

1t. m.

Forts.

Pro-Bd. l. bei

o
+

Bach-Jahrbuch

1958

+

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

45. Jahrgang 1958



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
VEREINSJAHR 58

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

59/811

Anschriften der Herausgeber:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Kantstraße 1

Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig N 22, Menckestraße 23

Redaktionsschluß: 1. September jeden Jahres

1959 I Ca 1179

INHALT

	Seite
<i>Hermann Melchert</i> (Bad Homburg v. d. H.), Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs	5
<i>Peter Benary</i> (St. Gallen), Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach.....	84
<i>Hans Hering</i> (Düsseldorf), Bachs Klavierübertragungen	94
<i>Karl-Heinz Köhler</i> (Berlin), Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo	114
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Sebastians Gesangbuch	123
<i>Wolfgang Schmieder</i> (Frankfurt a. M.), Das Bachschrifttum 1953-1957	127

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.
hII⁶₅ 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 rezitativen Singstimme möglicherweise einem Choral entstammt, wohl aber, ob ein Choral und damit seine musikalische Substanz in den rezitativen 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 Gesamt Ablauf 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. Besonderen 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 Gruppeneinführung, 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 Schlußpause⁶⁸.

Die Anfangspause ist gewissermaßen das Negativ des Einsatzes der Singstimme. So ist sie – dem vorherrschenden Achtelauftakt gemäß – in der Regel ein oder drei Achtel lang. Alle anderen Werte sind Ausnahmen – wie die dazugehörigen Einsätze⁶⁹. Für die Schlußpause genügt der Hinweis, 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 verhältnismäßig große Ausdehnung, z. B. Viertel + Achtel, sogar zwei Viertel + 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 zusammenhängendes 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 „Singebräuche“ 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, wenngleich 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, wenngleich 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-ge-spannte¹⁴¹. 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 Takten²²⁰. 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 Tonleiterauschnitt, 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 bezeugende 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.

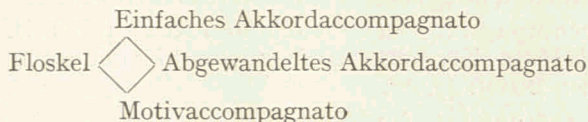
Es kann folgendes gesagt werden: Alle Begleitformen sind letzten Endes aus der einfachen akkordischen Struktur des Accompagnatos ableitbar. Gemeint ist dabei nicht, daß sie sich chronologisch, nach und nach entwickelt haben – dies anzunehmen verbietet schon die jeweilige Entstehungszeit der einzelnen 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 Eingangsschor. 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 viertelig 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 Achtpausen 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 Achtpausen 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 Kadenzen, 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.

³⁹⁶ XX.

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 V², 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 II,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 Tönhöhen⁴⁰⁸. 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. 113f.)

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 arioser 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 Chorfüge*, 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 Akzentvorverlagerung. „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 Kunstidee, 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 gericht, 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 ausdruckschaffte 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-Ausdruckschafften 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 Duets *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.

Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach

Von Peter Benary (St. Gallen)

Die jüngere und jüngste Bach-Forschung war und ist mit Erfolg bemüht, Einseitigkeiten und Ausschließlichkeiten der älteren Anschauungen zu überwinden. An die Stelle eines Entweder-Oder tritt immer mehr der Gesichtspunkt eines Sowohl-Als-auch. Neben Bachs Werk als stilistisches Sammelbecken tritt seine zukunftsweisende Bedeutung, neben den Harmoniker der Melodiker Bach, neben den geistlichen der weltliche Bach. Auch in der Werkbetrachtung ist ähnliches zu beobachten. Man sieht heute Polyphonie und Homophonie im „harmonischen Kontrapunkt“ verschmolzen; man erkennt Linearität und Akkordik in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und Durchdringung; man hat gelernt, vertikale Akkord-Spannung und lineare Stimmstrebigkeit aufeinander zu beziehen. Mit all diesen Gegenüberstellungen wird aber ein für Bach entscheidendes Stilphänomen berührt: der Übergang vom linearen zum periodischen Prinzip. Dieser Wandel vollzog sich zur Bachzeit, und Bachs Schaffen selbst wurde zentral von ihm bestimmt.

In welcher Weise und von welchen Voraussetzungen aus sich dieser stilistische Umschwung vollzog, ist bis auf einige grundsätzliche Hinweise noch kaum ergründet. Melodietypen, etwa als Liedtypus und Fortspinnungstypus charakterisiert¹, paartaktige Entsprechungen gegenüber früherer Ungliedertheit des Stimmverlaufes und andere Feststellungen konnten wichtige methodische Hinweise geben, ohne doch die wirklichen Ursachen solcher Erscheinungen damit zu benennen. Ausgehend von der begründeten Annahme, daß sich der Wandel vom linearen zum periodischen Prinzip in Bachs Schaffen maßgeblich auswirkte, ist der Versuch gerechtfertigt, bei Bach nach den Ursachen dieses stilistischen Wandels zu fahnden. Eine stichwortartige Charakterisierung des linearen und des periodischen Prinzips sei vorausgeschickt. Das lineare Prinzip zeichnet sich vornehmlich aus durch

- den Primat horizontaler Stimmführung,
- die essentielle Gleichwertigkeit der Stimmen,
- die ungegliederte Ausspinnung der polyphonen Linien,
- die Begrenzung metrischer Wirksamkeit auf den Einzeltakt und
- die Sukzessivität in der Faktur des Satzganzen.

Demgegenüber zeichnet sich das periodische Prinzip vornehmlich aus durch

- den Primat vertikaler Stimmbezogenheit,
- den Vorrang der melodischen Oberstimme,
- die paarige Gliederung der Oberstimme oder des ganzen Satzes,
- die Auswirkung der Metrik in Einzeltakt und Taktgruppe sowie
- die Simultanität in der Faktur des Satzganzen.

¹ W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, StMw III, 1915.

Eine erste Grundlage im oben bezeichneten Sinn ist zweifellos in der Tanzmusik gegeben, auf deren grundlegende Bedeutung für die Zeit nach 1600 H. Besseler hinwies². Die tänzerische Ausführung bedingte schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts bestimmte symmetrische oder paarige musikalische Strukturen, wie sie in der Melodik und Taktzahl zu erkennen sind. Auch in der stilisierten Form dieser Tänze, wie wir sie in den Suitensätzen Bachs und anderer Barockmeister antreffen, wurde diese Bindung an paarige Strukturen beibehalten. Sie sind nicht selten der einzige „legitime“ Bezugspunkt auf die einst praktizierten Tänze. Daraus resultieren die fast ausnahmslos durch 2, 4 oder 8 teilbaren Taktzahlen der einzelnen Sätze in Bachs Suiten.

Wenn W. Gurlitt, indem er die Takte der Tanzhälften, mit dem Doppelstrich als mittlerer Abgrenzung, vergleicht, zu einfachen Proportionen gelangt und sie mit den Schwingungszahlen der ersten Obertöne in Verbindung bringt, so ist damit der eigentliche Wurzelgrund dieser fast selbstverständlichen Feststellungen völlig verdeckt³. Hier geht es weder um Quantitäten noch um „mathematische“ Dinge, sondern lediglich um die Grundlage paariger Melodie- und Taktgruppen-Strukturen, die in den bewegungsmäßig-körperlichen Faktoren des Tanzes und Tanzens gegeben ist. Die einfachen Proportionen der Taktzahlen in den Gurlittschen Untersuchungen sind nichts weiter, als die zwangsläufigen Ergebnisse einer im Tanz begründeten Paarigkeit der kompositorischen Konzeption. H. J. Moser bezeichnet das *Gloria* aus der h-Moll-Messe als ein Schnellmenuett. So wenig glücklich die Bezeichnung auch scheinen mag, – nicht zuletzt ist sie gerechtfertigt durch die durchgehend 4- und 8-taktige Gliederung dieses Satzes. Gleiches gilt für das *Et resurrexit*, dessen „nackte“ Tanzakte“ Moser „immer als ‚kosmische Wirbel‘ empfunden“ hat⁴. Von weiteren Sätzen der h-Moll-Messe und anderer geistlicher Vokalwerke Bachs wäre ähnliches zu sagen. Das spricht nicht für den „weltlichen“ Bach, sondern für das Ausmaß periodischer Gefüge in Bachs Gesamtwerk.

Ein Faktor des Wandels vom linearen zum periodischen Prinzip besteht also für Bach in der Übernahme der in Tanzsätzen vorgegebenen paartaktigen Gliederung auch in nicht tanzgebundene Sätze. Es bedarf kaum eines Hinweises, daß auch die Ergebnisse der Bemühungen um Bachs Tonsprache, wie sie in H. Besseler's Begriffen von der „kantablen Polyphonie“ oder vom „Charakterthema“ zum Ausdruck kommen, mit den hier gemeinten Tatsachen in engstem Zusammenhang stehen. Auch die auf Bach bezogene „thematische Arbeit“ darf hier mit

² Vgl. H. Besseler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, KB Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 223 ff.; ders., *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*, KB Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 7 ff.

³ W. Gurlitt, *J. S. Bach*, 3. Aufl. 1949, S. 59. – Vgl. W. Serauky, *Die neuzeitliche Bachforschung und Hans Kayser's Harmonik*, BJ 1949/50, S. 14.

⁴ H. J. Moser, *Joh. Seb. Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele*, BJ 1949/50, S. 5.

einbezogen werden. Was mit diesen Formulierungen umrissen wird, basiert auf einer Konzentrierung der ungegliederten Ausspinnung der polyphonen Linie zu strukturierter und überschaubarer Motivik und Thematik. Die „Taktgruppen-Korrespondenz“ und der „Halbsatz-Themenbau“⁵, die in ihrem Zusammenschluß von 2 + 2 oder auch 1 + 1 oder 4 + 4 Takten die unmittelbare Grundlage des Thematischen selbst abgeben und in Bachs Werken häufig begegnen, sind hierfür der gültigste Beleg.

Der Abbau der Polyphonie in den Jahren um 1730 – und nicht nur bei Bach – wäre demnach positiv als der Gewinn einer tektonisch wirksamen und motivisch profilierten Melodiesprache zu bezeichnen.

Es wäre ein müßiges Beginnen, wollte man Lied und Tanz in ihren Einwirkungen genau eingrenzen. Beide konnten nur deshalb eine so maßgebliche Rolle bei diesem stilistischen Umwandlungsprozeß spielen, weil den allgemeinen Stiltendenzen der Zeit eine Neigung zum „Natürlichen“ zugrunde lag. Das äußerte sich musikalisch vor allem in der Betonung des Tänzerischen und Liedhaften schlechthin. So sollte man den Einfluß des Tanzes nicht auf die benennbaren Tanztypen einengen, sondern alle Kompositionen, die primär aus einer allgemeinen tänzerischen Grundhaltung heraus geboren sind, mit einbeziehen. Entsprechendes gilt für das Lied. – Man denke etwa an den 1. Satz aus Bachs Violin-Konzert *a*-Moll oder den 3. Satz aus dem *E*-Dur-Konzert. Um was für einen Tanz es sich jeweils handeln könnte, ist nicht eindeutig anzugeben. Niemand wird aber leugnen wollen, daß in beiden Sätzen das tänzerische Element eine maßgebliche Rolle zumal für ihre Thematik spielt. Erst recht gilt das Gesagte für Sätze, deren Herleitung von einem bestimmten Tanz, auch wenn er nicht genannt wird, offenkundig ist. Das in der Bach-Literatur schon häufig behandelte Thema der Orgelfuge in *g*-Moll (BWV 542) ist auch hierfür ein markantes Beispiel. Die Melodik weist es eindeutig als Charakterthema aus; dabei behält es aber die metrische Faktur des holländischen Tanzliedes bei, das ihm nachweislich zugrunde liegt.

Über ihren bloß feststellenden Charakter hinaus interessieren diese Ergebnisse freilich erst dann, wenn man am einzelnen Werk die satztechnischen und sonstigen Auswirkungen studiert. Auf Grund unserer Charakterisierung des linearen und periodischen Prinzips hat die Übernahme einer solchermaßen tanzgebundenen Paarigkeit in Werke von eindeutig linearer Prägung eine merkliche Annäherung an den periodisierten Satz zur Folge. Hierzu drei Beispiele.

Bloße Ansätze in dieser Richtung zeigen diejenigen Tanzsätze, die ihrer Satzstruktur nach ganz in der Polyphonie wurzeln – etwa die Courante aus der Partita *c*-Moll. Ihr erster, 12 Takte umfassender Teil ist bei der ungegliederten Ausspinnung seiner Linienführung praktisch überhaupt nicht zu untergliedern. Um so mehr überrascht die Taktzahl. Auch der zweite

⁵ H. Besseler, *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, Max-Schneider-Fs., Leipzig 1955, S. 115–128, besonders S. 121f.

Teil umfaßt 12 Takte. Ansätze zu einer Untergliederung bieten nur die Kadenzierungen in Takt 6 des ersten Teils (*c*-Moll) und zu Beginn des Takt 7 im zweiten Teil (*f*-Moll). Es ergäbe sich also in beiden Fällen $12 = 6 + 6$.

Deutlicher zeichnen sich immanente Gliederungsmomente im Präludium *Es*-Dur aus dem 2. Band des Wohltemperierten Klaviers (im folgenden: WK II) ab. Sie ergeben sich aus den hier wesentlich ausführlicheren Kadenzierungen, sowie aus dem Wechsel der Bewegungsformen und der Stimmenzahl. Wenn hier noch von Pastorale oder Gigue aus Beziehungen zu Tanzformen angegeben werden können, so dürfte das im Präludium *a*-Moll des WK II kaum mehr möglich sein. Eine Untergliederung der Satzteile erscheint unmöglich. Um so mehr überrascht wiederum die Einteilung in $16 + 16$ Takte.

Die Übernahme der in Tanzsätzen vorgegebenen paartaktigen Gliederung tritt also in einer äußerlichen Beibehaltung der ihnen eigentümlichen Taktzahlen wie 12, 16 oder 24 zutage. Die Beibehaltung ist um so äußerlicher, als ihr oft keine paarigen Binnengruppierungen entsprechend gegenüber stehen. Man vergleiche daraufhin die Allemande der Französischen Suite *c*-Moll, deren zweiter Teil sich in $5 + 5$ Takte gliedert.

Man geht bei der Taktgruppierung fast immer von der im 18. Jahrhundert normativ erreichten Viertaktigkeit aus. Bei älteren Meistern, auch noch bei Bach, besteht dafür keine sachliche Begründung, sofern es sich nicht um Lied- oder Tanzkompositionen handelt. Auch nicht-paartaktige Gliederungen können eine tektonische Funktion erfüllen! Damit sind wir bei einem weiteren Punkt angelangt.

Eine zweite Grundlage für den Wandel vom linearen zum periodischen Prinzip ist in der Herausbildung metrischer Gestaltqualitäten gegeben, d. h. in einer bewußten kompositorischen Verwendung bestimmter, tektonisch wirksamer Taktgruppierungen. Hierfür seien einige Beispiele angeführt. Eine Vorbemerkung noch: Wir ziehen lediglich Taktzahlen in Betracht, die unmittelbar und ausschließlich aus der musikalischen Faktur des betreffenden Werkes hervorgehen, um jede willkürliche Deutung von vornherein auszuschließen⁶.

Das Präludium *F*-Dur im WK II gliedert sich bei aller Polyphonie des Satzes deutlich in $16 + 16 + 8 + 16 + 16 (= 72)$ Takte.

Der 2. Satz des 1. Brandenburgischen Konzertes (im folgenden: BrK) gliedert sich in $8+3 + 8+3 + 8+3 + 6$ Takte, wobei die letzten 6 Takte einen rezitativisch freien Anhang bilden.

Der 2. Satz des 4. BrK gliedert sich: $17 + 17 + 10 + 10 + 17$ Takte.

Der 2. Satz des 5. BrK hat $4+5+4+6+4 + 4+6+4+7+4 + 1$ Takte.

⁶ So z. B. findet der staunende Leser, daß 84 bei Smend 7×12 ist, weil er die 7 „braucht“, und daß 84 bei Serauky 6×14 ist, weil er die 14 „braucht“, — ohne daß auch nur im entferntesten eine dementsprechende Gliederung der betreffenden Kompositionen (*Patrem omnipotentem* aus der *h*-moll-Messe und die Sopran-Arie aus der Kantate Nr. 1) bestünde; vgl. BJ 1949/50, S. 9 und 17.

Der 2. Satz des 6. BrK gliedert sich in $4+6 + 3+6 + 4+6 + 4+6 + 4 + 4+6 + 3+6$ Takte⁷.

Die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ gliedert sich in ihrem ersten Teil folgendermaßen:

$$\begin{aligned} 40 &= 8+8 + 8+8 + 8 \\ &+ 28 = 8+2 + 8+2 + 8 \\ &+ 24 = 8 + 8 + 8 \\ &+ 31 = 8+2 + 8+8 + 5 \end{aligned}$$

Der Teil „Wie sich ein Vater erbarmet“ aus der Motette „Singet dem Herrn“ gliedert sich: $3+6 + 3+6 + 3+6 + 10+6 + 4+6 + 5+6 + 5$.

Der Teil „Du bist der rechte Weg“ aus der Motette „Komm, Jesu, komm“ zeigt folgende Gliederung:

$$\begin{aligned} \text{Chor 1: } & \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \dots \\ \text{Chor 2: } & \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \dots \\ & = \quad 22 \quad + \quad 22 \quad + \quad 22 \quad + \quad 22 \quad + \quad \mathbf{I} \end{aligned}$$

Bereits aus den wenigen angeführten Beispielen, die wir bewußt aus so verschiedenen musikalischen Formen wie Konzert und Motette zogen, geht folgendes hervor: Das periodische Prinzip ist bei Bach in der Weise vorbereitet, daß häufig Taktgruppierungen hervortreten und tektonisch wirksam werden, die, ohne an Paarigkeit gebunden zu sein, eine eigenwertige musikalische Gestaltqualität besitzen.

In den langsamen Sätzen der BrK ist eine unmittelbare oder auch nur mittelbare Verwurzelung im Tanz nicht festzustellen. Der formal-tektonische Sinn der angegebenen Taktgruppierungen ist um so eindeutiger. Das Prinzip der Periodizität bildete sich also auf mehrerlei Art und schrittweise heraus. Auch Sätze von strengster kontrapunktischer Haltung, wie der 2. Satz des 6. BrK, kommen dabei in Betracht. Damit wird die oft geäußerte Ansicht unhaltbar, Periodik sei ausschließlich an Homophonie gebunden. Man denke nur an Chaconnen und ähnliche Formen, die, trotz ihrer kontrapunktischen Satzart und weitab von ihrem tänzerischen Ursprung, in ihrem formalen Ablauf deutlich gliedernde Taktstrukturen hervortreten lassen.

An diesen Feststellungen ist uns insofern besonders gelegen, als mit ihnen eine Sicht des polyphonen Stils gewonnen wird, die gewisse Konsequenzen für die Werkbetrachtung älterer Musik haben könnte. Das Ordnungsprinzip des kontrapunktischen Satzes würde sich dann nicht mehr allein in sich selbst erfüllen, in der kontrapunktischen Stimmführung und in der Befolgung gewisser Regeln und Gesetze, sondern es würde, wenig-

⁷ Die vorgenommenen Gliederungen sind in keiner Weise als Zergliederungen aufzufassen! Sie schließen daher andere Ergebnisse einer Analyse nicht aus. Analyse organischer Ganzheiten kann keine exakte Eindeutigkeit erwarten! – Vgl. R. Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte*, BVK 1951, besonders das Kapitel *Formgestaltung*, S. 15–47.

stens für Bach, auch ein im allerweitesten Sinne verstandenes musikalisches Gestaltdenken bedeuten, wie wir es in diesem Sinne bisher nur für die Musik nach Bach anwenden zu können glaubten. Die tektonische Seite der Polyphonie ist uns bisher weitestgehend unbekannt geblieben. Selbst die Frage nach ihrem Bestehen ist nicht immer eindeutig positiv beantwortet worden⁸. Daß sie sich bei Bach mit aller Deutlichkeit als vorhanden erweist, braucht weder unterschätzt noch überschätzt zu werden. Immerhin bestätigt sich erneut die Kontinuität der musikstilistischen Entwicklungen zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert auch in diesem nicht unwesentlichen Punkt.

Wenn wir als einen dritten Faktor des stilistischen Umschwungs von der Linearität zur Periodizität gewisse proportionale und symmetrische Erscheinungen in Bachs Werken nennen, so bedarf es einiger Vorbemerkungen. – Unsere Ergebnisse basieren ausschließlich auf musikalischen Gegebenheiten und tragen in keinem Fall außermusikalische Kriterien in die Analyse hinein. – Es handelt sich bei den einfachen Proportionen in den Taktzahlen einzelner Werke nicht um „trockenes, mathematisches Zeug“⁹, sondern um Erscheinungen, wie sie in der Bachzeit von jedem wachen Geist in ihrer absoluten Bedeutung wahrgenommen wurden. Daß Bach sich ihrer kompositorisch bediente, darf daher als unmittelbare Widerspiegelung geistiger Befindlichkeiten seiner Zeit angesehen werden. Es ist uns um keine Zahlensymbolik zu tun und um keine theologische oder philosophische Ausdeutung (deren Berechtigung nicht bestritten werden soll), sondern lediglich um die Findung kompositorischer Grundlagen im Bachschen Schaffen.

Der Symmetriebegriff ist in der Musik nicht allein von den äußeren Erscheinungsformen aus zu rechtfertigen. Der Zusammenhalt zwischen zwei ähnlich gearteten Gliedern kann sehr wohl, muß aber nicht als symmetrisch gelten. Um in diesem Fall von Symmetrie sprechen zu können, muß die „innere“ Möglichkeit bestehen, sie in größere Zusammenhänge ähnlicher Art einzufügen. „Alle Formelemente sind ... Repräsentationen ... innerer Form.“¹⁰ Symmetrie ist in musikalischer Bedeutung eine – meist metrisch fundierte – Gestaltqualität. Metrisch fundiert ist sie periodischer Natur und erfüllt eine tektonische Funktion. Alle anderen Symmetrien gehen von der äußeren Erscheinungsform aus; und da ist es durchaus angebracht, die Anwendung des Symmetriebegriffs von einer

⁸ Das kommt in E. Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) und ähnlich tendierenden Arbeiten zum Ausdruck.

⁹ C. Ph. E. Bach zu N. Forkel: „*Der seel. (Vater) war, wie ich und alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber von trockenem, mathematischem Zeuge*“; zit. nach BJ 1949/50, S. 9. Im übrigen spricht darin ein Meister der Empfindsamkeit.

¹⁰ F. Brenn, *Form in der Musik* (1953), S. 28f. – Die Musiker sind oft „mathematischer“ als die Mathematiker. Der Mathematiker A. Speiser schreibt (*Die mathematische Denkweise*, 1932), Symmetrie sei nur „ein Zusammenstimmen verschiedener Teile eines Ganzen“; zit. nach BJ 1939, S. 45.

„Entsprechung sämtlicher Teile von einer Achse her gesehen“ abhängig zu machen¹¹.

