgang bleiben der zweiten Zeile drei Betonungen (statt vier), die normal behandelt werden, d. h. drei Schläge erhalten. Die erste Gruppe mit ihrer ebenfalls vier Betonungen umfassenden Zeile wird dem angeglichen: auch sie erhält durch Verwendung des Dreisechzehntelauftaktes drei Schläge. Bemer-

³³ 138,4 (10–14). Beachte den bei „als dies“ verwendeten höchsten Ton des ganzen Rezitativs.

³⁴ 138,2 (5–8) XV.

³⁵ 114,6 (6–8) I. Der Einschub wird durch die Bindung arios; vgl. S. 30f.

kenswert ist die Textbehandlung. Einerseits wird ein wichtiges Wort hervorgehoben, rückt direkt in den Mittelpunkt, andererseits wird es gerade dadurch aus dem Sinnzusammenhang gelöst. Seine Betonung geschieht gewissermaßen auf Kosten des „und Leben“. Außerdem: Nicht nur in rhythmisch-metrischer, auch in melodischer Hinsicht besteht eine deutliche Beziehung zwischen Anfangs- und Schlußgruppe. Diese erscheint geradezu als unmittelbare Fortsetzung jener (unter Auslassung des Einschubes also). Damit ist aber der einfache Textzusammenhang aufgehoben.

Das hervorstechende Merkmal der ersten Gruppe der Stelle „und die auf Erden, Luft und Meer / in deinem Schatten wohnen“ ist die durch die Aufzählung hervorgerufene weitgehende Auflockerung³⁶. Dadurch tritt eine erhebliche Erweiterung gegenüber den vier Betonungen der ersten Zeile ein. Es bilden sich deutlich zwei rhythmisch-metrische Abschnitte von je drei Schlägen, von soviel nämlich, wie die normal behandelte zweite Gruppe aufweist. Unabhängig von der Zeilen- wie von der Gruppeneinteilung entstehen also drei gleichlange Teile³⁷. Die Störung in der ersten Gruppe ruft eine völlig neue, vom Text unabhängige Ordnung hervor.

Die Zeilen „weil ihr euch nicht bessert / und täglich die Sünden vergrößert, / so müsset ihr alle so schrecklich umkommen“ haben $a = 2$, $b = 3$, $c = 4$ Betonungen³⁸. Die der ersten Zeile a zugeordnete Gruppe α wird durch die Verwendung eines Viertelwertes auf drei Schläge gebracht – gegenüber den zwei Textbetonungen. Die Betonungen der zweiten Zeile b und die Schläge der zweiten Gruppe β entsprechen einander. In beiden Fällen sind es drei. Nicht so einfach ist das Verhältnis zwischen der dritten Zeile c und der durch eine Achtelpause aufgelockerten dritten Gruppe γ :

- 1) Unter Auslassung der Pause ergibt sich zunächst eine Übereinstimmung zwischen den vier Betonungen von c und den vier – vollen – Schlägen von γ .
- 2) Die Pause teilt die Gruppe γ jedoch in zwei rhythmisch-metrische Abschnitte (III und IV) auf – während vorher Gruppe und rhythmisch-metrischer Abschnitt identisch waren: $\alpha = I$, $\beta = II$.
- 3) Der Abschnitt III hat wiederum – wie I und II – drei Schläge (wie der zugeordnete Text drei Betonungen).
- 4) Unter Einbeziehung der beiden Schläge der Schlußkadenz erhält auch der Abschnitt IV drei Schläge.

Der Gesamttablauf ist mithin in vier gleichlange rhythmisch-metrische Abschnitte zerlegt. Die rhythmisch-metrische Gliederung steht also im

³⁶ 117,2 (3–6) III.

³⁷ Bezieht man alle Pausen ein, so ergeben sich je vier Schläge, ohne daß dadurch an der grundsätzlichen Feststellung etwas geändert wäre.

³⁸ 46,4 (6–10) IV.

Widerspruch sowohl zur (textlichen) Zeileneinteilung als auch zur (musikalischen) Gruppenbildung (trotz der Abtrennung gehören die letzten drei Achtel zur dritten Gruppe)³⁹. Darüber hinaus ist auch der Textinhalt vernachlässigt. Durch die rhythmisch-metrische Einrichtung im einzelnen, d.h. in bezug auf die verwendeten Notenwerte, entsteht eine enge Beziehung zwischen II und III: III ist die genaue rhythmische Wiederholung von II. Dabei gehört II gedanklich zu I und III zu IV.

Zur Veranschaulichung folgende Übersichten:

- 1) I = 3 Schläge
 α = 3 Schläge

Weil ihr euch nicht bessert

a = 2 Betonungen

II = 3 Schläge

β = 3 Schläge

und täglich die Sünden vergrößert

b = 3 Betonungen

III = 3 Schläge

γ = 4 Schläge⁴⁰

IV = 3 Schläge

(einschließlich Kadenz)

so müsset ihr alle so schrecklich umkommen

c = 4 Betonungen

2)

Verszeile	musikalische Gruppe	rhythmisch-metrischer Abschnitt
a = 2 Betonungen	α = 3 Schläge	I = 3 Schläge
b = 3 Betonungen	β = 3 Schläge	II = 3 Schläge
c = 4 Betonungen	γ = 4 Schläge ⁴⁰	{ III = 3 Schläge
		{ IV = 3 Schläge

Nicht besonders hervortretend, aber doch erwähnenswert als feiner Zug sind gewisse rhythmische Entsprechungen im Kleinen, z.B. die Verwendung von Punktierungen am Anfang und Schluß eines Satzes⁴¹ oder die Anwendung eines Dreisechzehntelaufakttes lediglich in der zweiten und vorletzten Gruppe⁴².

Die mit den vorliegenden Beispielen aufgewiesene unterschiedliche Durchführung des Prinzips der Entsprechung läßt erkennen, daß es nicht starr, sondern in aller Freiheit angewendet wird. Auch ist keineswegs immer davon Gebrauch gemacht. Indessen zeigen vor allem die Beispiele,

³⁹ Vgl. S. 8: Auflockerung der Gruppe.

⁴⁰ Ohne Pause.

⁴¹ 21,4 (1-4) II.

⁴² 9,4 (2 bzw. 13) VI.

in denen unabhängig vom Bau des Textes sich besondere rhythmisch-metrische Abschnitte bilden, das Walten eines starken musikalischen Formwillens. Man wird gut tun, auch da, wo sich ein Plan nicht ohne weiteres erkennen läßt, den gegebenen Verhältnissen nachzuspüren.

3. Der Rhythmus

Die Urform des rezitativischen Rhythmus im engeren Sinne ergibt sich zunächst durch Zuordnung eines Achtelwertes zu jeder Silbe, bei auf-taktiger, dem jambischen Versfuß entsprechender Anlage. Als Abschluß, auch der kleinsten Abschnitte (Motive), steht häufig der Viertelwert⁴³. Der Achtelwert wird oft durch Sechzehntel ersetzt. Als Auftakt werden – abgesehen von der Anfangsgruppe – ein oder drei Sechzehntel verwendet⁴⁴. Besonders durch die Dreiergruppe wird eine intensive Rückbeziehung und Verknüpfung bewirkt. Die Zweier-Sechzehntelgruppe begegnet vornehmlich als Motivauf-takt – als Folge der Gruppenauflockerung⁴⁵. Die außerhalb der Anfänge auftretenden Sechzehntel bilden normalerweise Vierergruppen⁴⁶. Die Anwendung von Sechzehnteln erfolgt keineswegs aus Gründen der Textinterpretation, etwa zur Darstellung von Bewegung⁴⁷. Vielmehr ist sie von der rhythmisch-metrischen Gesamtanlage abhängig⁴⁸.

Schließlich ist noch die punktierte Gruppe – punktiertes Achtel mit folgendem Sechzehntel – als Bestandteil der rhythmischen Urform anzusehen⁴⁹. Sie findet sich innerhalb der einfachen Achtelbewegung, geht aber auch gern eine Verbindung mit der Viersechzehntelgruppe ein⁵⁰. Die Art ihrer Verwendung zeigt ebenfalls, wie wenig die rhythmische Einrichtung von den inhaltlichen Qualitäten des Textes ausgeht⁵¹.

Abweichungen von der Urform des Rezitativrhythmus entstehen in mehrfacher Hinsicht und aus verschiedenen Gründen.

Als Gruppenauf-takt erscheinen zwei Sechzehntel (für ein bzw. drei Sechzehntel) in Anlehnung an einen entsprechenden Text, etwa eine Prosastelle, nur ausnahmsweise bei jambischem Versmaß, dieses aufhebend⁵².

⁴³ 139,5 kommt z. B. ganz mit diesen beiden Werten aus.

⁴⁴ Z. B. 58,2 (2) bzw. 9,4 (2, 13) VI. In 183,3 XXIV drei Sechzehntel auch am Anfang.

⁴⁵ Z. B. 138,2 (10) XV.

⁴⁶ Z. B. 138,2 (3) XV. Bisweilen Häufung solcher Vierergruppen, z. B. am Anfang und Schluß von 162,4.

⁴⁷ Z. B. 119,6 (7): Sechzehntel bei „von eurer Last“.

⁴⁸ Vgl. S. 9 ff.

⁴⁹ Einige Kombinationen der Urformeinheiten siehe in 139,5 (3) / 139,5 (8–9) / 9,4 (4–5) VI / 9,4 (2–3) VI / 190,4 (6) / 138,2 (3) XV / 190,4 (1–2). In 99,2 (3–4) sind diese sämtlich enthalten.

⁵⁰ Z. B. 23,2 (5–6) oder XVII (11).

⁵¹ Bei der angezogenen Stelle z. B. steht der punktierte Wert auf dem Artikel „die“.

⁵² Z. B. 43,4 (3) bzw. 6,4 (3–4).

Neben den durch den jambischen Text bedingten unbetonten Anfängen vor dem Schlag kommen solche mit dem Schlag vor – bei häufiger Verwendung eines längeren Notenwertes. Dieser Fall tritt zunächst bei anderen Versmaßen ein⁵³. Aber auch bei jambischen Texten begegnet er, und zwar bei Anruf, Ausruf und aus allgemein deklamatorischen Gründen⁵⁴ – z. T. als Parallelerscheinung zur Auflockerung der Gruppe⁵⁵. Besonderer Hinweis verdienen die zwar nicht zahlreichen, aber aufschlußreichen synkopischen Einsätze auf „2“ oder „4“, denen eine Pause auf dem nächsten betonten Schlag folgt⁵⁶.

Selten werden breite Notenwerte verwendet. Wo sie sich zeigen, beeinflussen sie den Stil in Richtung einer ariosen Ausprägung⁵⁷. Dies trifft auch für den Viertelwert zu, sofern er in der Entwicklung auftritt⁵⁸. Als Sonderfall ist wiederum die synkopische Einrichtung zu nennen⁵⁹.

Eine bemerkenswerte Abweichung von der Norm ergibt sich dadurch, daß von den beiden Achteln einer Zählzeit das eine in zwei Sechzehntel unterteilt wird. Der daktylische Rhythmus – Achtel mit zwei Sechzehnteln – erscheint zunächst da, wo bei unmittelbarer, d. h. pausenloser Aufeinanderfolge zweier Zeilen zwei unbetonte Silben zusammentreffen, die abklingende der ersten und die auftaktige der zweiten⁶⁰. Neben dieser mehr zufälligen Bildung liegt die echte als rhythmische Ausdeutung des entsprechenden Versmaßes und als Folge des Anfangs mit dem Schlag vor⁶¹. Bei der anapästischen Gruppe – zwei Sechzehntel mit folgendem Achtel⁶² – ist meist eine Eigenwilligkeit gegenüber dem normalen jambischen Text gegeben. Es handelt sich dabei um dreisilbige Wörter, etwa „Dunkelheit“⁶³, die auf diese Weise in einer Zählzeit zusammengefaßt werden. Auch Stellen wie „kann ich nicht“ erfahren eine solche Behandlung⁶⁴. Die Verbindung des daktylischen und anapästischen Rhythmus

⁵³ Z. B. beim Trochäus „Falsche Welt“ in 5,2 (1).

⁵⁴ Z. B. 136,4 (8) oder XIV (3). In 114,6 (4) I handelt es sich um einen Motivanfang; vgl. S. 8, Anm. 17.

⁵⁵ Vgl. S. 8.

⁵⁶ Z. B. 197,4 (8–10) oder XIX (1).

⁵⁷ Z. B. 70,2 (7) oder XX (5–6): Halbe mit angebundenem Achtel.

⁵⁸ Z. B. 124,2 (6). Zu unterscheiden ist also:

- a) Viertel am Schluß der Gruppe, des Motivs = Normalfall,
- b) Viertel am Anfang der Gruppe bei Anfängen mit dem Schlag = Ausnahme,
- c) Viertel in der Entwicklung = Ausnahme.

⁵⁹ Z. B. 152,5 (9–10) oder XIX (11–12): Viertel auf „4“ mit angebundenem Achtel auf „1“. Der Eigenart wegen sei auf die gleichartige synkopische Behandlung des Textes „zur rechten Hand Gottes“ in 11,5 (5) und 43,4 (5) hingewiesen.

⁶⁰ Z. B. 30,11 (9).

⁶¹ Z. B. 46,4 (7) IV bzw. 187,2 (3) XIV; vgl. Anm. 54.

⁶² Auf einer Zählzeit, also betont beginnend. Nicht zu verwechseln mit der auftaktigen Zweischzehntelgruppe.

⁶³ 6,4 (1).

⁶⁴ 33,2 (3).

begegnet bei entsprechender Textvorlage, z. B. bei der Bibelstelle „fiel auf sein Angesicht“⁶⁵.

Die rhythmische Einrichtung eines vollständigen Prosatextes muß von den Abweichungen relativ häufig Gebrauch machen. In einem Bibelwort-Rezitativ finden sich z. B. folgende: Anfang mit dem Schlag, Viertel in der Entwicklung, daktylische Gruppe, zwei Sechzehntel als Gruppenauf-takt, Synkope⁶⁶.

Die rezitativisch behandelten Choralstrophen sind sämtlich jambisch und demgemäß wie die freie Dichtung rhythmisiert⁶⁷.

Der Gliederung der Singstimme entsprechen die Pausen, die Satz-, Gruppen- und Motivpause. Dazu kommen die Anfangs- und die Schluß-pause⁶⁸.

Die Anfangspause ist gewissermaßen das Negativ des Einsatzes der Sing-stimme. So ist sie – dem vorherrschenden Achtelauf-takt gemäß – in der Regel ein oder drei Achtel lang. Alle anderen Werte sind Ausnahmen – wie die dazugehörigen Einsätze⁶⁹. Für die Schlußpause genügt der Hin-weis, daß die Singstimme meist vor der Schlußkadenz abschließt. Selten hört sie gleichzeitig mit dem Continuo auf⁷⁰.

Die Satzpause trennt die einzelnen Sätze voneinander. Sie hat eine ver-hältnismäßig große Ausdehnung, z. B. Viertel + Achtel, sogar zwei Vier-tel + Achtel. Die den Satz gliedernde Gruppenpause ist meist kurz, ein Achtel oder Sechzehntel, selten von größerer Länge⁷¹. Durch Auflockerung der Gruppe entsteht die Motivpause, die sich äußerlich, d. h. in bezug auf ihre Länge, nicht von der Gruppenpause unterscheidet. Sie ist jedoch in jedem Falle eine Spannungspause höchsten Grades, da sie ein Zusammen-hängendes unterteilt. Sie bedeutet also nicht nur nicht eine Pause im musikalischen Geschehen, sondern ist im Gegenteil der Ort der größten Intensität.

Ähnliches gilt zwar auch von der Gruppenpause. Der Spannungsgrad ist hier aber unterschiedlich. Er hängt von der Ausleitung der vorhergehenden und vom Beginn der folgenden Gruppe, ganz allgemein von den Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Gruppen ab⁷². Den Sinn

⁶⁵ 17,4 (5) VII.

⁶⁶ 43,4.

⁶⁷ 97,3/5; 107,2; 117,2/5/8 III. 112,3 ist überwiegend arios behandelt.

⁶⁸ Die Pauseneinrichtung ist von der poetischen Gestalt des Textes abhängig, also nicht von den Interpunktionszeichen. Siehe z. B. die Pausen in 138,2 (2, 6, 10) XV, bei denen keine Satzzeichen vorliegen. – Die gegenteilige Feststellung in *Bach in Köthen* (Berlin 1951) von Fr. Smend (S. 31) soll sich nur auf die dort behandelten Rezitative beziehen (lt. mündlicher Mitteilung des Verfassers).

⁶⁹ Z. B. Viertel + Sechzehntel: 183,3 XXIV; Sechzehntel: 126,5; Viertel: 11,2; ohne Anfangspause: 78,3.

⁷⁰ Z. B. 187,2 XIV.

⁷¹ Z. B. Viertel + Achtel: 17,6 (11).

⁷² Siehe S. 26f.

einer echten Pause hat noch am ehesten die Satzpause, wenngleich auch sie ihren genauen Ort im Gesamtablauf einnimmt, wie die gelegentlichen Überbrückungen durch den Basso continuo zeigen⁷³. Keineswegs ist ihre Länge als zufällig und unverbindlich anzusehen, was im übrigen auch für die Anfangspause gilt.

Das Taktmaß des Bachschen Rezitativs ist $\frac{4}{4}$ ⁷⁴. Die Einordnung der Singstimme in dieses Schema erfolgt so, daß die letzte Betonung der Zeile (= Gruppe) entweder mit dem ersten oder mit dem dritten Schlag zusammenfällt⁷⁵. Innerhalb der Zeile kann es dabei zur Verbindung von sinngemäßer Textbetonung und leichtem Taktteil kommen⁷⁶. Aber auch die Schlußbetonung der Zeile steht gelegentlich auf schwachem Taktteil⁷⁷. Dies trifft relativ häufig für die Schlußzeile einer Strophe, d. h. also für die Schlußgruppe eines Satzes zu⁷⁸.

Es ergeben sich also dann und wann Schwerpunktverschiebungen. Damit ist das Taktmaß an sich nicht aufgehoben. An die Stelle des aufgezeichneten tritt ein anderes, das sich aus den jeweiligen Betonungsverhältnissen ergibt, z. B. kann das $\frac{4}{4}$ -Schema durch einen latenten $\frac{2}{4}$ -Takt unterbrochen werden⁷⁹. Wie wichtig eine sinnvolle Takteinrichtung ist, läßt u. a. die gleichsam synkopische Eingliederung von An- und Ausrufen erkennen⁸⁰. So erscheint das „Ach“ des öfteren auf „4“. Es tritt dabei eine Akzentvorverlagerung ein, eine rhythmische Antizipation, deren pathetischer Ausdrucksgehalt erst durch das Taktmaß verständlich wird⁸¹. Ohne die Voraussetzung einer verbindlichen rhythmischen Ordnung kämen auch die vielfältigen rhythmisch-metrischen Entsprechungen nicht zur Auswirkung⁸².

4. Der Tonhöhenverlauf

Das Tonmaterial der Singstimme besteht in erster Linie aus den Tönen der zugrunde liegenden Harmonie, die zerlegt und rhythmisiert wird. Zu den harmonieeigenen Tönen treten harmoniefremde: Durchgangstöne, Wechselnoten, Vorhalte und Antizipationen.

Am wichtigsten, weil am häufigsten, ist der Durchgangston. Er kommt unbetont und betont vor⁸³. Die Wechselnote dagegen ist selten. Charak-

⁷³ Siehe S. 38.

⁷⁴ In 27,1 steht das in den Chor eingebaute Rezitativ wie dieser im $\frac{3}{4}$ -Takt.

⁷⁵ Z. B. 117,5 (5-7).

⁷⁶ Z. B. bei „Mutterhänden“ in 117,5 (5-6).

⁷⁷ Z. B. 79,4 (10-11).

⁷⁸ Z. B. 44,5 (11) oder XI (12).

⁷⁹ 163,2 (12).

⁸⁰ Vgl. S. 14.

⁸¹ Siehe auch die synkopische Behandlung der Stelle „Herr, sei du selbst mit diesen Flammen“ in 197,4 (8-10).

⁸² Vgl. S. 9 ff.

⁸³ Z. B. 171,3 (2) oder XXII (11) bzw. 152,5 (11) oder XI (6).

teristisch ist die Abwechslung des mit einem Quartsprung erreichten Grundtones mit dem unteren Nebenton⁸⁴. Der Vorhalt findet sich vor allem in der Vollkadenzschlußklausel, zuweilen bei der einfachen Gruppenausleitung, aber auch außerhalb einer Ausleitung⁸⁵. Er tritt vorbereitet, frei, abspringend⁸⁶ und als „unechter“ Vorhalt⁸⁷ auf. Seine Notierung erfolgt als klein geschriebene Note oder als Häkchen^{88, 89}. Ähnlich eindrucksvoll wie der Vorhalt ist die Antizipation, die in ihrer melodischen Ausprägung⁹⁰ gar nicht selten ist. Sie begegnet aber auch als gewissermaßen nur harmonische Antizipation, bei der die Singstimme einen Ton der folgenden Harmonie vorwegnimmt, ohne ihn festzuhalten⁹¹. Bilden auch die harmonieeigenen Töne die Grundlage der Singstimme, ihr Stil wird von den harmoniefremden wesentlich beeinflusst. Vorhalt und Antizipation wirken sich dabei in einem besonderen, ausdruckshaften Sinn aus⁹².

Die Tonhöhenentwicklung der Singstimme vollzieht sich – von Gruppe zu Gruppe – unter dem Gesetz des ständigen Fortschreitens in immer neuen Wendungen, die sich jedoch weitgehend auf zwei Grundformen zurückführen lassen, auf die Akkordbrechung und die eingefaßte Tonwiederholung.

Die Akkordbrechung erscheint in allen nur denkbaren Varianten. Sie verwendet den Dreiklang, den Septakkord, mitunter auch den Nonenakkord – in Auf- und Abwärtsbewegung. Die Reihenfolge, in der die Akkordtöne erklingen, ist entweder die durch den Akkord gegebene oder eine andere, durch Überspringen und Nachholen gekennzeichnete⁹³. Oft werden harmoniefremde Töne gebraucht, besonders Durchgangstöne⁹⁴. Häufig zeigt sich eine einmalige Tonwiederholung⁹⁴. Der Ablauf kann durch Pausen unterbrochen werden⁹⁵.

⁸⁴ Z. B. 187,2 (1) XIV. Vgl. S. 18: „Kopf“ – Formel.

⁸⁵ Z. B. 97,5 (7) bzw. 69,2 (2) bzw. 174,3 (14).

⁸⁶ Z. B. 174,3 (14) bzw. 98,2 (6) bzw. 9,4 (3) VI.

⁸⁷ Vorhaltwirkung eines zur Harmonie gehörenden Tones, z. B. von b in 68,3 (7).

⁸⁸ Die beiden Häkchen von 102,2 (12) wirken sich als Melisma aus.

⁸⁹ Die Frage, wie weit der Vorhalt auch ohne durch das Notenbild gegebene Vorschrift anzuwenden ist, vor allem an solchen Stellen, für die sich ausgeführte Beispiele finden, ist nur von Fall zu Fall zu entscheiden. Dabei sollte man vorsichtig zu Werke gehen, zumal sich nicht viel Rezitative mit gehäufte Anwendung finden. (Dies z. B. in 69,2 und 127,4.) Angebracht ist er auf jeden Fall in der Vollkadenzschlußklausel. – Über solche „Singsbräuche“ siehe Spitta II, S. 141 ff.

⁹⁰ Z. B. 156,3 (13) XIII.

⁹¹ Z. B. 19,2 (7–8) oder gar 156,3 (11) XIII.

⁹² Ausgeprägte Verzierungen wie \surd in 78,3 (20) sind Ausnahmeseinungen. Dazu Spitta II, S. 141 ff.

⁹³ Z. B. 18,2 (5 bzw. 1–2) / 138,2 (1 bzw. 2) XV.

⁹⁴ Z. B. 138, 2 (3) XV. ⁹⁵ Vgl. Auflockerung der Gruppe S. 8.

Bei alledem haben sich einige charakteristische, oft wiederkehrende Formeln gebildet, z. B. der durch Verwendung der Wechselnote entstehende „Kopf“, der gebrochene Dreiklang mit nachfolgender Sept, der gebrochene Septakkord mit nachfolgender Oktave⁹⁶; oder der absteigende Septakkord mit übersprungenem und nachgeholtem Grundton, die an ein größeres abwärts gerichtetes Intervall anschließende Akkordbrechung aufwärts, die „Nonenüberhöhung“⁹⁷ usw.

Als zweite Grundform ist die durch einen Sprung oder Fall eingeleitete und auf- oder abwärts weitergeführte, auf diese Weise also eingefaßte zweimalige Tonwiederholung anzusehen⁹⁸. Eine charakteristische Ausprägung ist diese: ein Quintsprung eröffnet die Tonwiederholung, zwei Sekunden aufwärts setzen sie fort⁹⁹.

Varianten entstehen z. B. durch Unterbrechung mit Hilfe einer Motivpause oder durch melismatische Erweiterung¹⁰⁰. Auch kommt die Koppung mit der Akkordbrechung vor¹⁰¹. Einen Grenzfall stellt die nur einmalige Tonwiederholung dar, weil sich bei ihr eine Überschneidung mit der Tonwiederholung in der Akkordbrechung ergibt¹⁰². Es ist jeweils zu entscheiden, welche der beiden Grundformen vorliegt¹⁰³. Gelegentlich findet sich die drei-, sogar die viermalige Tonwiederholung¹⁰⁴.

Unter Berücksichtigung der verschiedenen Möglichkeiten der Einfassung ist im Prinzip eine vierfache Einrichtung gegeben:

Sprung	–	Tonwiederholung	–	Überhöhung
Sprung	–	Tonwiederholung	–	Senkung
Fall	–	Tonwiederholung	–	Überhöhung
Fall	–	Tonwiederholung	–	Senkung

Die Vielfalt der Erscheinungsformen folgt also in erster Hinsicht nicht aus der Variierung des charakteristischen Kennzeichens dieser Grund-

⁹⁶ Z. B. 187, 2 (1) XIV (vgl. S. 17, Anm. 84) bzw. 187,2 (10) XIV bzw. 135,4 (3) oder XV (10).

⁹⁷ Z. B. 94,3 (78) bzw. 187,2 (4) XIV bzw. 38,2 (8) oder XV (3).

⁹⁸ Einer gewissen Ähnlichkeit mit den Psalmtönen wegen könnte diese Grundform als gregorianische Formel bezeichnet werden. (Zweimalige Wiederholung = dreimal derselbe Ton!)

⁹⁹ 155,1 (3). Dieses Rezitativ bietet ein schönes Beispiel für die ausgiebige Verwendung der „Tonwiederholung“, die hier bei sechsmaligem Erscheinen (rechnet man die abgeschwächte Variante in Takt 9 hinzu: sogar bei siebenmaligem) fast die Hälfte der Länge (18 Takte) einnimmt. Siehe auch XIV (6–7).

¹⁰⁰ Z. B. 190,4 (13) (vgl. Auflockerung der Gruppe S. 8) bzw. 199,1 (6).

¹⁰¹ Z. B. 171,3 (9).

¹⁰² Siehe S. 17.

¹⁰³ Z. B. wäre 187, 2 (8–9) XIV mehr als eingefaßte Tonwiederholung, 85,4 (9–10) dagegen als Tonwiederholung in der Akkordbrechung anzusehen.

¹⁰⁴ Z. B. 80,6 (1) bzw. 10,3 (3).

form, der Tonwiederholung, sondern aus den verschiedenen Arten der Ein- und Ausleitung.

Die Verwendung einer solchen Ein- und Ausleitung ist keineswegs auf die Tonwiederholung beschränkt, wengleich ihr hier besondere Bedeutung zukommt. Vielmehr ist sie ein allgemeines Kennzeichen der Formel überhaupt, gilt also auch für die Akkordbrechung – und dies in grundsätzlich gleicher Weise.

Als Einleitung tritt meist ein einzelnes Intervall auf, als Sprung oder Fall¹⁰⁵. Seine Größe ist beliebig. Es zeigt sich sowohl der Grenzfall der Prime als auch die Dezime¹⁰⁶, wengleich die mittleren Intervalle – Terz, Quarte, Quinte – am häufigsten sind.

Daneben wird eine Einleitungsformel, der „Anstieg“, gebraucht. Er besteht aus einem Sprung, dem die Sekunde aufwärts angesetzt ist. Auch hier steht im Grenzfall anstelle des Sprungs eine Prime; wird eine Sekunde verwendet, bildet sich eine stufenweise Folge. Mitunter begegnet die zweimalige Wiederholung des Ansatztones¹⁰⁷. Da, wo eine Gruppe nur aus dem Anstieg und der Ausleitung gebildet wird, erhält er die Bedeutung einer Grundform-Formel¹⁰⁸.

Diesen beiden Arten der Einleitung gegenüber können andere nur als Ausnahme gelten, etwa der Stufenabstieg, die Intervallumkehrung beim Anstieg, eine Dreiklangsbrechung abwärts¹⁰⁹.

Auch die Ausleitung kennt grundsätzlich das bloße Intervall und die prägnantere Formel.

Die Intervallausleitung berücksichtigt wie die Einleitung alle gebräuchlichen Intervalle, im Sprung oder Fall. Dabei handelt es sich entweder um ein einziges Intervall oder um eine gewissermaßen zufällige, d.h. nicht formelhafte Intervallfolge, etwa zwei kleine Terzen abwärts¹¹⁰.

Bedeutsamer ist die formelhafte Ausleitung. Äußerlich unterscheidet sie sich kaum von derjenigen mit Hilfe einer lockeren Intervallfolge, weshalb auch keine klare Grenze zwischen beiden zu ziehen ist. Jedoch besitzt sie eine größere melodische Kraft. Zu unterscheiden sind drei Arten: die Vollkadenzschlußklausel, die Halbschlußklausel und die gewöhnliche Gruppenklausel.

Die Vollkadenzschlußklausel ist die mit der – meist nachschlagenden – Kadenz V–I verbundene Ausleitung der letzten Gruppe eines Satzes und da-

¹⁰⁵ Daß dieses Intervall bei der Akkordbrechung ein solches des zugrunde liegenden Akkordes ist, schließt seine Bedeutung als Einleitung nicht aus. Bisweilen verschmilzt es allerdings mit demselben, z.B. beim absteigenden Septakkord in 138,2 (1) XV.

¹⁰⁶ Z. B. 22,3 (10–11) oder XIII (15) bzw. 42,2 (5–6).

¹⁰⁷ Z. B. 73,1 (50) oder XVIII (2). Damit im Zusammenhang ergibt sich in 3,4 (6) fünfmal derselbe Ton am Anfang der Gruppe.

¹⁰⁸ Z. B. 31,5 (10) oder XIII (13–14).

¹⁰⁹ Z. B. 85,4 (6) bzw. 153,7 (8) bzw. 58,2 (6).