Wir stellen nun folgende Behauptung auf: Eine weitere Grundlage des Übergangs vom linearen zum periodischen Prinzip besteht bei Bach in einer häufigen kompositorischen Verwendung von Symmetrie- und Proportionsformen in der formalen Anlage eines Werkes. Was gemeint ist, sei an mehreren Beispielen verdeutlicht.

Zunächst zur Symmetrie: Die Schlußfuge „Alles was Odem hat“ aus der Motette „Singet dem Herrn“ zeigt in ihrer Gliederung $32+4+40+4+32$ eine deutliche Symmetrie nach dem Schema a-b-c-b-a. Auch im einzelnen offenbaren sich symmetrische Züge. Die ersten 32 Takte setzen sich (in einer Fuge!) zusammen aus $8 + 8 + 8 + 8$ Takten. Beide Vier-Taktgruppen sind Überleitungstakte. Die Mittelgruppe von 40 Takten ist gegliedert in $8+4 + 8+2 + 8-2 + 8+4$, wobei mit 8-2 ein engführungsartig verfrühter Einsatz (Sopran) angedeutet ist. Die abschließenden 32 Takte gliedern sich in $8+12 + 8+4$, wobei 12 und 4 wiederum um 8 differieren.

„Sondern der Geist selbst“ aus „Der Geist hilft“ ist in $8+6+8$ Takte gegliedert. Die Stimmensätze zeigen ebenfalls symmetrische Anlage. Es setzen nacheinander, mit jeweils zweitaktigem Abstand, ein:

S1 S2 A1 T2 B1/2 T1/2 A1/2 S1 S2. Auch der tonale Auf-

bau ist symmetrisch angelegt: $\overbrace{c \ f} \quad \overbrace{c \ g \ c \ g} \quad \overbrace{c \ c \ f}$

Über den Symmetriepan der Motette „Jesu meine Freude“ wurde schon öfters berichtet¹². Er geht so weit, daß die ersten fünf Sätze 209 Takte zählen und unter Ausklammerung der Fuge als „Symmetrieachse“ die letzten fünf Sätze 208 Takte. Gleiches gilt für die beiden dreistimmigen Sätze „Denn das Gesetz“ (24 Takte) und „So aber Christus“ (23 Takte). Die Taktzahlen der Pendant-Sätze „Es ist nun nichts“ (84 Takte) und „So nun der Geist“ (41 Takte) verhalten sich annähernd wie 2 : 1.

Symmetrischen Bau zeigt auch der 2. Satz im 2. BrK. Aus der Baßführung resultiert eine Gliederung in $15+8 + 10 + 10 + 15+7$ Takte. Ein ähnliches Bild bietet der 1. Satz im 5. BrK mit seiner Gliederung in $70 + 30 + 20 + 33 + 74$ Takte.

Was sich bei näherem Zusehen im 1. Satz des 6. BrK ergibt, ist geradezu verblüffend. Vom Hauptthema ausgehend erkennt man eine Gliederung in

¹¹ A. Dürr in den Diskussionsbeiträgen des Berichts über die wiss. Bachtagung, Leipzig 1950 (1951), S. 284. Vgl. ebd. S. 277 ff.: H. Hahn, *Der Symmetriebegriff in der Musik Bachs*. W. Blankenburg, *Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung*, BJ 1949/50, S. 24 ff.

¹² B. F. Richter, *Über die Motetten Seb. Bachs*, BJ 1912, S. 1 ff. – W. Luetke, *Bachs Motette „Jesu meine Freude“*, Musik u. Kirche 1923, 3. – F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion*, BJ 1928, S. 36 ff. – H. Stephan, *Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken*, BJ 1934, S. 77 f. – W. Blankenburg, a. a. O.

24 + 21 + 27 + 13 + 19 + 16 (= 120) Takte. Die äußeren (24+16), die inneren (27+13) sowie die zwischen ihnen liegenden Glieder (21+19) ergeben je 40. Die Summe der ersten drei Glieder (72) verhält sich zu derjenigen der letzten drei (48) wie 3 : 2. Das Verhältnis der Außenglieder (40) zu den vier Innengliedern (80) sowie der mittleren beiden Glieder (40) zu den äußeren Gliedpaaren (80) ist jeweils 1 : 2. Daraus folgen sinnvolle Zahlenverhältnisse zur Taktzahl des gesamten Satzes von 120.

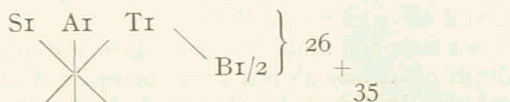
Schließlich vergleiche man nochmals das bereits erwähnte Präludium F-Dur aus dem WK II.

Ebenfalls unter Beschränkung auf die Motetten und BrK Bachs mögen einige Beispiele für die Proportionsform folgen. – Die Motette „Singet dem Herrn“ zeigt in allen Teilen einfache Proportionen. Der erste Satz mit 75 + 76 Takten das Verhältnis 1 : 1, der zweite Satz „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ mit 69 und der dritte „Lobet den Herrn“ mit 34 Takten das Verhältnis 2 : 1 und der letzte „Alles was Odem hat“ (s. o.) mit 32 + 48 + 32 Takten das Verhältnis 2 : 3 : 2. – Der erste Satz „Singet dem Herrn“ zeigt auch im einzelnen auffallende Entsprechungen, wie nachfolgend skizziert:

Singet dem Herrn
Die Gemeinde der Heiligen
Israel freue sich

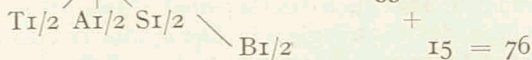
Die Kinder Zions

Df. 1)



Df. 2)

Df. 3)



Die Motette „Fürchte dich nicht“ ist in 77 + 77 Takte gegliedert, der 1. Satz des 2. BrK in 59 + 59 Takte.

Der 1. Satz des 1. BrK kann sowohl für Proportions- als auch für Symmetrieverfahren in Anspruch genommen werden. Eine von den Kadenzierungen ausgehende Analyse ergibt folgendes Bild:

$$12 + 5 + 6 + 3 + 6 + 10 + 5 + 5 + 4 + 6 + 9 + 13$$

Das ergibt vereinfacht $12 + 14 + 6 + 10 + 14 + 6 + 9 + 13$ als Symmetrieverfahren und $42 (12 + 30) + 42 (29 + 13)$ als Proportionsform gedeutet. Die Analysen dieses Satzes bei Smend und Gerber¹³ übersehen den nicht minder gewichtigen Einschnitt in Takt 32.

Der 3. Satz des 1. BrK zeigt mit seinem Aufbau ebenfalls einfachste Proportionen: $81 (40 + 41) + 2$ Adagio + 41.

Die 59 + 59 Takte im 1. Satz des 2. BrK setzen sich aus $28 + 31 + 43 + 16$ zusammen. Dabei differieren die Außenglieder (28 und 16) und Innenglieder (31 und 43) jeweils um 12.

¹³ F. Smend im BJ 1928, S. 42f. – R. Gerber, a. a. O., S. 17. – Zu den BrK vgl. ferner W. Krüger, *Das Concerto grosso J. S. Bachs*, BJ 1932, S. 1 ff.

Im 1. Satz des 3. BrK ergeben sich, wenn man die 11 Takte Themen-
Reprise ausklammert, mit $46+31+48$ ebenfalls einfachste Verhältnisse
(3 : 2 : 3).

Der 1. Satz des 4. BrK zeigt, in Tutti und Soli aufgeteilt, folgenden Auf-
bau:

$$\begin{array}{l} T \\ S \end{array} \quad 82 + 55 + 19 + 52 + 26 + 110 + 83$$

Dabei differiert die Summe der Tuttitakte (210) und die der Solotakte
(217) nur um 7 Takte. Im 3. Satz des gleichen Konzertes ergibt sich:

$$\begin{array}{l} T \\ S \end{array} \quad 40 + 26 + 20 + 40 + 32 + 30 + 56$$

Dabei ist die Summe der Solotakte (96) gleich der Summe der beiden
Außenglieder, die Summe der Tuttitakte (148) gleich der Summe der
fünf Binnenglieder. Beide Summen (96 : 148) verhalten sich wie 2 : 3.

Für den 3. Satz des 5. BrK ergibt sich: $78 + 51 + 18 + 85 + 78$ Takte.
Dabei differiert die Summe der Außenglieder (156) und der Innenglieder
(154) lediglich um 2.

Der 3. Satz des 6. BrK gliedert sich in $37 + 28 + 45$ Takte. Auch diese
Zahlen stehen in einfachen Proportionen zueinander, indem der erste
Abschnitt zur Summe der beiden folgenden (37 : 73) sich annähernd wie
1 : 2, die Summe der ersten beiden Abschnitte zum dritten (65 : 45) sich
aber annähernd wie 3 : 2 verhält¹⁴.

Die Zahl dieser zum Teil immerhin bemerkenswerten Stimmigkeiten er-
laubt es, ihnen nicht ausnahmslos eine bewußte Absicht Bachs unter-
stellen zu müssen. Aber auch das Gegenteil, sie sämtlich auf reinen Zufall
zurückzuführen, dürfte abwegig sein. Der größte Teil der Motetten Bachs
und, mit einer Ausnahme – dem 3. Satz des 2. BrK, einer Fuge! –, sämt-
liche Sätze der BrK wurden in den Beispielen angeführt. Auch in anderen
Werken Bachs dürften ähnliche Ergebnisse zutage treten, vor allem in
anderen Konzerten und konzertnahen Kompositionen¹⁵.

Daß solche Stimmigkeiten nur den Werken einer bestimmten Schaffens-
epoche Bachs zugrunde liegen, ist zu bezweifeln. Schon die hier bespro-
chenen Werke umfassen von den BrK (um 1720) bis zum WK II (bis
1744) mehr als zwei Jahrzehnte.

Ebenso ist es zweifelhaft, ob sich entsprechende Proportions- und Sym-
metrieformen bei anderen Barockmeistern in vergleichbarer Zahl und
Konsequenz finden lassen. Jene kaum näher zu bestimmende Ausge-
wogenheit, die innere Harmonie, jenes „In-Ordnung-Sein“, wie es der

¹⁴ Da es sich nicht um mathematische Beweise, sondern um musikalische Stimmig-
keiten handelt, sind geringfügige Restbeträge für den Erweis von Symmetrie-
und Proportionsformen irrelevant. – Der 2. Satz des 3. BrK kann mit seiner
Gliederung in $12 + 36$ Takte (= 1 : 3) als echter Tanzsatz hier beiseite gelassen
werden.

¹⁵ Verf. behält sich die Veröffentlichung weiterer Ergebnisse vor.

Hörer immer wieder bei Bach, und in diesem Grade nur bei ihm, erlebt, hat möglicherweise hierin seine sachlich-musikalische Grundlage.

Wir sind davon überzeugt, daß die nachgewiesenen Symmetrie- und Proportionsformen von entscheidender Bedeutung sind

1. für den Übergang vom linearen zum periodischen Prinzip,
2. als Vorstadien der „klassischen“ musikalischen Tektonik,
3. als eine der Grundlagen der kompositorischen Gestaltung Bachs und damit
4. als weitere stilistische Verstrebung zwischen Bachs Werk und der Musik des reifen 18. Jahrhunderts.

Das gilt um so mehr, als es längst notwendig geworden ist, formale Belange nicht nur statisch zu betrachten, sondern den musikalischen Vollzug als ihre einzig legitime Grundlage anzuerkennen. Die detaillierte Werkbetrachtung hat reiche Früchte getragen; sie muß sich aber, um gewinnbringend zu bleiben, auf die organischen Zusammenhänge des Musikalischen an sich besinnen. Proportionalität und Symmetrie haben dabei zweifellos mit im Vordergrund zu stehen.

Bachs Klavierübertragungen. Ein Beitrag zur Klavieristik

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Die Annexion aus anderen Gattungen ist seit je ein Symptom der Klaviermusik. Die absolute Funktion des Klaviers als eines Mittels zusammenfassender Wiedergabe durch einen Einzelnen und die spezifische Entwicklung autogener Aussageformen bleiben die bestimmenden Koordinaten der Klavieristik. Gerade J. S. Bach kommt bei dieser Auseinandersetzung zu einer Vollendung der Umschmelzung in eine neue Aussageform, die den Versuch rechtfertigt, seine Übertragungen einmal auf ihre Bedeutung für den Klaviersatz hin zu untersuchen.

Innerhalb des Klavierkonzerts wird der Fragenkomplex der Herausbildung klaviermäßiger Sprachformen schon in ganzer Breite der Entwicklung von ersten Gelegenheitsversuchen bis zu letzter Vollendung anschaulich. Obwohl schon oft und vielseitig untersucht¹, mag doch die Berücksichtigung der Bachschen Beiträge um so eher angemessen erscheinen, weil hier wie kaum an einer anderen Stelle das Grundsätzliche für Übertragung wie Umformung im engen Nebeneinander erscheint. Selbst die primitive Stufe des Klavierauszuges ist in den „16 Konzerten nach verschiedenen Meistern“ (BWV 972–987) vertreten, wodurch schon ganz allgemein die Verbreitung des Klaviers als eines selbständigen Mittels zur zusammenfassenden Wiedergabe bezeugt ist. Dabei ist die satztechnische Anlage dieser Übertragungen keineswegs einheitlich. Vielfach hat summarische Zusammenfassung aller Stimmen der Vorlage manches Unklavieristische zur Folge; unverkennbare Violinismen erhalten sich oft genau wie in den späteren Übertragungen der eigenen Violinkonzerte, überhaupt bleibt die Solostimme meist am wenigsten angetastet. Neben fülliger Akkordaussetzung im Tutti begegnet sehr oft skizzenhafte Andeutung des Continuobasses; der Gegensatz von Tutti und Solo ist oft nicht bezeichnet, noch aus der Plastik des Satzes erkennbar. Solche und andere Widersprüche ließen wohl vermuten, daß die Übertragungen kaum von der gleichen Hand stammen, wodurch der

¹ Die Literatur ist im BWV angeführt. Die eingehenden Arbeiten von Graf Waldersee, *A. Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten*, VIMw I 1885, S. 356; A. Schering, *Zur Bachforschung*, SIMG IV 1902/3, S. 234, und 1903/4, S. 565; A. Aber, *Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten*, BJ 1913, S. 5 und P. Hirsch, *Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll*, BJ 1929, S. 153 berücksichtigen in erster Linie Fragen der Herkunft, Echtheit und Textkritik, das Klavieristische selbst wird nur beiläufig erwähnt. Erst kürzlich regten richtungweisende Untersuchungen von A. Dürr: *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke* und R. Eller: *Zur Frage Bach-Vivaldi* das allgemeine Interesse für Fragen der Bachschen Bearbeitungen wieder an. (Beide auszugsweise wiedergegeben im Kongr.-Ber. 1956 der GMF, Kassel und Basel 1957, S. 75 u. 80.)

Nachweis der an sich schon angezweifelten Bachschen Herkunft noch erschwert würde.

Andererseits finden sich aber auch schon gelegentliche Umformungen von typisch klavieristischer Bedeutung. So wiederholt die Solovioline im sechst- und fünftletzten Takt des letzten Satzes von Vivaldis Violinkonzert *G* (mitgeteilt in BG 42, S. 291 ff.) über der halbtaktig im Continuo erneuerten Tonika die *G*-Leiter ($g' - g''$) dreimal in gleicher Lage. Die Klavierübertragung spannt den Bogen über 3 Oktaven, die Partie der linken Hand verzichtet auf die Tonikaakkorde und spiegelt stattdessen den

The image shows a musical score for three parts: Klavier (Kl.), Solo-Violine (Solo-Vl.), and Continuo (Cont.). The Klavier part is written in a grand staff with a treble and bass clef, showing a complex texture with a wide range of notes. The Solo-Violine part is written in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with slurs. The Continuo part is written in a single staff with a bass clef, consisting of a simple bass line with rests.

Lauf in der Gegenbewegung, die beiden Manuale erlauben ja die unbehinderte Kreuzung in der Mitte². Das gleiche Prinzip, das Akkordische laufmäßig zu umschreiben, erweist sich im gleichen Finale 22 Takte vor dem Schluß. Während hier die ersten 3 Takte die Laufbewegung noch mehrfach in der Gesamtkurve durch motivische Gruppierung brechen, umfassen die nächsten 3 Takte nahezu drei Oktaven im raumgreifenden Impuls mit nur einer Unterbrechung; die motivische Abmessung hat sich vergrößert. Gerade das Nebeneinander dieser beiden Größenordnungen macht diese Stelle

The image shows a musical score for Klavier (Kl.). The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. It features a complex texture with a wide range of notes, including slurs and accents.

² Den Schluß des ersten Satzes (dreimalige Wiederholung in gleicher Lage) ändert Bach gleichfalls in einen Terrassenabstieg um. (Vgl. Waldersee, a.a.O., der die Änderungen im einzelnen aufführt.)

VI. I
VI. II
Va.
Cont.

besonders anschaulich für das Erkennen einer klavieristischen Gestaltung, die sich ihrer eigenen Sprachmittel bewußt wird. Nichts wäre wohl abwegiger, als solche Stellen der weit ausladenden Umschreibung wie ein auflösendes Filigran aufzufassen, wo es sich doch offensichtlich um einen

betont breiten Faltenwurf handelt, der das Großräumige bestätigt, statt es durch Kleinstformen zu zersetzen³.

Es hieße überdies wohl, die Werkstattbedeutung dieser Übertragungen – auch wenn sie nicht alle von Bachs eigener Hand stammen –, für die endgültige Leistung des „Italienischen Konzerts“ (BWV 971) doch zu sehr unterschätzen. In diesem Werk stehen schließlich die – in Bachs Klavierkonzerten verbreiteten – Einführungen der Tuttistellen durch klangentfaltende Läufe (z. B. 2. Tutti im I. Satz), vollends aber die sich klangräumlich gegenseitig überhöhenden Läufe in den ersten 4 Takten des letzten Satzes in unmißverständlichem Gegensatz zu den entsprechenden Solostellen mit begrenzterem Klangraum. Geradezu beispielhaft demonstrieren dann die Takte 150–152 (bei der Rückwendung *a*-Moll: *F*-Dur) die ganze Breite der dynamischen Entfaltung. Wenn irgendwo, dann ist wohl hier dokumentiert, daß der Lauf und die laufähnlichen Figuren des Barock nicht als schmückendes Beiwerk, sondern als intensivstes Mittel für die Umfassung und Erfüllung großer Klangräume zu gelten haben.

Auch in den Übertragungen der eigenen Violinkonzerte für Soloklavier und Orchester vollzieht sich der Übergang keineswegs immer sofort im Sinne einer Einschmelzung in klavieristische Linienführung. Wieviel Geigerisches bleibt auch hier zunächst stehen! Wie häufig ist etwa jene oft kritisierte Saitenwechselfiguration übernommen, die die immer wieder angestrichene leere Saite – gleichsam als liegende Stimme – mit den einzelnen Stufen der darüber oder darunter, auch in Doppelgriffen geführten Stimme alternieren läßt! Wenn diese spezifische Violinversion auf dem Klavier von Bach auf zwei Hände in schnellem Wechsel verteilt wird (auch mit Verlagerung der liegenden Stimme in die tiefere Oktave), so wird daraus noch keine eigentlich klaviermäßige Spielweise; ebensowenig ist ja die Wiedergabe von schnellen Tonwiederholungen durch Oktavbrechung mehr als ein dem Tastenspiel angepaßtes Hilfsmittel. Solche und ähnliche Stellen haben wohl den Vorwurf A. Schweitzers u. a. begründet, daß diese Konzertübertragungen „oft mit geradezu unglaublicher Flüchtigkeit und Nachlässigkeit angefertigt“ seien⁴. Ebenso bezeichnet A. Aber die „ziemlich flüchtige Art“ der Übertragung⁵. Man mag sich dieser Beurteilung verschließen oder sie teilen, eines muß man wohl als Einschränkung gelten lassen: daß der diesem Urteil zugrunde liegende Maßstab der Klavieristik für diese Zeit der Bachschen Pionierjahre zu anspruchsvoll gewählt ist und ihr bereits eine universale Abrundung zumißt, die sie in solch abschließendem Maße noch gar nicht besaß und

³ Es sei hier nur hingewiesen auf die parallelen Bestrebungen der Venezianer Orgelmeister und ihrer Nachfolger, wenn sie durch weit gespannte Läufe den Raum der Orgelklaviatur ausfüllen, allerdings noch ohne motivische Gliederung im Thematischen noch im Spielerischen. (Vgl. den Aufsatz des Verf.: *Das Tokkatische*, Mf 1953, S. 277.)

⁴ J. S. Bach. Leipzig 1908, S. 382.

⁵ A. a. O., S. 5.

gerade durch Bachs Leistung erst zu erwerben im Begriff war. Zum mindesten die deutsche Klaviermusik dieser Zeit umfaßt – und das beeinträchtigt keinesfalls die Unantastbarkeit ihrer Größe – neben den spezifisch klavieristischen Spielformen auch noch die absolut instrumentalen Aussageweisen⁶. Die noch völlig im Fluß befindlichen Grenzen der gegenseitigen Übertragbarkeit bieten ja gerade die Möglichkeiten, die das Klavier sich jetzt zu erschließen bereit ist. Typisch klavieristische Struktur besitzt z. B. noch kein Mittelsatz der Bachschen Konzerte, selbst nicht der im Italienischen Konzert, dessen Kantilene genau so gut der Flöte oder Violine zugewiesen werden könnte und dessen Begleitpartie ohne weiteres in die Satzform des Streichorchesters zurückzuverwandeln wäre⁷. Was in den Konzerten dieser „Gründerzeit“ noch nicht umgeformt wurde, ist also noch bis zu einem gewissen Grade Zeichen der Zeit, die das Eigenständige der Klaviermusik noch nicht in feste Grenzen umschloß. Große Teile auch der zur spielerischen Selbständigkeit drängenden Klaviermusik sind noch von engen Klammern umfassen; so trägt vor allem der polyphone Komplex der Sonatenliteratur dieser Epoche noch unüberhörbare Spuren der Triosonate, aus der ja das Klavier – als ursprünglich überhaupt nicht genanntes Glied der Mitwirkung – ein Instrument nach dem andern eliminierte.

Auch im 5. Brandenburgischen Konzert zeigt sich, wie dem Klavier nur gelegentlich eigene Züge zugestanden werden – wenn man von der besonderen Stellung der Kadenz absieht –, wie es thematisch wie aussagemäßig vorwiegend an die Parallele zu Flöte und Violine gebunden bleibt. Bis zu welchem Grade die Emanzipation fortschreitet, belegt das Tripelkonzert *a* (BWV 1044), das nach der Vorlage als solistisches Klavierwerk (BWV 894) auch in der Konzertform das Klavier dominieren läßt; darum erscheint auch das Tripelverhältnis nicht so ausgeglichen wie im 5. Brandenburger Konzert. Nimmt ja überhaupt dieses Werk eine Sonderstellung für sich in Anspruch. Es sei abgesehen vom langsamen Satz, der den Duktus der einzelnen Stimmen in keiner Weise instrumental differenziert, sondern eher noch beim imitativen Austausch der Oberstimmen das Cembalo bevorzugt, wenn die untergeordneten Akkordbrechungsfiguren nur der Violine (*pizz.*) und später der Flöte zugewiesen sind. Aber auch in den Ecksätzen dominiert die klavieristische Diktion, deren grundsätzlicher Abstand sich z. B. im letzten Satz erweist, wo weder die Solostimmen der Flöte und Violine noch das Orchester an der ursprünglichen Form des Themas und seiner Durchführung beteiligt sind, sondern nur mit daraus abstrahierten Kernlinien auftreten. Hier ist also gewissermaßen die Ge-

⁶ Vgl. den Aufsatz des Verf.: *Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik*, BJ 1950, S. 65.

⁷ Gerade die primär nicht klavieristische Struktur aller langsamen Konzertsätze Bachs einschl. der beiden Tripelkonzerte verwehrt doch wohl die Anerkennung einer „Absicht, schonend zu arbeiten, die Eigenart des Werkes zu konservieren“, wie es P. Hirsch (a. a. O., S. 169) etwa für das Klavierkonzert *d* verlangt.

genprobe möglich. Was die Klavieristik in spezifischer Ausformung durch J. S. Bach erreicht hatte – und gerade die Erstform dieses Werkes für Klavier allein dokumentiert das in nachdrücklichster Weise –, läßt nun keine Rückübertragung auf andere Instrumente mehr zu, es sei denn, daß die so organisch ausgebildete klavieristische Form der Ausrandung nun wieder auf ihre eigentliche Substanz reduziert würde wie im letzten Satz. Wenn irgendwo, dann erweist sich hier die Leistung Bachs für die klavieristische Verselbständigung, deren Bedeutung für die ihm nachfolgende Generation seiner Söhne und Schüler kaum hoch genug abzumessen ist⁸.

Der Weg zu dieser Höhe aber verrät gerade im Bereich des solistischen Klavierkonzerts manche Mühsal. An den Übertragungen läßt sich verfolgen, welche Kleinarbeit notwendig war. Die Ergebnisse sind keineswegs immer vollendete Klavierkonzerte – das schloß die dem sich widersetzende Vorlage aus –, aber diese Auseinandersetzung und die Bemessung der unterschiedlichen Strukturen waren eine notwendige Voraussetzung für die späteren unabhängigen Leistungen auch im Bereich des Klavierkonzerts. Man sollte deshalb weniger die Unterlassungen in diesen Umformungen kritisieren, als vielmehr mit mindestens gleichem Recht hervorheben, was hier durchbrach. In einem Einzelfall sei eine Revision des bisherigen Urteils angeregt: als einer der typischen Violinismen gab gerade der Seitengedanke im ersten Satz des Klavierkonzertes *d* (BWV 1052) Anlaß zu Vorwürfen der ‚flüchtigen‘ Bearbeitung. Dabei ist die Stelle (Takt 62):

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different versions of a passage from the first movement of the d minor Piano Concerto, BWV 1052, measure 62. Staff 'a)' shows the original manuscript, featuring a complex, multi-measure rest in the right hand and a simple bass line. Staff 'b)' shows a simplified, more pianistic arrangement with a more active right hand and a more complex bass line.

gar nicht einmal so sehr unklavieristisch. Die Diktion beabsichtigt offensichtlich die zweistimmige Führung gleich vom umschriebenen Einklang aus, deshalb isoliert Bach im Schriftbild die im Wechselspiel hineingestrene Wiederholung der liegenden Stimme. Damit ist eine Entwicklung begründet, die sich in voller Konsequenz bis zum Höhepunkt Takt 148 ff.

⁸ Vgl. die eingehende Arbeit von H. Boettcher, *Bachs Kunst der Bearbeitung. Dargestellt am Tripelkonzert a-moll*, Raabe-Festschrift Leipzig 1942, S. 95. Auch hier ist die bisherige Literatur zur Frage der Bachschen Bearbeitungen angeführt.

fortsetzt, wo die liegende Stimme in Baßoktaven ein breites Fundament entfaltet. Seltsamerweise wird den Orgelkonzerten nach Vivaldi (BWV 592–597) eine größere Sorgfalt der Übertragung zugestanden, obwohl sie – besonders das III. Konzert – noch befremdendere Violinfigurationen übernehmen. Auch vergleiche man die Takte 45–60 der Fuge in der Klavierfassung (BWV 964) der Violinsonate *a* (BWV 1003); hier entsprechen Figurierung und Schriftbild durchaus dem Klavierkonzert *d*. Verbietet sich überdies nicht auch die Annahme einer ‚Flüchtigkeit‘ aus der Tatsache, daß Bach bei der Verwendung der beiden ersten Sätze des gleichen Konzertes für die Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“ (BWV 146) an dieser Stelle die gleiche Schreibart für die konzertierende Orgel, bloß eine Oktave tiefer, beibehält? Die in Beispiel 3b mitgeteilte Fassung (BWV 1052a, 1. Satz, Takt 64) wirkt für das Auge übersichtlicher, der beabsichtigten Artikulation wird sie aber nicht gerecht; vor allem entspricht sie nicht Bachs Schreibgewohnheit, die die Trennung vor der Zusammenziehung bevorzugt wie die letzten 6 Takte der 23. Goldberg-Variation,



die das vierstimmige Schriftbild erhalten trotz der klanglich resultierenden Zweistimmigkeit.

Eine ähnliche Violinfiguration mit der leeren Quinte als liegender Stimme aus dem Violinkonzert *a* (BWV 1041) wird dagegen in der Klavierübertragung (BWV 1058) durch weiträumige Ranken ersetzt, wodurch der Reiz der – überdies rhythmisch hervorgehobenen – liegenden Stimme der Violinvorlage ganz verschwindet.

Solo-
VI.

Solo-
Kl.

4-mal aufwärts
sequenzierend

Sollten daraus nicht Rückschlüsse auf Beispiel 3 möglich sein, erst recht, wenn die angezogene Stelle in mehreren Fassungen übereinstimmt?

Statt einer schematischen Darstellung der einzelnen Umformungsdetails im Klaviersatz der Konzertübertragungen⁹ mag es hier genügen, einiges Kennzeichnende anzuführen. Zu Beginn des ersten Solos im Klavierkonzert *D* (BWV 1054) – nach dem Violinkonzert *E* (BWV 1042) – durchzieht Bach das Dreiklangsthema der Vorlage mit Nebennoten:



eine Umschreibung, die auch in der Imitation der linken Hand wie an den entsprechenden Stellen der Reprise beibehalten wird, während die Tutti-stellen bei der ursprünglichen Form der Vorlage bleiben, auch im Klavierpart, der an dieser Stelle als synonym mit der Continuostimme zu gelten hat. In dieser Umschreibung muß statt einer bloß schmückenden Zutat doch wohl eher ein Ausdruck der Bestätigung des Klaviers in seiner solistischen Funktion gesehen werden. Mit geschlossener Akkordbildung wäre die Behauptung gegenüber dem Orchester – dem es ja in diesen Konzerten zum ersten Male mit eigenem Anspruch gegenübertritt – und damit auch gegebenenfalls dem zweiten Cembalo für den Continuo kaum möglich gewesen, um so weniger, als in den beiden Geigenstimmen der rhythmisch markante Themenfortsatz aus dem 2. Takt des Anfangstutts noch einmal auftaucht. Ähnliche Stellen sind in den Solostellen dieser Klavierkonzerte zu zahlreich, als daß man sie dem Zufall zuschreiben könnte. Aber gerade das Auftreten beim Aufklang des Klaviersolos – wie auch durchaus parallel im Klavierkonzert *d* (BWV 1052), während die frühere Form des Konzertes (BWV 1052a) diese Durchgänge noch nicht hat! – schließt die Absicht einer bloß virtuoson Spielfloskel aus zugunsten der Begründung, daß das Klavier durch die gesteigerte Bewegungsform sich von seiner früheren untergeordneten Akkordfunktion lösen will. Dadurch entsteht jene besonders lebhaft Linienführung, die hier am grundsätzlichen Anfang eine ähnliche Tendenz verfolgt wie im letzten Klaviersolo des Finales vom Tripelkonzert *a* (Takt 166 ff.); hier treten – dazu noch im Gegensatz zur ersten Fassung als Klavierwerk – an Stelle der Arpeggientriolen doppelt so schnelle Durchgänge (vgl. auch den ausgeführten Zweiunddreißigstel-Lauf Takt 144). Steigerung der klanglichen Potenz war dem Cembalo versagt, also mußte es durch Intensivierung der Bewegung in den Spielformen versuchen, sich gegenüber dem Orchester durchzusetzen.

Aus einer ähnlichen Absicht kann die Umformung einer Solostelle im bereits genannten Klavierkonzert *D* erfolgt sein. Aus der zweistimmigen

⁹ Beispiele finden sich z. T. bei Waldersee und Aber, a. a. O.

Führung der Violine in der betreffenden Vorlage wurde eine durchgehende Sechzehntellinie, der umgekehrte Vorgang wie bei der Übertragung der Violinsonaten also.

Violinkonzert *E* (1. Satz, Takt 95 ff.)

Klavierkonzert *D* (1. Satz, Takt 95 ff.)

The image displays a musical score with three systems. The first system is labeled 'Solo-VI.' and 'Cont.' (Continuo). The violin part (top staff) features a continuous sixteenth-note line. The continuo part (bottom staff) has a bass line with figured bass notation: 6, 7, 7b, 5. The second system is labeled 'Kl.' (Klavier) and shows the piano part with a treble and bass staff. The piano part in this system mirrors the sixteenth-note line from the violin. The third system continues the piano part with similar sixteenth-note patterns in both staves.

Keines der Bachschen Klavierkonzerte geht über reale Zweistimmigkeit hinaus, ausgenommen die Fälle, wo Füllstimmen notiert sind, was vorwiegend an Tuttistellen geschieht. Vorliegendes Beispiel steht inmitten einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung. In der Klavierfassung ist dieser Fluß nicht unterbrochen, nimmt die beiden Realstimmen der Solo-geige in sich auf und umschließt die Anteile der Vorlage in einer kompletären Kurve. Diese Änderung läßt sich vom Hinweis auf die ausdrücklich geforderte Mitwirkung des Continuo begründen, seine Führung

geht dem Klavierbaß parallel. Aber seine Akkorde würden die Plastik der beiden korrespondierenden Stimmen der Sologeige in der Klavierwiedergabe beeinträchtigen, deshalb wird der Duktus des Soloklaviers in einer Ablaufsform konzentriert.

Das Kernproblem bei diesen Konzertübertragungen lag aber eigentlich in der Gestaltung der Partie der linken Hand. Solange sie – wie es meist noch üblich blieb – bloß den Continuo baß übernimmt, ist ja nur die Besetzung der Solostimme geändert, aber nichts dem neuen Klangträger Adaequates entstanden. Hier darf gleich hervorgehoben werden, was die Konzertsätze in der Klavierfassung von der Verwendung als Kantateneinleitungen (vgl. die Aufstellung in BWV, S. 586/7) unterscheidet, wo der Solopart der Orgel zugeschrieben ist: hier verläuft die Baßführung des Soloinstrumentes parallel dem Continuo. Ist die Aufnahme von Konzertsätzen in das kirchliche Werk an sich schon außerordentlich bestimmend für Bachs Konzertbegriff überhaupt, so vermittelt andererseits die bis in das Strukturelle differenzierte Darstellung der Spielform, wie eingehend Bach gerade in dem Fall der solistischen Herausstellung das Klavier behandelte. Durchgehende Selbständigkeit wird selbst in den originalen Klavierkonzerten, den beiden Tripelkonzerten und dem Konzert *C* für zwei Klaviere (BWV 1061) nicht erreicht, das verbieten das umfassende Gesetz des Generalbaßzeitalters und die Rolle, die dem Klavier als Soloinstrument darin zugewiesen ist. Gerade gegenüber dieser Fessel ist es schon etwas Neues, wenn einmal das Klavier den Baß allein durchführt, auch wenn die oberen Ripienstimmen nicht aussetzen: (Takt 17–20 im ersten Satz des Klavierkonzertes *D* im Gegensatz zu der entsprechenden Stelle des Violinkonzertes *E*). Auch Takt 81 u. f. im 3. Satz des gleichen Konzertes verstärkt anschaulich diesen offensichtlich beabsichtigten Schwebecharakter

The image shows a musical score for a concert piece, likely a concerto for violin and keyboard. The score is arranged in five systems, each with a different instrument part:

- Solo-Vl.:** Violin solo part, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- VI. I, VI. II, Va.:** Violin I, Violin II, and Viola parts, all with treble clefs. They play chords and some melodic fragments.
- Cont.:** Continuo part, with a bass clef. It plays a simple bass line, including a whole note chord and a whole rest.
- Solo-Kl.:** Solo keyboard part, with a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a complex melodic line with triplets and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line.

durch den Ausfall des Continuo; im übrigen ist hier wieder die reale homophone Zweistimmigkeit der Solovioline in eine Umschreibung aufgelöst, um zu vermeiden, daß die Ripienstimmen die Klavierlinie zu decken.

Häufiger begegnen Fälle, wo der Klavierbaß sich bewegungsmäßig vom Continuo emanzipiert und dessen Grundlinien nun in klaviereigener Umschreibung auflöst. Durch rhythmische Prägnanz kann dabei in der eigenmotivischen Führung des Klavierbasses ein durchaus neues Profil entstehen. Gerade der Vergleich der beiden Fassungen des Klavierkonzerts *d* vermittelt manchen anschaulichen Werkstattblick. Gegenüber Takt 34 bis 35 des 1. Satzes

enthält die ältere Fassung den dem Continuo vollständig entsprechenden Baß und klebt förmlich an der Vorlage des – verlorenen – zugrunde liegenden Violinkonzerts. Die spätere Überarbeitung bringt nicht nur eine Ver-

vollständigung, sondern geradezu eine Vollendung, die die Vorlage vergessen läßt. Jetzt ist die linke Hand gleichgeordnet an der Gesamtführung beteiligt. Die Solopartie ist gewissermaßen ein eigener Komplex geworden im klavieristischen wie konzertanten Zusammenhang. Zum mindesten im Rahmen der Konzertform ist hier vielleicht der endgültige Durchbruch zur Eigenform in der Aussage vollzogen und der Weg bezeichnet, der dem Klavier nun die Behauptung seiner Selbständigkeit einräumte. Die Solostimme im Violinkonzert blieb dem Orchester noch verbunden durch die Notwendigkeit des ergänzenden Continuos. Beim Klavierkonzert erhält sich die Continuoausführung zunächst noch, aber sie bedeutet keine Notwendigkeit mehr¹⁰. Im Gegeneinander der Dreiklangsbrechungen, noch mehr aber durch den rhythmischen Eigenwillen der beiden herausgestoßenen Achtel ist in Beispiel 9 ein ausgesprochen dualistisches Ablaufverhältnis der beiden Spielhälften entstanden.

Gerade gegenüber der laufenden Oberstimme emanzipiert sich der Klavierbaß gern durch stärkere rhythmische Markierung vom Continuo. So wechseln im Klavierkonzert *g* (BWV 1058, Satz 1, Takt 26 ff.) die beiden Klavierstimmen in der Bewegungsführung miteinander ab. Durch Lagenausweitung des Continuofundamentes entsteht in der Korrespon-

Cont.

Solo-Kl.

¹⁰ Eigenartigerweise bleibt die akkordische Begleitung durch Streicher bis weit ins 19. Jahrhundert im Klavierkonzert beliebt, selbst da, wo das Klavier durch eigene Begleitfiguren keineswegs darauf angewiesen ist.

denz der beiden Septimensprünge der linken Hand eine neue Motivformung von eigener Substanz. Daß das Klavier auch im Verhältnis des konzertanten Gegeneinanders bis zu völliger Behauptung seiner Selbständigkeit vordringen kann, erweist eine spätere Stelle des gleichen Konzerts (3. Satz, Takt 111, entsprechend Violinkonzert *a*, 3. Satz, Takt 110):

The musical score consists of five staves. From top to bottom: Solo-VI (Violin I and II), VI.I and VI.II (Violin I and II), Va. (Viola), Cont. (Continuo), and Solo-Kl. (Solo Piano). The Solo-VI part shows two measures of eighth-note patterns. The VI.I and VI.II parts are marked 'unisono' and play a melodic line. The Va. part plays a similar melodic line. The Cont. part has a more active line with eighth notes. The Solo-Kl. part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

Hier ist nicht nur die typische Violinfigurierung – (vgl. Beispiel 3) – räumlich erweitert und durch Nebennoten bereichert, sondern zugleich auf beide Hände im Wechsel verteilt. Dem Imitationsverhältnis zwischen hohen und tiefen Streichern entspricht die in sich alternierende Klavierpartie, beide überdies im umgekehrten Verhältnis von Hoch und Tief einander zugeordnet. Damit ist die Funktion des Klaviers als Soloinstrument zu einem eigenen, in sich geschlossenen Komplex abgerundet, die letzten Reste der vom Melodieinstrument bestimmten Diktion sind überwunden. Die Abhebung des Klavierklangs vom Streichertutti aber wird noch dadurch begünstigt, daß der Abstieg im Continuo gerade in den Pausentakt der linken Hand fällt, eine derartige Gesamtdisposition der Gegenüberstellungen klanglich wie motivisch, daß alle konzertanten Ansprüche in idealem Sinne erfüllt sind. Daß sich diese Zweitaktgruppe noch einmal in stufenweise absteigender Sequenz wiederholt, gibt dann dieser Stelle ihr ganzes barockes Maß und unterstreicht gleichzeitig wieder, wie die Sequenz des Barock gerade der Entfaltung konzentrierten Höhepunktgeschehens dient und die Ausdruckskraft besonderer Aussagen erhöht.

Geradezu eine Variantenfülle möglicher Baßgestaltung bietet das Konzert *c* für zwei Klaviere (BWV 1062). Hier sind drei Baßführungen nebeneinander notwendig, und der Verzicht auf Parallelen zwingt geradezu zur Differenzierung. Auch hier wird gerade aus der Übertragung (nach dem Konzert *d* für 2 Violinen BWV 1043) wieder besonders anschaulich, was in der klavieroriginalen Schöpfung des Konzertes *C* (BWV 1061) für zwei Klaviere bereits selbstverständliche Voraussetzung ist. Die Bewegungsabläufe beim Eintritt des zweiten Klaviers (Satz 1, Takt 26 ff.)

The image shows the first system of a musical score for the beginning of the second piano part in the C minor Concerto for Two Pianos, BWV 1062. The score is written for four staves. The top staff is labeled 'Cont.' and contains a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of eighth notes with rests, indicating a specific bass line. The second staff is labeled 'I.' and contains a treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and a long note. The third staff is labeled 'Solo-Kl.' and contains a treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and a long note. The fourth staff is labeled 'II.' and contains a bass clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and a long note. The score is written in a style typical of 18th-century manuscript notation.

The image shows the continuation of the musical score for the beginning of the second piano part in the C minor Concerto for Two Pianos, BWV 1062. The score is written for four staves. The top staff is labeled 'Cont.' and contains a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of eighth notes with rests, indicating a specific bass line. The second staff is labeled 'I.' and contains a treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and a long note. The third staff is labeled 'Solo-Kl.' and contains a treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and a long note. The fourth staff is labeled 'II.' and contains a bass clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and a long note. The score is written in a style typical of 18th-century manuscript notation.

ordnen der rechten Hand des ersten Klaviers die gleichen Sechzehntel zu wie der linken Hand im zweiten Klavier; davon hebt sich die rechte Hand des zweiten Klaviers (Thema) wieder mit gleicher Bewegungsart in der linken Hand des ersten Klaviers ab. Dabei markiert der Continuo nur die Basis. Was sich hier schon beim Eintritt des zweiten Klaviers entwickelt, bleibt grundsätzlich für das ganze Werk und ermöglicht eine Plastik der Durchführung, die die beiden Solopartner nun genauso gegeneinander differenziert wie früher die Spielpartien der rechten und linken Hand in den Konzerten für ein Klavier sowohl untereinander wie auch wieder gegenüber dem Orchester.

Die letzte Stufe für die klavieristische Struktur gegenüber dem begleitenden Orchester, die völlige Unabhängigkeit der linken Hand, erscheint selten. Ein charakteristisches Beispiel bietet die letzte Fassung des Klavierkonzerts *d* (BWV 1052, 1. Satz, Takt 8 ff.),

The image displays the first system of a musical score. It consists of five staves:

- VI. I** (Violin I): Treble clef, playing a series of chords.
- VI. II** (Violin II): Treble clef, playing a series of chords.
- Va.** (Viola): Treble clef, playing a series of chords.
- Cont.** (Continuo): Bass clef, playing a simple bass line.
- Solo-Kl.** (Solo Keyboard): Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

The second system of the score is also visible below the first, showing the continuation of these parts.

wo die linke Hand bei ihrem ersten Eintritt ganz auf Continuoparallele verzichtet und statt dessen den Ablauf der rechten Hand verstärkt. Allerdings ist diese freie Bewegung ausnahmsweise ermöglicht durch den für die ganze Stelle geltenden Orgelpunkt, dessen Dreiklangsstufen ja auch den Aufbau der Klavierfiguration bestimmen. Wer diese Stelle in der ausgebauten klanglichen Breite hört und damit die frühere Form vergleicht, wo sich die linke Hand auf die Continuwiederholungen zu beschränken hat, kann sich dem starken Eindruck der jetzt erreichten Monumentalität nicht versagen. Erst jetzt hat der Klavierpart in seiner motorischen Intensität wie in seiner klanglichen Sättigung ein würdiges Gegengewicht zu der so wichtigen Unisono-Einleitung des Orchesters. – Das große Dreiklangsarpeggio in Sechzehnteltriolen zum Hauptthema des Finales im Klavierkonzert *E* (BWV 1053) gehört in den gleichen Zusammenhang. Der straffen Dreiklangsthematik des Tutti steht hier eine typisch klavieristische ‚Geste‘ gegenüber, die durch die regelmäßige Wiederholung zusammen mit dem Tuttithema sich desto nachdrücklicher behauptet. Solche Ansätze zu selbständiger Führung müssen besonders in dieser „Gründerzeit“ des Klavierkonzerts gewertet werden, wo generell das Klavier sich noch nicht aus dem Rahmen der übrigen Instrumente distanziert wie in späteren Epochen, sondern noch neben ihnen rangiert.

Hier sei allgemein angemerkt, daß die frühe Form des Klavierkonzertes, wie Bach sie prägte, gerade in der Herausstellung des dualen Prinzips innerhalb der Klavierpartie, wie innerhalb des Solo-Tutti-Verhältnisses, im Grunde genommen ebenso der Anlage des Concerto grosso verpflichtet ist wie der des für Melodieinstrumente bereits bestehenden Solokonzertes. Ist es schon kein Zufall, daß Bachs originale Konzerte für und mit Klavier die Sologruppe und nicht den einzelnen Spieler herausstellen und ihm höchstens in der Kadenz einen solistischen Vordergrund einräumen, so berechtigen erst recht die aus der Lösung von der Vorlage zu eigener Selbständigkeit vorgedungenen Übertragungen der Violinkonzerte zu dieser Annahme. Darauf hinzuweisen, ist gerade für die Feststellung der klavieristischen Erscheinungen um so notwendiger, weil das Klavierkonzert in der Nachfolge erst später das konzertante Verhältnis auch im Dualismus des Klaviers herstellt, während es, vor allem im süddeutschen Raum, etwa bis zu Mozart generell der schmaleren Spur des Violinkonzertes verpflichtet bleibt. Jedenfalls darf ausgesprochen werden, daß Bach in seinen Klavierfassungen der Violinkonzerte grundsätzlich vom Klavieristischen bestimmt war und in diesem Sinne oft schon eine echte, der Struktur des neuen Soloträgers angepaßte Umformung erzielte.