¹¹⁰ Z. B. 138,2 (6) XV (: Quintsprung) bzw. 155,1 (5–6).

mit die eigentliche Schlußklausel. Sie kommt in verschiedenen Ausführungen vor, vor allem als Quartfall¹¹¹, als absteigender Tonleiterausschnitt¹¹², als Terzfall¹¹³. Als Variante der Terzfallklausel kann eine Fassung gelten, bei der die Terz des nachfolgenden Grundtones betont, die Ausfüllung zum Grundton hin als Durchgang erscheint¹¹⁴. Sie muß ihrer Eigenart entsprechend als ariose Schlußklausel bezeichnet werden, obgleich sie auch in rein rezitativischer Umgebung entsteht. Eine weitere ariose Ausprägung der Schlußklausel liegt überall da vor, wo der abschließende Grundton durch seinen Leitton eingeführt wird¹¹⁵.

Auch die mit dem Halbschluß IV⁶-V gekoppelte Halbschlußklausel steht am Schluß eines Satzes, z. B. bei einer Frage. Sie verwendet den Sekundschritt von der 4. zur 5. Stufe. Charakteristisch ist das Auseinanderstreben von Singstimme und Basso continuo¹¹⁶.

Alle anderen Gruppen, d. h. außer der Schlußgruppe, haben die gewöhnliche Gruppenklausel. Sie tritt auf als Sekundfall, als Terzfall, als Quartfall mit Sekundgegenstoß¹¹⁷.

Wie bei der Vollkadenz- und Halbschlußklausel, so zeigt sich auch hier, daß die Bedeutung dieser Formeln – und d. h. insbesondere ihre größere oder geringere Schlußwirkung – nicht nur von ihrer melodischen Führung, sondern vor allem auch von ihrer harmonischen Zuordnung abhängt. Dies gilt schlechthin für alle Ausleitungen, also auch für den Intervallausgang. Gewiß wirkt eine ausgeprägte Formel von sich aus mehr oder weniger abschließend, das bloße Intervall – ein Sextsprung z. B. – dagegen öffnend¹¹⁸. Aber erst die harmonische Einrichtung entscheidet endgültig im einen oder anderen Sinne. Die nachschlagende Kadenz (V-I) und der Dominantsekundakkord (V²) bilden etwa die extremen Fälle. Das geht so weit, daß die gleiche Formel je nach ihrer Harmonisierung verschiedene Bedeutung haben kann. So begegnen der Terzfall als Vollkadenzklausel und der Quartfall mit Sekundgegenstoß als Halbschlußklausel, wie beide als gewöhnliche Gruppenschlüsse. Die verschiedenartige Kombination der verschiedenen melodischen und harmonischen Qualitäten wirkt sich geradezu als besonderer Reiz aus, Differenziertheit und Lebendigkeit sind der Erfolg.

¹¹¹ Z. B. 187,2 (8) XIV.

¹¹² Z. B. 97,5 (7) oder XV (11). Größere, durch einen Quintfall unterbrochene Länge in 92,7 (36–37) (Undezimenspannung!). Tonleiterausschnitt und Quartfall in 132,4 (22–23) kombiniert, im Duett 62,5 (7) gleichzeitig.

¹¹³ Z. B. 97,5 (3–4) oder XV (7–8). Grundsätzlich anders gebaute Schlußklauseln wie die aufwärts gerichtete in 130,2 (11–12) sind Ausnahmen.

¹¹⁴ Z. B. 75,2 (7–8) oder XXI (6).

¹¹⁵ Z. B. 163,2 (16) oder XVII (14–15). Vgl. S. 25.

¹¹⁶ Z. B. 187,2 (14–15) XIV.

¹¹⁷ Z. B. 156,3 (7 bzw. 8 bzw. 2–3) XIII.

¹¹⁸ Siehe z. B. 96,2 (9) oder den Quintsprung in XV (6).

Unter den acht verschiedenartigen Schlüssen eines Rezitativs¹¹⁹ (a-h) z.B. finden sich einfache Intervallausleitungen (a, c, g, h), gewöhnliche Ausleitungsformeln (b, d, f) und Vollkadenz- (= Satzschluß-) Klauseln (e) mit folgenden harmonischen Beziehungen¹²⁰:

- a (erscheint einmal) ist verbunden mit Orgelpunkt
- b (erscheint dreimal) ist verbunden mit V², I⁶, V⁶
- c (erscheint zweimal) ist verbunden mit I, VII⁷
- d (erscheint dreimal) ist verbunden mit V⁶, V⁶, I
- e (erscheint zweimal) ist verbunden mit V-I (nachsschlagend)
- f (erscheint zweimal) ist verbunden mit I, I
- g (erscheint zweimal) ist verbunden mit I⁶, I⁶
- h (erscheint einmal) ist verbunden mit I¹²¹

Eindeutige, extreme Fälle sind c in Verbindung mit VII⁷ (= Intervallausleitung und offene Harmonie) und e (Satzschlußklausel und Vollkadenz), da bei ihnen in der gleichen Richtung stark ausgeprägte melodische und harmonische Qualitäten zusammentreffen. Jene schafft eine zugespitzt offene, diese eine ebenso geschlossene Situation. Ähnlich ist es bei d und f in der Verbindung mit I. Auch hier wirken beide Faktoren in der gleichen Richtung, nur schwächer (gewöhnliche Ausleitungsformel und geschlossene Harmonie). In allen anderen Fällen ist eine Spannung zwischen melodischem und harmonischem Verlauf vorhanden, so bei der Kopplung der relativ geschlossenen Formel b mit der offenen Harmonie V². Aber gerade dieses Beispiel zeigt die ungleich größere Kraft, die von der harmonischen Einrichtung ausgeht.

Die durchgeformte Gruppe besteht also in der Regel aus einem Kern, d. h. einer Akkordbrechung oder Tonwiederholung, sowie der Ein- und Ausleitung. Sie tritt in vier Spielarten auf:

Einleitung	Kern	Ausleitung
1. Intervall	Akkordbrechung oder Tonwiederholung	Intervall
2. Intervall	Akkordbrechung oder Tonwiederholung	Formel

¹¹⁹ 156,3 XIII. Das Rezitativ hat 15 von Pausen eingeschlossene Gruppen und einen ariosen Abschluß mit rezitativischem Ausgang. [Die Pause auf dem 4. Schlag in Takt 1 und die nach dem 1. Schlag in Takt 9 sind Motivpausen (vgl. S. 8). „Mein Angst und Not“ und „ich bin bereit“ sind als - verkürzte - Gruppen anzusehen (vgl. S. 22).]

¹²⁰ Akkordbezeichnungen siehe S. 5.

¹²¹ a in Takt 2; b in 3, 11, 16; c in 4, 12; d in 5, 7, 13; e in 5-6, 19; f in 8, 17; g in 9, 15; h in 14.

Einleitung	Kern	Ausleitung
3. Formel	Akkordbrechung oder Tonwiederholung	Intervall
4. Formel	Akkordbrechung oder Tonwiederholung	Formel ¹²²

Die Einrichtung erfolgt nicht in willkürlicher oder schematischer Handhabung, sondern ergibt sich aus den jeweiligen Spannungs- und Kraftverhältnissen. Meist wird für den Kern nur eine Formel verwendet. Daneben begegnen jedoch auch solche Gruppen, in denen mehrere Grundform-Formeln zusammengeschlossen sind¹²³, z. B. Tonwiederholung und Akkordbrechung oder umgekehrt Akkordbrechung und Tonwiederholung¹²⁴; zwei Akkordbrechungen oder zwei Tonwiederholungen¹²⁵. Der Kern kann aber auch ganz ausfallen, so daß die Gruppe nur aus Ein- und Ausleitung zusammengesetzt ist¹²⁶.

Die Gruppe ist die musikalische Einheit der Singstimme. Ihre Funktion im Gesamtzusammenhang hängt in erster Linie vom Grad der Schlußwirkung der Ausleitung ab¹²⁷. Dieser ist vor allem ein Erfolg der harmonischen Einrichtung – womit deutlich wird, wie intensiv die einzelnen Faktoren ineinanderwirken.

Die mehrfache Anwendung gewisser bestimmter Ausprägungen der Grundformen führt zu Verbindungen ein und desselben Gebildes mit verschiedenartigen Texten, wodurch eine erhebliche Diskrepanz zwischen Wort und Ton entstehen kann. So ist z. B. bei der Stelle „weil ich die ganze Nacht... in großem Schweiß und Tränen liege“ eine Beziehung zwischen dem aufsteigenden d-Moll-Dreiklang und den zugeordneten Worten „in großem Schweiß“ nicht ersichtlich¹²⁸.

Außer acht gelassen wurden bisher einige für die Gestalt der Gruppe charakteristische Einzelzüge.

¹²² Z. B. 155,1 (3-4) oder XIV (5-7) bzw. 156,3 (6-7) XIII bzw. 199,1 (5-6) oder XVI (3-4) bzw. 156,3 (16-17) XIII.

¹²³ Vgl. S. 8.

¹²⁴ Z. B. 155, 1(10-11) bzw. 29,6 (1-3). Die Tonwiederholung ist hier doppelt: an eine normale schließt sich eine verkleinerte an. Somit bietet das Beispiel eigentlich eine Zusammenfassung von drei Formeln in einer Gruppe.

¹²⁵ Z. B. 156,3 (9-11) XIII (hier wie in anderen Fällen mit Harmoniewechsel!) bzw. 187,6 (1-2).

¹²⁶ Vgl. S. 19 (Anm. 108).

¹²⁷ Über die verknüpfende Wirkung des Sechzehntelauftaktes siehe S. 13.

¹²⁸ 135.4 (6).

Die über das bisher aufgezeigte Maß¹²⁹ hinausgehende Stufenfortschreitung ist selten. Dabei handelt es sich zunächst um aufwärts gerichtete Tonleitergebilde – meist von vier¹³⁰, mitunter auch von fünf und sechs¹³¹, sogar von sieben und acht Tönen¹³². Ihre formale Bedeutung ist verschieden, z. B. die einer Ausleitung der Tonwiederholung¹³⁰ oder die eines Anstiegs¹³¹, aber auch die einer selbständigen, die Gruppe ausfüllenden Formel¹³². Der abwärts gerichtete Tonleiterausschnitt erscheint als Schlußklausel¹³³. Der der Stufenfortschreitung anhaftende weiche Ausdruck kann in besonders gelagerten Fällen in ariosier Richtung wirksam werden¹³⁴.

Mitunter erhält das Einzelintervall gegenüber dem Akkord größere Bedeutung und damit eine gewisse Selbständigkeit. Hierher wäre z. B. der Sextfall und Septsprung – beide durch eine Pause getrennt – zu „Mein Angst und Not“¹³⁵ zu rechnen. Neben solchen speziellen Fällen findet sich eine formelhafte Verwendung in einem treppenförmigen, ausbalanzierenden Abwärtssteigen zum Gruppenschluß hin, diesen vorbereitend¹³⁶. Auch bei den durch Pausen abgesetzten Ausrufen, Aufzählungen usw. tritt das Einzelintervall, ja der einzelne Ton in den Vordergrund¹³⁷. Daß trotzdem beide in erster Linie aus ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Akkord zu verstehen sind, zeigt z. B. die Aufwärts-Weiterführung der Sept des Dominantseptakkordes¹³⁸, ganz allgemein die meist fehlende unmittelbare Auflösung dissonierender Intervalle.

Die Tatsache, daß die Entwicklung der Singstimme weithin von der harmonischen Konzeption abhängig ist, bedeutet nicht, daß für eine „melodische“ Entfaltung kein Spielraum wäre. Dem würde schon die schier unbegrenzte Vielfalt der Grundformvarianten widersprechen. Zwar liefert die Harmonie vornehmlich das Gerüst, die Einkleidung bleibt jedoch der Singstimme vorbehalten. Der Akkord bietet eine Reihe von Tönen an, die Singstimme wählt aus und stellt die Reihenfolge fest. So kann das einzelne Intervall von sich aus ausdrücken, und dies um so mehr, je mehr die durch den Akkord gegebene Reihenfolge der Töne verändert wird bzw. die charakteristischen Töne gebraucht werden. Dies ließ bereits die durch zwei ausdrucksstarke Intervalle interpretierte Stelle „Mein Angst und Not“ erkennen, dahin gehört die Verwendung der Sept des verminderten Septakkords für das „Ach“¹³⁹. Um ein weiteres Beispiel zu nen-

¹²⁹ Kurze Stufenfortschreitungen als Durchgangston, Wechselnote, Vorhalt; als Ausleitung der Tonwiederholung, beim Anstieg usw. Vgl. die entsprechenden Abschnitte. Allerdings kann die unmittelbare Aufeinanderfolge solcher verschiedener Anwendungsweisen zu größerer Ausdehnung führen, wie in 132,4 (6-7), wo nacheinander Ausleitung, Durchgangston und Schlußklausel zu vier Schlägen nur durch einen Sextfall (= Umkehrung des Sekundschritts!) unterbrochener Stufenfortschreitung führen.

¹³⁰ Z. B. 81,6 (3) XII. ¹³¹ Z. B. 85,4 (8-9) bzw. 96,2 (15). ¹³² Z. B. 114,6 (2) I bzw. 152,3 (8). ¹³³ Siehe S. 20. ¹³⁴ Vgl. S. 32. ¹³⁵ 156,3 (1-2) XIII. ¹³⁶ Z. B. 187,2 (7-8) XIV. ¹³⁷ Z. B. 117,2 (3-6) III. ¹³⁸ 80,3 (12). ¹³⁹ Z. B. 21,4 (5) II.

nen: Der Sprung *fis-a* ist zunächst durch den zugrunde liegenden Sekundakkord *c-d-fis-a* gegeben. Nicht gegeben und damit als selbständiger „melodischer“ Vorgang zu werten ist aber, daß die beiden Töne im Dezimensprung aufeinanderfolgen – bei dem Worte „weit“ nämlich¹⁴⁰.

Die Auswahl der Intervalle ist also von großer Bedeutung. Verwendung finden alle von der Prime (d.h. der Tonwiederholung) bis zur Dezime im Sprung oder Fall. Dabei ist das Normalintervall – d.h. das reine, große oder kleine; das mittlere; das ruhige, neutrale – häufiger als das Ausdrucksintervall – d.h. das verminderte oder übermäßige; das extreme (chromatische Fortschreitung, None, Dezime); das ausdruckschaft-gespannte¹⁴¹. Einen besonderen Platz nimmt die Septime ein.

Die Anwendung der einen oder der anderen Art erfolgt oft mit deutlichem Textbezug. Dieser ist vor allem formaler Natur, insofern als die Spannung des Textes in der Intervallspannung ihren Niederschlag findet¹⁴², wobei sogar negierte affekthaltige Begriffe ausgedeutet werden, etwa „kein Unglück“ durch einen verminderten Septfall¹⁴³. Und er ist inhaltlicher Natur, insofern als Ausdrücke der räumlichen Ausdehnung im Intervall ein Abbild erhalten, wie „weit“ durch einen Dezimensprung¹⁴⁴. Insbesondere handelt es sich also darum, daß bei ruhigem, neutralem Text das Normalintervall, bei gespanntem, erregtem das Ausdrucksintervall verwendet wird. Das Prinzip der Textinterpretation wird hier allerdings nicht so deutlich wie andernorts, z. B. wie bei der Harmonik¹⁴⁵. Auch darf nicht übersehen werden, daß dem Text nur die Aufgabe einer Anregung zukommt. Für die Gesamtkonzeption entscheidend sind letzten Endes die musikalisch-formalen Gesetze, d.h. der Textausdeutung wird nur im Rahmen der rein musikalischen Entwicklung Raum gegeben. Es mag z. B. sein, daß der Septfall am Schluß der Zeile „Bei mir? hier ist ja lauter Nacht“¹⁴⁶ sich aus dem zugeordneten Wort „Nacht“ ergeben hat. Er hat jedoch darüber hinaus und auch ohne den Text seine musikalische Bedeutung als Gegengewicht gegen den Septsprung am Anfang. Daher sollte die Intervalleinrichtung als solche nicht überbewertet werden, so feinsinnig sie im einzelnen auch sein mag.

¹⁴⁰ 78,3 (2).

¹⁴¹ Einige Beispiele: Chromatik = „so vor Erbarmen bricht“: 70,9 (19–20); übermäßige Quarte = „ach, ich bin ein Kind der Sünden“: 78,3 (1); verminderte Quinte = „wie oft ich fehle“: 78,5 (14); kleine None = „die schweren Sündensteine“: 132,2 (24); kleine Dezime = „zum Fall“: 152,3 (2–3). Größere Intervalle entstehen auch durch Umbrechen der Linie, z. B. 46,2 (12).

¹⁴² „Not“ = vermindertes Septsprung: 156,3 (1–2) XIII. Siehe auch obige Beispiele (Anm. 141).

¹⁴³ 20,2 (1–2).

¹⁴⁴ 78,3 (2).

¹⁴⁵ Trotzdem kommt es etwa in den beiden für die Normal- und Ausdrucksharmonik angeführten Rezitativen 43,2 XI und 11,8 XX (siehe S. 61 ff.) auch in Hinsicht auf die Intervalleinrichtung der Singstimme in vielen einzelnen Zügen zum Vorschein. ¹⁴⁶ 21,7 (5–6) V.

Außer der Beziehung zwischen zwei aufeinanderfolgenden Tönen kann auch diejenige zwischen den Grenztönen einer – gegebenenfalls unterbrochenen – Bewegungsrichtung bedeutungsvoll sein. Es entsteht z. B. in einer nur aus einem absteigenden Septakkord gebildeten Gruppe die Spannung einer Sept; zwischen Anfangston und höchstem Ton der Gruppe die einer None; zwischen höchstem Ton und Schlußton der Gruppe die einer Sept, einer Undezime, einer Duodezime¹⁴⁷. Schließlich spielt noch die Intervallbeziehung zwischen dem Schluß einer Gruppe und dem Anfang der folgenden eine Rolle. Auch hier begegnet zuweilen eine ungewöhnliche Spannung, etwa ein Querstand in der Oktave¹⁴⁸.

Der Leitton ist im großen und ganzen als ein Akkordton unter anderen behandelt. Indem er nicht aufgelöst wird, entfällt sein besonderer, arios wirkender Ausdruckswert. Aber auch die bei stufenweisem Fortschreiten der Singstimme stattfindende Auflösung bleibt ohne einen solchen Erfolg. Dafür sind jeweils verschiedene Gründe anzuführen: Er ist Wechselnote; er erscheint betont, der Auflösungston unbetont; einer der beiden Töne ist Durchgangston, also unselbständig; die Auflösung wird harmonisch abgefangen, etwa durch einen Sextakkord oder durch Tonartwechsel¹⁴⁹. Allein bei einigen Vollkadenzklauseln erhält er seine eigentliche Bedeutung, indem er unbetont und als Akkordton der Dominante vor der abschließenden Tonika auftritt. In diesen Fällen liegt denn auch ein arioser Einschlag vor¹⁵⁰.

Nach allem, was über das Verhältnis von Singstimme und Harmonie bisher gesagt wurde, ist es kein Widerspruch, wenn nun darauf hingewiesen wird, daß einige Kennzeichen der Singstimme geradezu als harmonische Eigenarten anzusehen sind. Dahin gehört u. a. die durch den Neapolitaner in der Singstimme entstehende verminderte Terz¹⁵¹ und die durch die Mollwechseldominante, den Dur-Moll-Wechsel, die Ausweichung in die Unterdominante¹⁵² in der Singstimme sich ergebenden Erniedrigungen.

Es wird hier besonders deutlich, daß die Singstimme alle wesentlichen harmonischen Vorgänge nachzeichnet, indem sie die für die zugrunde liegende Harmonie charakteristischen Töne gebraucht und gerade auf diese Weise zu ausdruckshaften Wendungen und zu elementarer Wirkung kommt.

¹⁴⁷ Z. B. 138,2 (1) XV bzw. 138,2 (3) XV bzw. 138,2 (2, 4–5) XV bzw. 47,3 (1–2) XXII bzw. 152,3 (2–3).

¹⁴⁸ 183,1 (2).

¹⁴⁹ Z. B. 187,2 (1) XIV bzw. 187,2 (9) XIV bzw. 139,5 (4) (der Leitton) und 187,2 (9) XIV (der Auflösungston) bzw. 156,3 (11) XIII und 187,2 (12) XIV.

¹⁵⁰ Z. B. 163,2 (16). Vgl. S. 20 (Anm. 115).

¹⁵¹ Z. B. 127,2 (7) oder XVI (13).

¹⁵² Z. B. 42,5 (11) bzw. 157,3 (2) bzw. 132,4 (22).

Die Singstimme weist die Anwendung einer Reihe von allgemeinen Grundsätzen auf, die zwar weitgehend einander entsprechen, jedoch jeweils verschiedenen Gesichtspunkten Rechnung tragen.

Allgemein wird eine Bewegungsrichtung durch die ihr folgende Gegenbewegung, den melodischen Gegenstoß, abgefangen. Es handelt sich zunächst um eine unmittelbare Reaktion im einzelnen¹⁵³. Darüber hinaus ist das Prinzip auch in bezug auf die Gesamteinrichtung wirksam, so wenn z. B. von den drei Gruppen eines Satzes zwei aufwärts und eine abwärts, von denen des folgenden Satzes umgekehrt zwei abwärts und eine aufwärts gerichtet sind, oder wenn ein Septsprung am Anfang einer Gruppe durch einen Septfall am Schluß ausgeglichen wird¹⁵⁴.

Angestrebt wird allenthalben die Erweiterung des Tonraumes, z. B. wird der durch die Anfangstöne eines Satzes fis^1 - a is abgesteckte Umfang nach oben bis g^1 und nach unten bis fis ausgedehnt¹⁵⁵. Gelegentlich ergibt sich ein kontinuierliches Ansteigen der Spitzentöne. Die Beziehung zum Text ist nicht eindeutig. Gewiß kommt es vor, daß der höchste Ton eines Satzes mit dem entscheidenden oder wenigstens wichtigen Wort zusammenfällt, z. B. der höchste Ton e^1 mit „des Höchsten Sohn“¹⁵⁶. In anderen Fällen ist eine solche Entsprechung jedoch nicht vorhanden¹⁵⁷, oder es fällt gerade ein unwichtiges Wort mit dem Spitzenton zusammen, wie die Präposition „durch“ in der Zeile „zieht durch die Luft zu Feld“¹⁵⁸. Es zeigt sich auch hier der Vorrang der musikalisch-formalen Gesamtanlage vor der Wortausdeutung im engen Sinne.

Weiterhin steht die Entwicklung der Singstimme im Zeichen eines ständigen Wechsels von Stufe und Sprung (oder Fall). In Hinsicht auf die Raumaufteilung wird ein Ausgleich zwischen hoch und tief, d. h. ein Ausgleich der Lagen erwirkt. Die Raumausnutzung geschieht durch Ausfüllung des durch die Außentöne abgesteckten Tonraumes¹⁵⁹.

Von besonderer Bedeutung ist die Beziehung der einzelnen Gruppen eines Satzes zueinander im Sinne von Spannung und Entspannung (Frage und Antwort). Sie entsteht in erster Linie aus der unterschiedlichen Qualität der verschiedenen Gruppenausleitungen¹⁶⁰. Der einfachste Fall liegt vor, wenn ein Satz nur zwei Gruppen hat. Hier wird immer die erste Gruppe relativ offenbleiben, also Spannung erzeugen, die zweite wird mit der Vollkadenzklausel die Lösung bringen¹⁶¹. Je mehr Gruppen ein Satz hat,

¹⁵³ Z. B. wird in 156,3 (1-2) XIII der Sextfall durch den Septsprung abgefangen.

¹⁵⁴ 97,5 bzw. 21,7 (5-6) V.

¹⁵⁵ 117,8 (1-3).

¹⁵⁶ 9,4 (1-6) VI. Im einzelnen jedoch auch hier fehlende Beziehung, z. B. in der zweiten Gruppe höchster Ton auf „kam“.

¹⁵⁷ Z. B. 97,5.

¹⁵⁸ 187,2 (7) XIV. Siehe auch Anm. 156.

¹⁵⁹ Z. B. bringt der Satz 117,8 (1-3) die Verwendung sämtlicher zwischen den Außenpunkten fis - g^1 liegenden Töne bis auf g .

¹⁶⁰ Vgl. S. 20 f. ¹⁶¹ Z. B. 117,8 (1-3).

um so differenzierter sind die Verhältnisse. Bei drei Gruppen mag z. B. die erste ganz offen, die zweite geschlossener ausgehen (die letzte, hier dritte, ist immer ganz geschlossen). Es bilden sich also Spannungen verschiedenen Grades, die größere zwischen der ersten und zweiten Gruppe, die dadurch in engere Verbindung geraten. Beide zusammen treten in Beziehung zur dritten Gruppe:



Bei den vier Gruppen des Satzes über „Doch mußte das Gesetz erfüllt werden, ...“¹⁶³ ergeben sich unter Einschluß des durch Auflockerung der dritten Gruppe entstehenden (ersten) Motivs fünf verschiedene Qualitäten der Ausleitung, vom ganz offenen bis zum endgültig abschließenden Ausgang:

- 1) 1. Motiv der 3. Gruppe: einfacher Terzfall zu vermindertem Sextakkord
- 2) 2. Gruppe: Quintfall (= abspringender Vorhalt) zu Sextakkord
- 3) 3. Gruppe: Quartsprung zum Grundton zu Sextakkord
- 4) 1. Gruppe: formelhafte Ausleitung zu Tonikagrundstellung
- 5) 4. Gruppe: Vollkadenzschlußklausel¹⁶⁴

Die daraus erwachsenden Spannungsverhältnisse macht folgende Skizze ersichtlich:



Den niedrigsten Spannungsgrad hat die Zäsur zwischen der ersten und zweiten Gruppe, einen höheren die zwischen der zweiten und dritten Gruppe. Die größte Intensität findet sich innerhalb der dritten Gruppe über der Motivpause. Wachsende Spannung und zunehmende Verdichtung – Hand in Hand mit der Entwicklung der Tonhöhen – führen zum Kulminationspunkt des Satzes mit der zentralen Aussage „des Höchsten Sohn, der hat es selbst erfüllt.“ Durch den eigenartigen Ausgang der zweiten Gruppe tritt ein Wechsel in ihrer formalen Bedeutung ein. Zunächst ist sie als „Antwort“ auf die erste Gruppe aufzufassen (beachte auch ihren Beginn mit drei Sechzehnteln); nun wird sie Vorbereitung für die folgende. Zwischen der dritten und vierten Gruppe besteht ein ähnliches Verhältnis wie zwischen der ersten und zweiten. Die größere Zäsur

¹⁶² Z. B. 97,5 (1-4).

¹⁶³ 9,4 (1-6) VI.

¹⁶⁴ Zu berücksichtigen wären außerdem die verknüpfenden und rückbeziehenden Sechzehntelaufakte der zweiten und vierten Gruppe.

wird hier wie dort durch den Sechzehntel- (bzw. Dreisechzehntel-) Auftakt abgeschwächt. Die formale Bedeutung der vierten Gruppe als Antwort und endgültiger Abschluß ist eindeutig.

Neben den allgemeinen Grundsätzen sind einige spezielle Ausprägungen zu nennen, deren gemeinsames Kennzeichen die Herstellung von Beziehungen ist: Die Wiederholung charakteristischer Intervalle auf anderen Tonstufen innerhalb eines musikalischen Sinnzusammenhanges, etwa eines Quint- oder Septfalles¹⁶⁵; das Wiederaufgreifen einer Tongruppe in ähnlicher Gestalt, etwa die grundsätzlich gleiche Einrichtung zweier Gruppen¹⁶⁶; spiegelbildartige Erscheinungen, z.B. verminderter Dreiklang abwärts und aufwärts in zwei aufeinanderfolgenden Gruppen¹⁶⁷; Sequenzierungen, z.B. des Anstiegs, des Kerns, der ganzen Gruppe¹⁶⁸. In all diesen Erscheinungen kommt eine Tendenz zum Ariosen zum Vorschein. Dies wird vor allem bei der Sequenz deutlich, die unmittelbar zur ariosen Ausprägung führen kann¹⁶⁹.

Eine Erscheinung besonderer Art ist das Melisma. Es blieb bisher so gut wie unberücksichtigt, weil es strenggenommen den Rahmen des Rezitativen sprengt. Seine Beschreibung soll nun nachgeholt werden.

Die durch Bindung zweier oder mehrerer Töne entstehenden Melismen lassen sich in formale und ausdruckshafte einteilen. Eine eindeutige Abgrenzung ist dabei nicht möglich.

Die formalen Melismen sind rein musikalischer Natur. Sie dienen keinem besonderen Ausdruck, stehen also in keiner Beziehung zum Textinhalt. Durch ihre Anwendung erhält der musikalische Satz an sich eine besondere Note. Sie sind kurz und einfach, der vorherrschende Notenwert ist das Sechzehntel¹⁷⁰.

Bedeutsamer sind gelegentliche Achtelbindungen¹⁷¹. Die Bindung der Quartfallklausel allerdings ist wohl nur eine zufällige, weil lediglich eine fehlende Silbe ausgleichende Erscheinung¹⁷².

¹⁶⁵ Z. B. 17,4 (5-6) VII: dis¹-gis / h-eis / gis-cis und 31,3 (8-9): c¹-d / h-c.

¹⁶⁶ Z. B. 97,5: Die zweite Gruppe des ersten Satzes (Takt 2) wie die erste Gruppe des zweiten Satzes (Takt 5) haben als Einleitung einen Terzfall, als Kern eine Akkordbrechung (mit Tonwiederholung), die gleiche formelhafte Ausleitung.

¹⁶⁷ 59,2 (9-11). Siehe auch 21,7 (5-6) V: Septsprung am Anfang, Septfall am Schluß einer Gruppe.

¹⁶⁸ Z. B. 76,4 (8-9) bzw. 54,2 (15-16) VIII bzw. 187,2 (6-7) XIV.

¹⁶⁹ Z. B. 54,2 (15-18) VIII.

¹⁷⁰ Die wichtigsten entstehen aus der Bindung von a) zwei Sechzehnteln, z. B. 187,2 (5) XIV; b) zweimal zwei Sechzehnteln, z. B. 187,2 (2) XIV; c) zwei Sechzehnteln + Sechzehntel mit zwei Zweiunddreißigsteln, z. B. 119,2 (1, 15); d) Achtel + Sechzehntel, dies in Zusammenhang mit der Schlußkadenz, z. B. 88,6 (7).

¹⁷¹ Z. B. von zwei Achteln auf „o A r mut“: 75,13 (1). Siehe auch I (7).

¹⁷² 187,2 (8) XIV.

Die ausdruckshaften Melismen sind wortausdeutend. Sie weisen eine große Vielfalt auf. Neben einfachen Bindungen begegnen charakteristische Gebilde und breit ausgespannene Koloraturen¹⁷³.