Aus dem umfangreichen Kreis der übrigen Klavierübertragungen Bachs interessieren in vorliegendem Zusammenhang die Sonaten nach Joh. Ad. Reinken und die Fugen nach Tommaso Albinoni. Die auch hierher gehörige Klavierwiedergabe (BWV 964) der Soloviolinsonate *a* (BWV 1003) sei gleichfalls erwähnt, obwohl hier das Besondere der Leistung in der

ursprünglichen Konzeption beruht, weniger in der vorwiegend analytisch aufschlußreichen Ausbreitung auf dem Klavier¹¹. – In den Übertragungen nach Reinkens und Albinonis Vorlagen dagegen handelt es sich um grundlegende Auseinandersetzungen; die Fugen erhalten in ihrer formalen Anlage wie in ihrem klavieristischen Gewand völlig neue Züge, die die strengen Konturen der Vorlage nun in die weitböigen Verästelungen der ausgesprochenen Spielfuge einmünden lassen. Der weite Abstand von der engen, zwischenspiellosen Tektonik bei Reinken bis zur nahezu völligen Neuprägung bei Bach ist gerade über das Formale hinaus bedeutsam, weil hier das Klavieristische in seiner Spezifizierung als sinn- und gestaltbestimmend zu gelten hat. Vor allem die Freizügigkeit ist neu, mit der sich die Zwischenspiele im Material vom Thema entfernen wie in Takt 57 bis 58 der Fuge nach Reinkens Sonate *a* (BWV 965):



Die Kette gebrochener Terzen der Mittelstimme entstammt dem Themenschluß und durchzieht die ausgeweiteten Zwischenspielabläufe, in die sich gegen Schluß hin immer mehr Dreiklangfiguren mischen (vgl. Takt 64 bis 71) und so schon in die Nähe von Bachs größter Spielfuge in *a* (BWV 944) führen. In der Fuge nach Reinkens Sonate *C* (BWV 966), die mit ihren 97 Takten noch über das Maß des Spieltriebs in der genannten Fuge in *a* hinausgeht, schafft Bach ein eigenes Zwischenspielmotiv (Takt 57/58),



das er der einförmig-starren Figuration aus Reinkens Themenbau gegenüberstellt und es, wie es gerade der klavieristischen Linienführung ent-

¹¹ Vgl. die Ausführungen bei E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, 2. Aufl., Berlin 1922, S. 307, Beisp. 171/6, und H. Keller, *Bachs Klavierwerke*, Leipzig 1950, S. 106.

spricht, in immer größeren Intervallen zum Liegeton absetzt, bis die Weite ein Korrespondenzverhältnis einzuschalten erlaubt, das die reale Zweistimmigkeit verdoppelt. Wenn man diese weit ausschwingende Stimmführung der älteren Diktion der Takte 7–8¹² der realen Zweistimmigkeit gegenüberstellt, läßt sich das Erreichte ermessen. Übrigens hat Bach nur die fugierten Sätze Reinkens ausgeweitet, die Tanzsätze ließ er ohne Veränderung; auch das spricht für sein besonderes Interesse an der klavieristischen Ausgestaltung der Spielfuge in diesen Weimarer Jahren.

Die Fuge in *A* von Albinoni¹³ bot gegenüber Reinken schon eine freiere Bewegung in Stimmführung wie *Großanlage*. Aber Bach (BWV 950) schaltet ebenso frei mit dem Themenstoff, und selbst gelegentliche Anlehnungen, auf die Spitta besonders hinwies (Bd. I, S. 425), zeigen die ganz neue Konzeption aus der klavierbestimmten Grundhaltung. So sind Albinonis Takte 7–8:

VI. I
VI. II
Albinoni
Cont.

Bach

in etwa noch erkennbar in Bachs Takten 9–10, aber wieviel weiter entfernt sich die Klavierform der absteigenden Sequenz in Takt 16:

¹² Von H. Keller als besonderer Fortschritt gewertet (a. a. O., S. 104).

¹³ Aus der Triosonate *A* des Op. 1 (veröffentlicht in Nagels Musik-Archiv).

die selbst Bischoff (Bd. VII, S. 101 seiner Bach-Ausgabe) „aus technischen Gründen für befremdlich“ hielt.

Den interessantesten Vergleich bietet die Albinonische Fuge *h*¹⁴, weil Bach sie zweimal in stark voneinander abweichenden Ergebnissen bearbeitete. Läßt die erste Fassung (BWV 951a) rein formal schon durch die regelmäßigen Kadenzschnitte vor dem Themeneintritt vielleicht an der Echtheit zweifeln – eine Berliner Niederschrift hat die Aufschrift: „Existiert unter dem Namen Pachelbel“, womit jedenfalls der Jüngere gemeint ist – so enthält sie andererseits doch klavieristisch so viel neue Zutat gegenüber der Vorlage, wie sie gerade für Bachs Bearbeitungsweise dieser Zeit charakteristisch ist. Einzelheiten wie die noch nicht kontinuierlich durchgeführte Sechzehntelbewegung, dann der ebenso unvermittelte wie unbeholfene Lagensprung in die höhere Oktave in Takt 58 (linke Hand), schließlich auch das einer früheren Praxis entsprechende, synkopisch nachhinkende Einordnen einer Füllstimme im vorletzten Takt verweisen diesen Versuch aber wohl in eine frühere Zeit als um 1720, wie im BWV angenommen wird. – Wie weit sich dann die zweite Bearbeitung (BWV 951) über die vorangegangene Studie erhebt, wird gleich zu Anfang deutlich bei der Gestaltung des – doppelten – Kontrapunktes. Die Umwandlungen bieten wieder geradezu ein Schulbeispiel für den Prozeß der klavieristischen Einschmelzung: gegenübergestellt sind die Takte 3–4:

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Thema (Comes)' and is in treble clef. The second staff is labeled 'Albinoni' and is also in treble clef. The third staff is labeled 'Bach I' and is in treble clef. The fourth staff is labeled 'Bach II' and is in bass clef. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. Vertical dotted lines connect the staves at specific points, likely indicating the beginning of the fugue or specific thematic entries.

Die Sechzehntelbewegung wird in der letzten Form gleich grundlegend für das ganze Stück fixiert, dabei erhält der Kontrapunkt eine spielerisch so weit ausgreifende Kurvenführung, daß spätere Erscheinungen im dreistimmigen Satz notwendig wieder beschneiden müssen, wenn der betreffenden Hand noch eine andere Stimme ganz oder zum Teil zugewiesen ist. Aber im gesamten Klavierwerk Bachs gibt es mit Ausnahme der großen Doppelfuge in der Tokkata *c* (BWV 911) keinen räumlich so weit ausgreifenden noch klanglich so gesättigten Themenbegleiter. Dem entspricht auch die gesamte klangräumliche Disposition, wenn z. B. im Takt 74/75:

¹⁴ Das Original ist von Spitta in Bd. 1 als Beilage 2 mitgeteilt.



aus einem kurzen Zwischenspielmotiv, das zuerst in Takt 10 verwandt wurde, nun aus der Enge der hohen Lage sich ein großer Bogen zur vollen Breite hin spannt, der sich in den Takten 77 und 102 wiederholt. Diese Großfigur erhält dann im Takt 30



und 94 ihr Gegenbild. – Nimmt man noch Zwischenspiele wie Takt 34–38 oder 69/70 mit ihren fast homophonen Episoden der Dreiklangsbrechung hinzu, so erhellt gerade aus diesen zur Akkordumschreibung drängenden Partien die überlegene Disposition Bachs, der hier in die erregende Fülle der aus dem Thema gewonnenen chromatischen Bewegungen gewisse Ruhepunkte bringt, indem dem Fortschreiten in Halbtönen akkordische Abläufe entgegengesetzt werden. So zeichnet sich der Abstand zwischen Vorlage und Neuformung nicht nur im äußeren Umfang (von 36 zu 112 Takten, in der ersten Umarbeitung waren es erst 87 Takte) ab, auch die dem Klaviersatz angepaßte Tonräumlichkeit in der Auflockerung der Linienführung wie im Einsatz typischer Klavierfiguren ergibt ein völlig neues Gesicht der Gesamtanlage, die nun mit Albinonis Fugensatz nur noch das Thema gemeinsam hat. Die Berücksichtigung im vorliegenden Zusammenhang mag trotzdem begründet erscheinen, weil gerade diese Nahtstellen der Entwicklung von größter Anschaulichkeit sind. Gerade in der Ausbildung dieser typischen Spielfuge wird das Grundsätzliche der klavieristischen Eigenständigkeit sichtbar, die nicht nur über die Lagenbegrenzung der einzelnen Stimmen sich erhebt, sondern gleichzeitig damit die gewonnenen Bereiche klanglich und harmonisch zu sättigen hat. Darin ist zugleich die Distanz zur kleinräumlich figurierenden Stimmführung der früheren Fugenform angedeutet.

Es bedarf wohl keiner weiteren Belege, um eine Revision früherer Urteile über J. S. Bachs Klavierübertragungen notwendig erscheinen zu lassen. Vielleicht ist aber aus der Gegenüberstellung von Vorlage und Neuform zu entnehmen, in welchem hohem Maße Bach an der Formung spezifischer Klavieristik Anteil hatte.

Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo

Von Karl-Heinz Köhler (Berlin)

Das 18. Jahrhundert kennt mehrere die Geschichte der Musik bestimmende Gattungen, es sieht das Entstehen von Formen, die, schließlich zur Blüte gebracht, für Generationen, zum Teil bis zur Gegenwart, führend bleiben. Seine Meister übernehmen besonders in der ersten Hälfte ausgeprägte Großformen, an denen sie weiterentwickeln und die sie zu Neuem wandeln. So erscheinen diese Jahrzehnte mit ihren ineinandergreifenden Generationen als ein Zeitabschnitt nebeneinander sich entwickelnder mannigfacher Strömungen und Gattungen und als ein Zeitalter des Experimentierens und der Neuordnung. Die bestimmenden Kräfte dieses Ringens um neue Gestaltung an Hand der Gattungsentwicklung zu untersuchen, bleibt größtenteils noch musikwissenschaftliche Zukunftsaufgabe.

Eine charakteristische Gattung, die in ihrer Entwicklung bedeutenden Anteil an der Stilentwicklung und Stilwandlung hat, ist in der Bachzeit die Triosonate, die um 1700 auf eine schon fast 100jährige Entwicklungsgeschichte zurückblicken kann. Es ist das Verdienst Hugo Riemanns, den Verlauf dieser Entwicklung dargestellt und damit zum erstenmal auf die Bedeutung dieser Gattung hingewiesen zu haben¹. Riemann betont zu Beginn seiner Studie:

„Einen sehr erheblichen Bruchteil der Kammermusikliteratur des 17. bis 18. Jahrhunderts bilden die Sonaten für 2 Violinen mit (bezziffertem) Baß, in welcher eine große Zahl bedeutender Tonkünstler ihr Bestes gegeben haben, das nun leider in den Bibliotheken unbeachtet vermodert.“

Dem gedrängt dargestellten Entwicklungsverlauf, beginnend bei Salomone Rossi Ebreo (1613) und fortgeführt bis zum Jahre 1700, folgt eine knappe etwa 1¹/₂ Oktavseiten füllende Übersicht derer, die um 1700 Triosonaten schrieben. Keineswegs, so betont Riemann, sei diese Übersicht vollständig, aber doch wenigstens geeignet, einen genügenden Begriff von dem kolossalen Umfang der Triosonatenliteratur zu geben, zu welcher tatsächlich alle bedeutenderen Meister der Epoche beigesteuert haben.

Eigene Vorarbeiten des Verfassers zur Klärung der Quellenlage ließen eine umfangreiche bibliographische Kartei entstehen, die nicht weniger als 71 Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs verzeichnet, die Triosonaten schrieben. Die Zahl der in dieser Kartei nachgewiesenen Quellen, die sich auf fast alle bedeutenderen europäischen Bibliotheken verteilen, beläuft sich indessen auf rund 740. Unterstellt man, daß wenigstens 200 dieser Quellen Drucke zu je 6 Sonaten sind, wobei freilich manches Doppelstück überliefert ist, so dürfte dennoch die Zahl der überlieferten Trio-

¹ Hugo Riemann, *Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche*. In: *Prästudien und Studien*, Leipzig 1901, S. 129 ff.

sonaten aus der Bachzeit nach vorsichtiger Schätzung bei 1500 liegen. Wieviel höher muß die Zahl der tatsächlich geschriebenen sein!

Natürlich, so bemerkt schon Riemann,

„sind die Werke nicht gleichwertig, aber eine Menge geistvoller Ideen und eine Fülle interessanter motivischer Arbeit liegt zur Zeit ungenützt in den Bücherschränken, der Zeit harrend, wo fleißige Studierende ihnen einen Tag der Auferstehung bereiten.“

Es erscheint nicht uninteressant, in diesem Zusammenhang die Frage nach der Beteiligung Joh. Seb. Bachs an der Triosonatenkomposition und -entwicklung aufzuwerfen.

Der erste Blick auf die Bachschen Triosonaten in „originaler“ Besetzung mit zwei konzertierenden Instrumenten und Generalbaß ist enttäuschend. Folgende Werke sind der Bachforschung bekannt:

1. Sonate BWV 1036 in *d*, deren Echtheit bezweifelt wird²,
2. Sonate BWV 1037 in *C*, die neuerdings Goldberg zugewiesen wird³,
3. Sonate BWV 1038 in *G*, die auf einem Bachschen Baßfundament aufgebaut ist und deren Echtheit ebenfalls bezweifelt wird,
4. Sonate BWV 1039 in *G*, die Bach später für Viola da gamba und Cembalo bearbeitete (BWV 1027),
5. Konzertstück BWV 1040 in *F*, dessen Thema Bach mehrfach verwertete,
6. Trio im „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 Nr. 8 in *c*.

So bleibt schließlich eine einzige von der Bachforschung als echt anerkannte, selbständige mehrsätzigige Triosonate im alten Sinne übrig: Die Sonate BWV 1039. Sie bietet aber zugleich den Schlüssel für ihre eigenartige Sonderstellung. Bach übernahm die ausgeprägte Form der Triosonate und kleidete sie experimentierend in ein neues Gewand: Die Solosonate mit obligatem Cembalo, in der eine der beiden Oberstimmen vom Tasteninstrument übernommen wird. Sechs Violinsonaten (BWV 1014 bis 1019), drei Gambensonaten (BWV 1027–1029) und drei Flötensonaten (BWV 1030–1032) liegen in dieser Art vor. Ja, auch die Orgeltriosonaten (BWV 525–530) müssen an dieser Stelle genannt werden, da sie als Vertiefung der Bachschen Umbildungsbestrebungen interpretiert werden müssen: Das Solo-Melodieinstrument verschwindet, seine Oberstimme wird ebenfalls vom Tasteninstrument übernommen⁴.

Wenn auch die Meister der Zeit recht verschiedene Wege gehen (nur Goldberg lehnt sich eng an den Bachschen Stil an und hat eine seiner überlieferten Triosonaten als Sonate für Violine und obligates Cembalo bearbeitet), so ist doch allen diesen Meistern offensichtlich der Wille zum

² Werner Danckert, *Beiträge zur Bachkritik* I, S. 53 ff., Kassel 1934. Max Seifert, *Neue Bachfunde*, Jb. Peters 1904 (S. 24) und Jb. Peters 1919 (S. 68).

³ Alfred Dürr, *Joh. Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037*, BJ 1953, S. 51.

⁴ Vgl. Winfried Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Johann Sebastian Bach*, BJ 1954, S. 7 ff.

Experiment eigen, der aus der Entwicklungssituation der Zeit notwendig herauswächst und der schließlich im Mit- und Nebeneinander verschiedenster Versuche den Entwicklungsweg der Gattung bestimmt.

Es ist der Untersuchung wert, in welcher Weise Bach einen eigenen experimentierenden Weg auf diesem Felde beschreitet.

Die Aufstellung hat deutlich gezeigt, daß das Zentrum des Bachschen Triosonatenschaffens in den Solosonaten mit obligatem Cembalo liegt. Hier wiederum nehmen die Violinsonaten schon rein quantitativ eine Sonderstellung ein.

Von dem Zyklus (BWV 1014–1019) liegt aus Bachs Zeit kein Druck vor⁵. So war bereits der Herausgeber der Sonaten in der BG⁶ nur auf Handschriften angewiesen, von denen folgende nachweisbar sind⁷:

- Stadium I
1. Partitурhandschrift der Amalien-Bibliothek des Joachimstaler Gymnasiums. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Am. B. 61*, zur Zeit treuhänderisch bei der UB Tübingen verwaltet.)
 2. Partitурhandschrift, Kopist unbekannt. (Sign. „Weyses samling“ der Königlichen Bibliothek Kopenhagen.)
- Stadium II Eine teilweise autographe Handschrift in Stimmen. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach St. 162*.)
- Stadium III
1. Eine Partitурabschrift von der Hand Altnikols. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach P 229*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)
 2. Eine Handschrift in Stimmen aus dem Nachlasse Carl Philipp Emanuel Bachs, aus sechs Heften bestehend. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach St. 463* bis *468*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)
 3. Partitурhandschrift, Kopist unbekannt. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach P 426*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)
 4. Handschriftliche Cembalostimme (Violinstimme fehlt). (Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. Bach St. 403*, zur Zeit treuhänderisch bei der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwaltet.)

Sämtliche Handschriften stimmen im wesentlichen in der Fassung der Sonaten I–V überein. Die letzte Sonate in *G* weicht aber nicht nur von der Gesamtstruktur der ersten fünf Sonaten wesentlich ab, sondern von ihr liegen auch drei verschiedene Fassungen vor.

⁵ Die erste Ausgabe besorgte H. G. Nägeli in Zürich 1802.

⁶ BG 9, herausgegeben von W. Rust, Leipzig 1860, Vorwort S. XX.

⁷ Vgl. NBA Serie VI, Bd. 1, Kritischer Bericht, S. 137 ff.

In den Handschriften des 1. Stadiums findet sich folgende Fassung: Presto in *G* – Largo in *e* – Cantabile in *G* – Adagio in *h* – Presto (Wiederholung des ersten Satzes).

In den Handschriften des 2. Stadiums: Vivace in *G* (unverändertes Presto der Fassung I) – Largo in *e* (wie Fassung I) – Cembalo-Solo in *e* – Adagio in *e* (wie Fassung I) – Violin-Solo e Basso accomp. – Vivace (1. Satz).

In den Handschriften des 3. Stadiums: Allegro in *G* (Presto Fassung I) – Largo in *e* (entspricht dem 2. Satz in I und II) – Cembalo-Solo in *e* (neu) – Adagio in *h* (neu) – Allegro in *G* (neu).

Aus diesem Tatbestand folgert Rust, daß die Fassung I die älteste Fassung sein müsse, da die Häufung von drei langsamen Sätzen und die Wiederholung des 1. Satzes am Schluß eine „auffallende Monotonie“ zeigt, so daß sich Bach zu einer Umarbeitung entschlossen habe. Betrachtet man jedoch die Satzfolge unter dem Blickpunkt der Gesamtarchitektur, so dürfte der Vorwurf einer Monotonie als unberechtigt zurückzuweisen sein:

I

Presto – *G*
Largo – *e*
Cantabile – *G*
Adagio – *h*
Presto – *G*

Die Rahmenform gruppiert zwei identische Außensätze und zwei korrespondierende Innensätze um einen Kernsatz.

II

Vivace – *G*
Largo – *e*
Cembalo-Solo – *e*
Adagio – *h*
Violin-Solo – *g*
Vivace – *G*

Die Fassung I ist zur Sechssätzigkeit erweitert, wobei die Identität der Ecksätze bestehen bleibt. Im Innern steht jetzt eine kreuzweiszyklische Satzordnung.

III

Allegro – *G*
Largo – *e*
Cembalo-Solo – *e*
Adagio – *h*
Allegro – *G*

Die Entsprechung der Ecksätze ist geblieben, jedoch der Schlußsatz ist nicht mehr bloße Wiederholung des 1. Satzes. Ein Cembalosolo bildet den Kernsatz.

Alle Fassungen zeigen eine klare und eindrucksvolle Architektur, die an die Symmetrie barocker Bauwerke gemahnt. – Die beiden Solosätze der Fassung II übernahm Bach in die Partita 6 im 1. Teile der Klavierübung (BWV 830), und zwar das Cembalosolo als Courante und das Violinsolo als Gavotte. Da der 1. Teil der Klavierübung zwischen 1726 und 1730 entstanden ist, würde die Entstehung der Fassungen I und II unserer Sonate in eine frühere Zeit fallen müssen. In der Tat verweist bereits Forkel die Entstehung der hier behandelten Sonaten nach Köthen, eine

Ansicht, die auch alle anderen Bachbiographen übernommen haben. Im Widerspruch dazu scheint jedoch eine Bemerkung zu stehen, die Ms. II von unbekannter Hand hinzugefügt ist. Dort heißt es: „Diese Trio hat er vor seinem Ende componiert.“ Dieser Widerspruch löst sich leicht auf, wenn man diese Bemerkung auf die Handschrift III,1 bezieht, die Bachs Schwiegersohn Altnikol verfertigte, der seit 1745 in Leipzig weilte und bis zum Tode Bachs an des Meisters Seite stand. Der Schreiber dieser Worte wußte offenbar davon, daß Bach sich kurz vor seinem Tode mit diesem Werke beschäftigte und hat dann seine Bemerkung unter das ihm zugängliche Ms. II gesetzt, ohne indessen den Irrtum zu bemerken. – Der 3. Satz der 5. Sonate in *f* weist zwei verschiedene Fassungen auf: Ms. I,1 und II zeigen in der Begleitung einfache Sechzehntel (gebrochene Dreiklänge), während in Ms. III,1 und III,4 an deren Stelle den Dreiklang umspielende Zweiunddreißigstel getreten sind. Daraus ist wohl der Schluß zulässig, daß I und II in einer früheren Zeit entstanden sind. Unsere Sonaten I–V und die beiden Fassungen I und II der letzten Sonate dürften also in Köthen um 1720 – die Fassung II vielleicht auch erst zu Beginn der Leipziger Zeit –, die Fassung III der *G*-Dur-Sonate jedoch kurz vor dem Ende des Meisters in Leipzig, etwa 1749, entstanden sein. Es zeigt sich, wie Bach mehrfach selbstkritisch um die Gestaltung seines Werkes gerungen hat und gerade dies unterstreicht die Größe seines Schaffens.

Besitzt die *G*-Dur-Sonate eine eigene Architektur, so weisen die übrigen fünf Sonaten im Gegensatz dazu eine einheitliche Struktur auf mit der Satzfolge:

langsam – schnell – langsam – schnell.