Durch ein Melisma¹⁷⁴ ausgezeichnet werden vor allem Worte des Affekts, der Bewegung und allgemein gewichtige Worte¹⁷⁵. Jedoch finden durchaus nicht alle in Betracht kommenden Ausdrücke Berücksichtigung. Vielmehr werden in einem Stück – wenn überhaupt – immer nur wenige, oft nur eins, herausgegriffen¹⁷⁶. Auch wird dasselbe Wort hier melismatisch, dort schlicht syllabisch behandelt.

Das hervorgehobene Wort muß nicht immer das bedeutsamste sein. Manchmal ist es sogar ein neutrales¹⁷⁷. Auch kann es sich ergeben, daß das ihm zugeordnete Melisma eigentlich ein anderes Wort ausdrückt. So kommt bei „Gott selbst die Hände reicht“ eine Gebärde des Reichens auf „Hände“¹⁷⁸, oder ein Bewegungsmelisma statt auf „laufen“ auf „Bäche“¹⁷⁹. Während hier noch ein unmittelbarer textlicher Zusammenhang zwischen dem wirklich hervorgehobenen und dem eigentlich ausgedrückten Wort besteht, ist in Nr. 8 der Kantate „Gott fährt auf mit Jauchzen“ bei der Stelle „und schau ihm freudig nach“ nur ein entsprechender mittelbarer vorhanden. Die überwiegend aufwärtsgerichtete, ausgedehnte Koloratur auf „schau“ ist offenbar aus der Vorstellung des Auffahrens entstanden, eines Begriffes also, der zwar in der Kantate eine bedeutsame Rolle spielt, in diesem Rezitativ aber überhaupt nicht vorkommt¹⁸⁰.

Eigenartigerweise wird auch ein in der Negation gebrauchter Ausdruck mit einem Melisma bedacht, etwa der „Freudenwein“ mit einer großen Koloratur bei der Stelle „der Freudenwein gebricht“¹⁸¹.

Das einzelne Melisma hat keineswegs konkrete Bedeutung. Gewiß sind

¹⁷³ Siehe die im folgenden zitierten Beispiele. Bemerkenswert ist der mit dem Zweihunddreißigstelabschluß einer Sechzehntelkette in manchen Fällen gegebene instrumentale Einschlag, z. B. 184,3 (6) oder XV (5).

¹⁷⁴ Auf eine getrennte Behandlung der formalen und ausdruckshaften Melismen wird wegen des fließenden Überganges zwischen ihnen verzichtet. In erster Linie geht es um die ausdruckshaften.

¹⁷⁵ Z. B. „Freude“: 155,1 (14); „Schrecken“: 135,2 (11); „zerfließt“: 185,2 (3); in übertragener Bedeutung „Bäche“: 46,2 (3–5); „O sel’ger Tag“: 63,2 (1). Siehe auch XV.

¹⁷⁶ In 58,2 z. B. überhaupt keine Melismen trotz „fällt“, „entfliehen“, „nieder-sinken“, „Flut“!

¹⁷⁷ Z. B. „demnach“: 63,6 (1).

¹⁷⁸ 88,6 (3). Allerdings handelt es sich hier um einen Grenzfall. Das vorliegende Melisma könnte auch als formal bezeichnet werden.

¹⁷⁹ 46,2 (3–5). Auch als in übertragener Bedeutung verwendet aufzufassen.

¹⁸⁰ Kantate Nr. 43. Daß sich die Koloratur auf „freudig“ bezieht, ist – wenn auch nicht ausgeschlossen – wenig wahrscheinlich. Ihre Ausprägung weist auf das „Auffahren“.

¹⁸¹ 155,1 (14). Eine solche Erscheinung – wie manche andere – nicht erst bei Bach. Vgl. S. 77f.

z. B. die Melismen für „Freude“ und „Schmerz“ nicht verwechselbar. Für „Freude“ und für „Lauf“ jedoch werden in gleicher Weise laufende Sechzehntel benutzt. „Dankete“ und „Furcht“ erhalten eine völlig gleiche charakteristische Figur¹⁸².

Der Anlaß zur Bildung eines Melismas mag zweifellos in dem Bestreben liegen, einen textlichen Inhalt zum Ausdruck zu bringen. Seine Verwendung gehorcht jedoch musikalisch-formalen Gesetzen. Darauf weist z. B. hin, daß aus der Fülle der sich anbietenden ausdrucksstarken Worte immer nur das eine oder andere, oft scheinbar willkürlich, herausgegriffen wird. Melismen werden, so scheint es, nur dort eingesetzt, wo es der musikalische Ablauf der Singstimme wenn auch nicht erfordert, so doch zuläßt. Weiterhin ist zu bedenken, daß im selben Stück Wiederholungen eines Melismas mit verschiedenem Wortbezug erscheinen oder daß die Anwendung des Melismas und seine Länge in Beziehung zur rhythmisch-metrischen Entsprechung der Gruppen stehen¹⁸³. Auch wirkt sich ein wortgezeugtes Melisma motivisch aus, wobei es wiederum Verbindungen mit Worten eingeht, die im Widerspruch zu seinem Ausdruck stehen¹⁸⁴. Ein letzter Hinweis: Das mehrmalige Erscheinen eines Melismas ist mit fortschreitender Erweiterung verbunden, unter Verwendung von Urform und Variante und deren Kombination¹⁸⁵.

Eine Übersicht über das Auftreten der Melismen in bezug auf sämtliche erhaltenen Rezitative der Kirchenkantaten ergibt folgendes Bild: Ungefähr ein Drittel der rund 400 Rezitative ist gänzlich frei von Melismen. Auf die verbleibenden rund 260 Stück kommen im Durchschnitt je zwei. Dabei hat eine größere Anzahl nur je eins, in wenigen Stücken häufen sie sich¹⁸⁶. Verhältnismäßig oft erscheinen sie in den frühen Kantaten.

5. Ariose Tendenzen

Das relativ seltene Auftreten des Melismas¹⁸⁷ läßt erkennen, daß es nicht als Wertmaßstab gelten kann. Und doch kommt ihm eine besondere Bedeutung zu. Keineswegs ist es nur eine der normalen Singstimme aufgesetzte, unverbindliche Verzierung. Vielmehr erhält es seinen Sinn als sichtbar gewordenes Ergebnis einer allenthalben im Rezitativ wirkenden ariosen Tendenz, mithin als eines in gleicher Weise organischen wie exponierten Bestandteils der Singstimme. Wenn es auch in der Regel von der rezitativischen Umgebung absorbiert wird¹⁸⁸, so führt seine Verwendung in letzter Konsequenz in den ariosen Stil.

¹⁸² 17,4 (7) VII bzw. 42,2 (4).

¹⁸³ Z. B. 184,1 bzw. 138,2 XV (vgl. S. 9f.).

¹⁸⁴ Z. B. 43,10 (5-6). Das gleiche Melisma wird für „befreit“ und „von Weh“ gebraucht.

¹⁸⁵ 49,5 (6, 13, 15).

¹⁸⁶ Z. B. im Mittelteil von 32,4 = sechs auf neun Takte.

¹⁸⁷ Siehe oben.

¹⁸⁸ Z. B. vermag die fast drei Takte (28-30) einnehmende Koloratur in 132,2 die rezitativische Struktur nicht aufzuheben.

Eine erste Stufe der Entwicklung zum Ariosen ist mit der Fortspinnung eines Melismas gegeben, die jedoch, kaum eingeleitet, jäh wieder abbricht¹⁸⁹.

Ähnliche Wirkung hat die einmalige Sequenzierung eines Melismas auf „freuet“ (bei Textwiederholung!). Der folgende Abschluß der Singstimme ist wiederum rein rezitativisch, während der Basso continuo die vom Melisma übernommene Sechzehntelbewegung beibehält¹⁹⁰.

Ein allmähliches Anwachsen eines melismatischen Kerns bringt eine kontinuierliche Zunahme der ariosen Substanz: Den Ansatz bildet eine Zweisechzehntelgruppe. Die erste der folgenden Verdopplungen ist noch durch ein zwischengeschobenes Achtel gehemmt, in der zweiten entsteht durch unmittelbare Verbindung der beiden Gruppen ein durchgehender Fluß. Am Satzschluß tritt eine weitere Verdichtung ein. Die Sechzehntelbindungen beherrschen den Ablauf, die Achtelunterbrechung wird durch den gleitenden daktylischen Rhythmus abgefangen. Hand in Hand mit diesem Vorgang geht die melodische Umbildung des Melismas vom Morde über die Akkordbrechung zur Tonleiterfigur. Der Schluß des Stückes ist überwiegend rezitativisch. Es kommt auch hier nicht zum Durchbruch des Ariosen¹⁹¹.

Diese letzte Stufe wird in dem Duett „Unendlichster, den man doch Vater nennt“ erreicht. Die am Anfang erscheinenden Sechzehntelbindungen führen bald und endgültig in ein Arioso¹⁹².

Ein wichtiger Sonderfall der melismatischen Einrichtung ist der ariose Abschluß eines Satzes, des letzten, gelegentlich auch eines mittleren¹⁹³. Dabei geht es nicht um eine schrittweise ariose Entwicklung zum Schluß hin¹⁹⁴, sondern um einen plötzlichen und oft starken Strukturwandel. Die Ausprägung im einzelnen ist außerordentlich vielfältig. Die Skala reicht von schwacher arioser Andeutung bis zu breiter Ausführung¹⁹⁵. Eigenartigerweise begegnen neben den der Situation angemessenen ariosen Schlußklauseln auch rezitativische¹⁹⁶, die Gesamtstruktur ist daher nicht immer rein arios.

¹⁸⁹ 31,5 (12-14).

¹⁹⁰ 134,1 (6-7).

¹⁹¹ 199,1 (10-15) IX.

¹⁹² 173,5 X. Ähnlich in 163,4 und 70,9.

¹⁹³ Z. B. 153,4 (13).

¹⁹⁴ wie z. B. in 199,1; siehe oben.

¹⁹⁵ Z. B. 5,2 (13) = eine Zweisechzehntelgruppe, bzw. 184,3 (23-27) = 5 Takte. Die Zwischenformen zeigt folgende Auswahl von Rezitativen, bei der von Beispiel zu Beispiel der ariose Abschluß ein wenig breiter ausgeführt ist: 5,2 / 145,6 / 79,4 / 98,2 / 151,2 / 153,4 (13) / 134,5 / 156,3 XIII / 186,7 oder XVI / 76,13 / 60,2 (8-11) / 87,4 / 172,2 / 184,3. (Wo die Taktangabe fehlt, liegt der Rezitativschluß vor.)

¹⁹⁶ Z. B. 87,4 oder XVI bzw. 186,7 oder XIII.

Der ariose Abschluß ist ein Teil eines vorwiegend rezitativischen Satzes und von diesem nicht zu trennen – auch da, wo er eine größere Länge einnimmt. Dies unterscheidet ihn vom angesetzten, selbständigen Schlußarioso, das allerdings grundsätzlich auch wesentlich länger ist¹⁹⁷. Oft ergeben sich jedoch Grenzfälle, z. B. ist ein zwar aus dem Satz herauswachsender, aber wegen seiner sehr großen Länge (11 Takte gegen 5 Rezitativtakte) relativ selbständiger arioser Teil besser als Schlußarioso zu bezeichnen¹⁹⁸.

Nun ist das Melisma keineswegs das einzige Zeichen einer in der Singstimme herrschenden ariosen Tendenz. Daneben lassen sich einige andere Erscheinungen nennen, die einerseits Ergebnis der ariosen Kraft sind, andererseits die Umprägung zum ariosen Stil verursachen – und dies in dem Maße, in dem sie die rezitativische Grundstruktur durchdringen. Solche allgemeinen ariosen Erscheinungen sind – neben den Melismen also: alle längeren Notenwerte, auch das Viertel, sofern es innerhalb der Entwicklung auftritt; Anfänge mit dem Schlag; Sequenzbildung u. ä.; Fortschreitung in Stufen, ganz allgemein „weiche“ Fortschreitung in Verbindung mit ruhigem Rhythmus¹⁹⁹; die ariose Schlußklausel²⁰⁰.

Diese verschiedenen ariosen Elemente wirken in vielfältiger Weise. Es entsteht z. B. durch sequenzartige Wiederholung bei vorherrschender Stufenfortschreitung ein arioser Einschlag, der jedoch bald wieder aufgehoben wird, auch – aber nicht nur – durch die rezitativische Schlußklausel²⁰¹.

¹⁹⁷ Z. B. 56,4.

¹⁹⁸ 173,5. Oder: In 172,2 ist trotz großer Länge (5½ Takte gegen 4½ Rezitativtakte) arioser Abschluß anzunehmen. In 152,3 sind beide Arten gekoppelt: Auf einen ariosen Abschluß folgt ein Schlußarioso, das unterteilt ist in eine dem ariosen Abschluß ähnliche Einleitung und einen Hauptteil (Takt 9–11 bzw. 11–13 bzw. 13–25). In 52,4 ist der ariose Teil zwar relativ kurz (4 Takte gegen 9 Rezitativtakte), wird aber an den mit einer Vollkadenz schließenden Rezitativteil angesetzt. Er ist daher als Schlußarioso anzusehen.

¹⁹⁹ Vgl. S. 14, 23, 28.

²⁰⁰ Normalerweise schließt ein Satz seiner Struktur entsprechend, d. h. rezitativisch in einen, arios im anderen Fall. Jedoch begegnen auch rezitativische Schlußklauseln bei vorhergehender arioser Ausprägung und – worauf es hier ankommt – ariose bei rein rezitativischen Sätzen. Vgl. S. 20.

²⁰¹ 2,4 (8–14). Dieses Beispiel ist noch aus einem anderen Grunde bemerkenswert. Bach bezeichnet den angezogenen Teil mit „Arioso“. Dabei liegt doch gerade hier in der Singstimme ein verhältnismäßig gering entwickelter arioser Einschlag vor. Dagegen ist das in dieser Hinsicht ausgeprägtere Rezitativ 12,3 XXI mit „Recitativo“ überschrieben. So beziehen sich die beiden Überschriften wahrscheinlich überhaupt nicht auf die Singstimme, sondern in erster Linie auf das Accompagnato, das nun tatsächlich in 2,4 arioser ist als in 12,3. Solche und ähnliche Bezeichnungen bringen also keine eindeutige Klärung. Siehe auch S. 81, Anm. 456.

In einfachster Art wird mit Hilfe der punktierten Viertelnote ein arioser Abschluß gebildet. Auf die durch sie hervorgerufene Dehnung folgt eine ariose Schlußklausel²⁰².

Ein schönes Beispiel für die Vielgestaltigkeit des ariosen Abschlusses, wie sie sich aus der wechselnden Verbindung von Dehnung, Melisma und rezitativischer bzw. arioser Schlußklausel ergibt, bilden vier verschiedene Ausprägungen im selben Stück: keimhaft, wenig entwickelt, durchschnittlich entwickelt, breit ausgeführt. Daß in allen Fällen ein arioser Einschlag vorliegt, zeigt deutlich die nur an diesen Stellen einsetzende Bewegung des Basso continuo²⁰³.

Das Rezitativ „Siehe, ich stehe vor der Tür“²⁰⁴ weist zwar ein paar Melismen auf, aber nicht eigentlich sie, sondern in erster Linie einige andere Faktoren bewirken den Strukturwandel. Äußerlich greifbar sind: der Anfang mit dem Schlag, die Viertelbewegung, die Stufenfortschreitung, die Entsprechung der Endungen²⁰⁵. Nicht recht greifbar sind die im ganzen weichen Konturen, der weiche „Ton“. Den Beschluß bildet eine rezitativische Klausel.

Auch in „Wir müssen durch viel Trübsal“²⁰⁶ findet sich neben einer Reihe von Bindungen eine weitgehende Durchdringung mit ariosen Mitteln: Imitationen mit Textwiederholung; Anfang mit dem Schlag; Stufenfortschreitung, besonders die aufsteigende Tonleiter am Schluß, die denn auch in eine ariose Schlußklausel führt.

Ein weiterer Sonderfall der rezitativisch-ariosen Spannung²⁰⁷ bedarf der Erwähnung: die mit Choralzeilen tropierte Rezitativsingstimme, wie sie in rund einem Dutzend Beispielen aus der späteren Zeit auftritt. Im Ausnahmefall hat eine weitgehende Angleichung des Choral an den Rezitativstil stattgefunden²⁰⁸. Meist erscheint der Choral jedoch in der ihm gemäßen Struktur mit der Viertelnote als Grundwert²⁰⁹, bei gelegentlicher Kolorierung. Er bildet also ariose Teile innerhalb des Rezitativs, dies noch verstärkt durch den gleichlaufenden Basso continuo. So könnten auch umgekehrt rezitativische Einschübe in den Choral angenommen werden. Es handelt sich daher um einen Grenzfall. Zu einer grundsätzlichen Unterscheidung etwa die verschiedene Reihenfolge der beiden Faktoren heranzuziehen – einige Stücke beginnen mit dem Rezitativ^{209a}, die Mehrzahl mit dem Choral²¹⁰ –, ist unzumutbar²¹¹.

²⁰² 74,6 (3-4). Der Schluß von 30,11 hat die punktierte Gruppe (punktiertes Viertel und Achtel) dreimal hintereinander. Die Schlußklausel ist hier jedoch rezitativisch. ²⁰³ 179,4 (14-15 bzw. 2-3 bzw. 9-10 bzw. 17-19) XVI.

²⁰⁴ 61,4. ²⁰⁵ Takt 1, 4, 6, 7-8. ²⁰⁶ 12,3 XXI.

²⁰⁷ Neben dem ariosen Abschluß; siehe S. 31. ²⁰⁸ Z. B. 2,2.

²⁰⁹ In 178,2 mit halben Noten. ^{209a} Z. B. 91,2. ²¹⁰ Z. B. 92,2.

²¹¹ Nicht in die vorliegende Gruppe gehören die eindeutigen Rezitativtropierungen in Choralariosi (z. B. 94,3) und Choralchöre (z. B. 27,1). Auch darf der Vorgang nicht mit der Verwendung von Choraltexten für das Rezitativ verwechselt werden (z. B. 97,3). Siehe S. 6.

6. Übersicht

Die Frage nach Art und Verbreitung der vorkommenden Stilarten bzw. Typen der Singstimme ist im Hinblick auf die vorangegangenen Untersuchungen nicht schwer zu beantworten.

Es liegt vor:

- 1) Die Singstimme im reinen Rezitativstil: Grundform.
In ihr werden unter Ausschluß aller ariosen Elemente nur die rein rezitativischen Mittel verwendet: 43,2²¹².
- 2) Die Singstimme im erweiterten Rezitativstil.
Sie ist durch das Auftreten arioser Elemente (vornehmlich von Melismen) gekennzeichnet. Die rezitativische Grundstruktur bleibt jedoch erhalten: 138,2²¹³.
Als Sonderfall ist der ariose Abschluß anzusehen. Sein Eigengewicht ist oft so groß, daß er nicht als einfache Erweiterung gelten kann: 184,3 (23-27)²¹⁴.
- 3) Die Singstimme im gebrochenen Rezitativstil.
Wo sich die ariosen Elemente häufen, findet eine Anreicherung mit arioser Substanz und eine entsprechende Annäherung an den ariosen Stil statt. Anders ausgedrückt: Aus der zunächst akzidentellen Bedeutung der ariosen Elemente wird eine substantielle. Dabei ist der Vorgang in bezug auf das ganze Stück noch partikulär, die rezitativische Grundstruktur wird auch hier, aufs Ganze gesehen, nicht aufgehoben: 199,1²¹⁵.
Eine Einrichtung besonderer Art begegnet in der choraltrapierten Singstimme: 91,2.
- 4) Die Singstimme im Mischstil.
Durchdringen die umformenden Kräfte das ganze Stück, so daß zwar noch nicht von arioser, aber auch nicht mehr von rezitativischer Struktur gesprochen werden kann, so entsteht eine Zwischenform, der Mischstil: 12,3²¹⁶.

Eine klare Grenze ist zwischen den jeweils benachbarten Stilarten grundsätzlich nicht zu ziehen. Die Einordnung eines Rezitativs ist daher nicht immer eindeutig. Eine sonst rein rezitativische Singstimme z. B. schon beim Auftreten eines einzigen Melismas als erweitert anzusprechen, würde dem Sinn nicht gerecht werden. Als Zwischenbezeichnungen bieten sich Umschreibungen wie fast rein, mäßig erweitert u. ä. an.

Nicht immer ist die Struktur der einzelnen Singstimme einheitlich, wenn dies auch die Regel ist. Das Rezitativ 32,4 hat z. B. bei sonst erweiterter rezitativischer Struktur einen Mischstilmittelteil. Weiterhin ist zu bedenken, daß der gebrochene Rezitativstil an sich uneinheitlich ist. So wechselt das Rezitativ 31,3 mehrmals zwischen rezitativischer und ari-

²¹² XI. ²¹³ XV. ²¹⁴ Oder XVI (17-20).

²¹⁵ IX. Siehe auch XVII. ²¹⁶ XXI.

oser Ausprägung, wovon schon die in ihm verwendeten neun Tempo-
bezeichnungen einen Eindruck geben. Ein Strukturwandel ergibt sich
ferner bei allen Stücken mit ariosem Abschluß.

Eine Sonderstellung nehmen die Rezitative der Kantate Nr. 15 ein. Sie
vertreten offenbar einen älteren Rezitativstil. Manches ist in ihnen un-
gewöhnlich, etwa der häufige Gebrauch der Viertelnote, besonders als
Gruppenanfang, die Art der Melismen und mancher Gruppenklauseln
usw.²¹⁷

Der Anteil der verschiedenen Typen am Gesamtbestand ist höchst un-
gleich. Die Rezitative des ersten und zweiten Typs sind weitaus in der
Überzahl, sowohl der dritte als auch der vierte Typ treten zahlenmäßig
weit zurück.²¹⁸

II. Der Basso continuo

1. Der rezitativische Basso continuo

Der Basso continuo besteht in seiner einfachen Form, der Grundform, aus
einer pausenlosen Folge von breiten Notenwerten – vor allem Halben und
Ganzen, mitunter auch größeren Längen²¹⁹. Häufig wird ein Orgelpunkt
verwendet, besonders am Anfang, selten im Verlauf, kaum am Schluß.
Seine Länge schwankt zwischen 1 und 5 Takt²²⁰. Der Abschluß einer
bestimmten Reihe erfolgt in der Regel im Zusammenhang mit dem Satz-
schluß der Singstimme, in seiner Form diesem entsprechend²²¹.

Am weitaus häufigsten ist die Vollkadenzklausel. Sie wird aus einem den
Viertelwert verwendenden Quintfall von der Dominante zur Tonika ge-
bildet und ist meist durch eine Viertelpause vom Vorhergehenden abge-
setzt, in bezug auf den Singstimmenschluß also nachschlagend²²². Ge-
legentlich ist diese Pause ausgefüllt²²³ oder auch ausgelassen, so daß der
Quintfall mit der Klausel der Singstimme zusammenfällt²²⁴. In der
„weiterführenden“ Schlußkadenz wird statt der reinen Quinte ein ande-

²¹⁷ Auch in der Führung des Basso continuo und in der Harmonik zeigen sich Eigen-
arten gegenüber dem für Bach typischen Rezitativstil.

²¹⁸ Vgl. die Übersicht über das Auftreten der Melismen S. 30. – Nicht erfaßt ist hier
die Kopplung des Rezitativs mit anderen Formen: mit dem Arioso, der Arie, dem
Chor, dem Orchestersatz.

²¹⁹ Ein einschließlich der Schlußkadenz nur aus Halben und Ganzen bestehendes
Beispiel ist 108,3.

²²⁰ Z. B. 156,3 (1-2) XIII, 138,2 (1-3) XV und 38,4 (15-16) XIX.

²²¹ Vgl. S. 19.

²²² Z. B. 138,2 (8) XV.

²²³ Z. B. 123,4 (9) oder XVIII (5).

²²⁴ Z. B. 16,4 (15). Ob in solchen Fällen entgegen der Notierung doch nachgeschlagen
werden soll, kann nur von Fall zu Fall entschieden werden. Manchmal ist ein
Nachschlagen jedoch nicht möglich, wie in 56,2 (7) oder 96,2 (4-5).

res von der jeweiligen Harmoniefolge abhängiges Intervall gebraucht²²⁵. In Ausnahmefällen tritt an die Stelle der Vollkadenzklausel eine unvollkommene Schlußbildung²²⁶. Auch der Orgelpunkt tritt für sie ein²²⁷. Statt der normalen Notierung auf den Zählzeiten 4 und 1 oder 2 und 3 begegnet manchmal diejenige auf 1 und 2 oder 3 und 4²²⁸.

Der Halbschluß der Singstimme erfordert im Baß die Halbschlußklausel, die sich gemäß der Harmoniefolge IV⁶-V im Sekundfall von der 6. zur 5. Stufe bewegt²²⁹. Sie schließt unmittelbar, d. h. ohne Pause, an die bis zu ihr gediehene Entwicklung an und erfolgt gleichzeitig mit dem in Gegenbewegung sich vollziehenden Singstimmenschluß²³⁰.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der von der Harmoniefolge V-VI hervorgerufenen sehr seltenen Trugschlußklausel mit dem Sekundschritt von der 5. zur 6. Stufe²³¹.

Gelegentlich wird statt einer rezitativischen Formel – meist analog zur Singstimme, aber auch im Gegensatz zu ihr – ein jeweils verschieden stark ausgeprägter arioser Schluß verwendet²³².

Soweit in der Grundform des Basso continuo der Viertelwert vorkommt, steht er – von Ausnahmen und Sonderfällen abgesehen²³³ – in Beziehung zur Schlußkadenz. Er wird nicht nur zu deren Bildung benötigt, sondern dient auch zu ihrer Vorbereitung. Dabei reicht der Spielraum von ganz knapper²³⁴ bis zu ausgedehnter²³⁵ Anwendung. Zuweilen erscheint er umgekehrt als Fortsetzung einer kadenzierenden Bewegung²³⁶.

Um einen grundsätzlich anderen Vorgang handelt es sich bei der Ablösung der breiten Notenwerte durch kurze Viertelschläge mit nachfolgender Pause²³⁷.

Auch die seltener und nur flüchtig auftretende Achtelbewegung ist an die Schlußkadenz gebunden²³⁸. Längere Achtelketten innerhalb der Grund-

²²⁵ Z. B. 90,2 (6-7). ²²⁶ Z. B. 108,3 (6-7). ²²⁷ Z. B. 38,4 (15-16) XIX.

²²⁸ Z. B. 156,3 (6) XIII bzw. 187,2 (8) XIV.

²²⁹ Z. B. 29,4 (13) oder XIV (14-15). ²³⁰ Vgl. S. 20.

²³¹ Z. B. 184,3 (18-19).

²³² Z. B. 19,2 (4) und 133,3 (10-11) bzw. 96,2 (4-5). Siehe auch XIII und XVI. Vgl. S. 20.

²³³ Eine Ausnahme etwa in 73,3 (2). Sonderfälle bilden die rhythmischen Impulse. Siehe S. 37.

²³⁴ Z. B. 124,2 (9-10): ein einziges Viertel nach einer punktierten Halben vor der Viertelpause. Ähnlich XIV (8).

²³⁵ Z. B. 30,2 (10-13): sechs durch eine Halbe unterbrochene Viertel vor der Pause. In XXIII (21-22) vier Viertel.

²³⁶ Z. B. 13,4 (10).

²³⁷ Z. B. 58,4: Viertelschlag + Dreiviertelpause – statt einer ganzen Note. Siehe auch XXIV.

²³⁸ Charakteristisch ist die an eine Halbe angebundene Zweiachtelgruppe, bei der nur das zweite Achtel als solches in Erscheinung tritt, z. B. 81,6 (5-6) XII. Relativ große Ausdehnung liegt etwa in 40,2 (14-15) vor: vier durch ein Viertel unterbrochene Achtel.

form sind Ausnahmen, die deren Rahmen sprengen²³⁹. Dasselbe ist von jeglicher Sechzehntelbewegung zu sagen. Wo diese sich im Basso continuo zeigt, hat sie eine besondere Aufgabe²⁴⁰.

Einen Sonderfall in der Anlage der Grundform stellen gewisse rhythmische Impulse dar, Verschiebungen des einfachen, ruhigen Flusses durch Punktierungen, die mindestens die Einschaltung einer Viertelnote, vor allem aber synkopische Bildungen zur Folge haben²⁴¹. Mit diesen Erscheinungen greift der Baß in das rhythmische Geschehen ein; er erwirkt Gespanntheit, treibt vorwärts, läßt Schwerpunktverschiebungen entstehen. Dabei ist die Anwendung sparsam. Nur selten treten im selben Stück mehrere Fälle auf. In den frühen Kantaten finden sich nur wenige Beispiele.

Der einzelne Baßton ist weitgehend vertikal ausgerichtet. Er erhält seine Bedeutung vor allem als Fundament der zugehörigen Harmonie. Der Verlauf des Basso continuo ist daher zunächst von der harmonischen Konzeption abhängig. Er vollzieht sich im Wechsel von stufen- und sprunghaftem Fortschreiten²⁴². Neben der vorherrschenden diatonischen Stufenführung begegnet des öfteren die chromatische.

Als besonderes Kennzeichen einer gewissen Selbständigkeit des einzelnen Baßtones gegenüber der horizontalen Entwicklung kann die Tatsache gelten, daß er häufig entgegen seiner Bestimmung weitergeführt wird. So wird z. B. die Sept b des Sekundakkordes b-c-e-g nicht durch a abgelöst, der Baß springt vielmehr von ihr zum f ab. Anders ausgedrückt: es folgt auf den Sekundakkord nicht der Sextakkord a-c-f, sondern die Grundstellung f-a-c²⁴³. Bei solchem Vorgang erscheint der eigentliche Auflösungsston häufig in der Singstimme²⁴⁴ oder wenigstens in der Bezifferung²⁴⁵. Er kann aber auch ganz ausbleiben²⁴⁶.

Auch der umgekehrte Fall ist zu berücksichtigen: der durch Sprung oder Fall erreichte, also unvorbereitete und unvermittelt eintretende Strebeton, wie die Sept as des Sekundakkordes as-b-d-f nach der Terz d des Sextakkordes d-f-b²⁴⁷.

Schließlich gehört hierher die häufig vorkommende Umlagerung eines Akkordes, etwa des obengenannten Sekundakkordes zum Quintsext-

²³⁹ Z. B. 96,2 (4-5) oder 132,2 (3-4) oder 194,9 (13-14).

²⁴⁰ Siehe unter „Erweiterung der Grundform“, S. 38 ff.

²⁴¹ Verschiedenartige Beispiele in 74,3 (5), 138,4 (3), 58,2 (16-17), 156,3 (9-10) XIII.

In 159,1 (10) findet sich ausnahmsweise in diesem Zusammenhang ein Achtel.

²⁴² In beiderlei Richtung natürlich.

²⁴³ 102,2 (2). Siehe auch XIII (3-4).

²⁴⁴ Wie im angezogenen Beispiel.