Es korrespondieren je zwei Sätze kreuzweis. In dieser Satzordnung kommt ein Gegensatzprinzip zum Ausdruck.

Zur Untersuchung einiger Einzelfragen sei die Sonate Nr. 2 in *A* (BWV 1015) in den Mittelpunkt gestellt.

Bach vereint in allen Sätzen drei Stimmen zu einem polyphonen Geflecht. An anderer Stelle (Fassung I,1 der *G*-Dur-Sonate) finden sich für die drei Stimmen auch drei Bezeichnungen vor: Oberstimme – Violino; Mittelstimme – Cembalo; Unterstimme – Fundamento. Es zeigt sich also, daß die Triosonate des 17. und 18. Jahrhunderts hier in neuer Form weiterlebt und daß Bach an dieser Umwandlung wesentlich beteiligt war. Erinnern wir uns jener in anderem Zusammenhang erwähnten Bemerkung: „Diese Trio hat er vor seinem Ende componiert.“ Damit wird bewiesen, daß man zu Bachs Zeit unter „Trio“ auch Sonaten für ein Soloinstrument mit obligatem Cembalo verstand.

Die Handschrift II gibt dem Werke folgenden Titel:

Sei Sounate | á | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Baßo per Viola da Gamba accompagnata | se piace. | Composte | da | Giov: Sebast: Bach.

Daraus geht hervor, daß eine Gambe zur Verstärkung des Generalbasses zwar mitwirken kann, aber nicht muß. Das heißt also, daß der Generalbaß

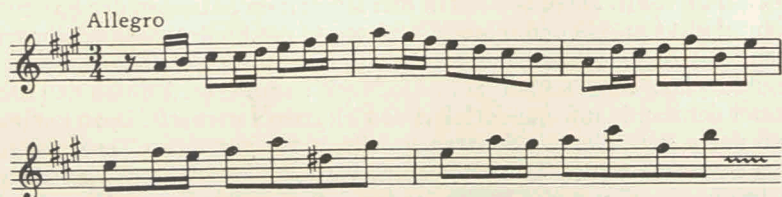
hier nicht ganz verdrängt ist, aber die entscheidende Rolle nicht mehr spielt. – Die drei Stimmen jedes einzelnen Satzes werden jeweils durch einen dem Satz zugrundeliegenden thematischen Einfall bestimmt. So folgen die Stimmen im 1. Satz im Abstände eines Taktes imitatorisch, im 2. Satz, ebenso wie im 4., wird das Thema fugengerecht von den anderen Stimmen beantwortet, während der 3. Satz als Kanon zwischen Oberstimme und Mittelstimme gebaut ist und die Unterstimme harmonie-tragende Funktion übernimmt. Ist so die Einheit eines jeden Satzes durch die polyphone Verknüpfung der aus einem Einfall konzipierten Stimmen gewährleistet, so wird dies durch den Einheitsablauf der Linienführung noch unterstrichen. Vergleichen wir die Anfänge der thematischen Einfälle miteinander:

1. Satz:



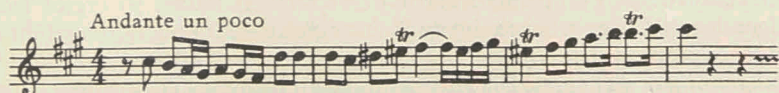
Dem Quartfall a'–e' folgt ein Aufstieg der Melodik bis zum Höhepunkt h'' im 3. Takt. Die aufsteigende Skala wird durch zurückfallende Sekunden bzw. Terzen erweitert, womit die Thematik einen schwebenden, kantabel-lyrischen Charakter erhält. Dieser wird durch den im $\frac{6}{8}$ Takt auftretenden Rhythmus der ruhig dahinfließenden Sechzehntel unterstrichen.

2. Satz:



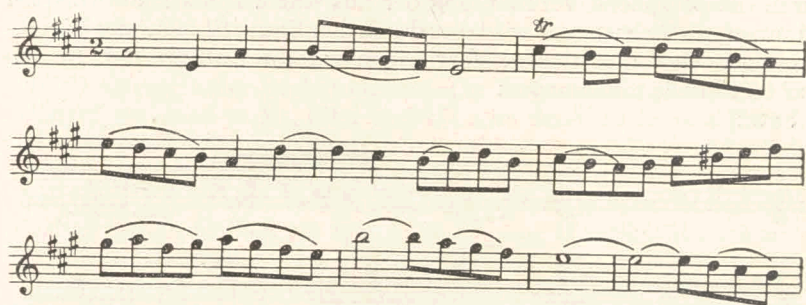
Das Thema lebt vom Bewegungsimpuls des Rhythmus. Sechzehntel und Achtel wechseln miteinander ab und zeugen, verbunden mit auf- und abwärtsgerichteter Skalenbildung sowie sequenzierendem Aufbau, ein instrumental empfundenes Thema.

3. Satz:



Die Linienführung des Kanonthemas zeigt zunächst einen mit zwei sequenzierenden Motiven ausgefüllten Abwärtsgang, der die Spanne einer Quinte umfaßt. Sogleich schließt sich eine mit aufwärtsgerichteter Tendenz verlaufende Bewegung an, die in cis'' im 4. Takt ihren Höhepunkt erreicht. Durch wechselnde Bewegungsrichtung und Aufgliederung in kleine Abschnitte gewinnt das Thema einen lyrisch-kantablen Charakter.

4. Satz:



Das Fugenthema zeigt rhythmische Vielfalt, seine Fortführung weicht jedoch schon im dritten Takt nach Einsatz der Beantwortung in das ausgehaltene e'' (Takt 9 und 10) aus. Hier zeigt sich (wie auch in der analogen Weiterführung des Satzes) ein aus instrumentalem Geiste konzipierter thematischer Verlauf.

Es herrscht also zwischen dem Thema des 1. Satzes und dem des 3. Satzes, sowie zwischen den Themen des 2. und 4. Satzes jeweils eine substantielle Verwandtschaft. Diese besteht in den langsamen Sätzen in der lyrischen Kantabilität und in den schnellen Sätzen in der kontrapunktisch-instrumentalen Anlage. Das Kontrastprinzip, das in der Satzfolge langsam – schnell – langsam – schnell zum Ausdruck kommt, wird durch den Charakter der damit aufeinanderfolgenden Themen verschärft. Dazu kommt, daß der 3. Satz dieser 5 Sonaten jeweils in der parallelen Tonart steht, also ein Wechsel des Tongeschlechtes vorliegt. Trotz dieses Kontrastes steht die Gestaltung des Werkes unter dem Gedanken einer Einheit. So schließt der 3. Satz auf der Dominante und erhöht damit die Spannung so weit, daß er den Anschluß des nächsten Satzes unmittelbar erfordert. Auch die Wahl der Paralleltonart für den 3. Satz beweist mit ihrer nahen Verwandtschaft zur Ausgangstonart, wie Bach von dem Gedanken einer Einheit her das Werk gestaltet.

Betrachtet man Form und Anlage der schnellen Sätze, so ergibt sich folgendes Bild. Der 2. Satz zeigt zunächst eine zweistimmig durchgeführte Fugenexposition. Die Violine, begleitet vom Generalbaß, beginnt mit der Aufstellung des Themas. Die Mittelstimme greift dieses Thema im 6. Takt

auf und nach abermals sechs Takten übernimmt der Baß die Rolle des Dux. Das Themenmaterial wird nun verarbeitet, und am Schlusse des Satzes kehrt die anfängliche Fugenexposition wörtlich wieder. Dadurch entsteht eine dreiteilige Form A B A. Spitta bemerkt hierzu, daß Bach in solchen Sätzen die Form der italienischen Arie genial mit dem fugierten Kammerstil verschmolzen hat. Ein gänzlich anderes Bild zeigt der letzte Satz. Auch er beginnt zunächst mit einer dreistimmigen Fugenexposition. Der Satz zerfällt jedoch nicht in drei, sondern jeweils in zwei zu wiederholende Teile. Der zweite Teil bringt sogar ein neues Thema, das hier episodenhafte verarbeitet wird. Wir finden also dreiteilige und zweiteilige fugierte schnelle Sätze vor. Bach hat dieses Bauprinzip in den anderen Sonaten beibehalten, und auch die Stellung dieser Sätze ist in noch drei anderen Sonaten die gleiche. Nur in der Sonate Nr. 5 steht an erster Stelle der zweiteilige und an letzter Stelle der dreiteilige schnelle Satz. Unter den langsamen Sätzen sei besonders das *Andante un poco*, ein Satz von seltener Schönheit, hervorgehoben. Ernst von Stockhausen hat das Problem dieses Satzes mit einem Gedanken berührt, der vertieft zu werden verdient⁸. Die Oberstimmen werden von einem in regelmäßigen Sechzehntel-Figuren dahinfließenden Baß getragen. Durch diesen eigenartigen Rhythmus wird dem Satz innere Ruhe und Kraft verliehen. Betrachtet man die Harmonisation, so ergibt sich, daß das aufgestellte Thema (Proposta) und seine Beantwortung (Riposta) jeweils verschieden harmonisiert sind. Als Beispiel diene uns der 1. Abschnitt, wobei der Baß auf seine Stammtöne reduziert wiedergegeben wird:

Proposta I

T D⁷ T D^{v7} T D T S S^{v7} D T S D

Riposta

T_p S_vD T S D T S D T D T D_v T

Man kommt bei dieser Analyse mit den einfachsten harmonischen Bezeichnungen aus. Es ergibt sich, daß Bach, von der Tonika ausgehend,

⁸ E. von Stockhausen, *Ein Bachscher Kanon*. In: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 28, Nr. 40/41, Leipzig 1897.

Dominant- und Subdominant-Funktionen in logischer Folge einbezieht. Die Proposta beginnt in der Tonika und an ihrem Ende steht die Dominante. Der Riposta fällt die Aufgabe zu, an ihrem Ende den Kreis zur Tonika wieder zu schließen. Damit offenbart sich eine wunderbare harmonische Symmetrie (für die übrigen Abschnitte gleichfalls leicht nachweisbar), die dem Satz seinen besonderen Reiz verleiht. – Es zeigte sich in allen Teilen bisher eine geniale Übereinstimmung von Substanz und Form.

Bezieht man die Besetzungsfrage in die Problemstellung mit ein, so muß untersucht werden, ob Bach für die Oberstimme ein bestimmtes Instrument im Auge hatte, oder ob diese Sonaten ebenso auf einem anderen Instrument gespielt werden können. Kommt die Violine in gleichem Maße wie die Flöte der kantablen Gestaltung der langsamen Sätze entgegen, so zeigt doch ein Vergleich der schnellen Sätze, daß Bach aus dem Charakter des Instruments heraus komponiert. Man betrachte z. B. das in 2. Satz der *A*-Dur-Sonate Takt 74ff. geforderte Arpeggio, das in Sechzehntel-Quartolen oder Triolen aufzulösen ist.



Diese Manier ist in ihrer eigentümlichen Wirkung überhaupt nur auf einem Streichinstrument denkbar und die angegebene Lage kann kein anderes Instrument als die Violine spielen. Zieht man zum Vergleich den letzten Satz der Sonate in *h* für Flöte heran (BWV 1030), so wird man ausgesprochene Flötenfiguren erkennen können, die einem Geiger erhebliche bogentechnische Schwierigkeiten bereiten würden.



Fassen wir an dieser Stelle zusammen:

Bereits eingangs wurde betont, daß die Triosonate um 1700 das ausgereifte Ergebnis einer hundertjährigen Entwicklung darstellt und damit in Form und Struktur ihren Höhepunkt erreicht hatte. Johann Sebastian Bach und seine Zeitgenossen mußten zwar an diese Entwicklung anknüpfen, waren sich aber der Notwendigkeit der Umwandlung bewußt. So ist dieser nach 1720 durchweg anzutreffende Wille zum Experiment ein Zug jener spätbarocken Schöpferkraft, die die Fesseln einer als Folge der ausgereiften polyphonen Struktur auftretenden Verengung zu sprengen sucht.

Sebastians Gefangbuch

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Zu den Büchern, die Bach in seinen kirchlichen Positionen am meisten verwendet hat, gehört das Gesangbuch. Hatte zunächst Luther für den protestantischen Teil Deutschlands einheitliche Choräle herausgegeben, so waren durch die selbständigen Kirchen in den einzelnen Kleinstaaten im Laufe der Zeit eigene Gesangbücher entstanden. Wenngleich die Hauptmasse der Lieder übereinstimmend blieb, so waren diese Bücher in ihren Gliederungen und Neuschöpfungen oft recht unterschiedlich. Bach hat in allen Staaten und Städten, in denen er sich als Organist oder Kantor zu betätigen hatte, voneinander abweichende Gesangbücher verwenden müssen. Die Zahl ist keineswegs gering. Das Bachhaus zu Eisenach besitzt eine solche Sammlung, die fast lückenlos durchgeführt ist. In den Eisenacher Bibliotheken werden wir vergeblich nach in Eisenach gedruckten Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts suchen. Die frühesten stammen aus dem 18. Jahrhundert.

Es ist von allgemeinem Interesse, welches das erste Gesangbuch war, das der Knabe Sebastian in Händen hatte, als er noch im Elternhause in Eisenach weilte. Dieses Gesangbuch wurde 1673 veröffentlicht, ein Exemplar davon gehört seit 1928 zu den Beständen des Bachmuseums. Es gehört auch zu den Rara, denn ein zweites Exemplar ist nicht bekannt. Als Herausgeber zeichnen neben Joh. Günther Rörer, dem ersten Buchdrucker, der sich seit 1670 in Eisenach niedergelassen hatte, der Maler Joh. David Herlicius und „Der Spahte“. Schon in seiner äußeren Gestalt sticht dieses Gesangbuch von den üblichen wesentlich ab. Die Maße sind: 13,5 × 7,9 × 7,6 cm. Da Breite und Dicke fast gleich sind, geben sie dem Buch eine Art Würfelform. Wir zählen 1069 Seiten: Vorwort 16, Lieder 1009, Anhang 32, Bilder 12. Für die 612 Choräle sind 88 Dichter vermerkt, die Komponisten sind in keinem Falle genannt. Unser Exemplar befindet sich im Originaleinband. Es ist schlicht in Rindsleder gebunden, der Rücken dreibündig gefaßt. Da in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein anderes Eisenachisches Gesangbuch gedruckt worden ist, kann Joh. Sebastian als Eisenacher Schüler nur dieses benutzt haben.

Aus dem umfangreichen Vorwort entnehmen wir, daß sich der geistige Urheber des Gesangbuches, von dem gesagt wird, daß er „neue, bekannt gewordene Lieder hinzugefügt hat“ und sich „endlich hat bewegen lassen, diese Liedersammlung zu ordnen, um sie auf seine Kosten ans Tageslicht zu bringen“, hinter dem Pseudonym „Der Spahte“ versteckt. Er ist auch der Verfasser des flüssig geformten Gedichtes, das den geistlichen Gesängen vorangestellt ist.

Seit es dem Literaturhistoriker Albert Köster¹ gelang, „den Spahnten der Fruchtbringenden Gesellschaft“ in seinen Pseudonymen zu enträtseln,

¹ Albert Köster, *Der Dichter der Geharnschten Venus*, Marburg 1897.

kennen wir seinen Namen. Es ist Caspar Stieler, der am 25. März 1632 in Erfurt geboren wurde. Auch über seinen romanhaften Lebensweg, der ihn bis nach Spanien und Italien führte, sind wir unterrichtet. Den Beziehungen zu dem Liederdichter und Komponisten Heinrich Albert in Königsberg verdankt er seine musikalischen Kenntnisse. Vorübergehend noch am Hofe zu Rudolstadt tätig, finden wir ihn (spätestens 1666) als „Camer-, Lehns- und Gerichts-Secretarius“ in Eisenach. Die Eisenacher Kirchenbücher (1667, 1670, 1671, 1674, 1676 und 1677, 16. 5.) und die Ratsprotokolle (1678, 22. 7.) bieten interessantes Material über seine persönlichen Verhältnisse.

Seine Schriften: „Sekretariatskunst“ (in Eisenach entstanden), „Der teutsche Briefstil“, „Der teutsche Advocat“ und „Der teutsche Sprachschatz“ bleiben immer noch unentbehrliche Quellen sprachlicher Forschung. Doch wird „Die Geharnschte Venus“ (Hamburg 1657) seinen Namen für alle Zeiten lebendig erhalten. Auf diesen „Minnesänger des 17. Jahrhunderts“ hatte schon Herder hingewiesen. Man hat behauptet, daß bis zu den deutschen Liebesgedichten der „Geharnschten Venus“ nichts Gleichwertiges bei uns zu finden ist². Unter den sieben Komponisten der 70 Melodien finden wir auch Stieler mit 18 Liedern. Sie sind in einem fachlich korrekten Tonsatz gefaßt, und aus den Tönen spricht der Schalk echter Lebensfreude. Nach den Feststellungen Albert Kösters und dem obengenannten Eisenacher Quellenmaterial dürfen wir Caspar Stieler als den Herausgeber unseres Gesangbuches bezeichnen. Er wird auch die malerische Ausschmückung veranlaßt haben.

Die 12 ganzseitigen Kupferstiche sind unnummeriert eingefügt. Der Schöpfer, Joh. David Herlicius, dessen Vater als Pfarrer in Ebenheim-Weingarten, nordöstlich Eisenachs, amtierte, scheint zunächst Theologie studiert und sich erst als Student beruflich der Malerei zugewandt zu haben. Vom Jahre 1664 (20. 11. Verheiratung) ab wird er in den Eisenacher Kirchenbüchern als „Studiosus und Kunstmahler“ verzeichnet. Er verstarb hier 1693 (begr. 30. 11.).

Außer der Titelseite sind die übrigen Bilder den Abschnitten des Kirchenjahres vorangestellt, alle mit Arabesken reich verziert, die schwungvoll zur Einheit streben, um das historische Geschehen schmuckhaft zu heben. In geschickter Weise spiegelt sich Historisches im Gegenwärtigen, indem biblischen Personen Menschen der Gegenwart gegenübergestellt werden. Der Schöpfer der Kupferstiche hat seine Signatur dem ersten Bilde beigegeben: *Joh. David Herlicius delin: H. fe: aqua forti Cass.*³ Man sieht also, daß er nicht nur die zeichnerische Vorlage, sondern auch die technische Ausführung besorgt hat. Einige Bilder sind aus lokalhistorischen Gründen von besonderem Interesse.

² Vgl. H. Kretschmar, *Geschichte des neueren deutschen Liedes*, Leipzig 1912.

³ Joh. David Herlicius delineavit (hat es gezeichnet) Herlicius fecit (H. hat es gemacht), aqua forti cassata (mit Stichel in Scheidewasser bearbeitet).

Das Vorsatzblatt mit dem von einer Kartusche umrahmten Titel: *Eisenachisch Gesang Buch* wird beherrscht von einem Opferaltar, auf dem ein hochlodernes Feuer angezündet ist. Auf den Stufen einer Tempelterrasse liegt in betender Verzückung David, der königliche Psalmist, ein Brandopfer bringend (2. Sam. 6,5 und 24). Hier ist es die Eisenacher Stadtpfeiferei (Stadtpfeifer war seit 1671 Joh. Ambrosius Bach), die, fünfzehn Personen umfassend, aufzuspielen hat mit Blockflöten, Schalmeyen, Pommer, Dulcian, Zinken, Krummhorn, Trompeten, Tamburin. In der vorderen Reihe: kleine Trommel, Triangel, Armharfe. Da Eisenach erst 1672 selbständiges Herzogtum wurde, war die nachher berühmt gewordene Hofkapelle noch nicht geschaffen.

Das Städtebild von Eisenach, von der hochaufragenden Wartburg überstrahlt, schließt den unteren Teil ab. Der Stumpf des alten Bergfriedes (1666 abgetragen) ist erkennbar. Daneben Palas, Elisabeth-Gang, Schanze, Ritterhaus, Dirnitz. In der weiteren Umgebung die kahlen Seitenberge. Einen Wald gab es damals noch nicht. Auch das Städtebild entspricht der damaligen Zeit. Die beiden Türme des 1522 zerstörten Domes treten hervor, ebenfalls die Türme von St. Georg und St. Nicolai, der Glockenturm und die drei Stadttore.

Für die *Catechismus Lieder* (9. Bild) werden in sechs Tafeln die segensreichen Wirkungen der Katechismuslehre veranschaulicht: Die zehn Gebote, Glaubensbekenntnis, Gebet, Taufe in der Taufkapelle St. Georg (jetzt Sakristei), Mutter mit Täufling und Patin am noch heute vorhandenen Taufstein. Am Altar St. Georg: Einsegnung der Konfirmanden und Austeilung des Heiligen Abendmahls. Zwei Pfarrer amtieren, links das Brot, rechts der Kelch.

Die *Tugend Lieder* (10. Bild) zeigen einen Gottesdienst in St. Georg. Wir blicken in den sogenannten Chor, der ein frühgotisches Gewölbe erkennen läßt. Im Hintergrunde zwei hohe Kirchenfenster mit kleinen, quadratischen Weißscheiben in Schrägstellung. Von der Kanzel steht die schraubenförmig korinthische Säule, mit dem symbolischen Weinstock umrankt, noch an dieser Stelle⁴. Neben der Kanzel der „Chorus symphoniacus“. In der vorderen Reihe hat der Kantor (seit 1671 Joh. Andreas Schmidt) das große „Cantional“ aufgeschlagen⁵. Neben ihm ein Prediger, auf der rechten Seite ein Vorsänger. Ein hoher Pfeiler trennt den Hauptraum vom rechten Seitenschiff. Mehrere Seitenfenster der Kirche sind sichtbar. Im Seitenblick ein Gebetstisch. Rechts an der Lesekanzel ein Prediger mit dem Chor alternierend. Im Vordergrund einige Ratsherren mit Mänteln in Renaissancetracht, daneben Zuhörer aller Stände. Alle in aufhorchender Teilnahme am Gottesdienst⁶.

⁴ Nach der Renovation der Kirche 1676 kamen die übrigen Teile in die Annenkirche.

⁵ Dieses Kantorenbuch, von Wolfgang Zeuner 1540 angelegt, ist erhalten (im Eisenacher Stadtarchiv).

⁶ Mit der von Wolfgang Musculus (Kantate 1536) aufgezeichneten Gottesdienstordnung in St. Georg, hat dieser bildliche Bericht noch manches gemeinsam.

Die *Haus Lieder* (II. Bild) erklingen in einem Raum der Lateinschule, die im ehemaligen Dominikanerkloster untergebracht war und die auch Sebastian 1693 bis 1695 besuchte. Im Hintergrunde ein viereckiges Fenster mit Butzenscheiben. In der Wandnische, früher Sakraments-schränkchen, Stapelort geistlicher Bücher. Am Tisch zwei Magister, der ältere lehrend. Vor ihm vier Kinder verschiedenen Alters.