²⁴⁵ Wie bei der durch Modulation bedingten Akkordfolge f-g-h-d→b-cis-e-g, bei der im zweiten Akkord der Auflösungsston (e) der Sept des ersten Akkordes (f) enthalten ist: 162,2 (24).

²⁴⁶ Z. B. in 132,2 (9). Hier ist der Auflösungsston weder in der Singstimme noch in dem auf E V² folgenden cis VII⁶ enthalten.

²⁴⁷ 39,2 (8-9). Siehe auch XIV (3).

akkord, die ebenfalls darauf hinweist, daß die Baßbewegung mehr oder weniger abgeleitet ist.

Nur manchmal bricht die melodische Kraft durch und läßt Melodiebildungen einfachster Art entstehen: auf- und absteigende Tonleitergebilde, diatonisch und chromatisch, diese meist in absteigender Linie²⁴⁸.

2. Die Erweiterung des rezitativischen Basso continuo

Die Erweiterung der Grundform ergibt sich aus der Beziehung des Basso continuo zur Singstimme.

Durch eine Bewegung im Baß erfolgt eine Überbrückung von Singstimmenpausen, ob es sich um Gruppen-, Halbsatz- oder Satzpausen handelt. Schon die einfache Viertel- oder Achtelbewegung wirkt sich in diesem Sinne aus²⁴⁹. Vor allem aber geht es hier um Tonleitergebilde einfacher und gebrochener Art, um Akkordbrechungen in Achteln und Sechzehnteln und um ausgeprägte Motive²⁵⁰.

Erwähnenswert sind einige Kennzeichen: das zielstrebige Hinführen zu neuer Harmonie oder zu einem Ausruf²⁵¹; die Akkordbrechung im Sinne eines Affektbasses²⁵²; die Verwendung solcher Baßfiguren als Überleitung zu andersartigen Teilen, sei es von einem rezitativischen zu einem ariosen oder umgekehrt²⁵³.

Eine weitere Folge der Beziehung des Basso continuo zur Singstimme ist das Aufnehmen in dieser zum Ausdruck kommender arioser Tendenzen. So werden Dehnungen der Singstimme²⁵⁴, insbesondere die mit der Verwendung von punktierten Vierteln gegebenen, durch eine Bewegung im Baß ausgefüllt, für die eine reiche Auswahl von Gebilden zur Verfügung steht, Tonleiterauschnitte und Akkordbrechungen von geringerer oder größerer rhythmischer Differenziertheit und melodischer Prägnanz²⁵⁵. Oft wird der Ansatz des verlängerten Wertes der Singstimme im Baß durch eine Achtelpause²⁵⁶ ausgespart, die als Spannungspause anzusehen ist. Durch sie wird erstens der Eindruck eines zur Singstimme komplementären

²⁴⁸ In 77,2 besteht der Basso continuo aus einer aufsteigenden Ganztonreihe vom (kleinen) c bis zum gis und einer daran anschließenden absteigenden chromatischen Linie von cis bis zum (großen) B. Den Abschluß bildet die C-Dur-Kadenz mit unterdominantischer Vorbereitung. Siehe auch XX.

²⁴⁹ In 176,4 (6) wird z. B. die Achtelgruppenpause auf dem vierten Schlag durch die mit dem dritten Schlag einsetzende Viertelbewegung des Basses ausgefüllt.

²⁵⁰ Z. B. 40,2 (4) / 155,3 (11) bzw. 69,2 (13) / 30,2 (3, 7) bzw. 3,2 (27, 32) / 116,3 (4-5).

²⁵¹ Z. B. 30,2 (3, 7) bzw. 155,3 (11).

²⁵² Z. B. 147,4 (4) XVII. Siehe S. 40 (Anm. 270).

²⁵³ Z. B. 66,4 (21) bzw. 3,2 (5, 11 u. a.).

²⁵⁴ Siehe S. 32 f.

²⁵⁵ Z. B. 83,2 (47): aufsteigender Tonleiterauschnitt in Triolenachteln – oder 20,2 (3): absteigende, unregelmäßige Nonenakkordbrechung.

²⁵⁶ In 136,4 (3) eine Sechzehntelpause.

tären Rhythmus verstärkt, zweitens die – häufig in diesem Zusammenhang im Baß auftretende – rhythmische, auch melodische Imitation der Singstimme verdeutlicht²⁵⁷.

Auch auf die in Gestalt von Melismen sich realisierende ariose Tendenz der Singstimme²⁵⁸ geht der Basso continuo ein. Wiederum reicht der Spielraum von einfacher Achtelbewegung bis zu aus dem Melisma entstandenen, unter Verwendung von Pausen abgesetzten motivartigen Gebilden²⁵⁹.

Sogar die lediglich durch die besondere Verwendung des Leittones entstehende ariose Schlußklausel der Singstimme²⁶⁰ wirkt sich aus. Der Baß begleitet sie mit einer kadenzierenden Achtelbewegung²⁶¹.

Ganz allgemein – und nicht nur in besonderen Fällen wie dem letztgenannten – ist die Umbildung der Grundform in erster Linie ein Merkmal des Schlusses. Hand in Hand mit den entsprechenden Verhältnissen in der Singstimme beendet der Basso continuo des öfteren den letzten, bisweilen auch einen mittleren Satz mit einem – unterschiedlich ausgeprägten – ariosen Abschluß²⁶².

In einigen Rezitativen reagiert der Baß auf bildhafte oder affekthaltige Ausdrücke in Form eines Affektbasses, ohne daß die Singstimme selbst ihre rezitativische Struktur aufgeben muß.

Dies erfolgt auf sehr verschiedene Weise: Achtelschläge stehen z. B. bei „fröhlich“ bzw. bei „vernichtet“²⁶³. Wo von Grab und Sterben geredet wird, zeigen sich pochende Achtel²⁶⁴. Ein in Sechzehnteln ablaufender gebrochener Dreiklang findet sich bei dem Wort „wüten“, eine aufsteigende Tonleiter folgt auf „bestrahlt“, ein dort angebrachtes entsprechendes Melisma der Singstimme imitierend²⁶⁵. Eigenartig ist das Aussetzen des Basses, wie bei der Stelle „wann er dich kurze Zeit verläßt“ oder bei „nacket, bloß“²⁶⁶.

Mitunter erhält ein solcher Affektbaß motivische Bedeutung und wird entsprechend durchgeführt. Fünfmal erscheint so im Baß eine auf-

²⁵⁷ Z. B. folgt in 43,10 (3-4) auf den absteigenden Dreiklang mit folgendem Septsprung der Singstimme im Baß nach einer Achtelpause ein absteigender Dreiklang mit folgendem Oktavsprung. Ähnlich XVI (14). In 40,2 (7-8) geht einem auf eine Achtelpause folgenden Sextsprung der Singstimme ein Quartsprung im Baß voraus. Dieser bringt also eine „Vorimitation“.

²⁵⁸ Siehe S. 30 f.

²⁵⁹ Z. B. 155,3 (18-19) bzw. 10,3 (13).

²⁶⁰ Siehe S. 20 und 25.

²⁶¹ Z. B. 19,2 (4). ²⁶² Vgl. S. 31 und 44.

²⁶³ 154,6 (15) bzw. 26,3 (9).

²⁶⁴ 66,4 (12-14) / 133,5 (7-9).

²⁶⁵ 42,5 (10) bzw. 40,2 (4). Diese beiden Baßfiguren überbrücken gleichzeitig Pausen der Singstimme; die einzelnen Gesichtspunkte überschneiden sich. (Vgl. S. 38.)

²⁶⁶ 155,3 (6) bzw. 10,3 (11).

steigende Zweiunddreißigsteltonleiter, davon dreimal mit einem absteigend in Sechzehnteln gebrochenen Akkord gekoppelt. Sie tritt zum ersten Mal kurz vor dem Text „sein Bogen ist gespannt“ auf²⁶⁷. Ein umbrechender Tonleiterausschnitt, Imitation eines Singstimmenmelisma auf „wälz ab“, ergibt das Motiv für eine Baßentwicklung von 10 Takten²⁶⁸. „Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld“ und ähnlich „daß Felsen selbst zerspringen“: beide Texte erzeugen eine rhythmisch scharf ausgeprägte Akkordfigur, die motivisch verwendet wird²⁶⁹.

Auch verschiedenartige Affektbässe werden im selben Stück gebildet. „Mit Prasseln und mit grausam Knallen“ findet seine musikalische Entsprechung in einer hin- und herfahrenden, im ganzen abfallenden Zweiunddreißigstelpassage, später ist eine wogende, durch Umschreibung des Haupttones entstehende und ausgiebig angewendete Sechzehntelgruppe „auf großen Wassern“ zugeordnet²⁷⁰.

Im besonderen Fall kommt es zu einem plötzlichen Affektwechsel, z. B. folgen auf einen aufsteigenden Akkord – „Blitz“ – unmittelbar eine Zweiunddreißigstelbewegung innerhalb eines abfallenden Nonenakkordes – „und Donner kracht“ – und daran anschließend pochende Sechzehntel – „und dir ein schwüles Wetter bange macht“²⁷¹.

In dem Maße, in dem ein Affektbaß die rezitativische Struktur verdrängt, tritt eine Umwandlung der Grundform ein. Die „wie eine wilde Flut“ hinstürzenden Zweiunddreißigstelläufe beherrschen z. B. den Ablauf im Rezitativ „Ja, hätt' es Gott nur zugegeben“²⁷² derart, daß die unterteilenden Haltetöne als von ihnen abhängig erscheinen. Auf diese Weise kommt es zu einem rezitativisch-ariosen Mischstil.

3. Der ariose Basso continuo

Die verschiedenartigen Bewegungen des Basso continuo, wie sie in Beziehung zur Singstimme entstehen: als Pausenüberbrückung, im Eingehen auf Dehnungen und Melismen, als Affektbaß – verändern ihn mit großen Unterschieden in Richtung einer ariosen Ausprägung. In letzter Konsequenz führt diese Entwicklung zur völligen Ablösung des Rezitativbasses durch einen ariosen Baß.

Dieser tritt vor allem als Motivbaß auf, in dem ein meist im Sinne eines Affektbasses durch den Text inspiriertes Motiv durch das ganze Stück beibehalten wird: eine auf- und absteigende Tonleiter („dein Geld ist ein vergänglich Gut“)²⁷³; eine Triolenbewegung („Freudenlicht“); eine

²⁶⁷ 63,4 (8–12).

²⁶⁸ 132,2 (23–33).

²⁶⁹ 20,9 (2–4) bzw. 181,2 (16–18).

²⁷⁰ 92,5 (7–8 und 17–23). Ähnlich 147,4 (4, 6 und 7–8) XVII.

²⁷¹ 93,5 (2–5).

²⁷² 14,3 XVIII.

²⁷³ Für die Bedeutung einer solchen Tonleiterbewegung siehe den Orgelchoral „Ach wie nichtig“ aus dem Orgelbüchlein.

Wellenbewegung („ist einer Schifffahrt gleich“); ein aufsteigender gebrochener Akkord („Aufsperrn sie den Rachen weit“)²⁷⁴. Die Beibehaltung eines einzigen charakteristischen Motivs, das zudem keineswegs immer auf den Anfang des Stückes zu beziehen ist, erwirkt notwendigerweise – wie begrenzt schon der Affektbaß – eine Diskrepanz zur Singstimme in ihrer Gesamtheit.

Einen Sonderfall, der größte Beachtung verdient, bietet das Rezitativ „Ach! daß mein Glaube noch so schwach“²⁷⁵. In ihm führt der Basso continuo als Choralbaß den Choral „Aus tiefer Not“ durch, bei rezitativischer Singstimme.

4. Übersicht

Die verschiedenen Stilarten des Basso continuo bzw. die entsprechenden Typen lassen sich ähnlich einteilen wie die der Singstimme. Jedoch ergeben sich einige Abweichungen. Die wichtigste kommt aus der Notwendigkeit, eine rein ariose Ausprägung des Basso continuo in den rezitativischen Bereich einzubeziehen. Weiterhin sind die Verhältnisse in bezug auf die Zwischenformen im einzelnen nicht ohne weiteres vergleichbar. Das liegt in der gänzlich verschiedenartigen Natur der beiden Faktoren. Es wird sich z. B. ein Gegenstück zu der als gebrochen bezeichneten Situation der allmählichen Anreicherung mit arioser Substanz, wie sie in der Singstimme in Erscheinung tritt, hier schwerlich finden. Ähnlich ist es in Hinsicht auf den Mischstil. Trotzdem sollen die gewählten Begriffe beibehalten werden. Denn hier wie dort ist grundsätzlich dasselbe festzulegen: das Verhältnis zu den beiden extremen Ausprägungen des Rezitativischen und des Ariosen.

Es liegt also vor:

- 1) Der Basso continuo im reinen Rezitativstil: Grundform.
Er besteht im wesentlichen aus breiten Notenwerten. Viertelbewegung tritt im Zusammenhang mit rhythmischen Impulsen, sonst fast nur zur Vorbereitung und innerhalb der Schlußkadenz auf. Die horizontale Entwicklung folgt weniger dem Gesetz der Linie als dem der Harmonie: 138,2²⁷⁶.
- 2) Der Basso continuo im erweiterten Rezitativstil.
Bei ihm ist die Grundform durch vereinzelte, in Beziehung zur Singstimme entstandene ariose Elemente erweitert: 155,3²⁷⁷.
Analog zur Singstimme begegnet als Erweiterung besonderer Art der ariose Abschluß: 184,3²⁷⁷.
- 3) Der Basso continuo im gebrochenen Rezitativstil.
Er ist durch eine gehäufte Verwendung arioser Elemente und ein entsprechendes Schwanken zwischen rezitativischer und arioser Ausprägung gekennzeichnet: 147,4²⁷⁸.

²⁷⁴ 64,3 bzw. 195,2 bzw. 56,2 bzw. 178,5.

²⁷⁷ Ähnlich XVI.

²⁷⁸ XVII.

²⁷⁵ 38,4 XIX.

²⁷⁶ XV.

Eine Sonderform stellt der Wechsel von rezitativischem und ariosem Basso continuo in choraltrapierten Stücken dar: 93,2.

4) Der Basso continuo im Mischstil.

Während die bisherigen Abweichungen von der Grundform Teilerscheinungen bilden, ist hier der gesamte Ablauf in einheitlicher Weise verändert. Dabei entsteht eine bereits ariose Ausprägung, insofern mit ihr die äußere Notwendigkeit zu rhythmisch gebundener Ausführung gegeben ist. Andererseits schimmert die rezitativische Herkunft noch deutlich hindurch, wie bei den Haltetönen zwischen Passagen in 14,3²⁷⁹ – oder die Veränderung ist ohne Eigenwert, wie bei der Auflösung des Rezitativbasses in pochende Sechzehntel in 42,2.

5) Der ariose Basso continuo.

Mit ihm ist die allgemein und in vielfältiger Weise sich zeigende ariose Tendenz zur endgültigen Auswirkung gekommen. Er erscheint vor allem als Motivbaß: 178,5, im besonderen Fall als Choralbaß: 38,4²⁸⁰.

5. Der vertikale Bezug

Das Verhältnis des Basso continuo zur Singstimme weist in der Regel ein Zusammentreffen gleichartiger horizontaler Strukturen auf. Ist diese durchgehend rezitativisch, so ist es jener auch, tendiert sie zum Ariosen, so folgt er in entsprechender Weise. Die vertikale Struktur des Seccorezitativs ist daher weitgehend homogen.

Indessen tritt auch der andere Fall ein: die Verbindung verschiedenartiger horizontaler Strukturen. Die Kopplung von arioser Singstimme und rezitativischem Basso continuo erfolgt allerdings nur ausnahmsweise und nur partiell. Es handelt sich lediglich um die Fälle, bei denen der Baß auf eine ariose Erweiterung der Singstimme nicht eingeht²⁸¹.

Wohl aber wird umgekehrt eine rezitativische Singstimme mit einem ariosen Basso continuo verbunden, so beim Affektbaß und vor allem beim Motiv- bzw. Choralbaß. Diese heterogene Struktur ist für die Wesenskenntnis des Bachschen Rezitativs von Wichtigkeit.

III. Das *Accompagnato*

1. Das rezitativische *Akkordaccompagnato*

Die Grundform des Rezitativaccompagnatos ist ein einfaches Akkordaccompagnato, das in erster Linie aus der Realisierung der Bezifferung entsteht. Da sein Baß demjenigen des Seccorezitativs entspricht, finden sich in ihm alle Merkmale, die auch dort vorliegen – soweit sie nicht an die Baßfunktion gebunden sind, wie der Orgelpunkt –: das Fortschreiten

²⁷⁹ XVIII.

²⁸⁰ XIX.

²⁸¹ Z. B. 49,5 (15–17) oder 93,5 (1–2 und 17–18).

vornehmlich in Halben und Ganzen, die nachschlagende Kadenz, die rhythmischen Impulse, die besondere Verwendung von Vierteln und Achteln.

Indessen würde die absolute Übereinstimmung die gleichlaufende Bewegung in allen Stimmen voraussetzen. Dies ist aber nur selten der Fall und immer nur auf wenige Akkorde – ein oder zwei, vor der Schlußkadenz auch vier und mehr – beschränkt. Vielmehr treten in dem Verhältnis der vier Stimmen²⁸² zueinander meist Verschiebungen ein. Diese ergeben sich schon aus der Bezifferung: durch die Ausführung des Orgelpunktes; durch Bindung eines zwei aufeinanderfolgenden Akkorden gemeinsamen Tones, was in jeder der vier Stimmen, auch in mehreren gleichzeitig, stattfinden kann²⁸³.

Die horizontale Entwicklung des einfachen *Accompagnatos*, deren Träger vor allem die erste Stimme (1. Violine) ist, weist in Hinsicht auf die melodische Substanz unterschiedliche Qualitäten auf. Am geringsten ist sie in den vielen Fällen, in denen die Fortschreitung so gut wie ganz harmonisch bestimmt ist; größer, wo sich eine Art Fortspinnungsmelodik zeigt, obgleich diese meist ohne schärfere Konturen²⁸⁴ bleibt und sich nur hier und da unter gleichzeitiger Verwendung kürzerer Notenwerte zu einzelnen bestimmteren Wendungen verdichtet²⁸⁵. Ganz allgemein wirkt sich rhythmische Auflockerung²⁸⁶ auch melodisch aus. Schließlich kann es zu geschlossenen Melodiebildungen einfacher Art, zu Tonleiter- und Akkordmelodik kommen²⁸⁷. Im Ausnahmefall ist der ersten Stimme eine Choralmelodie übertragen²⁸⁸.

2. Die Erweiterung des *Akkordaccompagnatos*

Wesentlicher als die aus der Bezifferung entstehenden Verschiebungen im Verhältnis der einzelnen Stimmen zueinander sind die innerhalb einer Harmonie vorgenommenen, aus der Bezifferung also nicht ableitbaren, relativ selbständigen Bewegungen der Oberstimmen, wobei diese entweder in geschlossener, einzügiger Form auftreten oder – in der Regel – in sich ein wechselvolles Gegen- und Miteinander entwickeln.

Charakteristische Wendungen einer solchen Auflockerung sind vor allem der zweiten Stimme (2. Violine) übertragen²⁸⁹. Der rhythmische Fluß wird gelegentlich durch eine gleichsam versteckte Achtelgruppe der dritten

²⁸² Baß und drei Oberstimmen. Die wenigen drei- bzw. fünfstimmigen einfachen *Accompagnati* können, da die Verhältnisse dort die gleichen sind, außer Betracht bleiben.

²⁸³ Tritt eine solche Bindung beim Baß ein, so ergibt sich eine Zwischenbezifferung, z. B. 37,4 (7–8) oder XXII (8–9).

²⁸⁴ Z. B. 48,2.

²⁸⁵ Z. B. 19,4.

²⁸⁶ Siehe die folgende Beschreibung.

²⁸⁷ Z. B. 12,3 XXI bzw. 47,3 XXII. Vgl. S. 38.

²⁸⁸ 23,2: „Christe, du Lamm Gottes.“

²⁸⁹ Z. B. 47,3 (4) XXII.

Stimme (Viola) erhalten²⁹⁰. Durch Fortsetzung einer Bewegung in einer anderen Stimme entsteht ein Komplementärrhythmus²⁹¹. Nicht immer sind alle Stimmen beteiligt, die Bewegung kann auch nur in einer oder in zwei Stimmen erfolgen.

An Notenwerten werden Viertel, außerdem Achtel und Sechzehntel sowie das punktierte Viertel mit nachschlagendem Achtel verwendet²⁹², und dies insbesondere auch außerhalb der Schlußkadenz. Die auflockernden Bewegungsvorgänge sind daher häufiger und reichhaltiger als im Basso continuo²⁹³. Die Viertelvorbereitung der Schlußkadenz beginnt z. B. oft früher als im Baß, manchmal erscheint sie sogar ohne Beteiligung desselben²⁹⁴. Die zahlreichen rhythmischen Impulse bilden verschiedenartige Kombinationen²⁹⁵.

So wird bisweilen der akkordische Accompagnatosatz in ein rhythmisch äußerst differenziertes Gebilde umgewandelt, in dem verschiedene rhythmische Vorgänge miteinander kombiniert sind. Die so ausgeführten Partien sind von ungleicher Länge. Der Grad der Intensität der rhythmischen Auflockerung und der Raum, den sie einnimmt, machen geradezu den Charakter des einzelnen Accompagnatos aus. Die sich ergebenden Möglichkeiten reichen vom Vorherrschen der einfachen Struktur über Zwischenformen bis zur fast ausschließlichen Anwendung der aufgelockerten Art²⁹⁶.

Auch das Accompagnato nimmt ähnlich wie der Basso continuo des Seccorezitativs²⁹⁷ ariose Tendenzen der Singstimme auf. Die vornehmlich zum Schluß hin eintretenden Fälle der Ausfüllung von Dehnungen derselben sind hier jedoch weit weniger charakteristisch und weniger zahlreich als dort. Vollzogen wird die Ausfüllung durch eine allgemeine Bewegung, aber auch mit deutlichem Bezug auf die Singstimme unter Anwendung eines komplementären Rhythmus und der Aussparung mit Hilfe einer Achtelpause, im besonderen Fall durch ein prägnantes Motiv²⁹⁸.

Wichtiger ist das ebenfalls meist am Schluß eines Satzes begehrende Aufnehmen eines Singstimmenmelismas. Es entsteht dadurch ein mehr oder weniger breit ausgeführter, zwar nicht selbständiger, aber gewichtiger arioser Abschluß – analog zur Singstimme²⁹⁹. Das Melisma erscheint ent-

²⁹⁰ Z. B. 47,3 (9) XXII.

²⁹¹ Z. B. 165,4 (12–15).

²⁹² Auch die Halbe kann – bei einer Ganzen im Baß – in solch selbständiger, von der Bezifferung unabhängiger Bewegung auftreten, z. B. 19,4 (5).

²⁹³ Vgl. S. 36f.

²⁹⁴ Z. B. 2,4 (5–6).

²⁹⁵ Z. B. 37,4 (4) oder XXII (1–2). Vgl. S. 37.

²⁹⁶ Wichtige Punkte auf dieser Skala werden etwa durch die Accompagnati von 190,6 oder XXIV (Streicher) – 37,4 – 19,4 – 47,3 XXII veranschaulicht.

²⁹⁷ Vgl. S. 38f.

²⁹⁸ Z. B. 140,5 (8) bzw. 18,3 (22–23) bzw. 69,4 (18–19) und 11,8 (5) XX.

²⁹⁹ Einige dieser Schlußpartien erhalten durch ihre große Länge besonderes Gewicht, z. B. 175,5. Die selbständigen Schlußariosi bleiben außer Betracht. Vgl. S. 32.

weder in allen Oberstimmen, auch in motivischer Verdichtung³⁰⁰ – oder jeweils überwiegend in der ersten Stimme³⁰¹.

Auf die ariosen Erscheinungen der Singstimme geht mitunter vor allem der Baß ein; die Accompagnato-Oberstimmen bleiben in den Grenzen einer einfachen Auflockerung³⁰². Eigenartig ist die Bildung eines relativ selbständigen ariosen Abschlusses in den Accompagnato-Oberstimmen mit Hilfe eines Motivs ohne entsprechende Anlage der Singstimme. Diese sowohl wie der Baß sind dabei rein rezitativisch³⁰³.

Eine solche Möglichkeit hebt den in Hinsicht auf die ariose Schlußbildung zunächst entstehenden Eindruck der Abhängigkeit des Accompagnatos einschließlich des Basso continuo von der Singstimme auf. Sie zeigt vielmehr das Walten eines übergeordneten und allgemeinen Prinzips, das für alle am Gesamtsatz beteiligten Faktoren in gleicher Weise gilt: das der Auflockerung der breiten Notenwerte, der Zunahme der Bewegung bis zu arioser Verdichtung, der damit verbundenen Intensivierung zum Schluß hin³⁰⁴.

Der ariose Abschluß des Accompagnatos geht manchmal über den Schluß der Singstimme hinaus, und zwar weiter als vergleichsweise die nachschlagende Kadenz; beim Schluß eines Mittelsatzes kann er dadurch die Aufgabe der Überbrückung und Weiterführung erhalten³⁰⁵.

Ein wichtiger Sonderfall der Auflockerung ist die Floskel, eine aus kürzeren Notenwerten – Achteln oder Sechzehnteln – bestehende Gruppe von unterschiedlicher Länge und verschiedenartiger Ausprägung. Sie begegnet im einfachen Accompagnato sowohl nur in einer als auch in mehreren Stimmen gleichzeitig, ohne daß die Singstimme dazu Anlaß bieten muß³⁰⁶. Ihre Verwendung ist dreifach: kadenzierend, melodiebildend, als Affektfloskel.

Die kadenzierende Floskel ist zwar nur ein Fall der rhythmischen Differenzierung zum Schluß³⁰⁷. Ihre knappe, charakteristische, in mancherlei

³⁰⁰ Z. B. 21,7 (9, 13–15) bzw. 186,7 (16–19).

³⁰¹ In den übrigen Stimmen rhythmisch korrespondierende Akkordschläge: z. B. 165,4 (5–7); rhythmisch korrespondierende Akkordschläge nur in den Mittelstimmen, im Basso continuo eigene Führung: z. B. 112,3 (18–20); einfache Führung der übrigen Stimmen: z. B. 199,7 (9–11); bewegte Führung der übrigen Stimmen: z. B. 22,3 (24–26).

³⁰² Z. B. 63,2 (9–12, 27–32).

³⁰³ Z. B. 69,4 (19–26). Vgl. dazu S. 53. Ähnlich liegt der Fall in 165,4 (21–23): Zu rezitativischer Singstimme bringt die I. Violine eine ausgeprägte melodische Linie.

³⁰⁴ Das zeigt auch schon die Viertelvorbereitung der Schlußkadenz (siehe S. 44.). Siehe auch die Beispiele für die kadenzierende Floskel S. 46.

³⁰⁵ Z. B. 91,4 (12–13) bzw. 157,3 (6), wo die Bewegung beim letzten Ton der Singstimme über den Kadenzschlägen des Basso continuo zunimmt.

³⁰⁶ Z. B. 47,3 (12) XXII: in einer Stimme; 23,2 (6, 14–15): in zwei; 85,4 (7): in drei; 85,4 (3): in vier Stimmen.

³⁰⁷ Ein Beispiel für die Überschneidung der beiden Gesichtspunkte bietet 157,3 (5–6).

Varianten erscheinende Form und ihr unvermitteltes, rhythmisch nicht vorbereitetes Auftreten heben sie jedoch aus der allgemeinen Situation heraus. Als Normalfall ist die Viersehzehntelgruppe anzusehen³⁰⁸. Sie bildet gleichsam die Mitte einer Entwicklungsreihe, die von einfachen kadenzierenden Achteln bis zu recht ausgeweiteten Gebilden führt, die bereits als arioser Abschluß gelten können³⁰⁹. Wie die rhythmische, so ist auch die melodische Qualität unterschiedlich, bei einer Dreiklangsfigur z. B. geringer als bei einer breit ausgeführten Linie³¹⁰. Die Bedeutung der kadenzierenden Floskel liegt u. a. in ihrer überbrückenden und verzahnenden Wirkung³¹¹. Das gilt vor allem für die Spielart der nach der Kadenz auftretenden Floskel³¹².

Diese nun führt zu der zweiten Art: der Verwendung der Floskel im Verlauf der Entwicklung. Da hierdurch das *Accompagnato* eine melodische Erweiterung erfährt, soll sie melodiebildend genannt werden. Sie entspricht in vielem der kadenzierenden Floskel: sie erscheint unvermittelt; der Normalfall ist die Viersehzehntelgruppe³¹³; der Spielraum reicht von der Zweiachtelgruppe bis zur rhythmisch differenzierten und melodisch ausgeprägten, einen ganzen Takt ausfüllenden Bewegung, die den Rahmen der Floskel bereits sprengt^{314, 315}. Ihre Funktion ist vor allem die der Entfaltung, der Entbindung des scheinbar starren einfachen *Accompagnato* zu bewegtem Leben. Die Möglichkeit ihrer Anwendung zieht besondere Konsequenzen nach sich, im letzten die Ablösung der Grundform durch das *Motivaccompagnato*.

³⁰⁸ Z. B. 170,4 (12).

³⁰⁹ Z. B. 85,4 (12) (= zwei Achtel) bzw. 180,4 (9-10). - Diese Entwicklungsreihe ergibt sich etwa durch folgende Beispiele: 85,4 (12) - 11,8 (6) XX - 55,4 (5) - 187,6 (14-15) - 23,2 (14-15) - 168,2 (22) - 157,3 (6) - 113,6 (22) XXIII - 66,2 (6) - 168,2 (15-16) - 180,4 (9-10).

³¹⁰ 66,2 (6) bzw. 180,4 (9-10).

³¹¹ In 180,4 (7) fällt die Vorhaltsauflösung am Schluß der Floskel mit dem neuen Einsatz der Singstimme zusammen.

³¹² In 165,4 (7) sorgt eine ausdrucksstarke, rhythmisch recht differenzierte Floskel der 1. Violine für den Anschluß an das Folgende - nach einem ariosen Abschluß.

³¹³ Z. B. 47,3 (12) XXII.

³¹⁴ Z. B. 66,2 (2-3) bzw. 77,4 (12). Die Entwicklungsreihe ist etwa durch folgende Beispiele bezeichnet: 66,2 (2-3) - 11,8 (5) XX - 21,4 (11) (eigentlich Floskel nach Kadenz) - 147,2 (11) - 47,3 (12) XXII - 165,4 (10) - 122,5 (5) - 77,4 (12).

³¹⁵ Einen besonderen Hinweis verdienen die in den Chören 103,1 und 138,1 enthaltenen Rezitative. Hier erscheinen zum einfachen *Accompagnato* (sechs- bzw. vierstimmig) in den jeweils darüber liegenden Instrumenten melodiebildende Floskeln charakteristischer Art. Und zwar bringt in 103,1 das Flageolett dreimal eine Figur, die dem Orchesterpart des Chores entnommen ist. In 138,1 erscheint im Abstand von etwa 1-2 Takten in den beiden Oboen d'amore zunächst viermal eine Doppelfloskel (zweimal 4 Sechzehntel) von motivischer Prägung, die beim fünften Male beträchtlich erweitert wird und die 1. Violine ihrerseits zu einer kadenzierenden Floskel anregt.

Mit Hilfe der Affektflösel reagiert das Accompagnato gelegentlich auf bildhafte oder affekthaltige Ausdrücke des Singstimmentextes³¹⁶. Wie bei der melodiebildenden Flösel liegt auch hier eine Gruppe kurzer Notenwerte (vor allem Sechzehntel) vor, die ohne Vorbereitung den einfachen Accompagnatosatz unterbricht und ebenso plötzlich wieder von diesem abgelöst wird. An ihrer Ausführung beteiligen sich meist alle Stimmen einschließlich des Basses³¹⁷.

Ab- und aufsteigender Dreiklang kennzeichnen die Textstellen „ihr Berge fällt“ – „und vor dem Blitz“³¹⁸. Ein Bebemotiv weist auf das „erzittern“, eine zweimal aufsteigende Tonleiter steht bei „Flügel her“³¹⁹. Merkwürdig ist eine triolische Dreiklangsflokel in Gegenbewegung im Anschluß an die Worte „Wenn die Mietlinge schlafen, da wachet dieser Hirt bei seinen Schafen“³²⁰. „Wenn ein erschreckliches Gericht den Fluch für die Verdammten spricht“ zeitigt Wiederholung und Erweiterung eines Bebemotivs, wodurch ein zwar begrenzter, aber relativ selbständiger Teil, ein Affektaccompagnato also, entsteht³²¹.

Von entscheidender Bedeutung ist die häufige Anwendung der Flösel im selben Stück³²².

In dem Rezitativ „Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nahe?“³²³ bringen die beiden Flöten schon im zweiten Takt eine charakteristische Sechzehntelfigur³²⁴, die nach jeweils $\frac{1}{2}$ –2 Takten einfachen Accompagnatos noch fünfmal verwendet wird – erweitert und umgeformt. Ihr Ausdrucksgehalt mag sich aus Textstellen wie „heißen Tränen“³²⁵ und „nach dir sehnen“ ergeben.

In „Der Heiland nimmt die Sünder an“ wird eine zu dem Text „wie lieblich klingt das Wort in meinen Ohren“ erstmalig im dritten Takt erscheinende ausdrucksstarke Flösel in ähnlicher, z. T. stark erweiterter Fassung jeweils nach kurzem eintaktigem einfachem Accompagnato immer wieder aufgenommen – in neun Takten im ganzen fünfmal³²⁶.

³¹⁶ Vgl. Affektbaß S. 39f.

³¹⁷ In 27,4 (6–7) beschränkt sie sich auf die 1. Violine.

³¹⁸ 168,2 (19, 21). ³¹⁹ 174,3 (14) bzw. 27,4 (6–7).

³²⁰ 85,4 (3). Diese Flösel hat Ähnlichkeit mit derjenigen bei „... und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen“ in der Matthäuspasion (Nr. 20). Während dort Text und Musik einander entsprechen, besteht im vorliegenden Falle ein Widerspruch zwischen beiden, es sei denn, daß mit dieser Flösel der Gedanke des Vordersatzes folgendermaßen weitergedacht wird: „Wenn die Mietlinge schlafen, werden die Schafe der Herde sich zerstreuen.“

³²¹ 78,5 (8–9).

³²² Auf eine Unterscheidung von kadenzierender, melodiebildender und affekthaltiger Ausprägung kann jetzt verzichtet werden.

³²³ 11,3.

³²⁴ Genauer: 1 Achtel und 6 Sechzehntel.

³²⁵ Beachte die Artikulation: portato.

³²⁶ 113, 6 XXIII. Über den weiteren Verlauf dieses Accompagnatos siehe S. 73 f.

Eine solche Häufung der Floskel verändert das einfache *Accompagnato* bereits wesentlich – und zwar in Richtung auf eine *arioso* Ausprägung. Da es immerhin als Grundstruktur erhalten bleibt, entsteht eine Zwischenform zwischen ihm und dem *arioso* *Accompagnato*, das *Mischstil-accompagnato*³²⁷.

3. *Das arioso Accompagnato*

Die vollständige Ablösung des einfachen *Akkordaccompagnatos* durch ein anderes, in dem ein bestimmtes charakteristisches Prinzip ganz durchgeführt wird, erscheint vor allem nach den letzten Beispielen nur als folgerichtig. Die Formen des so entstehenden *Charakteraccompagnatos* sind mannigfaltig, lassen sich jedoch auf zwei Grundarten zurückführen: auf das abgewandelte *Akkordaccompagnato* und das *Motivaccompagnato*. Beide sind als Weiterbildung der Grundform und ihrer Eigenarten zu verstehen, wenn diese Herkunft auch nicht immer deutlich erkennbar ist. Gemeinsam ist ihnen der in der Struktur ruhende Zwang zur rhythmisch gebundenen Ausführung, d. h. die *arioso* Ausprägung³²⁸.

Beim abgewandelten *Akkordaccompagnato* erweist sich der *Akkord* selber als entwicklungsfähig. Hierbei wird ersichtlich, daß er nicht als ruhender, sondern als mit innerem Leben erfüllter Klang gedacht ist. Es finden sich folgende Ausführungen:

1) Der breite *Akkordklang* wird in *Achtel* aufgeteilt, sozusagen in Bewegung gesetzt – in kontinuierliche *Achtelschläge* mit entsprechenden *Achtelpausen* auf jeweils einer *Zählzeit* oder in durchgehende *pochende Achtel*³²⁹.

2) Er wird zugunsten einzelner *Viertelakkordschläge* aufgegeben. Diese erfolgen allerdings meist unregelmäßig, es entfällt daher der durchgehende *Zug*. Der *rezitativische Charakter* bleibt erhalten, die *Ausprägung* ist lediglich eine Variante des einfachen *Akkordaccompagnatos*³³⁰. Nur in einem Falle, in dem die *Viertelschläge* durchgehend auf 4-1 des Taktes (2-3 = *Pause*) kommen, entsteht ein *rhythmischer Zwang* und mit ihm ein *arioser Einschlag*³³¹.

3) Der *Akkord* wird in *Sechzehntelbewegung* gebrochen, indem jede *Stimme* von ihrem *Ausgangston* aus entweder den ganzen *Akkord* durchläuft oder nur das darunter liegende *Intervall* benutzt, so daß sich eine *Art Akkordtriller* bildet³³².

³²⁷ Vgl. die entsprechenden Ausprägungen in *Singstimme* und *Basso continuo* S. 34 und 42. Hier – in den angezogenen Beispielen – wird die *Singstimme* durch den beschriebenen Vorgang nicht berührt, d. h. sie bleibt *rezitativisch*.

³²⁸ Ausnahme siehe unten (Absatz 2).

³²⁹ Z. B. 61,4 bzw. 51,2 oder XXIII (10-12).

³³⁰ Z. B. 7,5. Vgl. S. 36.

³³¹ 155,1. Der *orgelpunktartige*, in *Achteln* klopfende *Basso continuo* schließt jeden *Zweifel* aus.

³³² Z. B. 40,5 bzw. 10,6.

4) Es ergibt sich eine Sechzehntelbewegung, indem von den einzelnen Akkordtönen aus der untere und obere Nebenton mit einbezogen wird, was entweder zu einer Sekundtrillerbewegung oder zu einer Umspielung des Akkordtones führt³³³.

Die verschiedenen Spielarten des abgewandelten Akkordaccompagnatos haben ein gemeinsames Kennzeichen: die ununterbrochene, pausenlose Bewegung. Die Unterbrechung durch Pausen und die daraus resultierende Aufteilung in gleiche oder ungefähr gleiche kurze Abschnitte schafft motivische Gebilde von unterschiedlicher Prägnanz. An die Stelle der einfachen Akkordabwandlung tritt das Motivaccompagnato.

Einige der verwendeten Motive zeigen ihre Herkunft von der Akkordbrechung, andere sind aus der Trillerbewegung bzw. Umspielung ableitbar. In dem Rezitativ „Beim Warten ist Gefahr“ wird z. B. der einfache Praller motivisch verwendet. Abgesehen von der Versetzung auf verschiedene Stufen wird er von zwei Oboen, d. h. zweistimmig, 26mal unverändert gebracht³³⁴.

Weiterhin liegen vor: Die reine Akkordbrechung abwärts, die durch Neben- oder Durchgangston erweiterte Akkordbrechung abwärts und aufwärts³³⁵; der Triller mit dem unteren Nebenton, der Triller mit dem oberen Nebenton bei Einbeziehung eines weiteren Akkordtones, der einfache bzw. erweiterte Mordent³³⁶; der vom Basiston ein- und ausgeleitete Praller, die Umspielung durch unteren und oberen Nebenton³³⁷.

Zu diesen als motivische Verdichtung der Brechung, Umspielung und Erweiterung des Akkordes entstandenen Motiven kommen solche, die auf die Floskel in ihrer kadenzierenden, melodiebildenden und affekthaltigen Ausprägung zurückführbar sind.

In den Bereich der kadenzierenden Floskel gehören kurze, unbetont (d. h. mit Achtelpause) beginnende, auf eine Betonung zielende, aber auch für sich stehende Dreiachtmotive³³⁸.

Die melodiebildende Floskel kann z. B. bei der Siebensechzehntelgruppe des Rezitativs „Der höchsten Allmacht Wunderhand“ als Vorbild angesehen werden. Das geschwungene, zwei Oboen da caccia übertragene Motiv wird teilweise fortspinnungsmäßig erweitert, vor allem am Schluß, bei dem durch übergehaltene Töne und eingefügte Viertel eine ununter-

³³³ Z. B. 198,2 bzw. 175,1.

³³⁴ 102,6. Siehe dazu S. 74, Anm. 428.

³³⁵ 27,1 bzw. 105,4 bzw. 110,3.

³³⁶ 46,2 bzw. 184,1 bzw. 198,6.

³³⁷ 125,3 bzw. 30,7.

³³⁸ 107,2 / 73,1 bzw. 69,4. In 183,3 XXIV liegt ein Dreisechzehntelmotiv vor – eine Nachbildung des Anfanges der Singstimme, der mit dem Text „Ich bin bereit“ verbundenen Kopfformel (siehe S. 18 und 74, Anm. 428). Es wird alternierend von Oboe d'amore I/II und Oboe da caccia I/II (d. h. jeweils zweistimmig) durchgeführt, bildet auch den Abschluß, sozusagen als kadenzierende Floskel.

brochene Bewegung entsteht und überdies die bisher parallele durch eine komplementäre Zweistimmigkeit ersetzt wird, ganz nach Art eines arisosen Abschlusses. In der Mitte des Stückes (unter Abrechnung des Schlusses) befindet sich eine akkordmäßige Umbildung mit entsprechender Affektänderung bei den Worten „hüpft und springt“³³⁹.

Auch die Kombination von einem Achtel und zwei Sechzehnteln (vor allem als Doppelgruppe mit Achtelabschluß gebraucht) sowie eine Sechszehntelgruppe gehören hierher³⁴⁰.

Beispiele für die motivische Verwendung der Affektflösel begegnen in einer in Zweiunddreißigsteln aufsteigenden Tonleitergruppe und in einer auf- und absteigenden Dreiklangsfigur³⁴¹.

Der vorliegende Versuch einer Ableitung will nicht den Anspruch erheben, die Herkunft eines Accompagnatomotivs eindeutig zu bestimmen. Hier und da ließen sich auch andere Beziehungen herstellen. Manches Motiv, das aus der Gruppe der Akkordveränderungen (Akkordbrechung und Umspielung) zu stammen scheint, könnte auch als Flösel gedeutet werden. Schwieriger wären allerdings umgekehrt die Flöselmotive als aus der Akkordveränderung entstanden zu begreifen.

Indessen kommt es hier nicht nur und nicht so sehr darauf an, festzulegen, welchen möglichen Weg eine Entwicklung genommen hat. Wichtiger ist die Feststellung schlechthin, daß eine solche – innere – Entwicklung überhaupt vorliegt.

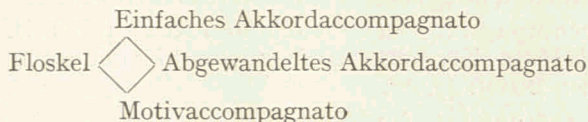
Es kann folgendes gesagt werden: Alle Begleitformen sind letzten Endes aus der einfachen akkordischen Struktur des Accompagnatos ableitbar. Gemeint ist dabei nicht, daß sie sich chronologisch, nach und nach entwickelt haben – dies anzunehmen verbietet schon die jeweilige Entstehungszeit der einzelnen Stücke –, sondern daß auch der einfache gehaltene Akkord musikalisch erfüllt zu denken ist und eben auch so gedacht war, daß in ihm keimhaft jede musikalische Möglichkeit angelegt ist. So steht die Fülle der Erscheinungen nicht eigentlich im Zeichen der Entwicklung, vielmehr im Zeichen der Entbindung des Möglichen. Dabei ist es einerlei, ob der breite Klang aus sich heraus oder in Beziehung z. B.

³³⁹ 147,8.

³⁴⁰ 27,1 bzw. 73,1. In diesen beiden Stücken ist das vorliegende Motiv mit einem weiteren, anders gearteten und von anderen Stimmen gebrachten gekoppelt: mit einer Akkordbrechung bzw. einer kadenzierenden Flösel (vgl. S. 49). In beiden Fällen handelt es sich um Rezitativeinschübe in den Eingangschor. Hier wie dort sind die im Rezitativ verwendeten Motive der Instrumentalbegleitung des Chores entnommen.

³⁴¹ 195,4 bzw. 43,6. Das Motiv des ersten Stückes wird von zwei Flöten zu paralleler und korrespondierender Zweistimmigkeit verwendet, dabei ständig durch Sechszehntelgruppen unterbrochen. Der Affektinhalt läßt sich allerdings schwerlich aus dem zugehörigen Text ableiten: „Wohlan, so knüpft denn ein Band, das soviel Wohlsein prophezeit...“. (Überarbeitung einer früheren Komposition? Siehe Spitta II, S. 299). – Im zweiten Stück wechseln zwei verschiedene Affektflöseln miteinander ab, die genannte Dreiklangsfigur und eine Bebeschzehntelgruppe.

zur Singstimme Floskeln treibt oder ob die ihm eigene innere Bewegung äußerlich in Erscheinung tritt, vor allem in der Brechung und Umspielung: in beiden Fällen entsteht mit innerer Notwendigkeit durch Verselbständigung dort und Kristallisation hier über Zwischenformen die endgültige – und das heißt die motivische Ausformung.



Ebenso wie der Basso continuo³⁴² kennt auch das Accompagnato als weiteres Mittel der ariosen Ausprägung den Choral. Die Art seiner Verwendung ist unterschiedlich. Er erscheint als Oberstimme eines einfachen akkordischen Accompagnatos (gewissermaßen im Schutze einer bewährten Form) bzw. eines wirklichen Choralsatzes, aber auch einstimmig ungestützt als Oboensolo³⁴³. Eine Verwendung besonderer Art erfährt der einer Trompete übertragene Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“. Er bildet eine Schicht in einem mehrschichtigen Accompagnato³⁴⁴.

4. Übersicht

In Hinsicht auf die verschiedenen Stilarten und die daraus resultierenden Typen zeigen sich ähnliche Verhältnisse wie beim Basso continuo. Eine geringere Rolle spielen, vom ariosen Abschluß abgesehen, Strukturänderungen, die sich durch ein Eingehen auf ariose Tendenzen der Singstimme ergeben. Dafür sind von Wichtigkeit die Auflockerung und die Floskel. Von entscheidender Bedeutung ist – wie dort – die Einbeziehung der rein ariosen Struktur. Die Übergänge von einer Stilart zu einer anderen sind fließend, genaue Abgrenzungen sind nicht möglich. Eindeutig sind auch hier nur die extremen Fälle des rein Rezitativischen und rein Ariosen. Es lassen sich wiederum fünf Stilarten bzw. Typen unterscheiden:

1) Das Accompagnato im reinen Rezitativstil.

Es ist dies das einfache Akkordaccompagnato, das im wesentlichen dem rein rezitativischen Basso continuo entspricht: 190,6³⁴⁵.

³⁴² Vgl. S. 41.

³⁴³ 23,2: „Christe, du Lamm Gottes“ (vgl. S. 43) bzw. 122,3: „Das neugeborene Kindelein“ bzw. 5,4: „Auf meinen lieben Gott“. Daß in 122,3 ein wirklicher Choralsatz und nicht nur ein gewöhnliches Accompagnato wie in 23,2 vorliegt, zeigen z. B. die Pausen am Anfang und zwischen den Choralzeilen in allen drei Oberstimmen.

³⁴⁴ 70,9. Der Choral zieht sich, durch Pausen unterbrochen, bis zum 25. Takt des 31 Takte langen Stückes, die einzelnen in den anderen Schichten verschiedenartigen Teile wie eine Klammer zusammenhaltend. (Über Mehrschichtigkeit, auch über diejenige von 70,9, siehe S. 55f.)

³⁴⁵ Oder Streicher-Oberstimmen von XXIV.

- 2) Das *Accompagnato* im erweiterten Rezitativstil.
In ihm sind die vielfältigen Spielarten der Auflockerung einschließlich der Floskel zur Anwendung gekommen – mit dem Ergebnis relativ selbständiger Bewegungen in dieser oder jener Stimme: 19,4 / 85,4.
Besondere Bedeutung kommt – wie in Singstimme und Basso continuo – dem oft stark ausgeprägten ariosen Abschluß zu: 186,7.
- 3) Das *Accompagnato* im gebrochenen Rezitativstil.
Es ist die Folge einer gehäuften Anwendung der mit der Auflockerung gegebenen Mittel: 47,3³⁴⁶.
- 4) Das *Accompagnato* im Mischstil.
Bei ihm liegt eine weitere Zunahme der Auflockerungserscheinungen vor. Jedoch ist trotz der vielfältigen Bewegung (Floskel) die rezitativische Grundstruktur noch nicht aufgehoben: 11,3 / 113,6³⁴⁷.
- 5) Das ariose *Accompagnato*.
Hierher gehören die Spielarten des durch Auflösung, Brechung, Umspielung und Erweiterung abgewandelten Akkord*accompagnato*s, das Motiv- und Choral*accompagnato*: 40,5 bzw. 183,3³⁴⁸ bzw. 122,3.

In den meisten Fällen ist das *Accompagnato* einteilig, d. h. es tritt in ihm jeweils nur eine Stilart auf, und dies im ganz speziellen Sinne, etwa der durchgehenden Verwendung des einfach akkordischen *Accompagnato*s; von Viertelakkordschlägen; eines Floskelmotivs usw.³⁴⁹. Erscheinungen wie Aufnahmen arioser Tendenzen der Singstimme, rhythmische Differenzierung zum Schluß, Floskel usw., die vor allem das Akkord*accompagnato* betreffen, stören das einheitliche Bild kaum, sie haben nur akzidentelle Bedeutung. Sie bleiben also außer Betracht, soweit sie nicht bei den Strukturbezeichnungen bereits berücksichtigt sind. Der ausgeprägte ariose Abschluß ist als Besonderheit jeweils zu benennen.

Neben den einteiligen begegnen aber auch mehrteilige *Accompagnati*, in denen nacheinander verschiedenartige Strukturen verwendet werden.

³⁴⁶ XXII. ³⁴⁷ XXIII. ³⁴⁸ XXIV.

³⁴⁹ Solche einteiligen *Accompagnati* sind z. B.:

- 190,6 einfach akkordisch
- 47,3 aufgelockert akkordisch XXII
- 11,3 Mischstil
- 61,4 von Achtelpausen unterbrochene Achtelakkordschläge
- 51,2 klopfende Achtelakkorde
- 24,4 vereinzelt Viertelakkordschläge
- 40,5 Akkordbrechung in Sechzehnteln
- 175,1 Akkordumspielung
- 110,3 Akkordbrechungsmotiv
- 30,7 Umspielungsmotiv
- 147,8 Floskelmotiv
- 5,4 Choral

Nicht immer sind die Verhältnisse eindeutig. Gelegentlich erhebt sich die Frage, ob eine Floskel von größerer Ausdehnung noch als Erweiterung der vorherrschenden Struktur oder bereits als ein neues, zwar kurzes aber selbständiges *Accompagnato* anzusehen ist³⁵⁰.

Auch in anderen Fällen sind die kombinierten *Accompagnato*arten von ungleicher Länge, dabei von nicht sonderlich großer Verschiedenartigkeit³⁵¹.

Das prägnanteste Beispiel einer Zweiteiligkeit liegt eigentlich in 69,4 vor³⁵². Für die Selbständigkeit des auf ein einfach akkordisches *Accompagnato* folgenden Schlußteils (d.h. also gegen seine Deutung als ariosen Abschluß) spricht seine Länge, die Motivdurchführung und die rezitativische Singstimme. Hier tritt nun aber der seltene Fall des *Seccobeginns* eines *Accompagnatorezitativs* ein, so daß es auch als dreiteilig angesprochen werden könnte³⁵³.

Eindeutig ist dagegen das *Accompagnato* von 32,4 mit seiner ausgewogenen dreiteiligen Form:

I. einfaches Akkordaccompagnato	= 7 Takte
II. Akkordaufteilung in pochende Achtel	= 9 Takte ³⁵⁴
III. einfaches Akkordaccompagnato	= 7 Takte

Als vierteilig kann in gewisser Hinsicht das *Accompagnato* von 161,4 bezeichnet werden:

³⁵⁰ In 155,1 z. B. wird der dominierende 1. Teil (13 Takte Akkordschläge auf 4-1) von nur je einem Takt Akkordbrechung in Sechzehnteln (bei Koloratursingstimme) und Affektfloskel („sinkt“ – bei melismatischer Singstimme) abgelöst, so daß als Gesamteindruck der einer Einteiligkeit mit heterogenen Schlußtaktten entsteht. – Ebenso ist der als Affektaccompagnato beschriebene Einschub in 78,5 (siehe S. 47) mit seinen zwei Taktten zu kurz, als daß er als selbständiger Teil und das *Accompagnato* damit als dreiteilig gewertet werden könnte. – In 119,4 dagegen erhält die einem einfachen Akkordaccompagnato vorausgehende Fanfarenfloskel der Trompeten durch ihre Länge (5 Takte) soviel Gewicht, daß sie als selbständiger Teil erscheint. Auf zwei Takte verkürzt bildet sie auch den Abschluß des *Accompagnatos*, sozusagen als erweiterte kadenzierende Floskel.

³⁵¹ In 197,4 stehen $6\frac{1}{2}$ Takte Viertelschlagaccompagnato $3\frac{1}{2}$ Takten einfach akkordischem *Accompagnato* gegenüber. – In 198,2 eröffnen drei mit Auftakt versehene, sich über zwei Takte erstreckende Akkordschläge der Oberstimmen ein abgewandeltes Akkordaccompagnato (Trillerbewegung) von $11\frac{1}{2}$ Takten – bei durchgehendem klopfendem Achtelmaß. – Die zwischen Mischstil- und einfachem Akkordaccompagnato eingeschobenen 3 Takte pochende Achtelakkorde in 113,6 XXIII können ebenfalls nur eine gewisse Selbständigkeit beanspruchen, zumal sie durch den 5. Takt des 1. Teils vorbereitet sind.

³⁵² Vgl. S. 45 (Anm. 303).

³⁵³ Ähnlich 175,5. Auch 10,6 beginnt als *Secco* und müßte entsprechend als zweiteilig bezeichnet werden.

³⁵⁴ Mit Mischstilsgestimme (siehe S. 34).

- I. Takt 1-7 = Viertelakkordschläge mit eingeschobener Viertelbewegung
 II. Takt 8-12 = fließende Achtelbewegung
 (12-14 = secco)
 III. Takt 15-23 = Viertelakkordschläge mit Floskel („auferwecken“, „so brich herein“)
 IV. Takt 23-28 = Affektaccompanato („so schlage doch“)³⁵⁵

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Accompanati der beiden Rezitative der Kantate 70.

Das erste - Nr. 2 - verwendet neben den Streichinstrumenten Trompete und Oboe. Es lassen sich fünf Teile herauslesen, die jedoch von unterschiedlicher Länge sind, so daß der Begriff der Fünfteiligkeit ohne besondere Erläuterung dem Sinn der Struktur nicht gerecht wird:

- I. Takt 1-8 = Gruppen tonwiederholender Sechzehntel (Bebe-motiv)
 II. Takt 8-11 = von Achtelpausen unterbrochene Achtelzweiklänge der Bläser kombiniert mit pochenden Achteln der Streicher
 III. Takt 12-14 = gehaltener Ton der Trompete + Triolen der Oboe und I. Violine + Achtelbewegung der übrigen Stimmen
 IV. Takt 15-16 = Gruppen tonwiederholender Sechzehntel (Bebe-motiv)
 V. Takt 17-18 = von Achtelpausen unterbrochene Achtelakkorde der Streicher und Oboe + kadenzierende Bebefloskel der Trompete³⁵⁶

Das zweite Rezitativ - Nr. 9 - gebraucht von den Blasinstrumenten nur die Trompete, die den Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“ durchzu-

³⁵⁵ Jedoch sind I-III nicht sehr klar voneinander abgesetzt. Diese ersten 23 Takte können auch insgesamt als Viertelakkordschlag-Accompanato mit ariosen bzw. floskelhaften Einschüben gedeutet werden. Diesem Komplex steht dann der IV. Teil, der seines Gewichtes wegen nicht nur als arioser Abschluß anzusehen ist, deutlich gegenüber. So gesehen, zeigt sich eine klare Zweiteiligkeit. Die gewisse Unbestimmtheit der Form, die häufig und unvermittelt wechselnde Situation, das Heraustreten ausdrucksstarker Partien aus neutralem Untergrund ergibt eine gleichsam phantasiahafte Anlage, zumal auch die Singstimme durch ariose Elemente einen schweifenden Charakter erhält. - In ähnlichem Sinne vierteilig ist auch das Accompanato von 188,5. In ihm kommen auf nur sieben Takte vier verschiedenartige Begleitformen, eine Anlage, die als ungewöhnlich zu bezeichnen ist und den Zweifel an der Echtheit rechtfertigt. (Siehe W. Neumann, *Handbuch*, S. 158.)

³⁵⁶ Die Länge der Teile nimmt also beständig ab: $7\frac{1}{2} - 3\frac{1}{2} - 3 - 2 - 1\frac{1}{4}$ (2) Takte. Der in kurzen Abständen mehrmalig erfolgende starke Strukturwechsel läßt auch hier den Eindruck des Phantasiahaften entstehen. (Vgl. Anm. 355.)

führen hat. Eine vereinfachende Sicht ergibt die Aufteilung in drei große Blöcke, von denen der erste (8 Takte) durch ein dreischichtiges³⁵⁷ Affektaccompagnato von erregender Intensität, der zweite (10 Takte) durch ein aufgelockertes Akkordaccompagnato und der dritte (13 Takte) durch ein Seufzermotiv im wesentlichen gekennzeichnet ist. Dadurch aber, daß der erste und dritte Block durch kurze Einschübe eines akkordischen bzw. eines Affektaccompagnatos unterbrochen werden, ein Affektaccompagnato außerdem den zweiten Block abschließt, entsteht ein wesentlich differenzierterer Ablauf: im ganzen ändert sich das Bild siebenmal. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß die im ersten Block auftretenden Bebeschzehntel des Basso continuo sich weit in den zweiten Block hineinziehen, vor allem aber, daß die gesamte Entwicklung überlagert wird vom Choral der Trompete, der sich fast durch das ganze Stück zieht, mit allen anderen Begleitformen also gekoppelt wird³⁵⁸.

Wie das letzte Beispiel zeigt, kommt es auch in vertikaler Richtung zur Kopplung mehrerer Begleitformen und damit zur Bildung mehrschichtiger Accompagnati, in denen verschiedene Strukturen parallel laufen.

Mit einem aufgelockerten Akkordaccompagnato ist z.B. ein Viertelakkordschlag- bzw. ein Motivaccompagnato kombiniert³⁵⁹. Manchmal ist eine solche Zweischichtigkeit nur angedeutet oder tritt bei horizontaler Mehrteiligkeit nur teilweise in Erscheinung³⁶⁰.

Da, wo der Basso continuo eigene Wege geht, wird er als besondere Schicht wirksam. Es kommt dann gelegentlich zur Verbindung dreier Schichten, z.B. einfaches Akkordaccompagnato der Streichinstrumente + Umspielungsmotiv der Flöten + Viertelschläge im Basso continuo; oder: zwei verschiedene Motivschichten + Basso continuo in Grundform bzw. in durchgehender Viertelbewegung³⁶¹.

Ein besonderer Fall ist wiederum das Accompagnato von 70,9. Es ist im ganzen gesehen dreischichtig. Jedoch ändert sich der mehrteiligen horizontalen Anlage entsprechend die vertikale Struktur ständig³⁶². Ein Punkt der Entwicklung mag beispielhaft für das Ganze stehen: das Zusammenreffen von Choral der Trompete, Seufzermotiv der Streichinstrumente und Bebeschzehnteln des Basso continuo³⁶³. Zusammen mit der Singstimme ergibt dies ein musikalisches Gewebe von großer Dichte und Ausdruckskraft³⁶⁴.

Sind die verwendeten Schichten in ihrer horizontalen Struktur zu wenig ausgeprägt und gegensätzlich, wird der Vorgang weniger deutlich: die

³⁵⁷ Siehe unten. ³⁵⁸ Vgl. S. 51, Anm. 344.

³⁵⁹ 197,9 bzw. 195,4. ³⁶⁰ 127,4 bzw. 70,2.

³⁶¹ 46,2 (ähnlich XXIV) bzw. 73,1 bzw. 27,1.

³⁶² Im ersten Block – siehe oben – liegt im wesentlichen vor: Choral der Trompete, Affektflokel der Streichinstrumente, Bebeschzehntel des Basso continuo.

³⁶³ Takt 19–20.

³⁶⁴ Über die Textbeziehungen siehe S. 74.

Mehrschichtigkeit ist nur scheinbar. Dies ist z. B. weitgehend in 198,4: „Der Glocken bebendes Getön“ der Fall, wo – bei dreizehnstimmiger Partitur – sechs Schichten herausgelesen werden könnten: einfaches Akkord-accompagnato, Tonwiederholung, mehrere Spielarten von Akkord- und Intervallbrechung³⁶⁵.

Die Kombination der beiden Prinzipien – des mehrteiligen und des mehrschichtigen – ist eine Ausnahmerecheinung. Sie liegt wohl nur in der Kantate 70 vor, insbesondere wieder im Rezitativ Nr. 9, das drei Blöcke mit drei Schichten vereinigt³⁶⁶.