Wenn wir die Frage stellen, ob diese Kupferstiche uns heute noch etwas zu sagen haben, muß auf die inneren Eingebungen hingewiesen werden, die Herlicius unbewußt seinem Werke zufügt. Darüber hinaus schöpft er auch bewußt aus dem Eisenacher Geschehen. Der Gesamteindruck der Kupferstiche läßt keinen Zweifel aufkommen, daß wir es mit einem einfallreichen Künstler, einem hervorragenden Maler zu tun haben, dessen regsamer Geist an keiner Stelle seiner vielseitigen Aufgabe versagt. Sein Stoff ist das Eisenach des 17. Jahrhunderts, der Jugendzeit Bachs. Wir haben demnach ein Bilddokument für die frühesten Lebensjahre Bachs von hochstehender Kunstform in Händen und dürfen es als wertvollen Fund buchen.

Läßt man das Gesangbuch als Ganzes auf sich wirken, gewinnt man den Eindruck, daß hier ein geistig wertvolles Buch geschaffen wurde. Nicht allein die schönen Kupferstiche, auch die Fülle des vielseitigen und fesselnden Textes ziehen den Betrachtenden unmittelbar in seinen Bann. Dieses Gesangbuch, das Sebastian als Kind benutzte, muß Einfluß auf sein Weltbild gehabt haben.

Das Bachschrifttum 1953-1957

Zusammengestellt von Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.)

Diese Bibliographie schließt an die im 40. Jahrgang des Bach-Jahrbuches (1953) veröffentlichte an und berichtet über einen Zeitraum von fünf Jahren. Ihr Inhalt verzeichnet wiederum Titel von Büchern und Zeitschriftenaufsätzen des internationalen Bachschrifttums, das freilich diesmal nicht mit der gleichen Extensität erfaßt wurde. Die neue Bibliographie verfolgt mit dieser etwas strengeren Auslese und mit dem häufigen Verlassen des schematischen Aneinanderreihens der Titel nach dem Autorenalphabet innerhalb der einzelnen unten angegebenen Gruppen die Absicht, den Leser möglichst nur an wertvolle und grundlegende Arbeiten heranzuführen und ihm die Titel in ihren thematischen Zusammenhängen darzubieten.

Wer sich über die Arbeiten eines bestimmten Autors informieren möchte, sei auf das wieder den Schluß der Zusammenstellung bildende alphabetische Autorenregister verwiesen.

Für freundliche Unterstützung in der Ermittlung von Titeln ist der Bearbeiter der Bibliographie dem Bach-Archiv in Leipzig zu besonderem Dank verpflichtet.

INHALT

I. Bibliographien (Nr. 1-2). - II. Forschung (Nr. 3-19). - III. Leben und Werk 1. *Gesamtdarstellungen* (Nr. 20-29). 2. *Geisteswissenschaftliche Betrachtungen* (Nr. 30-42). 3. *Monographien* (Nr. 43-46). - IV. Das Leben. 1. *Gesamtdarstellungen* (Nr. 47-59). 2. *Dokumente* (Nr. 60-80). 3. *Monographien* (Nr. 81-100). - V. Die Werke. 1. *Gesamtdarstellungen* (Nr. 101-124). 2. *Kantaten* (Nr. 125-142). 3. *Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Choräle, Quodlibet* (Nr. 143-175). 4. *Orgelwerke* (Nr. 176-195). 5. *Klavierwerke* (Nr. 196-218). 6. *Orchesterwerke und Kammermusik* (Nr. 219-238). 7. *Fugen, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge* (Nr. 239-248). - VI. Aufführungspraxis. Interpretation (Nr. 249-294). - VII. Wirkung und Pflege Bachs in Geschichte und Gegenwart (Nr. 295-339). - VIII. Bachfeste (Nr. 340-382). - IX. Neuauflagen. Neudrucke. Übersetzungen (Nr. 383-402).

Autorenregister siehe S. 147.

I. Bibliographien

1. Davidson, R.: Svensk litteratur om Bach. En översikt. - In: Sångersbladet. 25 (1952), Nr. 2, S. 1-3.
2. Schmieder, Wolfgang: Das Bachschrifttum 1945-1952. - In: Bach-Jahrbuch 1953. S. 119-169.

II. Forschung

3. Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Alfred Dürr und Werner Neumann. – Berlin: Evangel. Verlagsanstalt. Jg. 40 (1953) bis 44 (1957).
4. Anton, Karl: Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung. Wie es zur Wiedererweckung Joh. Seb. Bachs, zur Bachgesellschaft und Gesamtausgabe kam. Auf Grund bisher nicht veröffentlichter Dokumente aus dem Franz-Hauser-Archiv. – In: Bach-Jahrbuch. 42 (1955), S. 7–44.
5. Becker, Heinz: Ein unbekannter Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe. [Franz Espagne.] – In: Die Musikforschung. 6 (1953), S. 356–357.
6. Moser, Hans Joachim: Das Bachbild Albert Schweitzers. – In: Zeitschrift für Musik. 116 (1955), S. 3–4.
7. Blankenburg, Walter: Theologische und geistesgeschichtliche Probleme der gegenwärtigen Bachforschung. – In: Theolog. Literaturzeitung. 78 (1953), S. 391 bis 410.
8. Blume, Friedrich: Neue Bachforschung. – In: Svensk Tidskrift för Musikforskning. 36 (1954), S. 5–25.
9. Creuzburg, Eberhard: Das Bach-Archiv in Leipzig. – In: Musica. 9 (1955), S. 187–188.
10. Emery, Walter: A note on sigla. – In: The monthly Musical Record. 83 (1953), S. 16–18.
11. Bergmann, Wilfried, und Alfred Dürr: Zur Neuen Bach-Ausgabe. – In: Musik und Kirche. 25 (1955), S. 106–109.
12. Dahlhaus, Carl: Das Magnificat und die Adventskantaten in der „Neuen Bachausgabe“. – In: Musik und Kirche. 25 (1955), S. 298–300.
13. Deutsch, Otto Erich: Die Neue Bach-Gesamt-Ausgabe. – In: Die österr. Furche. 11 (1955), Nr. 51, S. 14.
14. Dürr, Alfred: Die neue Bach-Ausgabe. – In: Musica. 7 (1953), S. 229 und in: 32. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1955. S. 46–47.
15. Hamel, Fred: Bach und Mozart. Neue Gesamtausgaben im Wandel des musikalischen Geschichtsbildes. – In: Musica. 8 (1954), S. 133–135.
16. Hamel, Fred: „Schwingt freudig euch empor.“ (Bericht des Festaktes zum Erscheinen des 1. Bandes der NBA.) – In: Musica. 8 (1954), S. 448–449.
17. Heyer, Hermann: Joh. Seb. Bach in heutiger Sicht und Ordnung. Anmerkungen zur neuen Gesamtausgabe des Bachschen Werkes. – In: Die Weltbühne. 10 (1955), S. 1103–1107.
18. Riemer, Otto: Das Bachdenkmal unseres Jahrhunderts. – In: Musica. 9 (1955), S. 283.
19. Uszkoreit, Hans-Georg: Die ganze Hand. Zur gesamtdeutschen Bachausgabe. – In: Musik und Gesellschaft. 4 (1954), S. 163.

III. Leben und Werk

I. Gesamtdarstellungen

20. Johann Sebastian Bach 1750–1950. Almanach pod red. Zofii Lissy. – Warszawa: Czytelnik 1951. 175 S., 21 Taf.
21. Besseler, Heinrich: Joh. Seb. Bach, 1685–1750. – In: Die großen Deutschen. Bd. 2. 1956. S. 47–63.

22. Cherbuliez, Antoine-Elisée: Johann Sebastian Bach, sein Leben und sein Werk. – Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1957. 182 S. (= Fischer-Bücherei. 179.) [Vgl. BJ 1953, S. 122, Nr. 53.]
23. Christen, Ernest: Jean-Sébastien Bach; esquisse. – Genève: Ed. Labor et fides 1956. 41 S.
24. Cranach-Sichert, Eberhard von: Johann Sebastian Bach. Eine Einführung in sein Leben und seine Musik. Mit 16 Bildern. – Königstein/Ts.: Langewiesche 1955. 61 S. (= Langewiesche-Bücherei.)
25. Dufourcq, Norbert: Un Architecte de la musique: Jean-Sébastien Bach, génie allemand – génie latin? Ed. rev. et augm. d'une discographie générale entièrement mise à jour. – Paris: Colombier 1954. 291 S.
26. Gurlitt, Wilibald: Johann Sebastian Bach, geb. 1685, gest. 1750. – In: Neue deutsche Biographie. Bd. I. 1953. S. 485-488.
27. Reich, Willi: Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen. Eigene Aussagen, Berichte der Zeitgenossen, Bekenntnisse der Späteren. – Zürich: Manesse-Verl. 1957. 278 S. (= Manesse-Bibliothek der Weltliteratur.)
28. Sampson, George: Johann Sebastian Bach und William Shakespeare. – In: Universitas. 9 (1954), S. 127-133.
29. Steffin, J. Fritz: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk. – Hamburg: Sikorski 1953. 78 S. (= Kleine Musikbücherei. 1.)

2. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen

30. Bessler, Heinrich: Bach als Wegbereiter. – In: Archiv für Musikwissenschaft 12 (1955), S. 1-39.
31. Blankenburg, Walter: Bachs kirchengeschichtlicher Standort und dessen Bedeutung für das gegenwärtige Bachverständnis. – In: Archiv für Musikwissenschaft. 10 (1953), S. 311-322.
32. Cabrera, Enrique: El genio dialéctico de Juan Sebastián Bach. – Mexico: Ed. Humanismo 1955. 15 S.
33. Chiapusso, Jan: Bach's attitude towards history. – In: The Musical Quarterly. 39 (1953), S. 396-414.
34. Eggebrecht, Hans Heinrich: Über Bachs geschichtlichen Ort. – In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 31 (1957), S. 526-556.
35. Einstein, Alfred: Bach im Wandel der Zeiten. – In: Einstein, Von Schütz bis Hindemith. Zürich 1957. S. 28-36.
36. Hamel, Fred: J. S. Bach als geistesgeschichtliche Erscheinung. – In: Kongreßbericht. Intern. Gesellsch. f. Musikwiss. 5. Kongreß. 1952 (1953), S. 218-223.
37. Hamel, Fred: Bach und Mozart im Licht der Geistesgeschichte. – In: Musica. 10 (1956), S. 478-483.
38. Handschin, Jacques: Überlegungen zu Bachs geschichtlicher Stellung. – In: Schweizer Musikzeitung. 94 (1954), S. 443-445.
39. Meyer, Ernst H.: Johann Sebastian Bach – kein Ende, ein Anfang. – In: Meyer, Aufsätze über Musik. Berlin 1957. S. 10-25.
40. Ronga, Luigi: Bach, Mozart, Beethoven. Tre problemi critici. – Venezia: Pozza 1956. 319 S.

41. Schrade, Leo: Bach. The conflict between the sacred and the secular. – New York: Merlin Press 1954. 135 S. (= Merlin Music Books.)
42. Stiebler, Gerhart: Die Wandlung des Bachbildes. – In: *Begegnung*. 9 (1954), S. 370–372; 10 (1955), S. 7–9 u. 23–25.

3. Monographien

43. Bessler, Heinrich: Bach and the middle ages. – In: *The Score*. 1954. No. 9, S. 31–42, und in ital. Fassung in: *Rassegna musicale*. 26 (1956), S. 89–99 und 192–195. [Übs. v. B.J. 1953, S. 125, Nr. 124.]
44. Dürr, Alfred: J. S. Bach und das Kirchengesangbuch. – In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. 1 (1955), S. 120–122.
45. Jung, Georg: „Den Liebhabern zur Gemütsergötzung.“ – In: *Hausmusik*. 20 (1956), S. 83–84.
46. Lilje, Hanns: Johann Sebastian Bach als musikalischer Prediger der Lehre Luthers. – In: *Luther. Mitteilungen d. Luther-Ges.* 1953. S. 20–25.

IV. Das Leben

1. Gesamtdarstellungen

47. Elbertzhagen, Theodor Walter: Johann Sebastian Bach. – Konstanz: Christl. Verl.-Anst. 1956. 31 S. (= Christl. Lebensbilder. 16.)
48. Hammerschlag, János: Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte. (Ausw. d. Dokumente u. Zusammenstellung. Aus d. Nachlaß hrsg. von Ferenc Brodsky.) – Budapest: Litteratura 1955. 170 S.
49. Hemel, Victor van: Het leven van Bach en Händel aan jonge mensen verteld. – Antwerp: Cupido Uitg. 1954. 109 S.
50. Matter, Jean: Bach éternel. (Musique, source de vie.) – Genève: Kister 1953. 82 S.
51. Neumann, Werner: Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. – Berlin: Verl. d. Nation 1953. 319 S.
52. Pitrou, Robert: Jean Sébastien Bach. – Paris: Michel 1955. 304 S.
53. Seebass, Friedrich: Johann Sebastian Bach. Der Thomaskantor. 2. Aufl. – Gießen und Basel: Brunnen-Verl. 1955. 54 S. (= Zeugen des gegenwärtigen Gottes. 14.)
54. Freyse, Conrad: Der Nachlaß des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt. – In: *Bach-Jahrbuch* 1954. S. 94–96.
55. Freyse, Conrad: Wieviel Geschwister hatte Johann Sebastian Bach? – In: *Bach-Jahrbuch*. 42 (1955), S. 103–107.
56. Freyse, Conrad: Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette. Johann Sebastian Bachs ältester Bruder Johann Christoph und seine Nachkommen. – Eisenach und Kassel: Röth 1957. 111 S.
57. Geiringer, Karl: The Bachs. A family portrait. – Boston: Univ. Press 1953. 23 S.
58. Geiringer, Karl und Irene Geiringer: The Bach family. 7 generations of creative genius. – London: Allen & Unwin, 1954. XIV, 514 S.
59. Kraft, Günther: Neue Ergebnisse der thüringischen Bachforschung. – In: 34. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1957. S. 74–90.

2. Dokumente

60. Einstein, Alfred: Bach-Dokumente. [= Besprechung des „Bach-Reader“ von H. T. David und A. Mendel, 1945.] – In: Einstein, Von Schütz bis Hindemith. Zürich 1957. S. 45-48.
61. Bessler, Heinrich: Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. 99 S., 12 S. Abb.
62. Bessler, Heinrich: Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 66-72.
63. Dadelsen, Georg von: Heinrich Bessler, Fünf echte Bildnisse Joh. Seb. Bachs und Baron van Tuyll van Serooskerken, Probleme des Bachporträts. [Besprechung.] – In: Die Musikforschung. 10 (1957), S. 314-320.
64. Dürr, Alfred: Heinrich Bessler, Fünf echte Bildnisse J. S. Bachs. [Bespr.] – In: Deutsche Universitätszeitung. 12 (1957), Heft 1, S. 20-21.
65. Dürr, Alfred: Probleme der Bach-Ikonographie. – In: Musica. 11 (1957), S. 176 bis 177.
66. Major, Ervin: Egy ismeretlen, ifjúkori Bach-kép Budapesten? [Ein unbekanntes Jugendbildnis Bachs in Budapest?] – In: Uj zenei szemle. 5 (1954), Nr. 7/8. S. 49-50.
67. Paap, Wouter: Een portret van Joh. Seb. Bach in Nederlands bezit. – In: Mens en melodie. 12 (1957), S. 38-40.
68. Tuyll van Serooskerken, Hendrik Otto Raimond van: Probleme des Bachporträts. – Bilthoven, Holl.: Creyghton 1956. 84 S.
69. Dadelsen, Georg von: Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. – Trossingen: Hohner-Verl. 1957. 44 S., 6 S. Abb. (= Tübinger Bach-Studien. 1.)
70. Dürr, Alfred: Neues über die Möllersche Handschrift. – In: Bach-Jahrbuch 1954. S. 75-79.
71. Ninck, Martin: Die Notenschrift von Joh. Seb. Bach. – In: Zeitschrift für Menschenkunde und Zentralblatt für Graphologie. 19 (1954), S. 237-241.
72. Kock, Hermann: Zu Bachs Instrumenten und zu ihrem Spiel. – In: Die Musikforschung. 9 (1956), S. 457-464.
73. Fock, Gustav: Johann Sebastian Bach und die norddeutsche Orgel. – In: 33. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1956. S. 84-88.
74. Godman, Stanley: Bach's copies of Ammerbach's „Orgel oder Instrument Tabulatur“ 1571. – In: Music and Letters. 38 (1957), S. 21-27.
75. Sumner, William L.: The organ of Bach. – In: Music Book. 8 (1956), S. 15 bis 135.
76. Ernst, Friedrich: Der Flügel Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaues im 18. Jh. – Frankfurt, London, New York: Peters 1955. 86 S. (= Ed. Peters. 4851.)
77. Godman, Stanley: Bachs Bibliothek. Die noch vorhandenen Handexemplare. – In: Musica. 10 (1956), S. 756-761.
78. Freyse, Conrad: Die Spender des Bach-Pokals. – In: Bach-Jahrbuch 1953. S. 108-118.
79. Smend, Friedrich: Der Pokal im Eisenacher Bach-Museum. – In: Bach-Jahrbuch 1955. S. 108-112.
80. Freyse, C.: Noch einmal: Der Bach-Pokal. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 162-164.

3. Monographien

81. Freyse, Conrad: Eisenachs Beitrag zur Musikkultur. – In: 34. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1957. S. 52–64.
82. Sievers, Heinrich: Bach und das Musikleben welfischer Residenzen. – In: 33. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1956. S. 81–83.
83. Niemeyer, Annemarie: Bache in Arnstadt. Erläuterungen zu einer Stammtafel. – In: 34. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1957. S. 91–93.
84. Gutbier, Ewald: Ist Johann Sebastian Bach im Jahre 1714 in Kassel gewesen? – In: Die Musikforschung. 9 (1956), S. 62–64.
85. Lidke, Wolfgang: Das Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735. – Weimar: Stadtmuseum 1954. 95 S. (= Schriften zur Stadtgeschichte u. Heimatkunde. 3.)
86. Bessler, Heinrich: Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg. – In: Bachbuch. 43 (1956), S. 18–35.
87. Schubart, Christoph: Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen. In: Bach-Jahrbuch 41 (1954), S. 89–93.
88. König, Ernst: Neuerkenntnisse zu J. S. Bachs Köthener Zeit. – In Bach-Jahrbuch. 44 (1957), S. 163–167.
89. Bach, Johann Sebastian: Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigen unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben. Leipzig, den 23. Aug. 1730. [Faksimile. Nachwort: Werner Neumann.] – Kassel, Basel: Bärenreiter 1955. 7 Bl. (= Faks.-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 1.)
90. Lemper, Ernst-Heinz: Die Thomaskirche zu Leipzig. Die Kirche Johann Sebastian Bachs als Denkmal deutscher Baukunst. – Leipzig: Koehler & Amelang 1954. 238 S. (= Forschungen zur sächs. Kunstgeschichte. 3.)
91. Schrammek, Winfried: Über die „Organisten-Probe“ zur Zeit Joh. Seb. Bachs. – In: 34. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Festbuch 1957. S. 65–70.
92. Schubart, Christoph: Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren. – In: Bach-Jahrbuch. 40 (1953), S. 29–50.
93. Braun, Werner: Die Brüder Nagel und das Collegium musicum J. S. Bachs. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 167–171.
94. Löffler, Hans: Die Schüler Joh. Seb. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 40 (1953), S. 5–28.
95. Sietz, Reinhold: Der „einzige Krebs im Bache“. Johann Ludwig Krebs. – In: Das Musikleben. 6 (1953), S. 16–17.
96. Nettel, Paul: Franz Anton Graf von Sporcks Beziehungen zur Musik. – In: Die Musikforschung. 6 (1953), S. 324–335.
97. Hempel, Gunter: Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 156–161.
98. Struth, Sigrid: Bachs Trompeter Gottfried Reiche. – In: Das Musikleben. 6 (1953), S. 171–172.
99. Oepke, Albrecht: Johann Sebastian Bach als Abendmahlsgast. – In: Musik und Kirche. 24 (1954), S. 202–208.
100. Zeraschi, Helmut: Bach und der Okulist Taylor. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 52–64.

V. Die Werke

1. Gesamtdarstellungen

101. Straube, Karl: Ein Brief über Joh. Seb. Bach (an Hans-Georg Gadamer). – In: Archiv für Musikwissenschaft. 14 (1957), S. 138-144.
102. Dürr, Alfred: Zur Echtheitsfrage bei J. S. Bach. – In: Musica. 7 (1953), S. 292 bis 296.
103. Dürr, Alfred: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 44 (1957), S. 5-162.
104. Antcliffe, H.: Essential differences between Bach and Handel. – In: The American Organist. 40 (1957), S. 391-392.
105. Mies, Paul: Stilerkennung bei Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. – In: Händel-Jahrbuch 1956. S. 113-124.
106. Serauky, Walter: Bach – Händel – Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis. – In: Händel-Jahrbuch 1955. S. 72-101.
107. Witold, Jean: D'où vient l'art de Bach? – Paris: Ed. Hovey 1957. 218 S.
108. Die Klangwelt Bachs. [Zum Festakt im Kölner Funkhaus am 18. 9. 54 anläßl. des Erscheinens der NBA.] – In: Die Musikwoche. 14 (1954), S. 270 bis 272.
109. Aldrich, Putnam: Bachs Verzierungen, insbesondere in seinen Orgelwerken. – In: Musik und Kirche. 26 (1956), S. 51-60.
110. Emery, Walter: Bach's ornaments. – London: Novello 1953. 164 S.
111. Lanning, Russell: Bach ornamentation. – Ann Arbor: Edwards 1955. 61 S.
112. Bergmann, Walther: Der harmonische Aspekt in der Formgestaltung J. S. Bachs. – In: Musikerziehung. 9 (1956), S. 156-158.
113. Dahlhaus, Carl: Versuch über Bachs Harmonik. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 73-92.
114. Keller, Hermann: Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 41 (1954), S. 50-65.
115. Moser, Hans Joachim: Bach als Zwölftöner? Das „Gesetz der ungebrauchten Tonstufe“. – In: Das Musikleben. 6 (1953), S. 86-87.
116. Miller, Hugh Milton: Progression in two-part counterpoint. A method of analysis. – In: Music Review. 16 (1955), S. 289-299.
117. Serauky, Walter: Die Affekten-Metrik des Isaak Vossius in ihrem Einfluß auf Joh. Kuhnau und Joh. Seb. Bach. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 105-113.
118. Steglich, Rudolf: Über die „kantable Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs. – Zürich: Hug 1957. 31 S. (= Jahresgabe der Internat. Bach-Gesellschaft. 1957.)
119. Platen, Emil: Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung bei J. S. Bach. – Bonn, Diss. 1957.
120. Siegele, Ulrich: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Joh. Seb. Bachs. – Tübingen, Diss. 1956. [Masch.]
121. Hillemann, Willi: Die Blockflöte in den Werken Joh. Seb. Bachs. – In: Musik im Unterricht. 44 (1953), S. 89-90.
122. Dürr, Alfred: Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke. – In: Kongreßbericht d. Ges. f. Musikforschung, Hamburg 1956. S. 75-77 und in: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 93-104.

123. Paul, Leslie D.: Bach as transcriber. – In: *Music and Letters*. 34 (1953), S. 306 bis 313.
124. Mendel, Arthur: On the pitches in use in Bach's time. – In: *The Musical Quarterly*. 41 (1955), S. 332–354 und 466–480.