5. Der vertikale Bezug

Es gilt nun, die vertikale Struktur des Accompagnato-Rezitativs im ganzen zu bestimmen. Dies muß schrittweise vorgenommen werden. Zu klären ist nacheinander:

- 1) das Verhältnis der Schichten des mehrschichtigen Accompagnatos zueinander,
- 2) das Verhältnis des Accompagnatos im engeren Sinne (Oberstimmen) zum Basso continuo,
- 3) das Verhältnis aller im Rezitativ zusammentreffenden Linien zueinander, unter Einschluß der Singstimme also.

Dabei geht es vornehmlich um die Frage, ob die in einem Rezitativ miteinander verbundenen Linien gleichartig oder verschiedenartig sind, d. h., ob die Struktur homogen oder heterogen ist³⁶⁷. Ausgangspunkt ist die Zugehörigkeit der einzelnen Faktoren zu einer der drei Stilarten: der rezitativischen, der ariosen oder der des dazwischenliegenden Mischstils³⁶⁸.

³⁶⁵ Die Singstimme ist rezitativisch! – Ähnliche Verhältnisse liegen am Schluß von 161,4 vor.

³⁶⁶ Dazu evtl. noch unter dem genannten Vorbehalt in 161,4 (siehe Anm. 365).

³⁶⁷ Einem möglichen Mißverständnis soll vorgebeugt werden: Die beiden Begriffe sagen nichts über den Inhalt, über den höheren oder geringeren Grad der Eigenart des Gesamtsatzes aus. Homogen bedeutet nicht etwa glatt oder ausgeglichen, heterogen nicht ohne weiteres sperrig. Sonst wäre die Einordnung z. B. des komplizierten Accompagnatos von 70,9 als homogen oder die des relativ einfachen Accompagnatos von 46,2 als heterogen falsch.

³⁶⁸ Auf die Einbeziehung des erweiterten und gebrochenen Stils kann jetzt verzichtet werden.

Kennzeichnend für das Ariose ist, daß der Zwang zum Rhythmisch-Kontinuierlichen, zur gleichmäßigen Bewegung äußerlich festgelegt ist. Auch der Mischstil gerät durch die aufgenommenen ariosen Elemente in den Bannkreis des rhythmischen Flusses. Die rezitativische Ausprägung ist naturgemäß die weitaus häufigste. Mischstilerscheinungen kommen vor allem bei der Singstimme vor, umgekehrt die ariose Form fast ausschließlich bei Basso continuo und Accompagnato, bei der Singstimme beschränkt sie sich auf einige wenige Schlüsse.

a) Danach ist das wechselseitige Verhältnis der Schichten in den mehrschichtigen Accompagnati meist homogen, auch unter Einbeziehung des Basso continuo – bei vorherrschender arioser Struktur³⁶⁹. So werden z. B. in 70,9 im wesentlichen ariose Schichten miteinander verbunden. Nur in wenigen Takten ist ein rezitatives Akkordaccompagnato, das zudem noch stark aufgelockert ist, mit ariosen Bebeschzehnteln des Basses kombiniert³⁷⁰.

In 73,1 wird die homogene Schichtung der Oberstimmen durch den rezitativischen Baß gestört. Das vollständige Accompagnato ist also heterogen. Bereits in den Oberstimmen heterogen sind dagegen die Accompagnati von 46,2 und 183,3³⁷¹. In ihnen trifft eine Motivschicht auf ein überwiegend einfaches Akkordaccompagnato und einen Viertelschlagbaß³⁷².

b) Ganz allgemein, d. h. bezogen auf alle Accompagnatorezitative herrscht im Verhältnis der Oberstimmen zum Basso continuo Gleichartigkeit vor – und dies meist auch in der Bedeutung der direkten Übereinstimmung und nicht nur der grundsätzlichen. Das heißt: zur akkordischen Ausprägung der Oberstimmen kommt ein Grundformbaß, Bebeschzehntel zeigen sich hier wie dort, pochende Achtel treten in allen Stimmen auf, usw.³⁷³.

In einigen – naturgemäß ariosen – Fällen führt der Basso continuo ein eigenes Prinzip durch. In 198,6 steht z. B. einem Mordentmotiv (und seinen Varianten) im Baß ein Akkordbrechungsmotiv in den Oberstimmen gegenüber. Gelegentlich wählt der Baß im Gegensatz zu den Oberstimmen die durchgehende Achtelbewegung: pochende Achtel, Oktavbrechung in Achteln, gehende Achtel, eine motivische Achtelgruppe³⁷⁴.

In dem guten Dutzend der abweichenden Fälle wird fast ausschließlich ein ariose Accompagnato mit einem rezitativischen Basso continuo gekoppelt, wobei für die Oberstimmen folgende Strukturen verwendet werden: pochende Achtelakkorde, Akkordbrechung, Umspielung, Motiv, Choral³⁷⁵. Der Baß erscheint dabei meist in seiner Grundform, manchmal auch in Viertelschlägen³⁷⁶. Das einzige ausgedehntere Gegenbeispiel ist 63,2. Hier wird am Teilschluß und am Hauptschluß ein arioser Baß mit einem Akkordaccompagnato verbunden, das allerdings stark aufgelockert ist³⁷⁷.

³⁶⁹ Von den 115 Accompagnati sind 10 mehrschichtig.

³⁷⁰ Homogen sind außerdem: 70,2 / 27,1 / 197,9 / 127,4 und überwiegend 161,4.

³⁷¹ XXIV.

³⁷² Ähnlich in 198,4 und 195,4: Kopplung von durchgehender Intervallbrechung mit einfach akkordischem bzw. von Floskeln mit allerdings stark aufgelockertem akkordischem Accompagnato.

³⁷³ Z. B. 190,6 oder XXI bzw. 70,2 bzw. 51,2.

³⁷⁴ 198,2 bzw. 105,4 bzw. 125,3 bzw. 30,7.

³⁷⁵ 113,6 (10–12) XXIII bzw. 10,6 / 40,5 bzw. 175,1 bzw. 69,4 (Schluß) / 73,1 / 102,6 / 107,2 / 110,3 / 125,3 / 147,8 / 183,3 XXIV / 184,1 bzw. 5,4.

³⁷⁶ So in 40,5 / 102,6 / 147,8 / 183,3 XXIV.

³⁷⁷ Andere weniger ausgedehnte Fälle z. B. in 107,2 / 116,5 / 125,3.

c) Besondere Bedeutung hat die Frage nach der vertikalen Gesamtstruktur des *Accompagnatorezitatifs*.

Von den 115³⁷⁸ vorliegenden Stücken haben rund 100 eine rezitativische Singstimme. Bei rund 80 von diesen sind auch die anderen beiden Faktoren rezitativisch, ist die Struktur also homogen³⁷⁹. Fast der ganze Rest hat eindeutig heterogene Struktur mit ariosem *Accompagnato*; der *Basso continuo* ist ungefähr zu gleichen Teilen entweder arios oder rezitativisch³⁸⁰. Sonderfälle ergeben sich durch den Mischstil bei *Baß* und *Accompagnato* oder nur beim *Accompagnato* und durch die Kopplung von rezitativischer und arioser Schicht im *Accompagnato* bei rezitativischem *Basso continuo*³⁸¹.

Dieser Gruppe mit rezitativischer Singstimme gegenüber tritt die mit Mischstilsingstimme zahlenmäßig weit zurück. In den Fällen, in denen die anderen beiden Faktoren entweder rezitativisch oder arios sind, ist der Zwischenstellung des Mischstils wegen die vertikale Struktur nicht eindeutig zu bestimmen³⁸². Wo entweder nur der *Baß* oder nur das *Accompagnato arios*, der jeweilige andere Faktor rezitativisch ist, ist sie als heterogen anzusehen³⁸³.

Die im rezitativischen Bereich nur als Teilerscheinung auftretende ariose Singstimme bildet mit ariosem *Baß* und ariosem *Accompagnato*, in homogener Struktur also, mitunter den Schluß oder Teilschluß³⁸⁴.

IV. Der harmonische Prozeß

Durch charakteristische Kennzeichen deutlich aufweisbar ergeben sich im harmonischen Ablauf drei Abschnitte: der Anfang, der Verlauf, der Schluß.

Die als Anfang gesetzte Tonart wird tonisch oder dominantisch eingeführt, bei ungefähr gleicher Häufigkeit. Der tonische Beginn verwendet

³⁷⁸ Unter Einschluß von 34a, 3.

³⁷⁹ In Abkürzungen: R/Sg + R/Bc + R/Acc, z. B. 190,6. – Zu bedenken ist, daß Auflockerung und Floskel ein heterogenes Moment hineintragen.

³⁸⁰ R/Sg + R/Bc + A/Acc, z. B. 10,6 bzw. R/Sg + A/Bc + A/Acc, z. B. 198,6.

³⁸¹ Z. B. 11,3: R/Sg + M/Bc + M/Acc bzw. 113,6 XXIII: R/Sg + R/Bc + M/Acc bzw. 46,2 und 183,3 XXIV: R/Sg + R/Bc + (R + A)/Acc. Bei 113,6 handelt es sich um den ersten Teil. Im 2. Teil: R/Sg + R/Bc + A/Acc, im 3. Teil: R/Sg + R/Bc + R/Acc. Von den drei Teilen sind also zwei heterogen, einer homogen. Diese Möglichkeit des Strukturwechsels ist bei allen mehrteiligen Stücken zu berücksichtigen, auch bei den einteiligen in bezug auf die ariose Verdichtung zum Schluß, z. B. bei 165,4 oder 186,7.

³⁸² Z. B. 12,3 XXI: M/Sg + R/Bc + R/Acc bzw. 43,6: M/Sg + A/Bc + A/Acc – diese auch öfter bei Abschlüssen (7,5) oder bei Zwischenstücken (32,4).

³⁸³ M/Sg + A/Bc + R/Acc: nur am Schluß vorkommend, z. B. 107,2 – bzw. M/Sg + R/Bc + A/Acc: 175,1.

³⁸⁴ A/Sg + A/Bc + A/Acc, z. B. 21,7 bzw. 165,4.

die Grundstellung. In vereinzelt Fällen ist auch ein Sextakkord am Anfang tonisch zu deuten³⁸⁵.

Sehr häufig ist der Tonika-Anfang mit einem Orgelpunkt gekoppelt. Er insbesondere kann als für die Anfangssituation charakteristisch gelten: er vereinigt die jedem Beginnen eigentümliche Schwere mit einer zur Entwicklung drängenden Intensität. Sein besonderes Kennzeichen ist die Anwendung der geschlossenen Kadenz, der Ausweichung und Modulation über liegendem Baß.

Bei dominantischem Beginn wird vor allem der Sextakkord der fünften Stufe (V^6) gebraucht. Mit ihm setzt des öfteren ein „unechter“, durchgehend dominantischer Orgelpunkt ein. Neben dem Dominantsextakkord tritt der Dominantseptakkord und der verminderte Septakkord der siebenten Stufe in Moll in Erscheinung³⁸⁶, beide in ihren verschiedenen Stellungen, vor allem als Quintsextakkord (V^6_5 und VII^6_5).

Die mit den Akkorden des Anfangs eingeleitete harmonische Entwicklung – der Verlauf – vollzieht sich entweder in ununterbrochener Folge ständig wechselnder Tonarten bis zum Abschluß des Rezitativs, oder aber es findet im Zusammenhang mit der Singstimme eine Gliederung in einzelne Harmonieblöcke durch die Vollkadenz bzw. den Halbschluß statt. Gelegentlich ist ein Bauprinzip zu erkennen.

Entscheidend für den Sinn des harmonischen Geschehens, für seinen Ausdruck sind vor allem die harmonische Dichte, die Tonart- und Tongeschlechtswahl, die Wahl der Stufen und Stufenverbindungen, der Akkordformen und Modulationsmittel.

1) Die harmonische Dichte, d. h. das Verhältnis der Anzahl der Takte zur Anzahl der verwendeten Tonarten, kann verschieden groß sein – sowohl in Hinsicht auf die einzelnen Stücke als auch auf einzelne Teile desselben Stückes.

2) Bei der Tonartenwahl, d. h. beim Tonartenwechsel, werden die quintverwandten und parallelen Tonarten weitgehend bevorzugt. Die entfernteren Tonarten finden – mit großen Unterschieden – geringere Berücksichtigung. Auch die Tongeschlechtswahl erfolgt in der Regel so, daß durch sie eine möglichst enge Verwandtschaft zwischen aufeinanderfolgenden Tonarten gegeben ist.

3) Die weitaus wichtigsten, weil häufigsten Stufen sind I und V (VII), die vor allem in vier Kombinationen auftreten: $V-I$; $I-V$ (VII); V (VII)– V (VII); V (VII) – V (VII)³⁸⁷. Den beiden letzten kommt als Dominantfortschrittung (evtl. Dominanthäufung) besondere Bedeutung zu. Andere Stufen und Stufenverbindungen treten – immer von Anfang und Schluß abgesehen – zurück: der frei eintretende Sextakkord³⁸⁸ als I^6 , IV^6 und V^6 ;

³⁸⁵ Z. B. 167,4.

³⁸⁶ Z. B. 147,4 XVII.

³⁸⁷ Wechsel von geraden zu kursiven Ziffern bedeutet Tonartwechsel.

³⁸⁸ D. i. ein Dur-Sextakkord, der sich an die Tonika einer anderen Tonart unvermittelt anschließt.

II und IV als Vorhalt- und Modulationsakkorde; VI⁶ als Modulationsakkord, insbesondere als modulierender Neapolitaner. Ausnahmen sind Verbindungen wie I-I oder VII-I⁶.

4) An Akkordformen findet sowohl der Dreiklang in Grund- und Sextakkordstellung als auch – abgesehen von der Tonika – der Septakkord in seinen verschiedenen Stellungen häufige Anwendung.

5) Beim Tonartenwechsel findet der Übergang in nah- (z. B. quint-) verwandte Tonarten mit Hilfe der Umdeutung, der in entferntere Tonarten mit Hilfe der chromatischen Rückung, in vereinzelt Fällen mit Hilfe der enharmonischen Verwechslung statt. Für den ersten Fall ist die Stufenfolge I-V, für den zweiten V-V charakteristisch.

Je nach der Auswahl aus den zur Verfügung stehenden Erscheinungsformen dieser fünf entscheidenden Elemente entsteht ein verhältnismäßig ruhiger Ausdruck ohne besondere Bedeutung, oder aber ein mehr oder weniger gespannter, der nicht selten der Textinterpretation dient.

Dies ist natürlich nur relativ zu verstehen. Denn die Rezitativ-Harmonik ist an sich und nicht nur in besonders gelagerten Fällen durchaus gespannt und drängend. Das zeigen insbesondere die verwendeten Stufenverbindungen, denen allen eine – gradweise verschiedene – Zielstrebigkeit innewohnt. Bei den als Dominantfortschreitung bezeichneten Folgen V-V bzw. in höherem Maße V-V ist dies ohne weiteres ersichtlich. Aber auch bei den anderen beiden wichtigen Verbindungen V-I und I-V, kombiniert V-I-V-I, liegt prinzipiell dieselbe Erscheinung vor: die V strebt zur I, die an diese angesetzte neue V wiederum zu ihrer I usw. Geschlossene Kadenz, d. h. solche, die nicht nur zur I streben, sondern auch von ihr ausgehen, und die allein eine Rückbeziehung und damit ein gewisses Beharren gewährleisten³⁸⁹, fehlen im Verlauf so gut wie ganz. Dazu kommt, daß andere Stufen (II, IV, VI) überhaupt nur gelegentlich und außerdem entweder als Vorhaltakkorde oder zur Modulation Verwendung finden, also wiederum im Sinne der Spannung auf das Folgende. So wird deutlich, daß dem harmonischen Satz des Rezitativs schon in seiner allgemeinen Anlage als fast ausschließliche Tendenz die der Zielstrebigkeit, des Vorwärtsdrängens eigentümlich ist.

Nur unter diesem Vorbehalt, jedoch als notwendige Unterscheidung sollen die beiden Möglichkeiten einer ruhigeren und gespannteren harmonischen Entwicklung gegenübergestellt werden.

Es entspricht der einen – der Normalharmonik:

- 1) durchschnittliche oder geringere harmonische Dichte,
- 2) Fortschreiten in quintverwandten oder parallelen Tonarten,
- 3) die Stufenverbindungen V-I-V-I usw.,
- 4) geringere Anwendung der Septakkorde,
- 5) die Umdeutung als Modulationsmittel;

³⁸⁹ Z. B. I-V-I, I-IV-V-I usw.

der anderen – der Ausdrucksharmonik:

- 1) große harmonische Dichte,
- 2) der tonartliche Sprung (über zwei und mehr Quinten),
- 3) die Stufenverbindungen V-V und vor allem V-V,
- 4) Vorherrschen der Septakkorde³⁹⁰,
- 5) die chromatische Rückung und enharmonische Verwechslung als Modulationsmittel.

Wichtig ist nun, daß diese für die jeweilige Art der Harmonik verantwortlichen Erscheinungsformen in der Regel kombiniert auftreten, daß sie einander bedingen.

Deutlich zeigt dies für die Normalharmonik das Rezitativ 43,2³⁹¹. Es weist folgende harmonische Entwicklung auf:

$\overline{aI-IV-V-I-eV^2}^{392} - VII^7-I-dV^6-I-CV^6-I-VI^6-GV^6-I-CV^6-I-GV^2-I^6 \} V-I.$

Die verwendeten Tonarten sind also: a-e-d-C-G-C-G, die Stufen: I-IV-V-I-V²-VII⁷-I-V⁶-I-V⁶-I-VI⁶-V⁶-I-V⁶-I-V²-I⁶ } V-I.

Danach liegt vor:

Am Anfang:

Tonischer Orgelpunkt mit geschlossener Kadenz und Modulation in die Tonart der Dominante.

Im Verlauf:

1) (Harmonische Dichte:) 7 Tonarten in 12 Takten. Dabei ist das zweite C-Dur nur durch Ausweichung verstärkte Unterdominante vor der Schlußkadenz. Zieht man es ab, bleiben 5 Tonarten übrig. Mithin geringe harmonische Dichte bei ungefähr gleichmäßiger Verteilung der Tonarten.

2) (Tonart- und Tongeschlechtswahl:) Quintverwandte Tonarten bis auf e-d: tonartlicher Sprung. Wahl des Tongeschlechts berücksichtigt die größere Verwandtschaft, wiederum bis auf e-d.

3) (Stufen und Stufenverbindungen:) Vorherrschen von V(VII)-I-V-I. Dazu je einmal V-VII³⁹³ und I-VI-V.

4) (Akkordformen:) Wenig Septakkorde. Auch die Dominante meist als Sextakkord. Die Tonika fast nur in Grundstellung.

5) (Modulationsmittel:) Umdeutung, auch beim einzigen tonartlichen Sprung eI-dV⁶ ³⁹⁴.

³⁹⁰ Hinzuweisen ist auf die besondere ausdruckshafte Verwendung des verminderten Septakkordes (etwa bei „Ach“, „betrübt“, „Schuld“ usw.).

³⁹¹ XI.

³⁹² Orgelpunkt.

³⁹³ Der besseren Vergleichsmöglichkeit mit der obigen Gesamtaufstellung wegen ist der hier nicht notwendige Wechsel von geraden zu kursiven Ziffern beibehalten.

³⁹⁴ $\overline{eI} = \overline{DII} - \overline{DV^6} = dV^6.$

Beim Schluß:

Vollkadenz mit V^2-I^6 der Schlußtonart als Vorbereitung³⁹⁵.

Mit diesen Feststellungen erweist sich das vorliegende Rezitativ als eindeutiges Beispiel einer (relativ) einfachen, ruhigen Harmonik, der Normalharmonik. Bis auf geringe Abweichungen sind in ihm die für diese charakteristischen Ausprägungen der einzelnen Elemente kombiniert.

Ein Beispiel für die Ausdrucksharmonik ist dagegen das Rezitativ II, 8³⁹⁶. Es bietet in seiner harmonischen Entwicklung folgendes Bild: $GV^2 - aVII^6 - fisV^2 - hVII^7 - EV^2 - fisVII^6 - hVII^2 - I_4^6 - fisV_5^6 \} hV - I$.

An Tonarten werden eingesetzt: $G - a - fis - h - E - fis - h - fis - h$,

an Stufen: $V^2 - VII^6 - V^2 - VII^7 - V^2 - VII^6 - VII^2 - I_4^6 - V_5^6 \} V - I$.

Daraus ergibt sich:

Am Anfang:

Dominantischer Einsatz (V^2).

Im Verlauf:

1) (Harmonische Dichte:) 9 Tonarten in 7 Takten = große harmonische Dichte, wobei allerdings Tonartwiederholung zu berücksichtigen ist. Die Verteilung ist ziemlich gleichmäßig.

2) (Tonart- und Tongeschlechtswahl:) Die mehr oder weniger große tonartliche Verwandtschaft hängt von der Bestimmung des Tongeschlechts ab. Wirklich eindeutig ist eigentlich nur $hVII^7$ und $hVII^2$ (vom Schluß abgesehen). G (statt g) und fis (statt Fis) ergibt sich aus dem Zusammenhang. $aVII^6$ könnte aber auch als $AVII^6$ oder gar als $fisII^6$ gedeutet werden. Auf jeden Fall ergibt sich an zwei Stellen ein tonartlicher Sprung:

a) $aVII^6 - fisV^2 = 3$ Quinten, bei anderer Deutung: $GV^2 - AVII^6$ oder $GV^2 - fisII^6 = 2$ Quinten;

b) $hVII^7 - EV^2 = 2$ Quinten, bei Annahme von e (statt E): $eV^2 - fisVII^6 = 2$ Quinten.

Schon diese Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit weist auf den unruhigen und gespannten Charakter hin.

3) (Stufen und Stufenverbindungen:) Abgesehen vom Quartsextakkord-Durchgang nur $V(VII) - V(VII)$, d. h. ausschließlich Dominantfortschreibung (Dominanthäufung). Deutet man den zweiten Akkord als $fisII^6$, so ist dieser als Vorhaltakkord von V^2 anzusehen.

4) (Akkordformen:) Großes Übergewicht der Septakkorde. Die beiden Sextakkorde gehören zur VII (bzw. II).

5) (Modulationsmittel:) Ausschließlich chromatische Rückung.

³⁹⁵ Die Beschreibung sei vervollständigt durch den Hinweis auf

6) (Gliederung:) Ununterbrochene Folge der Harmonien bis zum Schlußakkord, obgleich Gelegenheit zur Unterbrechung (evtl. Halbschluß Takt 7) vorhanden ist.

7) (Bauprinzip:) Offene Anlage ohne besondere Ausprägung; lediglich starke Betonung der Unterdominante zum Schluß.

8) (Verhältnis von Harmonie und Interpunktion:) Nur z. T. harmonische Ausdeutung der Satzzeichen.

Beim Schluß:

Vollkadenz mit Wechseldominante als Vorbereitung³⁹⁷.

Die Aufstellung macht ersichtlich, daß in diesem Rezitativ alle die Ausprägungen der fünf Hauptelemente verwendet werden, welche die Tendenz der Zielstrebigkeit, des Drängens, der Gespanntheit außerordentlich verstärken: Anfang mit V^2 , große harmonische Dichte, zwei Tonartensprünge, Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit der Harmonien, Dominanthäufung, Übergewicht der Septakkorde, ausschließliche Anwendung der chromatischen Rückung, Wechseldominante in der Schlußkadenz. Seine Harmonik ist daher als Ausdrucksharmonik anzusprechen.

Allerdings entwickeln sich auch diese beiden Rezitative nicht ausschließlich mit Hilfe der ihnen entsprechenden Kombinationen.

(1)³⁹⁸ So finden sich in 11,8 neben zwei tonartlichen Sprüngen mehrere Übergänge in quintverwandte Tonarten – bei durchgehender Anwendung der Dominantfortschreitung und der chromatischen Rückung und

(2) in 43,2 umgekehrt ein Sprung mit Umdeutungsmöglichkeit (e-Moll – d-Moll).

Unbeschadet einer im großen und ganzen zutreffenden Entsprechung der unter dem Gesichtspunkt der Normalharmonik bzw. der Ausdrucksharmonik zusammengestellten Kennzeichen ist daher zu sagen, daß grundsätzlich jede Erscheinungsform des einen Elementes mit jeder der anderen Elemente gekoppelt werden kann – sofern nicht gewisse feststehende Verbindungen in der Natur der Sache liegen, wie z. B. der Gebrauch des modulierenden Neapolitaners nur im Sinne der Umdeutung gegeben ist.

Neben den oben erläuterten, von der Norm abweichenden Kombinationen treten noch andere auf.

(3) Die Dominantfortschreitung z. B., die in der Regel mit Hilfe der chromatischen Rückung vor sich geht, schließt die Möglichkeit der Umdeutung keineswegs aus.

(4) Bemerkenswert ist die Kopplung von tonartlichem Sprung, der Stufenfolge $V-I-V-I$ und der chromatischen Rückung. Die der Normalharmonik entsprechende Stufenfolge ist hier also mit einer Tonartenfolge und einem Modulationsmittel verbunden, die beide der Ausdrucksharmonik

³⁹⁷ 6) (Gliederung:) Ununterbrochene Folge der Harmonien bis zum Schlußakkord; eigentlich kein Widerspruch zum Text – trotz des nicht berücksichtigten Doppelpunktes, der für einen Punkt steht.

7) (Bauprinzip:) Offene Anlage ohne besondere Ausprägung – trotz dreimaliger Verwendung von $fis-h$. Die „melodische“ Gestalt des Basso continuo – chromatische Abwärtsbewegung – ist sicher von Einfluß auf die harmonische Einrichtung.

8) (Verhältnis von Harmonie und Interpunktion:) Die fast ununterbrochene Folge von Dominanten entspricht im großen und ganzen [siehe unter 6)] den Satzzeichen.

³⁹⁸ Die in Klammern gesetzten Ziffern beziehen sich auf die Tabelle S. 64.

nik gemäß sind. Der Erfolg ist denn auch eine erhebliche Ausdrucksverschärfung.

(5) Als Sonderfall verdienen die bei den Stufenfolgen VII-I³⁹⁹ und I-I⁴⁰⁰ vorliegenden Verhältnisse Erwähnung. Jene entsteht durch latente enharmonische Verwechslung, diese ist vor allem das Ergebnis der chromatischen Stimmführung, die auch vor reinen Quinten nicht zurückschreckt und einen großen tonartlichen Sprung mit sich bringt (a-Moll – As-Dur).

(6) Etwas anders als in den bisherigen Beispielen ist der Fall des Tonartwechsels mit Hilfe des neapolitanischen Sextakkordes gelagert. Die Eigenart dieses Vorgangs ist weder das Ergebnis einer besonderen (sozusagen heterogenen) Kombination, noch das der Verwendung außerordentlicher Mittel – es liegt ja nichts weiter vor als eine Modulation in die Dominanttonart durch die Umdeutung der sechsten Stufe der Ausgangstonart. Vielmehr wird der charakteristische Klang lediglich durch die Anwendung eben dieses Neapolitaners erreicht.

Die vorstehend beschriebenen von der Norm abweichenden bzw. eigenartigen Kombinationen sind in folgender Tabelle zusammengestellt:

- 1) verwandte Tonarten – V-V – chromatische Rückung
- 2) tonartlicher Sprung – V-I-V-I – Umdeutung
- 3) verwandte Tonarten – V-V – Umdeutung
- 4) tonartlicher Sprung – V-I-V-I – chromatische Rückung
- 5) tonartlicher Sprung – VII-I – latente enharmonische Verwechslung
tonartlicher Sprung – I-I – chromatische Rückung
- 6) verwandte Tonarten – I-VI⁶-V-I – Umdeutung mit Hilfe des neapolitanischen Sextakkordes

Zusammenfassend sei gesagt: Der musikalische Sinn des harmonischen Geschehens ist das Ergebnis der Auswahl und der jeweiligen Kombination der verschiedenen Erscheinungsformen der einzelnen Elemente, wobei die einen – der Normalharmonik entsprechenden – sich mildernd, die anderen – der Ausdrucksharmonik gemäßen – sich verschärfend auswirken. Ein Hinweis muß noch gegeben werden. So notwendig Analyse und Beschreibung auch sein mögen, alle Fragen sind auf solche Weise nicht zu klären. Es bleibt ein Rest, der – wenn überhaupt – nur durch Einfühlung auflösbar ist.

Wie jenseits der klar erkennbaren Mittel durch Beziehungen feinsten Art, die sich der einfachen Benennung und Erklärung entziehen, besonderer, hintergründiger Sinn aufleuchten kann, dafür sei als Beispiel das Rezi-tativ 8I,6⁴⁰¹ genannt. Es hat folgende harmonische Einrichtung:

GV⁶ – I – CI⁶ – FV₅⁽⁶⁾ – dVII₍₅₎⁶ – hV² – I⁶ – IV⁶ } V⁷ – I

G – C – F – d – h

V⁶ – I – I⁶ – V₅⁽⁶⁾ – VII₍₅₎⁶ – V² – I⁶ – IV⁶ } V⁷ – I

³⁹⁹ 12I,3 (14).

⁴⁰⁰ 9I,4 (9). Die Modulation erfolgt bei den Worten „durch dieses Jammertal“.

⁴⁰¹ XII.

Wie die Aufstellung zeigt, handelt es sich hier um eine Verbindung der beiden gegensätzlichen Ausprägungen auf engstem Raum. Der erste Teil „Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort, mein Helfer ist erwacht“ ist geradezu ein Muster für die Normalharmonik (geringe harmonische Dichte, quintverwandte Tonarten, Stufenfolge V-I, kein Septakkord, Umdeutung; lediglich der frei eintretende Sextakkord CI⁶ ist als Eigenart zu werten), der zweite Teil „so muß der Wellen Sturm, des Unglücks Nacht und aller Kummer fort“ ebenso für die Ausdrucksharmonik (große harmonische Dichte, tonartlicher Sprung d-h, Dominantfortschreitung, Septakkorde, chromatische Rückung und enharmonische Verwechslung). Das Besondere ist nun – und darauf kommt es hier an –, daß genau am Einschnitt, aber noch zusammen mit dem letzten Singstimmenton des ersten Teils der eigenartige, zunächst tonisch zu deutende frei eintretende Sextakkord CI⁶ erscheint⁴⁰² – und daß dieser unmittelbar auf den Schluß bezogen ist: dadurch nämlich, daß er in Hinsicht auf die h-Moll-Schlußkadenz die Bedeutung eines kadenzierenden neapolitanischen Sextakkordes erhält⁴⁰³. So steht er nicht nur – äußerlich gesehen – in der Mitte, er ist vielmehr der Konzentrationspunkt, zu dem hin und von dem aus sich das ganze harmonische Geschehen entwickelt. Zu alledem betrachte man die schöne, ausgewogene, dabei charakteristische Singstimme und die bei aller Schlichtheit ausdrucksstarke und sinnvolle Führung des Basso continuo: jedes hat seine Eigenbedeutung, und doch „paßt“ alles so wunderbar zusammen.

Hier ist die Grenze des rational Faßbaren und eindeutig Bestimmbaren erreicht. Es bleibt das Bemühen, durch Hören und Anschauen einen unmittelbaren Zugang zum Sinn dieser Musik zu finden.

Den Schluß der harmonischen Entwicklung – des ganzen Stückes bzw. der einzelnen Harmonieblöcke – bildet eine Schlußkadenz, die in der Regel als Vollkadenz mit Vorbereitung und Vollzug in der Folge IV \curvearrowright V-I auftritt. In dieser Normalgestalt können als Vorbereitung statt der $\dot{I}V$ die verschiedensten Akkorde dienen. Des öfteren entsteht eine Erweiterung der einfachen Form, was wiederum vor allem die – jeweils mit der Kadenztonart beginnende – Vorbereitung betrifft. In besonderen Fällen ergibt sich die Verbindung der Vollkadenz mit dem Trugschluß V-VI bzw. die Verwendung des Trugschlusses und trugschlußbartiger Bildungen an Stelle der Vollkadenz. Auch ein Halbschluß – IV⁶-V –, von dem ebenfalls eine Reihe von Varianten vorkommt, tritt für diese gelegentlich ein. Zum harmonischen Abschluß wird die Vollkadenz vor allem durch die Unterdominante, die ihr größere Bestimmtheit verleiht. Verstärkt wird dieser Eindruck in allen Fällen der Einführung durch die Tonika der Kadenztonart, d.h. bei geschlossener Kadenzform. Die in einer solchen Bildung eigentlich zu erwartende Ruhe wird jedoch erst mit dem letzten

⁴⁰² Vgl. S. 59, Anm. 388

⁴⁰³ Der Neapolitaner ist wesentlich ein Mittel der Schlußbildung.

Akkord, dem tonischen Dreiklang, erreicht. Innerhalb der Kadenz ist durchaus noch intensive Bewegung auf diesen letzten Punkt hin. Das hängt einmal von der Führung des Basso continuo ab, durch die u. a. die Kadenzpause zu einer Spannungspause wird, des weiteren von der besonderen Art der Vorbereitungsakkorde.

Je ausgedehnter die Vorbereitung ist, umso mehr wird der Beginn der Schlußkadenz vorverlegt. Darüber hinaus können bei besonderer Anlage noch weitere Akkorde in das Kraftfeld der Schlußkadenz geraten. Der in 10,6 (19) vollzogene Abschluß in d-Moll z. B. beginnt theoretisch erst mit dVII² in Takt 18 – davor steht nämlich cV² –, der Wirkung nach jedoch bereits in Takt 15: dI-I⁶-IV⁷-N-V²-gVII⁷-cV²-dVII² } V-I. Daß hier tatsächlich eine groß angelegte sich über fünf Takte erstreckende Schlußkadenz vorliegt, zeigt nicht nur die am Anfang und am Schluß dieser Taktgruppe stehende Tonika von d-Moll, sondern auch die Folge dI - I⁶ (15) mit der entsprechenden Führung des Basso continuo und der Neapolitaner (16)⁴⁰⁴. Im Rezitativ 11,8⁴⁰⁵ ist sogar das gesamte harmonische Geschehen vom ersten Akkord an als auf den Schluß bezogen anzusehen. Durch die absteigende Chromatik des Basso continuo und die dazugehörige Dominanthäufung erscheint es mit seinen sieben Takten als eine einzige großartige Schlußkadenz.

So ist denn, alles in allem, die Harmonik des Bachschen Rezitativs ihrem Wesen nach zielstrebige Bewegung – nicht ruhender Klang; dynamisch – nicht statisch; sie entwickelt harmonische Sinnzusammenhänge – nicht das Klangliche um seiner selbst willen. Sie dient mit einer unübersehbaren Fülle von Formeln dem Ausdruck, einem allgemeinen, formalen, Intensität und Zielstrebigkeit bedeutenden – und einem speziellen, inhaltlichen durch Darstellung von Affekten und Wirklichkeiten, dabei oft über den Sinn des Textes hinausgehend.

B. Das Rezitativ als Ganzes

I. Gestalt

1. Die horizontale Struktur

Es hat sich gezeigt, daß die horizontale Struktur des Bachschen Rezitativs nicht eindeutig bestimmbar ist. Vielmehr reicht der Spielraum, in dessen Bereich die als rezitativisch anzusehenden Ausprägungen auftreten, von den rezitativischen Grundformen bis an die Grenze des Ariosen. Dies gilt zunächst sowohl für die Singstimme als auch für den Basso continuo und das Accompagnato. Bei den beiden letztgenannten Faktoren kommt jedoch hinzu, daß rein ariose Bildungen einbezogen werden müssen, soweit sie nämlich mit einer rezitativischen Singstimme gekoppelt sind.

⁴⁰⁴ Vgl. S. 65, Anm. 403.

⁴⁰⁵ XX. Vgl. S. 62 f.

Die Singstimme tritt überwiegend rein oder fast rein rezitativisch auf. Durch stärkere Anwendung der ariosen Elemente – vor allem von Melismen, aber auch von rhythmischen Dehnungen u. a. – ergibt sich je nach dem Grad der erweiterte, der gebrochene oder der Mischstil. Häufig wird ein arioser Abschluß gebildet. Eine Besonderheit ist die choraltrapierte Singstimme.

Die vorherrschende Struktur des Basso continuo ist ebenfalls die rein rezitativische Grundform, die durch (in Zusammenhang mit der Schlußkadenz sich zeigende) Viertel- und Achtelbewegung und durch rhythmische Impulse belebt und gestrafft wird. Stärkere Veränderung entsteht durch Ausfüllung von Pausen der Singstimme und durch Aufnehmen arioser Tendenzen derselben, dies (wie in der Singstimme) vor allem zum Schluß hin – mit dem Erfolg der Bildung eines ariosen Abschlusses. Bei den Erscheinungen des Affektbasses, vor allem aber beim Motiv- und Choralbaß wird die rezitativische Struktur des Basso continuo zugunsten einer ariosen ganz aufgegeben.

Wie beim Basso continuo reicht auch beim Accompagnato die Spannweite von einer rein rezitativischen Grundform – dem einfachen Akkordaccompagnato – bis zur durchgehend ariosen Struktur. Die Zwischenformen sind jedoch ungleich vielfältiger als beim Basso continuo. Bedeutung erlangen z. B. Melodiebildungen – vornehmlich der 1. Violine – bis hin zur Verwendung eines Chorals. Mehr noch sprengt die Auflockerung der Grundform den Rahmen eines „ausinstrumentierten Seccos“, in einigen Fällen sogar beträchtlich. Das Aufnehmen arioser Tendenzen der Singstimme zum Schluß hin führt zu ausgeprägten ariosen Abschlüssen. Die Anwendung der Floskel erwirkt zunächst Mischstilerscheinungen. Bereits als arios sind die durch Aufteilung, Umwandlung, Brechung, Umspielung und Erweiterung des Akkordes entstehenden Formen des abgewandelten Akkordaccompagnatos anzusprechen. Den äußersten Gegensatz zur rezitativischen Struktur bilden auch hier das ariose Motiv bzw. Choralaccompagnato. Eine Eigenart des Accompagnatos besteht in der Möglichkeit der mehrteiligen Anlage, von der in einigen Stücken Gebrauch gemacht wird.

Die Harmonik allerdings zeigt so gut wie ausschließlich nur die rezitativische Struktur, die – abgesehen von Anfang und Schluß eines Satzes – durch das Fehlen in sich geschlossener Kadenzen gekennzeichnet ist.

2. Die vertikale Struktur

Die sich aus dem Zusammenwirken der Einzelfaktoren – Singstimme, Basso continuo und Accompagnato – ergebende vertikale Struktur ist in weitaus der Mehrzahl aller Fälle homogen, d. h. es treffen in der Regel Linien gleicher horizontaler Struktur zusammen. Dies gilt sowohl für das Secco- wie für das Accompagnato-Rezitativ. Die Einheitlichkeit bleibt oft auch dann erhalten, wenn die als Hauptstimme anzusehende Singstimme ihre horizontale Struktur im Verlauf der Entwicklung ändert,

d.h. wenn in ihr – bei rezitativischer Grundstruktur – ariose Elemente auftreten. Basso continuo und Accompagnato nehmen diese in vielen Fällen auf.

Neben der vorherrschenden homogenen Struktur erscheint jedoch gar nicht so selten die heterogene Struktur. Hauptsächlich geht es hier um die Verbindung einer rezitativischen Singstimme mit ariosem Basso continuo bzw. mit ariosem Accompagnato. Daneben tritt dieser Fall auch im Verhältnis des Accompagnatos im engeren Sinne (Oberstimmen) zum Basso continuo sowie im Verhältnis der verschiedenen Schichten des mehrschichtigen Accompagnatos zueinander ein⁴⁰⁶.

II. Wesen

1. Die Tendenz zur horizontalen Entfaltung: Tendenz zum Ariosen

Für die Bestimmung der horizontalen Struktur war letzten Endes die mehr oder minder starke Verwendung der ariosen Elemente maßgeblich. Dies könnte den Eindruck erwecken, als sei die mögliche Entwicklung zum Ariosen ein äußerlicher und vordergründiger Vorgang. Indessen zeigt eine Reihe von Tatsachen, daß der Ausgangspunkt dafür tiefer liegt, etwa die rhythmisch-metrische Entsprechung aufeinander bezogener Gruppen der Singstimme oder die Beziehung der einzelnen Gruppen eines Satzes im Sinne von Spannung und Entspannung⁴⁰⁷. Die „melodische“ Einrichtung der Singstimme ist also keineswegs das zufällige Ergebnis eines Rezitierens auf irgendwelchen lediglich harmonisch gebundenen Tonhöhen⁴⁰⁸. Im Gegenteil: der musikalische Ablauf ist aufs feinste organisiert, alle Teile sind aufeinander abgestimmt, jeder einzelne ist bezogen auf das Ganze.

Daß hierbei rein musikalische Kräfte am Werk sind, zeigt weiterhin die heterogene Struktur, insbesondere die Kopplung einer rezitativischen Singstimme mit einem ariosen Accompagnato. Wenn eine Gleichzeitigkeit von Rezitativischem und Ariosem möglich ist, so muß doch wohl

⁴⁰⁶ Einen weiteren Gesichtspunkt der Frage nach der vertikalen Struktur berührt die Feststellung, daß die zusammentreffenden Linien, zu denen in diesem Falle auch der Text zu rechnen ist, in ihrer Entwicklung gleichgeordnet sind, daß sie an den gleichen Stellen ihre Höhepunkte bzw. ihre Zäsuren haben. Mitunter finden jedoch Überschneidungen statt. Es entstehen Differenzen zwischen den horizontalen Strukturverläufen der beteiligten Faktoren, z. B. trifft eine kadenzierende Singstimme mit einem in der Entwicklung befindlichen Basso continuo und entsprechender Harmonie zusammen, oder Sinneinschnitte des Textes bleiben harmonisch unberücksichtigt [9,4 (8) / 25,2 (15) bzw. 20,4 (15)].

⁴⁰⁷ Dazu S. 9 ff., 26 f.

⁴⁰⁸ So bei Ph. E. Bach: „man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt“. (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Neudruck, Leipzig 1925, S. 113 f.)

zwischen beiden im tiefsten Übereinstimmung bestehen, beide müssen den gleichen musikalischen Ansatz haben⁴⁰⁹.

Das Rezitativische wäre hier somit als rein musikalische Erscheinung zu begreifen – und alle Veränderungen des rezitativischen Stils in Richtung auf das Arioso als Äußerungen einer in ihm ruhenden Kraft, die zur Entfaltung drängt. Anders ausgedrückt: Der Bachsche Rezitativstil ist potentiell arios.

Die Tatsache des rein musikalischen Ansatzes mit ihren Folgeerscheinungen ist natürlich nicht auf die Singstimme beschränkt. Auch der Basso continuo und mehr noch das Accompagnato zeigen dieselben Verhältnisse, worauf die Entwicklung der vielfältigen Arten aus der Grundform hinweist. Sogar in der Harmonik sind starke auf Entwicklung drängende Kräfte wirksam.

Manche ariosen Vorgänge in Basso continuo und Accompagnato wurden zunächst als ein Aufnehmen ariosen Tendenzen der Singstimme angesehen. Richtiger ist wohl die Annahme, daß die in allen Faktoren in gleicherweise vorhandene ariose Energie hier wie dort nach außen drängt, was in der Regel zu gleichzeitigen ariosen Ausbrüchen führt. Am deutlichsten ist dies beim ariosen Abschluß zu erkennen.

So stehen denn die verschiedenen Typen der Singstimme und die verschiedenen Begleitformen nicht nebeneinander als zufällige Gebilde, sondern bezeichnen jeweils den Grad auf der Skala, die vom Rezitativischen bis zum Ariosen reicht. Sie sind zu verstehen als jeweiliges Stadium der Äußerung einer ariosen Tendenz⁴¹⁰.

Der Unterschied zwischen dem Rezitativischen und dem Ariosen liegt bei Bach nicht in einer verschieden großen musikalischen Qualität, sondern in dem geringeren bzw. höheren Grad des Ausgebreitetseins. Er ist daher nur graduell. Was im Rezitativischen keimhaft vorhanden ist, ist im Ariosen entfaltet, dem ständigen Wechsel auf engem Raum steht die Ausweitung einiger weniger musikalischer Vorgänge gegenüber⁴¹¹.

2. Die Tendenz zur vertikalen Entfaltung

Der Tendenz zur Entfaltung in der horizontalen Entwicklung gesellt sich diejenige im vertikalen Bereich. Der durch sie entstehende, als innerer Vorgang zu begreifende Prozeß findet seinen Niederschlag in der jeweiligen vertikalen Zusammensetzung des einzelnen Stückes. Gewiß bleibt es auch hier meist bei der rezitativischen Ausgangsform, die lediglich aus Sing-

⁴⁰⁹ Über das Verhältnis einer Erscheinung des Bachschen Rezitativs zu einer ähnlichen des zeitgenössischen Rezitativs – wie sie u. a. in diesem Fall vorliegt – siehe S. 78f.

⁴¹⁰ Dazu S. 30ff., 40f., 50f.

⁴¹¹ Als Hinweis für die Beziehung zwischen dem Rezitativischen und dem Ariosen zwei Beispiele: In der Kantate 18 beginnt die Arie Nr. 4 mit einer dem dritten Takt des vorhergehenden Rezitativs ähnlichen Tonfolge. In 183,3 XXIV wird der „Kopf“ am Anfang der Singstimme als Accompatomotiv verwendet.

stimme, Basso continuo und der dazugehörigen Harmonie besteht. Aber schon das akkordische Accompagnato beweist durch die vielfältigen Abweichungen von der reinen Akkordaussetzung, daß diese auf Erweiterung angelegt ist. So kommt es denn auch zur Entstehung von Begleitformen, die weit über das äußerlich Rezitativische hinausgehen; zum Motiv-accompagnato z. B., zur Einführung des Chorals, zum mehrschichtigen Accompagnato. Dadurch ergibt sich in vertikaler Richtung eine weitere, auch äußerlich erkennbare Verbindung zum rein Ariosen. Je eigenständiger, charakteristischer die neuen Linien sind, um so deutlicher wird erkennbar, daß es sich um nichts anderes als um Entbindung der keimhaft vorhandenen musikalischen Kräfte handelt. Wie sonst sollte die erregende Einheitlichkeit in der Vielfalt der Erscheinungen zustande kommen, wie sonst das wunderbare Gleichmaß beim Zusammentreffen oft heterogener Elemente⁴¹².

Führt der Weg der Entfaltung zur Fülle, so derjenige der Beschränkung auf das unumgänglich Notwendige zu größter Vereinfachung. Aber auch die nur aus Singstimme, Basso continuo und Harmonie bestehende einfachste Fassung ist bereits Ergebnis einer inneren Entwicklung. Denn die Singstimme ist weitgehend als zerlegte und rhythmisierte Harmonie aufzufassen⁴¹³, die Harmonie wiederum ist auf den Basso continuo zurückführbar, in ihm mit inbegriffen.

Dieser ist daher die Wurzel aller Erscheinungsformen des Bachschen Rezitativs: Da seine Entfaltungsmöglichkeiten grundsätzlich unbegrenzt sind, ist jede konkrete Ausprägung, auch die vielstimmigste, nur ein Auszug aus der Vielfalt des Möglichen und hat merkwürdigerweise bei allem Vollendetsein gleichzeitig den Status des Offenseins.

Dem Basso continuo – dem „Generalbaß“ – kommt eine besondere Bedeutung zu. Er ist weit mehr als ein technisches Mittel, er ist ein musikalisches Prinzip – und seine Verwendung ein persönliches Bekenntnis. Bachs Komponieren war eine *ars inveniendi*, ein Aufsuchen latenter Gesetze⁴¹⁴. Der Generalbaß bot ihm dazu das Mittel. Er war ihm Träger einer prästabilierten Ordnung und sein „*Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths*“⁴¹⁵.

3. Zielstrebigkeit

Hand in Hand mit der Entfaltung geht die Zielstrebigkeit. Der drängende Fluß der Bachschen Musik ist immer wieder mit Bewunderung festgestellt, ihr Pathos als ein „Blickpunktpathos“⁴¹⁶ bezeichnet worden. Das Rezitativ ist hiervon nicht auszunehmen. Eine ganze Reihe von Kennzeichen weist darauf hin, daß auch bei ihm alles auf Entwicklung zu einem Ziel hin angelegt ist, trotz des gewissen äußeren Anscheins des Stehenden,

⁴¹² Dazu S. 50 f. ⁴¹³ Vgl. S. 16.

⁴¹⁴ Vgl. A. Schering, *Bach und das Symbol*, Bach-Jahrbuch 1937, S. 92.

⁴¹⁵ J. S. Bach, *Gründlicher Unterricht des Generalbasses*, Cap. 2, Von der Definition (Spitta II, S. 915f.). ⁴¹⁶ R. Steglich, *Joh. Seb. Bach*, Potsdam 1935, S. 63f.

etwa in den Grundformen des Basso continuo und Accompagnato. Zu erinnern ist z. B. wieder an das Prinzip der Spannung und Entspannung innerhalb der Singstimme, an die Ausfüllung von Dehnungen und Überbrückung von Pausen der Singstimme durch den Basso continuo, an die Dominantfortschreitung und -häufung, an die Vorverlegung des Beginns der Schlußkadenz, an die ariose Verdichtung zum Schluß usw. Allenthalben entsteht der Eindruck des unaufhörlichen Fortschreitens und des organischen Wachsens – nicht nur da, wo die Tendenz zur Entfaltung, zum Ariosen sich „äußert“. Ganz allgemein scheint die Entwicklung unter einem geheimen Zwang zu stehen. Das Folgende scheint immer auch das allein Mögliche zu sein⁴¹⁷.

4. Die Tendenz zur Formbildung

Daneben ist jedoch ein starker Zug zur Formbildung vorhanden, der in vielfältiger Weise zum Ausdruck kommt, z. B. in der rhythmisch-metrischen Entsprechung aufeinander bezogener Gruppen der Singstimme, in der Anwendung einer Reihe allgemeiner Grundsätze, etwa der Entwicklung der Spitzentöne, in den Bauprinzipien der Harmonik usw.⁴¹⁸.

Die Frage, ob die Bachsche Musik im Bilde des Organischen oder des Architektonischen zu sehen sei, geht also – von hier aus betrachtet – von einer falschen Alternative aus. So wie jeder lebendige Organismus in eine bestimmte, ihm gemäße Form drängt, so findet die sich organisch entwickelnde Linie die notwendige Gestalt. Ein Widerspruch liegt jedenfalls nicht in der Feststellung des Nebeneinander von organischem Wachsen und formaler Einrichtung. Im Gegenteil: die beiden Züge bedingen einander. Organische Entwicklung wird erst lebendig erfüllt, wenn sie zur Gestalt führt, die Form erst, wenn sie lebendig erfüllt ist. Nicht um die Form an sich geht es, sondern um die singgemäße Form, in der jedes Einzelgeschehen seinen unauswechselbaren, richtigen Platz hat. Jeder Punkt im musikalischen Ablauf erhält daher seine Bedeutung sowohl als Ergebnis einer bis zu ihm gediehenen Entwicklung bzw. als Ausgangspunkt für die folgende als auch gleichzeitig als Spiegelung des Ganzen, in der sein spezieller Sinn in einen allgemeinen, umgreifenden „aufgehoben“ ist⁴¹⁹. Dies mag der Grund dafür sein, daß wir einerseits vom ungeheuren Schwung, von der harten Zielstrebigkeit dieser Musik fasziniert sind und andererseits beglückt die große Ruhe, das Schwingen, das Inschlaggeschlossen sein erfahren^{420, 421}.

⁴¹⁷ Dazu S. 26f., 38f., 43ff., 65f. u. a.

⁴¹⁸ Dazu S. 9ff., 26 u. a.

⁴¹⁹ Vgl. hierzu die harmonische Anlage von 81,6 XII, S. 64f.

⁴²⁰ H. J. Moser, *Die Epochen der Musikgeschichte*, Stuttgart und Berlin 1930, S. 116: ... „da ‚wird‘ nichts, ‚geschieht‘ und ‚entwickelt sich‘ nichts als Handlungsfragment, sondern es ‚ist‘, ‚kreist‘, ‚schwebt‘ und ‚ragt‘ vollendet als stehende Welle, als zeitloses Gemälde, als in sich unveränderliche Emanation der ‚essentia Dei‘.“

⁴²¹ Zu diesem Abschnitt siehe W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfolge*, 2. Auflage, Leipzig 1950, S. 103f.

Daß in der Bachschen Musik – und auch im Rezitativ – ein Gleichgewicht zwischen den „formalen“ und „inhaltlichen“ Kräften erreicht ist, ist eines ihrer Geheimnisse. Es zu ergründen, sind beide Wege möglich: der von der Form ausgehende und der dem Entwicklungsprozeß nachspürende. Jeder wird mit Notwendigkeit auf den Gegenpol stoßen, auf das innere Leben der erste, auf die formale Entsprechung der zweite. In jedem Fall entsteht die Forderung der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, des speziellen Ausdrucks unter den allgemeinen Sinn. Form bedeutet zwar nicht Unterdrückung, aber Einordnung des Subjektiven und Anerkennung eines Objektiven.

5. Der Ausdruck

Alles musikalische Geschehen zielt auf Ausdruck. Auch das Bachsche Rezitativ steht unter diesem Zeichen, oft so sehr, daß geradezu eine Ausdrucksbesessenheit am Werke gewesen sein muß. Träger des Ausdrucks sind alle vier Faktoren, neben der Singstimme also auch der Basso continuo, das Accompagnato und die Harmonie.

Hinzuweisen ist zunächst auf den allgemeinen Ausdruck, der jedem musikalischen Gebilde an sich anhaftet. Die größere oder geringere Intensität ist das Ergebnis der Gesamteinrichtung, der Linienspannung, der Auswahl der Intervalle, der harmonischen Konzeption, der Art der Begleitung usw. Daß die Ausdruckskraft des Rezitativs relativ groß ist, ergibt sich aus der Eigenart der rezitativischen Harmonik und der rezitativischen Singstimme.

Den Ansatz für die Art und den Grad des Ausdrucks bietet in der Regel der Text. Dies ist vorerst wiederum allgemein zu verstehen, wenn etwa ein erregter Text durch Ausdrucksintervalle der Singstimme und Ausdrucksharmonie interpretiert wird. Häufig ist aber der spezielle Sinn des einzelnen Wortes (bzw. Sinnzusammenhanges) gemeint, indem ihm z. B. ein entsprechendes Intervall zugeordnet wird – oder ein Melisma, ein Affektbaß, eine Affektfloskel, vor allem eine besondere Harmonie⁴²². Gelegentlich geht in solchen Fällen der musikalische Ausdruck über den Sinn des Wortes hinaus. So bildet ein in kurzen Abständen dreimal auftretender Quintfall nicht nur die Entsprechung zu den Worten „und fiel

⁴²² a) Dazu S. 24, 28 ff., 39f., 47 u. a.

b) Ob sich wohl Ph. E. Bachs abwertende Bemerkung im „Versuch“ (S. 110) auf die Exponiertheit der Rezitativ-Harmonik des Vaters bezog?: „Die Rezitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechslungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropft.“ Usw.

c) Als Träger des speziellen Ausdrucks wird neuerdings die „Figur“ angesprochen (A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Joh. Seb. Bachs*, Mainz 1950). So werden in den ersten 9 Takten des Rezitativs 21,4 II fünf solcher Figuren festgestellt. (H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, Würzburg 1941, S. 133.)

auf sein Angesicht zu seinen Füßen“, sondern zeigt außerdem – im Zusammenhang mit der ganzen Linie – den Zustand der völligen Ergebenheit auf⁴²³.

Insbesondere vermag die Harmonie erstaunliche Sinnbezüge herzustellen. Die Anwendung eines Vorhaltakkordes bei dem Worte „baut“ z. B. weist auf die Spannung, in die der gerät, der „auf sein (Christi) Leiden baut“⁴²⁴. Die durch die aV antizipierende Floskel der 1. Violine hervorgerufene Störung der vorliegenden Harmonie gV mutet wie eine negative Beantwortung der im zugehörigen Text gestellten Frage „gehört sich das für einen Christen?“ an⁴²⁵.

Am eindringlichsten entsteht solch hintergründiger Sinn im Accompagnato, das damit weit über den Rahmen einer „Begleitung“ hinauswächst. Abgesehen davon, daß es sich in vielen einzelnen Zügen an der Darstellung des Textsinnes beteiligt⁴²⁶, erhält es im ganzen besondere Aufgaben, so z. B. in 113,6. Hier entwickelt das Accompagnato eine Floskel aus einer Zweisechzehntelgruppe, die in der Singstimme mit dem Wort „Sünder“ – „Der Heiland nimmt die Sünder an“ – zusammenfällt. Diese Floskel findet sich erstmalig bei der folgenden Stelle „wie lieblich klingt das Wort in meinen Ohren!“, und zwar unmittelbar auf das „Wort“ folgend. Sie begleitet dann den ganzen ersten Satz, begegnet darauf noch einmal am Anfang des zweiten, nach der Stelle nämlich „Auf dieses Wort will ich zu dir... treten.“ Damit ist der Sinn erhellt. Das „Wort“, auf das die Floskel immer wieder und – durch progressive Erweiterung – immer

⁴²³ 17,4 (5-6) VII. In 79,4 (13) wird durch die Anwendung der übermäßigen Quarte e-ais der „Mittler“ als der Gekreuzigte erkannt. Siehe vor allem auch in 43,8 die Koloratur auf „schau“, die auf den Gegenstand des Schauens, das „Auf-fahren“ weist. (Vgl. S. 29.)

⁴²⁴ 9,4 (10).

⁴²⁵ 47,3 (12) XXII. – In 90,2 führt der Weg B - c - f - g in den Trugschluß gV - As V², „ins Verderben“ (1-7). Er muß noch einmal gegangen werden, nun im Schutze von Es - von Gottes „ungezählter Wohltat“ -, das in den Mittelpunkt rückt und eine neue Ordnung schafft: aus c - f - g wird f - Es - c - g (7-16). Aber „die Wohltat ist vergebens“. Die ganze doppelte Entwicklung zum g-moll ist umsonst (16 Takte!), die letzten drei Takte sind harmonisch vom vorhergehenden losgelöst, auf g folgt C - a - d (16-19).

⁴²⁶ Siehe z. B. die Chromatik bei „Wurm“ (19,4), „Jammertal“ (91,4), den Septfall bei „lauter Nacht“ (21,7 V). – Dazu noch folgender Hinweis: Jede hinzutretende Linie bereichert den Satz zunächst durch sich selbst. Darüber hinaus kann ein Neues, Drittes entstehen, eine neue Dimension, die sich gewissermaßen zwischen den Zeilen bildet. In dem Rezitativ 12,3 XXI „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“ bringt die erste Violine eine Tonleiter, die horizontal nur C-Dur-Leiter ist. Durch wechselnde harmonische Beziehungen hat sie gleichzeitig auch Anteil an der Bildung von g-, f- und c-Moll. Sie ist also nicht nur die Himmelsleiter, die „in das Reich Gottes“ führt, sie ist dabei auch der durch „viel Trübsal“ führende Erdenweg. Sie geht zwar ohne Umweg auf das Ziel zu, begreift aber das Gebrochene mit ein.

intensiver hinweist, ist das Motto des ganzen Rezitativs: „Der Heiland nimmt die Sünder an“⁴²⁷.

Ein großartiges Beispiel bietet das *Accompagnato* von 70,9. In ihm sind vier selbständige, verschiedenartige Bewegungszüge miteinander verbunden: der *Basso continuo*, die Singstimme, der Streichersatz, die obligat geführte Trompetenstimme. Der Text handelt vom letzten großen Tag und der Verzweigung des Sünders – und vom Erbarmen Jesu und der dadurch ausgelösten Freude. Jede der vier Gruppen geht nun auf besondere Weise darauf ein. Der *Basso continuo* spricht „der Welt Verfall“ durch pochende Sechzehntel aus, um dann nach dem Sinneinschnitt nur noch mit einfachen Schlägen zu begleiten. Dabei ist es bemerkenswert, wie die Änderung nicht ohne Übergang, sozusagen psychologisch vorgenommen wird. Die Sechzehntel hören erst nach und nach auf; lange Pausen bereiten die neue Situation vor. Die Singstimme reagiert am unmittelbarsten auf das wechselnde Geschehen, z. B. durch ausgedehnte Melismen. Die Streicher ordnen dem „großen Tag“ eine aufsteigende Dreiklangsfigur, „der Welt Verfall“ eine über drei Oktaven abfallende Zweiunddreißigstel-Passage und dem „Erbarmen“ Jesu ein Seufzermotiv zu. Dabei treten nun – man könnte sagen – antithetische Kombinationen auf, so wenn zum „Licht des Trostes“ das Motiv des „großen Tages“ (Takt 14 bis 17) oder zur „Freude“ das Motiv des „Erbarmens“ erklingt (26–28). Hier findet also ein Gedanke seine notwendige Ergänzung: der Trost erscheint vor dem Hintergrund des jüngsten Gerichts, die Freude ist an das Kreuz gebunden. Das Ganze wird nun überhöht durch den Choral der Trompete „Es ist gewißlich an der Zeit“⁴²⁸.

⁴²⁷ Zu 113,6 XXIII siehe auch S. 47 (Anm. 326). – Die Bachsche Musik ist weder die Musik des autonomen Menschen, noch die des Heiligen. Sie ist die Musik des durch Christus gerechtfertigten Sünders. Man beachte im obigen Beispiel die geradezu „fassungslöse“ Ausweitung der Floskel, als es heißt, daß die Sünder sogar „zu Freunden auserkoren“ sind. In 40,5 (9–10) erhält der „betrübte Sünder“ starken Ausdruck auf fünffache Weise: tonartlich (b-Moll), gehaltener Ton in der Singstimme, plötzlich eintretender klopfender Baß, Neapolitaner, Wechsel-dominante. Womöglich noch intensiver ist der Abschluß des Rezitativs 87,4 „Wenn unsere Schuld bis an den Himmel steigt... drum suche mich zu trösten“.