2. Kantaten

125. Neumann, Werner: Johann Sebastian Bach. Sämtl. Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausg. der Bachschen Kirchenkantaten-texte hrsg. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956. XXIV, 634 S.
126. Tagliavini, Luigi Ferdinando: Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach. – Padova: CEDAM; Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. XV, 291 S.
27. Höffer-Winterfeld, Linde: Die Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs. – In: *Hausmusik* 1953. S. 106–107 und 110–116.
128. Holst, Ortwin von: Bachkantaten im Gottesdienst. – In: *Musik und Kirche*. 25 (1955), S. 199–205.
129. Neumann, Werner: Die kirchlichen und weltlichen Kantaten. – In: 30. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1953. S. 59–65.
130. Englund, Karl: Bach-studiet. 5: Kantaterna. – Stockholm: Nord. Musik-förlag 1953. 178 S.
131. Dürr, Alfred, und Werner Neumann: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. I, Bd. 1: Adventskantaten. Kritischer Bericht. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1955. 112 S.
132. Dürr, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I, Bd. 2: Kantaten zum 1. Weihnachtstag. Kritischer Bericht. – Kassel, Basel, London: Bärenreiter 1957. 172 S.
133. Neumann, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. I, Bd. 7: Kantaten zu den Sonntagen Septuagesimae und Sexagesimae. Kritischer Bericht. – Kassel, Basel, London: Bärenreiter 1957. 155 S.
134. Pfatteicher, C. F.: The Easter cantatas of Bach. – In: *American German Review*. 21 (1955), Nr. 4, S. 28.
135. Dürr, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. I, Bd. 10: Kantaten zum 2. und 3. Ostertag. Kritischer Bericht. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. 172 S.
136. Jauernig, Reinhold: Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21). – In: *Bach-Jahrbuch*. 41 (1954), S. 46–49.
137. Knolle, Theodor: Einführung in Joh. Seb. Bachs Kantate „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ [BWV 126]. – In: *Luther. Mitteilungen d. Luther-Gesellschaft*. 1953. S. 26–28.
138. Kinkeldey, Otto: Bach embellecido por si mismo [Betr. BWV 156]. – In: *Revista de estudios musicales*. Año 3, num. 7. 1954. S. 271–280.
139. Dürr, Alfred: Zur Echtheit der Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (BWV 189). – In: *Bach-Jahrbuch*. 43 (1956), S. 155.
140. Emery, Walter: A rationale of Bach's symbolism. [BWV 213 u.a.] – In: *Musical Times*. 95 (1954), S. 533–536 und 597–600.
141. Winesanker, Michael: Una nueva „Cantata“ de J. S. Bach? [Betr. BWV 249a.] – In: *Revista de estudios musicales*. Año 3, num. 7. 1954. S. 281–315.
142. Moser, Hans Joachim: Die „andere“ Kaffeeekantate. – In: *Festschrift Max Schneider*. 1955. S. 173–176. [Betr. eine anonym überlieferte Komposition aus dem Kreis um Bach.]

3. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Choräle, Quodlibet

143. Grunow, Richard: Jesu meine Freude. Eine Betrachtung zu J. S. Bachs gleichnamiger Motette. – In: Württemberg. Blätter für Kirchenmusik. 23 (1956), S. 4-7.
144. Blankenburg, Walter: „Sogenannte h-moll-Messe“ oder nach wie vor „h-moll-Messe“? – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 87-94.
145. Keller, Hermann: Gibt es eine h-moll-Messe von Bach? – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 81-87.
146. Smend, Friedrich: J. S. Bach: Missa. – In: 32. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1955. S. 44-46.
147. Smend, Friedrich: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. II, Bd. 1: Missa; Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem (später genannt „Messe in h-moll“). Kritischer Bericht. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. 408 S.
148. Smend, Friedrich: Zu den Messenkompositionen des Bach-Festes. – In: 33. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1956. S. 62-68.
149. Steinitz, Paul, und Jan Clarke: Bach's Mass in b minor. – In: The Musical Times. 98 (1957). S. 150-151.
150. Schneider, Max: Die kurze Messe in A-dur. – In: 30. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1953. S. 49-50.
151. Dürr, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. II, Bd. 3: Magnificat. Kritischer Bericht. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1955. 82 S.
152. Dürr, Alfred: Bach's Magnificat. – In: The Music Review. 15 (1954), S. 182 bis 190.
153. Dürr, Alfred: Die Erstfassung des Magnificat. – In: 30. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1953. S. 50-52.
154. Godman, Stanley: Die Erstfassung von Bachs Magnificat. – In: Musik und Kirche. 24 (1954), S. 119-121.
155. Hudson, Frederick, und Alfred Dürr: An investigation into the authenticity of Bach's „Kleine Magnificat“. – In: Music and Letters. 36 (1955), S. 233-236.
156. Irtenkauf, Wolfgang: Bachs „Magnificat“ und seine Verbindung zu Weihnachten. – In: Musik und Kirche. 26 (1956), S. 257-259.
157. Chailley, Jacques: Les „Passions“ de Bach défi à la musique pure. – In: Musica (Paris). 1954. Nr. 9, S. 20-23.
158. Dibelius, Martin: Individualismus und Gemeindebewußtsein in Joh. Seb. Bachs Passionen. – In: Dibelius, Botschaft und Geschichte. Bd. 1. 1953. S. 359-380.
159. Moser, Hans Joachim: Bachs Passionen. – In: In dieser österlichen Zeit. Ein Passions- und Osterbrevier. Hamburg 1955. S. 52-57.
160. Norgaard, Johannes: Nogle betragtninger over forholdet mellem J. S. Bachs „Johannes- og Matthaeus-Passion“. – In: Nordisk Musikkultur 5 (1956). S. 4-10.
161. O'Neill, Madeleine: Les deux passions de J. S. Bach dans la lumière des évangiles. – Paris: R.-Masse 1955. 28 S. (= La Revue musicale. 228.)
162. Smallman, Basil: The background of passion music. J. S. Bach and his predecessors. – London: SCM Press 1957. 124 S.
163. Hudson, Frederick: The St. Matthew Passion and Hans Brandts Buys. – In: Musical Times. 96 (1955), S. 95.

164. Jong, Ds. W. C. de: Het klangbeeld van Bachs Mattheus-Passion. – In: Mens en melodie. 9 (1954), S. 65–69.
165. Plag, Albrecht: Matthäus-Passion als Gottesdienst? – In: Musik und Kirche. 24 (1954), S. 173–174.
166. Schrott, Ludwig: „Mit Euch“. Gedanken zur Matthäus-Passion. – In: Zeitschrift für Musik. 115 (1954), S. 220–221.
167. Sterndale Benett, R.: Three abridged versions of Bach's St. Matthew Passion. – In: Music and Letters. 37 (1956), S. 336–339.
168. Tervoort, Lou: Bachs Matthäus-Passion romantisch, stylistisch en historisch. – In: Euphonia. 37 (1955), Nr. 2, S. 3–4.
169. Fellerer, Karl Gustav: Bachs Johannes-Passion in der lateinischen Fassung Fortunato Santinis. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 139–145.
170. Engelhardt, Walter: Das Arioso „Betrachte, meine Seel“ der Bachschen Johannes-Passion (Nr. 31). – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 136.
171. Serauky, Walter: Die „Johannes-Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild. – In: Bach-Jahrbuch. 41 (1954), S. 29–39.
172. Smend, Friedrich: Die Urgestalt der Johannes-Passion. – In: 30. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1953. S. 52–59.
173. Krey, Johannes: Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 105–111.
174. Neumann, Werner: Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 112–123.
175. Kraft, Günther: Zur Entstehungsgeschichte des „Hochzeitsquodlibet“ (BWV 524). – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 140–154.

4. Orgelwerke

176. The Organ music of Bach. – In: Music Book. 8 (1956), S. 137–216.
177. Emery, Walter: The Compass of Bach's organs as evidence of the date of his works. – In: The Organ. 1952. Nr. 126, S. 92–100.
178. Speer, Klaus: Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 41 (1954), S. 66–74.
179. Tell, Werner: Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert. Nebst einem Anhang: Die Kunst der Fuge und das Musikalische Opfer als Orgelwerke. – Leipzig, Berlin: Pro Musica 1955. 58 S.
180. Clough, F. F., und C. J. Cuming: Bach's organ works in BWV numbering. – In: Music Book. 8 (1956), S. 193–206.
181. Krey, Johannes: Bachs Orgelmusik in der Weimarer Periode. – Jena, Diss. 1956. II, 223 gez. Bl. [Maschinenschr.]
182. Keller, Hermann: Eine zweifelhafte Stelle in Bachs Passacaglia in c-moll. – In: Musik und Kirche. 24 (1954), S. 218–219.
183. Lachmann, Rudolf: Ein alter Druckfehler in der neuen Petersausgabe der Joh. Seb. Bachschen c-moll-Passacaglia? – In: Musik und Kirche. 24 (1954), S. 219.
184. Schneider, Norbert: Methode der Kunstwerkbetrachtung, aufgezeigt am Thema der c-moll-Passacaglia von Joh. Seb. Bach. – In: Musik im Unterricht. 44 (1953), S. 97–101.
185. Haik-Vantoura, S.: La grande fugue en mi mineur pour orgue de J. S. Bach. – In: Orphée. 2 (1954), Nr. 3, S. 21–22.
186. Kathriner, Leo: Die große Fuge in h-moll für Orgel von Joh. Seb. Bach. – In: Schweizer musikpädagog. Blätter. 1953, Nr. 14, S. 33–43.

187. Emery, Walter: Notes on Bach's organ works. A companion to the revised Novello edition, books IV-V, Six sonatas for 2 manuals and pedal. - London: Novello 1957. 215 S.
188. Schrammek, Winfried: Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach. - In: Bach-Jahrbuch. 41 (1954), S. 7-28.
189. Bonnet, Antoine: L'Année liturgique dans les chorals pour orgue de J. S. Bach. - In: Revue grégorienne. 34 (1955), S. 225-230.
190. Klotz, Hans: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. IV, Bd. 2: Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift. Kritischer Bericht. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1957. 111 S.
191. Pala, Frantisek: Poznámka o Bachových partitách. [Bemerkung zu Bachs Orgelpartiten.] - In: Hudebni rozhledy. 6 (1953). Heft 18/19, S. 896-897.
192. Suys, Godelieve, und Kamiel d'Hooghe: De Koraalvoorspelen uit J. S. Bach's „Orgelbüchlein“. - In: De Praestant. 5 (1956), S. 81-83.
193. Tangeman, Robert S.: The ritornello forms in Bach's catechism chorale preludes. [BWV 669-689; bes. 688.] - In: Essays on music in honor of Archibald Thompson Davison. Cambridge, Mass. 1957. S. 235-241.
194. Taylor, Stainton de Boufflers: Bach's Chorale Partitas. - In: Musical Times. 96 (1955), S. 315-317.
195. Tusler, Robert L.: The style of J. S. Bach's chorale preludes. - Berkeley, Los Angeles: Univ. of California Press 1956. S. 83-149. (= Univ. of California publications in music. 1, 2.)

5. Klavierwerke

196. Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Deutsche und italienische Klaviermusik der Bachzeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720 bis 1760. - Leipzig: Breitkopf & Härtel 1954. 140 S. (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung. 1.)
197. Brugnoli, Attilio: Bach, Scarlatti and his influence upon the evolution of the pianistic style. - In: Musical Opinion. 80 (1957), S. 657-659.
198. Ehmman, Wilhelm: Klaviermusik und Klavierinstrumente bei J. S. Bach. - In: Das Musikleben. 6 (1953), S. 43-46 und in: Musik im Unterricht. 44 (1953), S. 68-71.
199. Jeans, Susi: J. S. Bach and the pedalclavichord. - In: Musical Opinion. 79 (1955), S. 39.
200. Eppstein, Hans: Bachs Klaviermusik. - In: Musikrevy. 8 (1953), S. 111-115.
201. Dadelson, Georg von: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. V, Bd. 4: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Kritischer Bericht. - Kassel, Basel, London: Bärenreiter 1957. 124 S.
202. Johnson, Alvin: Un autógrafo de J. S. Bach en la Universidad Yale. [Betr.: Klavierbüchlein f. W. Fr. Bach.] - In: Revista de estudios musicales. Año 3, num. 7. 1954. S. 259-270.
203. Hering, Hans: J. S. Bachs Klaviertokkaten. - In: Bach-Jahrbuch. 40 (1953), S. 81-96.
204. Brandts Buys, Hans: Het Wohltemperirte Clavier van Johann Sebastian Bach. 3. dr. - Arnhem: van Loghum Slaterus 1955. 308 S.
205. Czaczkes, Ludwig: Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Bd. 1. - Wien: Kaltschmid 1956. 236 S.

206. Dahlhaus, Carl: Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers. – In: Bach-Jahrbuch. 41 (1954), S. 40–45.
207. Emery, Walter: The London autograph of „The Forty eight“. – In: Music and Letters. 34 (1953), S. 106–123; s. a.: S. 361–362.
208. Richardson, Constance: The London autograph of „The 48“. – In: Music and Letters. 34 (1953), S. 39–40.
209. Heinitz, Wilhelm: Taktprobleme in J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 147–151.
210. Gotwals, V.: The eight little preludes and fugues. – In: Organ Institute Quarterly. 6 (1956), Autumn, S. 15–18.
211. David, Johann Nepomuk: Die zweistimmigen Inventionen von Joh. Seb. Bach. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957. 37 S. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 34. Sonderbd.)
212. Ekier, Jan: J. S. Bacha inwencje dwugłosowe w wyd. PWM. [J. S. Bachs „Zweistimmige Inventionen“ hrsg. vom Poln. Musikverlag. Diskussion.] – In: Muzyka. 5 (1954), S. 81–86.
213. Satterfield, John: Dissonance and emotional content in the Bach two-part invention. – In: Music Review. 17 (1956), S. 273–281.
214. Friedländer, Walther: Die formbildenden Kräfte und ihre Entfaltung in Bachs f-moll-Invention. – In: Schweizer. Musikzeitung. 93 (1953), S. 295–297.
215. Reuter, Fritz: Einführung in die zweistimmigen Inventionen Bachs. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 153–155.
216. Fano, Fabio: La vera lezione della „Fantasia cromatica e fuga“ di Bach. – In: Collectanea historiae musicae. 1 (1953), S. 157–164.
217. Protz, Albert: Zu Johann Sebastian Bachs „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“. – In: Die Musikforschung. 10 (1957), S. 405–408.
218. Jeans, Susi: An unknown „Minuetto con trio“ by J. S. Bach? – In: Musical Times. 96 (1955), S. 259–261.

6. Orchesterwerke und Kammermusik

219. Serauky, Walter: Die Orchester- und Kammermusikwerke. – In: 30. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1953. S. 65–69.
220. Dahlhaus, Carl: Bachs konzertante Fugen. – In: Bach-Jahrbuch. 42 (1955), S. 45–72.
221. Besseler, Heinrich: Die Brandenburgischen Konzerte. – In: 32. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1955. S. 41–44.
222. Besseler, Heinrich: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. VII, Bd. 2: Sechs Brandenburgische Konzerte. Kritischer Bericht. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. 169 S.
223. Paillard, Jean François: Les Six brandenbourgeois de J. S. Bach. – Paris: Costallat [1956]. 27 S.
224. Wackernagel, Peter: Beobachtungen am Autograph von Bachs Brandenburgischen Konzerten. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 129–138.
225. Besseler, Heinrich: Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 115–128.
226. Eller, Rudolf: Zur Frage Bach–Vivaldi. – In: Kongreßbericht d. Ges. f. Musikforschung, Hamburg 1956. S. 80–85.
227. Stephan, Rudolf: Die Wandlung der Konzertform bei Bach. – In: Die Musikforschung. 6 (1953), S. 127–143.

228. Vetter, Walther: Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre. – In: Bach-Jahrbuch 1953. S. 97-107.
229. Engel, Hans: Johann Sebastian Bachs Violinkonzerte. – In: Festschrift zum 175jährigen Bestehen der Gewandhauskonzerte. Leipzig 1956. S. 40-62.
230. Pook, Wilfrid: Bach's E-major violin concerto reconsidered. – In: Music and Letters. 38 (1957), S. 53-65.
231. Dürr, Alfred: Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037. – In: Bach-Jahrbuch. 40 (1953), S. 51-80.
232. Dolmetsch, Carl: A practical approach to Bach's violin sonatas. In: The Concert. 1955, Nr. 12, S. 15-17.
233. Haußwald, Günter: Zur Stilistik von Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. – In: Archiv für Musikwissenschaft. 14 (1957), S. 304-323.
234. Hervai, János: Bach szólószónátái újabb kiadásának kérédése. [Zur Frage einer neuen Ausgabe von Bachs Solosonaten.] – In: Uj zenei szemle. 3 (1952), N. 8, S. 23-24.
235. Pincherle, Marc: L'écriture de violon de J. S. Bach. – In: Schweizer. Musikzeitung. 97 (1957), S. 59-60.
236. Leyden, Rolf van: Die Violinsonate BWV 1024. – In: Bach-Jahrbuch. 42 (1955), S. 73-102.
237. Siegele, Ulrich: Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 124-139.
238. Waegner, Günter: Die sechs Suiten für das Violoncello allein von Joh. Seb. Bach. Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncellos und zur Erkenntnis des Bachschen Personalstiles. – Berlin, Diss. 1957. V, 151 gez. Bl. [Maschinenschr.]

7. Fugen, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge

239. Dickinson, Alan Edgar Frederic: Bach's fugal works. With an account of fugue before and after Bach. – London: Pitman 1956. IX, 280 S.
240. Dürr, Alfred: Das musikalische Opfer. – In: 33. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1956. S. 69-71.
241. Pfannkuch, Wilhelm: J. S. Bachs „Musikalisches Opfer“. Bemerkungen zu den bisherigen Untersuchungen und Neuordnungsversuchen. – In: Die Musikforschung. 7 (1954), S. 440-453.
242. Schenk, Erich: Das „Musikalische Opfer“ von Joh. Seb. Bach. – Wien: Rohrer in Komm. 1953. S. 51-66. (= Anzeiger d. phil.-hist. Klasse d. Österr. Akademie d. Wissenschaften. 1953, Nr. 3.)
243. Kux, Ralph: Erich Schwebsch, Johann Sebastian Bach und die Kunst der Fuge. (Nebst einem Hinweis von Ernst Klug.) – In: Das Goetheanum. 34 (1955), S. 328-330 und 418-419.
244. Lachmann, Rudolf: Die Kunst der Fuge von J. S. Bach. – In: 34. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1957. S. 71-73.
245. Lualdi, Adriano: L'arte della fuga di Giovanni Sebastiano Bach. Con 40 esempi musicali. – Firenze: Valecchi 1955. 61, 11 S.
246. Oberdorbeck, Felix: Bachs „Kunst der Fuge“ in der Hausmusik. – In: Hausmusik. 21 (1957), S. 2-7.
247. Steglich, Rudolf: Der erste Contrapunctus der „Kunst der Fuge“ J. S. Bachs. – In: Festschrift Max Schneider. 1955. S. 157-166.
248. Tell, Werner: Bachs „Kunst der Fuge“ und ihr Schluß-Choral. – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 74-80.

VI. Aufführungspraxis. Interpretation

249. Emery, Walter: The interpretation of Bach. A note on additional ornaments and rhythmic alteration. – In: *Musical Times*. 96 (1955), S. 190–193.
250. Kock, Hermann: Bachs Artikulation. – In: *Musik und Kirche*. 23 (1953), S. 65–69.
251. Kock, Hermann: Zwei Probleme der Bachpraxis. – In: *Die Musikforschung*. 6 (1953), S. 358–360.
252. Kriens, Wilhelm: Sind Akkord-Füllungen bei Bach-Bearbeitungen zugänglich? – In: *Der Harmonikalehrer*. 4 (1955), S. 46–48.
253. Miles, R. H.: Baroque tradition and its application to playing of Bach. – In: *Diapason*. 45 (1954), März-Nr., S. 16.
254. Oberdoerffer, Fritz: Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock. – In: *Die Musikforschung*. 10 (1957), S. 61 bis 74.
255. Steglich, Rudolf: Nochmals Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs. – In: *Die Musikforschung*. 10 (1957), S. 422–423.
256. Stephan, Rudolf: Über das Ende der Generalbaßpraxis. – In: *Bach-Jahrbuch*. 41 (1954), S. 80–88.
257. Platen, Emil: Zur Frage der Kürzungen in den Dacapoformen J. S. Bachs. – In: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg*. 1957. S. 224–234.
258. Stephan, Rudolf: Die vox alta bei Bach. – In: *Musik und Kirche*. 23 (1953), S. 58–65.
259. Blankenburg, Walter: Besetzungsfragen in Bachs Werken. – Von sonstigen Passionsaufführungen. – In: *Musik und Kirche*. 25 (1955), S. 170–172.
260. Reinhart, Walther: Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme. – Zürich: Hug 1956. 87 S. (= Intern. Bach-Gesellschaft. Jahrgabe 1956.)
261. Steglich, Rudolf: Zur Aufführung der Johannespassion J. S. Bachs. – In: *Musik und Kirche*. 27 (1957), S. 94–102.
262. Blankenburg, Walter: Zur Aufführungspraxis und Wiedergabe von Bachschen Choralsätzen. – In: *Musik und Kirche*. 26 (1956), S. 19–23.
263. Bornmann, Erich: Zur Aufführungspraxis und Wiedergabe von Bachschen Choralsätzen. – In: *Musik und Kirche*. 26 (1956), S. 120.
264. Albrecht, Christoph: Anmerkungen zu 2 Stellen in J. S. Bachs Orgelwerk. – In: *Musik und Kirche*. 26 (1956), S. 75–76.
265. Forsblom, Enzio: Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner. – Åbo: Akad. 1957. 180 S. (= *Acta Academiae Aboensis. Humaniora*. 23, 1.)
266. Horn, Paul: Studien zum Zeitmaß in der Musik Johann Sebastian Bachs. Versuche über seine Kirchenliedbearbeitungen. – Tübingen, Diss. 1954. 177 Bl. [Maschinenschr.]
267. Ahlgrimm, Isolde, und Erich Fiala: Zur Aufführungspraxis der Bachschen Cembalowerke. – In: *Österr. Musikzeitschrift*. 9 (1954), S. 71–77.
268. Ahlgrimm, Isolde, und Erich Fiala: Bach und die Rhetorik. – In: *Österr. Musikzeitschrift*. 9 (1954), S. 342–346.
269. Bodky, Erwin: New contributions to the problem of the interpretation of Bach's keyboard works. – In: *Kongreßbericht. Intern. Ges. f. Musikwiss.* 5. Kongreß 1952 (1953), S. 73–78.