⁴²⁸ Zu 70,9 siehe auch S. 54 f. – Noch zwei weitere Beispiele: In 183,3 XXIV übernimmt das *Accompagnato* die ersten vier Töne der Singstimme, die „Kopf“-Formel (siehe S. 18), die den Text „Ich bin bereit“ trägt. Während nun in der Singstimme dieses Bereitsein ausgeführt wird, wiederholt das *Accompagnato* – alternierend zwischen Oboe d’amore I/II und Oboe da caccia I/II – ununterbrochen das Motiv der ersten vier Worte „Ich bin bereit“. Das gleichsam krampfhafteste Festhalten an dem mit diesen drei Worten bezeichneten Entschluß ist mehr als einfache Textausdeutung. Es reißt den menschlichen Hintergrund auf und macht die Qual dessen ersichtlich, der nur sagen kann: ich glaube, hilf meinen Unglauben. (Vgl. S. 49, Anm. 338.)

Ähnlich ist es in 102,6. Die hartnäckige Wiederholung des Prallermotivs hat offenbar einen bestimmten Sinn. Der Vergleich mit einer gleichlautenden Stelle in 109,:

Mit diesen Beispielen ist die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten im *Accompagnato* nur angedeutet. Für eine eingehende Beschreibung ist hier nicht der Platz; sie muß Einzeldarstellungen überlassen bleiben.

Es handelt sich bei alledem nicht um Wortausdeutung oder gar Wortmalerei, die dahin ginge, daß der Wortausdruck durch eine letzten Endes unverbindliche musikalische Geste lediglich verstärkt wird. Vielmehr hat der hinter dem Wort stehende Sinn seine musikalische Entsprechung erhalten⁴²⁹. Deshalb darf niemals außer acht gelassen werden, daß diese Musik bei aller ihrer Tiefe, ihrer Bedeutsamkeit und Hintergründigkeit nach musikalischen Gesetzen gebaut ist. Das Ausdruckshafte erscheint nicht als von außen herangetragen, als der musikalischen Entwicklung aufgesetzt, vielmehr als ein wesentlicher Bestandteil derselben. Es wird immer durch die Form abgefangen und gebändigt, auch in den exponiertesten Fällen. Erst dadurch erhält es seine besondere überpersönliche Bedeutung. Indem es in seinen einzelnen Phasen einem Umfassenden eingeordnet wird, weist es auf einen Hintergrund, wird es transparent. Niemals darf daher auch einem speziellen Ausdruck zuliebe der Zusammenhang vernachlässigt werden⁴³⁰. So charakteristisch manche Einzelercheinung auch sein mag, der besondere Wert liegt weniger in der Tatsache, daß sie zur Anwendung gelangt, sondern vielmehr darin, wie es geschieht. Immer ist sie zunächst Baustein einer Musik von vitaler Kraft und außerordentlicher Intensität.

Weiterhin: Aller Ausdruck ist hier gegenständlicher Natur. Immer zielt er auf objektive Wiedergabe eines Gegebenen. Soweit es sich um die musikalische Entsprechung von Bildern und Bewegungen handelt, ist der Sachverhalt eindeutig. Aber auch die im Text liegenden affekthaltigen Spannungen werden als solche ausgedrückt, die Furcht wirklich als Furcht und nicht als die entsprechende subjektive Reflexion.

Dies gilt ebenso für die nicht im Text genannten psychologischen Hintergründe. Der Zustand der Erregung z. B. ist direkt auskomponiert, etwa durch besondere Anordnung der Pausen oder durch Akzentverlagerung. „Unklarheit“ entsteht durch gleichzeitige Verwendung enharmonisch verwandter Töne. Manch ausdrucksstarkes Intervall kann entsprechend gedeutet werden. Der Septsprung der Stelle „da er sahe“ zeigt die Erschütterung, „daß er gesund worden war“, der dreimalige Quintfall die Demut des Dankbaren. Die im *Accompagnato* begleitenden, und das heißt hier Anteil nehmenden Stimmen schließen sich den „Freude“-Ausbrüchen der Singstimme an, aber eben ein wenig später, als ob sie an-

zeigt, daß die kleine Notengruppe als Zeitmotiv angesprochen werden kann. Sie stünde dann hier für die erste Zeile „Beim Warten ist Gefahr, willst du die Zeit verlieren?“. Die nun folgende Mahnung zu Umkehr und Buße wird also ständig begleitet von dem Gedanken des drohenden Zuspät. [Vgl. S. 49 (Anm. 334).]

⁴²⁹ Vgl. A. Schmitz, a. a. O., S. 15: Urentsprchung. Siehe auch S. 77 ff.

⁴³⁰ Darüber vor allem S. 79 ff.

gesteckt wären. Vielleicht sind auch manche Widersprüche zwischen textlicher und musikalischer Anlage vom psychologischen Ansatz zu verstehen: der Erregte gliedert nicht logisch⁴³¹.

Im Hinblick auf das bisher Gesagte – daß nämlich auch im Rezitativ Bachs immer objektive Gegebenheiten, seien sie nun anschaulicher oder affekthaltiger bzw. psychologischer Natur, und nicht subjektive Gefühlsäußerungen musikalisches Leben erhalten haben – ist die Frage nach dem Verhältnis des Ausdrucks im Bachschen Rezitativ zur Affektentheorie zu stellen. Zunächst ergibt es sich, daß der von dieser geforderte einheitliche Gesamtausdruck nicht immer vorliegt. Vielmehr tritt häufig ein Wechsel des Ausdrucks in einem Stück ein, entsprechend der textlichen Vorlage. Dieser folgt nun aber nicht dem einzelnen Wort, der Ausdruck schwankt also nicht ständig hin und her, sondern verändert sich immer nur von Abschnitt zu Abschnitt und bildet zwar verschiedenartige, aber in sich einheitliche Teile⁴³². In diesen Teilen wird die Forderung, „ein Tonstück dürfe nur einen Affekt enthalten oder darstellen“⁴³³, bzw. „den Ausdruck der Worte stets dem Ausdruck des Gedankens“⁴³⁴ zu unterwerfen, erfüllt. So geht es in dem ersten Satz von 9,4 nur um die Darstellung von „des Höchsten Sohn“, die Stelle „des Vaters Zorn“ bleibt musikalisch unberücksichtigt⁴³⁵. In 2,4 steht dem „harten“ ersten Satz ein „weicher“ zweiter gegenüber⁴³⁶.

Im Grunde weisen auf diesen Tatbestand alle Vorgänge, die zu erkennen geben, daß in erster Linie die musikalisch-formalen Gesetze wirksam sind, Wortausdeutung nur in dem von diesen gesteckten Rahmen erfolgt⁴³⁷.

⁴³¹ Dazu S. 16; 72ff.; 80, Anm. 455. Die Stelle „da er sahe“ steht in 17,4 (2–3) VII. Das Accompagnato-Beispiel ist 70,2 (ähnlich 22,3).

⁴³² In 38,2 etwa Takt 1–2 und Takt 3–6.

⁴³³ G. Frotscher, *Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs*, Bach-Jahrbuch 1926, S. 94.

⁴³⁴ J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten* 1770, zitiert BJ 1926, S. 95.

⁴³⁵ VI. Vgl. S. 27f.

⁴³⁶ Ein besonders aufschlußreiches Beispiel bietet die Stelle „und sie wurden sehr betrübt und huben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm“ aus der Matthäuspasion (Nr. 15). Hier hat hauptsächlich der Ausdruck der Erregung musikalische Gestalt gewonnen – im Hinblick auf den folgenden Chor „Herr, bin ichs“, mit dem dieser Rezitativabschnitt eine Einheit bildet. Wohingegen nur angedeutet wird, daß „sie sehr betrübt wurden“. Man beachte u. a. die aufsteigende, durch eine Spannungspause unterbrochene Linie bis zum g^1 bei „huben an“. Siehe S. 81, Anm. 457.

⁴³⁷ U. a. also die rhythmisch-metrische Entsprechung der Gruppen, der Gebrauch von Grundformen beim Tonhöhenverlauf, die Art der Verwendung der Intervalle oder Melismen, die Beziehung der Gruppen zueinander im Sinne von Spannung und Entspannung – usw. (siehe S. 9ff., 17ff., 24, 26f., 29f. usw.). Vgl. dazu auch den folgenden Abschnitt „Wort und Ton“.

Am eindeutigsten zeigt sich das Prinzip des einheitlichen Ausdrucks im *Accompagnato*, vor allem im *Motivacompagnato*. Das Festhalten an einem oft mit hintergründigem Sinn behafteten, aber gleichwohl rein musikalisch verwendeten Motiv zwingt das gesamte musikalische Geschehen unter einen gemeinsamen Nenner.

6. Wort und Ton

Die musikalische Konzeption der Singstimme des Bachschen Rezitativs geht von der poetischen, d.h. rhythmisch-metrischen Anlage des Textes aus. Die Strophe wird zum „Satz“, die Zeile zur „Gruppe“, die Betonung zum „Schlag“. Abweichungen vor allem im letztgenannten Verhältnis entstehen nicht aus inhaltlichen, sondern aus formal-musikalischen Gründen im Sinne der rhythmisch-metrischen Entsprechung. Das Inhaltliche wird in solchen Fällen gelegentlich sogar vernachlässigt. Auch die rhythmische Einrichtung im einzelnen bezieht sich nicht auf die inhaltlichen Qualitäten des Textes. Selbst der Gebrauch des *Melismas* unterliegt in hohem Maße formalen Gesetzen, und ebenso die Entwicklung der Spitzentöne. Entscheidend für das Wort-Ton-Verhältnis ist außerdem die Tatsache, daß die rezitativische Singstimme nicht frei schweifend und ständig neuartig entwickelt wird, sondern weitgehend feststehende, dem zugehörigen Wort manchmal unangemessene Formeln verwendet, die in erster Linie nach musikalischen Gesichtspunkten aufeinander abgestimmt sind⁴³⁸. Alles Inhaltlich-Ausdruckshafte ist dem musikalischen Prozeß eingeschmolzen. Nicht um das einzelne Wort geht es. Bach ist vom Sinn und nicht eigentlich „vom Worte besessen“⁴³⁹. Und die Gestaltung dieses Sinnes erfolgt auf rein musikalische Weise.

Das Bachsche Rezitativ ist mithin keineswegs eine „ungebundene Rede“⁴⁴⁰ in Tönen; es ist vielmehr eine ebenso gesetzmäßige wie eigenständige Form⁴⁴¹.

Wie schon angedeutet, widerspricht dies der Ansicht, die die zeitgenössischen Theoretiker über den Rezitativstil an sich haben. Ob Heinichen

⁴³⁸ Dazu S. 7 f., 9 ff., 13 f., 17 f., 22, 26, 30 usw.

Ein Widerspruch zwischen Wort und Ton kann sich weiterhin ergeben in der harmonischen Großenteilung; bei bedeutsamen Harmonien, wenn sie sich mit einem anderen als dem entsprechenden Wort verbinden; im Verhältnis von Harmonie und Interpunktion usw.

⁴³⁹ Wie A. Schering formuliert (Vorwort zu Kantate 8, Eulenburgs kleine Partiturnote, S. II). – Vgl. S. 75.

⁴⁴⁰ So bei Heinichen, *Anweisung*. Siehe Anm. 443.

⁴⁴¹ Auch als Monodie im speziellen Sinn ist es nicht anzusprechen. Vgl. Fr. Blume, *Das monodische Prinzip*, Leipzig 1925.

⁴⁴² *Anweisung zu vollkommener Erlernung des Generalbasses bzw. Das Neu-Eröffnete Orchestre und Kern melodischer Wissenschaft bzw. Critischer Musikus bzw. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Hamburg 1711 bzw. 1713 und 1737 bzw. Leipzig 1745 bzw. Neudruck, Leipzig 1925).

oder Mattheson, Scheibe oder Ph. E. Bach⁴⁴² – alle sind sich darin einig, daß das Rezitativ „in allen zu sagen *Ex Lex* bleibt“⁴⁴³.

Immerhin heißt es auch wieder: „Daß man keinen Unterschied macht zwischen einem Kirchen- und Theatralischen Recitativo, ist gar übel gethan und ein Mißbrauch der Kirchen“⁴⁴⁴. Oder von „der Natur des Rhythmus“, daß er „im Recitativ von eben der Nothwendigkeit ist, wie in den Arien“⁴⁴⁵. Aber solche vereinzelt Bemerkungen schwächen kaum die Meinung ab, daß das „Recitativ... einer Declamation, öffentlichen Rede oder Erzählung fast so ähnlich ist | als einem Gesange“⁴⁴⁶.

Die für die Komposition einer so charakterisierten Form angebotenen und allgemein verwendeten Mittel sind – das muß zunächst festgestellt werden – weithin dieselben, die auch Bach in seinem Rezitativ benutzt. So finden sich hier wie dort: das Achtel als Hauptwert, der „Endfall“ (d. h. der Ausgang eines Satzes) auf „1“ oder „3“ im Takt, die Singstimmformel nach Art der „Akkordbrechung“ und „Tonwiederholung“, die Klauseln (z. B. die Quartfallklausel oder die Halbschlußklausel bei der Frage), das Melisma, der durch Fehlen geschlossener Kadenz gekennzeichnete harmonische Fortgang, die vielfältige Anwendung der Modulation und anderes mehr⁴⁴⁷.

So weit nun auch diese Aufzählung fortgesetzt werden könnte, über das innere Wesen des Bachschen Rezitativs, über die Kräfte, die in ihm wirken, wird auf diese Weise nichts zu erfahren sein. Denn nicht das „Was“, sondern das „Wie“ ist entscheidend⁴⁴⁸. Die Einzelercheinungen sind zu wägen, nicht nur zu zählen. Mag der äußere Anschein auch auf manche Ähnlichkeit des Bachschen Rezitativs mit den Erzeugnissen jener Zeit hinweisen, er kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier eine Form durchaus eigener Prägung entstanden ist⁴⁴⁹.

Wieder einmal ist es Spitta, der dies (als erster?) erkannt und in einer

⁴⁴³ Anweisung (siehe oben) S. 214. Die ganze Stelle lautet: „Denn das Recitativ ist ein neuer und gantz aparter Stylus, welcher | weil er ohnedis meist ohne Instrumenta gehet | in allen zu sagen *Ex Lex* bleibt | indem er weder die ordentliche Resolutiones, noch die natürliche Ausschweifung der Tone, weder Tact noch andere gewöhnliche Legalitäten in acht nimmt: oder mit einem Worte: er ist gegen eine legale Music eben dasjenige | was eine ungebundene Rede gegen die gebundene und in gewisse Metra eingeschrenckte Poesie ist.“

⁴⁴⁴ J. Mattheson, *Das Beschützte Orchestre*, 1717, S. 143.

⁴⁴⁵ J. A. Scheibe, *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, 1765, 12./1, S. 22.

⁴⁴⁶ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 1713, S. 180.

⁴⁴⁷ Siehe F. H. Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Göttingen 1955.

⁴⁴⁸ Vgl. S. 75.

⁴⁴⁹ a) Ähnlich ist es ja bei den anderen musikalischen Formen. Auch dort verwendet Bach u. a. die Mittel, die ihm die Zeit anbietet, um mit ihrer Hilfe Werke von einzigartiger Bedeutung zu schaffen.

b) Etwas anderes ist es, daß natürlich nicht alle der über 500 Kantatenrezitative (mit Einschluß der weltlichen) den gleichen hohen Wert haben.

ganzen Reihe von Feststellungen formuliert hat. Eine der deutlichsten und eindringlichsten soll hier zitiert werden:

„Wie in der Oper behandeln sie das Rezitativ als Sprechgesang mit einzelnen schärferen musikalischen Akzenten, wo eben die Poesie dazu Veranlassung bot; höchstens verlangten sie, daß der Sänger sich im Vortrage etwas mäßigen solle, aber die Nötigung zu diesem Maßhalten in die Komposition selbst zu legen, fiel ihnen nicht ein. Bach ist der einzige, der auch hier nicht äußerlich übertrug, sondern innerlich neu schuf. Ausdrucksvolle Deklamation ist keineswegs sein einziges Streben. Ein allgemein musikalisches Prinzip waltet in seinen rezitativischen Tonreihen, was über den Deklamationsgesetzen schwebt, sich häufig mit ihnen deckt, nicht selten aber auch ihnen entgegentritt und sie zwingt, sich ihm zu bequemen... Man fühlt beständig: die subjektive Willkür wird gebändigt durch eine erhabeneren Kunst-idee, welche ihre unsichtbaren Schranken um sie zieht. Der melodische Strom in Bachs Rezitativ ist zuweilen so voll und gleichmäßig, daß man ihn getrost von den Textworten ganz abstrahieren kann.“⁴⁵⁰

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Alfred Heuss – trotz der dem Deklamatorischen zugeschriebenen Bedeutung. Bach lenke, so schreibt er, „die Sprache ganz im Sinne des Musikers, der nach ordnender Form strebt“⁴⁵¹.

7. Der Vortrag

Der Vortrag des Bachschen Rezitativs ist bis heute eine recht problematische Angelegenheit und läßt eine weitgehende Unsicherheit erkennen. Und dies gerade als Folge einer trotz Spitta und Heuss allgemein verbreiteten Ansicht: daß auch dieses Rezitativ in erster Linie sprachlichen Regeln gehorche, daß man also bei seiner Darstellung vom Text auszugehen habe, für dessen Ausdeutung das Notenbild nur einen ungefähren Anhaltspunkt bilde – das heißt, daß man frei zu „gestalten“ habe.

Damit ist nun aber jeder Art von Willkür Tür und Tor geöffnet. Ein und dasselbe Stück muß die verschiedenartigsten Auffassungen über sich ergehen lassen, durch die es manchmal bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Die Art und Weise, in der dies geschieht, ist vielfältig, die Ursache dafür die gleiche: Mißachtung der vom Komponisten festgelegten Form⁴⁵².

⁴⁵⁰ Ph. Spitta, *J. S. Bach* I, S. 489f. Weitere Stellen: I, S. 506, 549 – II, S. 86, 143, 148, 182, 285.

⁴⁵¹ A. Heuss, *Bachs Rezitativbehandlung*, Bach-Jahrbuch 1904. Daß der damit ausgesprochene Vorrang des Musikalischen vor dem Deklamatorischen wirklich Heuss' Meinung ist, zeigt deutlich seine a. a. O. vertretene Ansicht über den Vortrag des Rezitativs (siehe Anm. 452 und 454).

⁴⁵² Dies stellt auch Heuss a. a. O. S. 90 fest: „Es ist nämlich unglaublich, welche Freiheiten die Sänger sich in dieser Beziehung erlauben. Während man in anderer Beziehung sich heute geradezu an den Buchstaben hält ... begeht man in dieser Beziehung Dreistigkeiten an Bach, die nicht scharf genug verdammt werden können. Man dehnt, wo Bach Kürzen hat, oder tut das Umgekehrte, man bringt Fermaten an, wenn man gerade auf einem Tone sitzt, auf dem man sich wohlgefällt, und was dergleichen Unarten mehr sind.“

Demgegenüber ist zu fordern, daß der Vortrag des Bachschen Rezitativs von der Endgültigkeit und Unantastbarkeit der durch das Notenbild festgelegten Gestalt auszugehen hat⁴⁵³. Dies gilt nicht nur für die Tonhöhen, sondern auch für die Tonlängen, oder vielleicht sinnvoller: für die rhythmisch-metrischen Verhältnisse. Jede willkürliche Änderung der Notenwerte hebt den inneren Zusammenhang aufeinander bezogener Teile auf⁴⁵⁴. Das trifft auch für die Pausen zu. Insbesondere erfordert die Spannungspause eine subtile Behandlung. Sowohl genaue Einhaltung als gedankliche Überbrückung sind notwendig⁴⁵⁵. Nur auf rhythmisch-metrischer Grundlage ist sowohl der ununterbrochene Zug als auch das wechselvolle Spiel von Spannung und Entspannung, von Verdichtung und Auflockerung in der Beziehung der Gruppen hörbar zu machen, erhält auch das harmonische Geschehen seine eigentliche, in der Entwicklung harmonischer Sinnzusammenhänge bestehende Bedeutung – wird ganz allgemein der mit der Form gegebene Sinn offenbar.

Einen besonderen Hinweis verdienen auch in diesem Zusammenhang die Rezitative mit heterogener vertikaler Struktur, in denen eine rezitative Singstimme mit einem ariosen Basso continuo bzw. einem ariosen Accompagnato gekoppelt ist. In diesen Fällen ist die Singstimme schon äußerlich gezwungen, sich der rhythmisch-metrischen Einrichtung unterzuordnen. Nimmt man daher einen grundsätzlichen strukturellen Unterschied zwischen dem rezitativischen und ariosen Stil und damit einen

⁴⁵³ Grundlage für die folgenden Ausführungen bilden insbesondere die Abschnitte „Tendenz zur ariosen Entfaltung“, „Zielstrebigkeit“, „Tendenz zur Formbildung“, „Ausdruck“, „Wort und Ton“.

⁴⁵⁴ Auch Heuss ist der Ansicht, „daß die Rezitative ganz streng im vorgeschriebenen Rhythmus einzustudieren sind“ (a. a. O. S. 90). Die alten Theoretiker sind konsequenterweise anderer Ansicht, natürlich auf das Rezitativ im allgemeinen bezogen: „*Endlich muß der Sänger sich befeißigen, seinen Worten gemäß, entweder frey, oder heftig, oder langsam, oder matt, oder gleichgültig zu singen*“ (*Critischer Musicus*, S. 746), und: Die Rezitative werden „ohne Rücksicht auf den Takt abgesungen, ob sie schon bei der Schreibart in den Takt eingeteilet werden“ (*Versuch*, S. 110).

Es überrascht, daß auch Ph. Spitta Bachs Rezitativ für „ein musikalisches Phantasieren gleichsam ohne festes Taktmaß“ hält (*Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz*, Hamburg 1893, S. 17). – Über Bachsche Tempoangaben in besonders gelagerten Fällen siehe Anm. 456. Vgl. auch S. 32, Anm. 201.

⁴⁵⁵ Wie wichtig die sorgsame und sinngemäße Behandlung der Pausen ist, zeigen vor allem Stellen mit besonderer Einrichtung wie 18,3 (25–27): „Sein Sinn ist ganz dahin gerichtet, uns deines Rates zu berauben“. Hier wird die Gruppenpause durch die folgende Motivpause verdrängt. Die normale Zäsur (beim Komma) ist also übergangen, die pausenlos („atemlos“) ansetzende neue Gruppe dafür zerbrochen (Achtelpause nach „uns“). Als Auswirkung entsteht Überstürzung und Stauung in einem – direkt aus der Partitur und nicht etwa als ein vom Sänger noch gesondert hinzuzufügender Ausdruck.

entsprechenden Unterschied im Vortrag an, so wäre hier die Singstimme gezwungen, sich gegen ihre Natur zu bewegen⁴⁵⁶.

Mit der Forderung der Berücksichtigung der rhythmisch-metrischen Verhältnisse hängt eine zweite zusammen, die der Unterordnung aller Einzelerscheinungen unter das Gesetz der zielstrebig angelegten und auf Entfaltung drängenden, dabei formal gebundenen musikalischen Linie; aller Einzellafekte unter den Hauptaffekt; des „Wortes“ unter den „Ton“. Jedes Herausheben, jede besondere, sich nicht aus der Entwicklung ergebende Betonung ist zu vermeiden, sei es in Hinsicht auf ausdruckschaffende Intervalle, auf Spitzentöne, auf Melismen, auf wichtige Worte, auf eigenartige Harmonien usw.⁴⁵⁷.

Gewiß geht es um den Ausdruck. Aber da aller Ausdruck musikalisch gesetzmäßig verankert ist, entsteht er zwangsläufig durch sinngemäßen Nachvollzug der musikalischen Vorgänge. Auf diese Weise wird er auch da, wo er im Übermaß die Form zu sprengen droht, gebändigt und dem übergeordneten Sinn dienstbar gemacht, wird er das musikalische Geschehen transparent erscheinen lassen. Der Versuch, ihn vom Zusammenhang lostgelöst zu erwirken, führt – gerade auch an den bedeutendsten Stellen – zur Sinnentleerung bis zur Karikatur und hinterläßt oft genug den peinlichen Eindruck der Selbstbespiegelung. Das Außerachtlassen der musikalischen Gebundenheit führt unweigerlich zur theatralischen Pose⁴⁵⁸.

Die Verselbständigung des Vordergründig-Ausdruckschaffenden verhindert auch die Erkenntnis, daß eben nicht das Gefühl an sich gemeint ist, son-

⁴⁵⁶ Daß die Partitur in solchen Fällen gelegentlich Tempobezeichnungen aufweist, kann nicht als Abgrenzung allen unbezeichneten Rezitativen gegenüber verstanden und damit als Argument gegen die These einer grundsätzlichen rhythmischen Gebundenheit des Bachschen Rezitativstils angeführt werden. 18,2 zeigt z. B. die Zufälligkeit solcher Angaben: Takt 5 ist mit dem Hinweis *Andante* versehen – und ebenso Takt 11, ohne daß der erste aufgehoben ist (ähnlich in 114,3). In 194,9 wird beim Eintritt des rezitativischen Duett's *Andante* vorgeschrieben. 38,4 XIX hat eine fast ganz rein rezitativische Singstimme. Der Zusatz „*a battuta*“ erhält seinen Sinn als Hinweis auf den ariosen, den Choral „Aus tiefer Not“ durchführenden *Basso continuo*. Vgl. S. 32, Anm. 201.

⁴⁵⁷ Siehe auch das Beispiel aus der Matthäuspassion, Nr. 15: „Und sie wurden sehr betrübt...“, S. 76, Anm. 436. Der Sänger darf hier nicht dem einzelnen Wortausdruck nachgehen, erst „betrübt“ singen und dann heftig werden, er muß vielmehr den ganzen Satz einheitlich im Sinne des vom erregten Chor her entstandenen Hauptaffekts bringen. Der durch die Harmonie (verminderter Septakkord) angedeutete Nebenaffect – „betrübt“ – fließt gewissermaßen mit ein. Seine Verselbständigung zerstört den musikalischen Sinn.

⁴⁵⁸ „Hier“ (in den Rezitativen) „wird gleichfalls jede übermäßige Gefühlsbetonung zu vermeiden sein, auch wo ariose Führung ein lebhafteres inneres Ausschwingen zuläßt. Nichts ist unleidlicher, als wenn Bachs sorgfältige, peinlich ausgewogene Rezitativ-Rhythmik durch Gefühlsschwulst (sog. „Ausdruck“) unverständlich oder unklar gemacht wird“ usw. (A. Schering, *Joh. Seb. Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, S. 189).

dern daß dieses immer auf ein hinter ihm stehendes Objektives zielt. Der Schmerz ist Gottesferne, die Freude Heilsgewißheit. Außerdem geht alles verloren, was neben dem Text und über ihn hinaus die Musik zu sagen hat. Wichtiger als die bloße Darstellung des Ausdrucks ist daher seine geistige, seine musikalische Bewältigung.

Es ist also nicht – vom Text aus – zu deklamieren, sondern – von der Musik aus – zu singen. Freilich handelt es sich dabei um ein Singen eigener Art. Soll doch eine Musik zur Darstellung gebracht werden, in der in unerhört vielfältiger Weise auf engstem Raum ein Höchstmaß an Ausdruck geboten wird. Nirgends sonst wird daher vom Sänger ein solches Maß an Einfühlung und Beweglichkeit verlangt wie hier. Eine stets wache Bereitschaft ist erforderlich, gilt es doch, einer in ständiger Wandlung befindlichen musikalischen Situation gerecht zu werden. Dazu bedarf es einer bei aller Klarheit schwebenden Ausführung des Rhythmischen. Es genügt nicht zu zählen, wichtiger ist zu wägen. Mit der äußerlich richtigen Wiedergabe muß die Sinnerfüllung einhergehen: das zielstrebige Nachzeichnen der musikalischen Vorgänge; das Einordnen, Verknüpfen und Beziehen; das Entwickeln und Bogenspannen. All den feinen Abstufungen im Verhältnis der Gruppen ist nachzuspüren und singend nachzugehen.

Und dies betrifft nicht nur den Sänger, sondern auch den Spieler. Mag auch im *Secco* und in der Grundform des *Accompagnatos* der Eindruck einer „Begleitung“ entstehen, so zeigen schon die Auflockerung dieser Grundform und ganz eindeutig die entwickelten Formen des *Accompagnatos*, daß hier gleichberechtigte Partner zusammentreten. Es geht nicht an, daß das *Accompagnato* nur den Stimmungshintergrund abgibt, es muß aktiv am musikalischen Geschehen Anteil nehmen. Wenn schon die Singstimme als Hauptstimme anzusehen ist, so ist sie doch nur der *primus inter pares*. Auch hier erhebt sich die Forderung der gegenseitigen Ein- und Unterordnung.

Führt einerseits die Vernachlässigung dessen, was die Partitur fordert, und die Heraushebung des Ausdruckshaften zu einem falschen Verständnis, so wird andererseits eine neutrale, wohl dem „Buchstaben“ gerecht werdende, jedoch spannungslose Darstellungsweise weder das pulsierende Leben noch die hohe Geistigkeit dieser Gebilde erwecken. Mit einer nur äußerlich verstandenen Werktreue allein ist es nicht getan. Die Forderung nach unpathetischer Wiedergabe dieser alles andere als unpathetischen Musik führt nur zu Starrheit und Leblosigkeit⁴⁵⁹. Das ist doch gerade das Bedeutsame an dieser Musik, daß in ihr Pathos und Sachlichkeit in gleich vollkommener Weise Gestalt gewonnen haben, dabei aber, dies darf nicht außer acht gelassen werden, so miteinander verbunden sind, daß das eine

⁴⁵⁹ Vgl. S. 71. Die dort aufgezeigten beiden Seiten der Bachschen Musik mögen zu dem doppelten Mißverständnis: schrankenlose Subjektivität – blutleere Scheinobjektivität geführt haben.

im Dienste des anderen steht: Nur die leidenschaftliche Hinwendung des Subjekts zur „Sache“ ist ihr gemäß. Mithin ist es kein Widerspruch, sondern gerade Notwendigkeit, sowohl selbstlose Unterordnung unter den sich aus der Partitur ergebenden Zwang, als auch größte Intensität beim Vortrag zu verlangen, wobei zu bedenken ist, daß streng genommen diese sich als selbstverständliche Folge jener einstellt.

Nicht freie Gestaltung also, und nicht neutrale Wiedergabe, sondern Erfüllung des im Werk waltenden Gesetzes lautet die Forderung, auf die kürzeste Formel gebracht. In dem Maße, in dem ihr Rechnung getragen wird, wird die Größe und Schönheit dieser Musik aufleuchten.