270. Demus, Jörg: Bach am Klavier. – In: Österr. Musikzeitschrift. 9 (1954), S. 7 bis 17.
271. Newman, William S.: Styles and touches in Bach's keyboard music. – Chicago: Summy Publ. 1956. 11 S. (= Summy Piano teaching pamphlet ser. 8.)
272. Pleyel, Bengt: Bach pa cembalo. – In: Musikrevy. 8 (1953), S. 209-210.
273. Schmidt, Ethel H.: Über die rechte Art, J. S. Bachs Klaviermusik zu interpretieren. Eine Ergänzung zu den „Erinnerungen an Prof. Dr. E. Kurth“. – In: Das Goetheanum. 33 (1954), S. 69-70.
274. Sočnik, Hugo: Klavierunterricht bei Bach. – In: Musik im Unterricht. 44 (1953), S. 45-48.
275. Taylor, Stinton de Boufflers: Bach and the Harpsichord. – In: The Musical Opinion. 78 (1955), S. 589-591.
276. Bartelink, Bernard: Das Wohltemperierte Clavier op orgel uitvoerd. – In: Mens en melodie. 12 (1957), S. 152-154.
277. Rothschild, Fritz: A Handbook to the performances of the 48 preludes and fugues of J. S. Bach according to the rules of the old tradition. Book I: 1-24. – London: Black 1955. 78 S.
278. Sabin, R.: Voyage of discovery. Wanda Landowska has devoted 50 years to understanding „The welltempered clavier“. – In: Musical America. 75 (1955), Febr.-Nr., S. 4-5.
279. Steglich, Rudolf: Kleiner Beitrag zur Bach-Interpretation. – In: Die Musikforschung. 7 (1954), S. 459-460.
280. Babitz, Sol: The Vega Bow. A reply to Dr. Emil Telmányi. – In: Musical Times. 96 (1955), S. 251-253.
281. Berger, Wolfgang, und Kurt Steinbeck: Zur Interpretation der Violinsonaten und -Partiten von Bach. – In: Musik und Gesellschaft. 7 (1957), S. 219 bis 221.
282. Feliński, Zenon: Uwagi o interpretacji utworów skrzypcowych J. S. Bacha. – Kraków: Polsk. Wyd. Muz. 1953. 55 S. [Bemerkungen zur Interpretation der Violinwerke Bachs.]
283. Havemann, Gustav: Spielen die deutschen Geiger die Solosonaten und Partiten von Bach in seinem Sinne? – In: Musik und Gesellschaft. 7 (1957), S. 95 bis 97.
284. Ladwig, Sebastian: Pablo Casals. Kursus für Bach-Interpretation. (2. Zermatter Meisterkursus für Musik.) – In: Musik im Unterricht. 44 (1953), S. 84 bis 86.
285. Mainardi, Enrico: Sull' interpretazione di Bach. – In: La Rassegna musicale. 25 (1955), S. 22-25 und in dt. Sprache in: Österr. Musikzeitschrift. 9 (1954), S. 303-309.
286. Melkus, Eduard: Zur Frage des Bach-Bogens. – In: Österr. Musikzeitschrift. 11 (1956), S. 99-105.
287. Spivakovsky, T.: The problem of arpeggiation in Bach's music for solo violin. – In: Musical America. 74 (1954), 15. Febr.-Nr., S. 14.
288. Stevens, Denis: Another view of the Bach bow. – In: The Musical Times. 96 (1955), S. 98.
289. Telmányi, Emil: Problemer omkring Bach-buen. – In: Dansk Musiktidsskrift. 29 (1954), S. 106-111.
290. Telmányi, Emil: Lösung der Probleme der Solo-Violinwerke von Bach. – In: Schweizer. Musikzeitung. 95 (1955), S. 430-434.

291. Telmányi, Emil: Some problems in Bach's unaccompanied violin music. – In: Musical Times. 96 (1955), S. 14–18.
292. Telmányi, Emil: The purpose of the „Vega-Bach-Bow“. A reply to Mr. Denis Stevens and Mr. Sol Babitz. – In: Musical Times. 96 (1955), S. 371–372.
293. Seidl, Bartholomäus: Der Fall Bach-Trompete und Corno da caccia. 1. 2. – Hittis'au, Vorarlberg: Seidl 1955. 11, 6 S.
294. Werner, Heinz: Bach mit Akkordeon? Zur Diskussion. – In: Der Chor. 7 (1955), S. 106–107.

VII. Wirkung und Pflege Bachs in Geschichte und Gegenwart

295. Moser, Hans Joachim: Johann Sebastian Bach und seine Zeitgenossen. – In: Moser, Die evangel. Kirchenmusik in Deutschland. 1954. S. 183–197.
296. Feder, Georg: Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950. – Kiel, Diss. 1955. 387 Bl. [Maschinenschr.]
297. Dürr, Alfred: Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik in seiner Zeit und heute. – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 65–74.
298. Kosch, Franz: Johann Sebastian Bach und die katholische Kirchenmusik. – In: Musikerziehung. 6 (1953), S. 280–284, und in: Der Chorwächter. 78 (1953), S. 197–202.
299. Söhngen, Oskar: Bach und die neue Kirchenmusik. – In: Söhngen, Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Kassel 1953. S. 114–121.
300. Stiebler, Gerhart: Probleme der Bachforschung und Bachpflege. – In: Neues Abendland. 10 (1955), S. 87–94.
301. Smend, Friedrich: Goethes Verhältnis zu Bach. (Rede bei der Übernahme des Rektorates d. Kirchl. Hochschule Berlin am 30. 10. 1954.) – Berlin, Darmstadt: Merseburger 1955. 46 S.
302. Köberle, Adolf: Bach und Mozart. – In: Deutsches Pfarrblatt. 56 (1956), S. 534–536 und 568–570.
303. Paumgartner, Bernhard: Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik. – In: Bach-Jahrbuch. 43 (1956), S. 5–17.
304. Harley, John: Beethoven's Bach. – In: The Musical Times. 96 (1955), S. 248 bis 249.
305. Hess, Willy: Eine Bach-Bearbeitung Beethovens. – In: Schweizer. Musikzeitung. 93 (1953), S. 401–405.
306. MacArdle, Donald W.: Beethoven and the Bach family. – In: Music and Letters. 38 (1957), S. 353–358.
307. Vogel, Agnes: Ludwig Spohr und die Matthäus-Passion in Kassel. – In: Salve Hospes. Braunschweig. 3 (1953), S. 2–4.
308. Dadelsen, Georg von: Robert Schumann und die Musik Bachs. – In: Archiv für Musikwissenschaft. 14 (1957), S. 46–59.
309. Feder, Georg: Das barocke Wort-Ton-Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen. – In: Kongreßbericht Hamburg 1956. S. 95–97.
310. Briskier, Arthur: Piano transcriptions of J. S. Bach. – In: The Music Review. 15 (1954), S. 191–202.
311. Mintz, Donald: Some aspects of the revival of Bach. – In: Musical Quarterly. 40 (1954), S. 201–221.

312. Osthoff, Gerald: Untersuchungen zur Bach-Auffassung im 19. Jh. unter Berücks. ihres Fortwirkens. - Köln, Diss. 1949 (1953). [Maschinenschr.]
313. Engelhardt, W.: Der Essener Prof. Dr. Bernhard Todt und sein Beitrag für die Musik Joh. Seb. Bachs. - In: Mitteilungen d. Arbeitsgemeinschaft f. rhein. Musikgeschichte. 1957, Heft 9/10, S. 137-140.
314. Funk, Wolfgang: Studie zur deutschen Bach-Auffassung in der Musikgeschichtsschreibung zwischen 1850/70. Eine musikhistorische und ästhetische Untersuchung des Bach-Verstehens im 19. Jh. - Münster, Diss. 1956. 154 Bl. [Maschinenschr.]
315. Unger, Hermann: Max Reger als Weggenosse Bachs und Beethovens. - In: Beiträge zur Regerforschung. 1953. S. 17-20.
316. Walter, Rudolf: Max Regers Choralvorspiele op. 67 und 79^b in ihrem Verhältnis zu J. S. Bach und vorbachschen Meistern. - In: Kirchenmusikal. Jahrbuch. 37 (1953), S. 103-114.
317. Craft, Robert: Strawinsky komponiert Bach. - In: Melos. 24 (1957), S. 35-39.
318. Schilling, Hans Ludwig: Igor Strawinskys Erweiterung und Instrumentation der canonischen Orgelvariationen „Vom Himmel hoch da komm ich her“ von J. S. Bach. - In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 257-275.
319. Forneberg, Erich: Der Bach-Choral in Alban Bergs Violinkonzert. - In: Melos. 23 (1956), S. 247-249.
320. Jeffreys, M. M.: Bach and modern youth. - In: Strad. 65 (1954), May-Nr., S. 20.
321. Mack, Hans Günther: Joh. Seb. Bach. Versuch einer Passionsfeierstunde in der Schule. - In: Der evangel. Erzieher. 7 (1955), S. 12-14.
322. Ramin, Günther: Johann Sebastian Bach als Ende und Anfang, und seine Bedeutung für die geistige Entwicklung der Jugend. Vortrag. - In: Schweizer. Musikzeitung. 94 (1954), S. 322-327, und in: Ehrfurcht vor dem Leben. Albert Schweitzer, eine Freundesgabe zu seinem 80. Geburtstag. Bern 1954. S. 184 bis 192.
323. Ramin, Günther: Die Bachpflege des Thomaner-Chores und ihre internationale Ausstrahlung. - In: Schweizer. Musikzeitung. 96 (1956), S. 390-391.
324. Zimmermann, Heinz Werner: Bach als Heilpraktiker. - In: Das Musikleben. 6 (1953), S. 69-71.
325. Dürr, Alfred: Bachs Johannes-Passion in Herford. - In: Musik und Kirche. 25 (1955), S. 168-170.
326. Hartmann, Enno: Originalaufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach (in Bielefeld, Dortmund, Gelsenkirchen, Bochum, Schwelm, Münster). - In: Musik und Kirche. 26 (1956), S. 87-88.
327. Irmer, Siegfried: Bachs Johannes-Passion - stilgetreu. (Aufführungen in Westfalen.) - In: Musica. 9 (1955), S. 175-176.
328. Holst, Ortwin von: Von der Antiphone zu Bachs Johannes-Passion. (Bericht von d. Aufführung d. Weihnachtsoratoriums in Hamburg-Volksdorf.) - In: Musik und Kirche. 25 (1955), S. 115-116.
329. Spree, Richard: Joh. Seb. Bachs Weihnachtsoratorium in Calau. - In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 153-154.
330. Freyse, Conrad: Fünfzig Jahre Bachhaus. - In: Bach-Jahrbuch. 44 (1957), S. 168-191.
331. Hahne, Gerhard: Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark. Eine musikhistorische Skizze. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1954. 42 S. (= Schriften d. Landesinstituts f. Musikforschung, Kiel. 3.)

332. Auerbach, Cornelia: 30 Jahre Bach-Chor in Rostock. – In: *Musica*. 9 (1955), S. 397–400.
333. Peter, Julius: Vierzig Jahre Wiener Bachgemeinde. – In: *Musik und Kirche*. 24 (1954), S. 91–92.
334. Peter, Julius: Zum Jubiläum der Wiener Bach-Gemeinde. – In: *Österr. Musikzeitschrift*. 8 (1953), S. 378–379.
335. Godman, Stanley: Bach's music in England, 1835–1840. – In: *Monthly Musical Record*. 83 (1953), S. 32–39 und 69–71.
336. Einstein, Alfred: Joh. Seb. Bach in Italien. – In: Einstein, Von Schütz bis Hindemith. Zürich 1957. S. 37–44.
337. Šeda, Jaroslav: Pražské provedeni Bachovy Velké mše. [Prager Aufführung von Bachs Hoher Messe.] – In: *Hudebni rozhledy*. 6 (1953), Heft 20, S. 936–937.
338. Krohn, Ernst Christopher: Bach-Renaissance in St. Louis. – In: *Missouri Histor. Society Bulletin*. 1955. Oct.-Nr., S. 25–31.
339. Toyomasu, Noboru: Bach in Japan. – In: *Musica*. 9 (1955), S. 207–210.

VIII. Bachfeste

340. Mezger, Manfred: Werk und Wiedergabe. Gedanken zu einem Bachfest. – In: *Württemberg. Blätter f. Kirchenmusik*. 20 (1953), S. 57–60.
341. 30. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 3.–6. Juli in Leipzig. *Bach-Fest-Buch*. – Leipzig 1953. 72 S.
342. Gottschick, Anna Martina: Das 30. Deutsche Bachfest (Leipzig). – In: *Musik und Kirche*. 23 (1953), S. 253–254.
343. 31. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 26.–28. Juli 1954 in Ansbach. *Bachfest-Programm*. – Leipzig: Dt. Musikaliendruckerei 1954. 15 S.
344. Hofmann, Friedrich: 31. Deutsches Bachfest in der Bachwoche Ansbach 1954. – In: *Musik und Kirche*. 24 (1954), S. 235–236.
345. 32. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 3.–6. Juni 1955 in Leipzig. *Bach-Fest-Buch*. – Leipzig 1955. 47 S.
346. Dürr, Alfred: 32. Deutsches Bachfest. – In: *Musica*. 9 (1955), S. 323–325.
347. Eichenberg, Friedrich Carl: „Musik zu Gott“. Bericht vom 32. Deutschen Bachfest... in Leipzig. – In: *Zeichen der Zeit*. 9 (1955), S. 335–339.
348. Hajek, Egon: Zur Frage der Interpretation J. S. Bachs. Gedanken zum 32. Dt. Bach-Fest in Leipzig 1955. – In: *Musikerziehung*. 9 (1955), S. 51–54.
349. Mueller, Alfred Dedo: Musik und Wirklichkeit. Predigt ... zum 32. Dt. Bachfest ... zu Leipzig. – In: *Musik und Kirche*. 25 (1955), S. 225–231.
350. Müller, Fritz: Bachfest in Leipzig. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. 6 (1955), S. 133–134.
351. Schmidt, Fritz: Ein Brief über das 32. Deutsche Bachfest in Leipzig. – In: *Musik und Kirche*. 25 (1955), S. 261–262.
352. 33. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 29. Juni bis 2. Juli 1956 in Lüneburg. *Bach-Fest-Buch*. – Lüneburg 1956. 96 S.
353. Bachmann, Claus-Henning: Bachfest im tausendjährigen Lüneburg. – In: *Musikblätter*. 10 (1956/57), S. 103–104.
354. Dürr, Alfred: 33. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft ... in Lüneburg. – In: *Musik und Kirche*. 26 (1956), S. 243–245.

355. Spitta, Heinrich: Die Orgelwerke, Magnificat, Kantaten. – In: 33. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch. 1956. S. 72–80.
356. Dürr, Alfred: Zwei Bachfeste (Lüneburg und Ansbach). – In: Musik und Kirche. 26 (1956), S. 243–245.
357. 34. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. 28. Juni bis 2. Juli 1957 in Eisenach. Bach-Fest-Buch. – Eisenach 1957. 96 S.
358. 34. Deutsches Bachfest [Eisenach]. – In: Der Chor. 9 (1957), S. 110–111.
359. Blankenburg, Walter: 34. Deutsches Bachfest in Eisenach. – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 246–248.
360. Lutter, Wilhelm: Das 34. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach. – In: Der Kirchenmusiker. 8 (1957), S. 149–151.
361. Burkert, K.: Nachklänge der 5. Bachwoche Ansbach. – In: Neubau. 8 (1953), S. 28–31.
362. Kalckreuth, Johannes von: Bach regiert in Ansbach. – In: Bayerland. 56 (1954), S. 382–383.
363. Dürr, Alfred: Bach-Fest in Ansbach. – In: Musica. 10 (1956), S. 625.
364. Dürr, Alfred: Bachwoche in Ansbach 1956, vom 25. Juli bis 1. August. – In: Musik und Kirche. 26 (1956), S. 243–245.
365. Limmert, Erich, und Alfred Dürr: Zwei Bachfeste. Lüneburg und Ansbach. – In: Musica. 10 (1956), S. 625–627.
366. K., H.: 10. Ansbacher Bachwoche. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 1957. S. 570–571.
367. Hermann, Martin: Eßlinger Bach-Tage 1952. – In: Musik und Kirche. 26 (1956), S. 38.
368. Lipphardt, Walther: Bachwoche in Frankfurt a. M., 12.–16. Mai 1954. – In: Musik und Kirche. 24 (1954), S. 183.
369. Auerbach, Cornelia: Bachwoche in Greifswald vom 13.–19. Mai 1953. – In: Musik und Kirche. 23 (1953), S. 167–168.
370. 8. Greifswalder Bach-Woche vom 13.–19. Mai 1953. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. Werke von J. S. Bach und seinen Zeitgenossen. – Greifswald 1953: Panzig. 7 Bl.
371. 9. Greifswalder Bach-Woche vom 14.–21. Mai 1954. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. Werke von J. S. Bach, W. A. Mozart und den Söhnen Bachs. – Greifswald 1954: Panzig. 16 Bl.
372. Marks, Günther: 9. Greifswalder Bachwoche vom 14.–21. Mai 1954. – In: Der Kirchenmusiker. 5 (1954), S. 115–116; in: Musica. 8 (1954), S. 406–407, und in: Musik und Kirche. 24 (1954), S. 223–224.
373. 10. Greifswalder Bach-Woche vom 18.–25. Mai 1955. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. Werke von J. S. Bach, Max Reger, Joh. Nep. David, Paul Hindemith. – Greifswald: Domchor 1955. 16 Bl.
374. Lüdicke, Heino: Jubiläumswoche vom 18.–25. Mai in Greifswald 1955. – In: Musik und Kirche. 25 (1955), S. 215–216.
375. Labs, Dietrich: 11. Greifswalder Bach-Woche. – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 200–201.
376. Bosinski, Gerhard: Die Magdeburger Bachtage, 25.–27. Mai 1957. – In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 201–202.
377. 4. Internationales Bachfest vom 10.–18. Mai 1953 in Schaffhausen. [ProgrammBuch.] – Schaffhausen 1953. 86 S.
378. Friedländer, Walther: 4. Internationales Bachfest in Schaffhausen. – In: Schweizer Musikzeitung. 93 (1953), S. 376–377.

379. Reich, Willi: 4. Internationales Bachfest in Schaffhausen. – In: Das Musikleben. 6 (1953), S. 280.
380. Zentner, Johannes: Das 4. Internationale Bachfest in Schaffhausen vom 10.–18. Mai 1953. – In: Bodensee-Hefte. 4 (1953), S. 98–100.
381. 5. Internationales Bachfest vom 26. Mai bis 2. Juni 1957 in Schaffhausen. Programmbuch. – Schaffhausen 1957. 84 S.
382. Ehinger, Hans: Grundsätzliches zum Schaffhauser Bach-Fest. (5. Intern. Bachfest.) – In: Neue Zeitschrift für Musik. 1957, S. 568–569.

IX. Neuauflagen. Neudrucke. Übersetzungen

383. Blankenburg, Walter: Einführung in Bachs h-moll-Messe. Mit vollst. Text. 2. durchges. Auflage. – Kassel, Basel: Bärenreiter 1957. 54 S.
384. Forkel, Johann Nikolaus: O životě umění a uměleckých dílech J. S. Bacha. Prel.: Gracian Černušák. – Praha: Orbis 1953. 116 S. [Über J. S. Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke.]
385. Geiringer, Karl: Bach et sa famille. 7 générations de génies créateurs. En collab. avec Irène Geiringer. Trad. de l'Anglais par Marguerite Buchet et Jacques Boitel. – Paris: Corrèa 1955. 559 S.
386. Gurlitt, Wilibald: Johann Sebastian Bach. [engl.] The master and his work. Transl. by Oliver C. Rupprecht. – Saint Louis, Missouri: Concordia Publ. House 1957. 149 S.
387. Hindemith, Paul: Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe. 21. bis 30. Taus. – Wiesbaden: Insel-Verl. 1955. 41 S. (= Inselbücherei. 575.)
388. Hindemith, Paul: Johann Sebastian Bach. Heritage and obligation. – London: Cumberledge 1952. 44 S.
389. Hindemith, Paul: Johann Sebastian Bach. Arv og forpliktelse. – Oslo: Norske studentensamfund 1954. 24 S. (= Skrifter utg. av det Norsk studentensamfunds kulturutvalg. 3.)
390. Jöde, Fritz: Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen. Unveränd. Neuauf. – Wolfenbüttel: Mösseler 1957. 223 S. (= Organik. 1.)
391. Khubov, Georgii: Sebastian Bakh. 3. izd. – Moskva: Gos. muz. Izd. 1953. 318 S.
392. Müller, Karl, und Fritz Wiegand: Arnstädter Bachbuch. Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt. 2. verb. u. erw. Aufl. – Arnstadt: Rat der Stadt 1957. 170 S.
393. Neumann, Werner: J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs. 3. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1953. 110 S., 16 Bl. Noten. (= Bach-Studien. 3.)
394. Neumann, Werner: Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs. 2. wesentl. erw. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1953. 236 S.
395. Pirro, André: J. S. Bach [engl.] Transl. from the French by Mervyn Savill. – New York: Crown Publ. 1957. 269 S.
396. Schering, Arnold: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis. 2. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1954. VI, 206 S. (= Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. 36. 2.)
397. Schrade, Leo: Heinrich Schütz y J. S. Bach en la liturgia protestante. Trad. de Francisco Curt Lange. – Mendoza, Arg.: Ed. de Musicologia, Univ. Nac. de Cuyo 1953. 29 S.

398. Schwebsch, Erich: Johann Sebastian Bach und die Kunst der Fuge. 2. erw. Aufl. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1955. 377 S.
399. Schweitzer, Albert: J. S. Bach. Vorr. von Ch. M. Widor. 54.-63. Taus. - Leipzig: Breitkopf & Härtel 1954. XVI, 791 S.
400. Schweitzer, Albert: Johann Sebastian Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. Neuausg. - Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1954 [u. ö.]. XVI, 791 S.
401. Spitta, Philipp: Johann Sebastian Bach. Gekürzte Ausg. mit Anm. u. Zusätzen von Wolfgang Schmieder. 4. Aufl. - Leipzig: Breitkopf & Härtel 1954. XI, 388 S.
402. Ulrich, Homer: La nacionalidad de las partitas para violin solo de J. S. Bach. [1950.] - In: Revista de estudios musicales. Año 3, num. 7, 1954. S. 249-258.

Autorenregister

- Ahlgrimm, Isolde 267, 268
 Albrecht, Christoph 264
 Aldrich, Putnam 109
 Antcliffe, Herbert 104
 Anton, Karl 4
 Auerbach, Cornelia 332, 369
- Babitz, Sol 280
 Bach, Johann Sebastian 89
 Bachmann, Claus-Henning 353
 Bartelink, Bernard 276
 Becker, Heinz 5
 Berger, Wolfgang 281
 Bergmann, Walther 112
 Bergmann, Wilfried 11
 Bessler, Heinrich 21, 30, 43, 61, 62, 86, 221, 222, 225
 Blankenburg, Walter 7, 31, 144, 259, 262, 359, 383
 Blume, Friedrich 8
 Bodky, Erwin 269
 Boitel, Jacques 385
 Bonnet, Antoine 189
 Bornmann, Erich 263
 Bosinski, Gerhard 376
 Brandts Buys, Hans 204
 Braun, Werner 93
 Briskier, Arthur 310
 Brugnoli, Attilio 197
 Buchet, Marguerite 385
 Burkert, K. 361
- Cabrera, Enrique 32
 Černušák, Gracian 384
- Chailley, Jacques 157
 Cherbuliez, Antoine Elisée 22
 Chiapusso, Jan 33
 Christen, Ernest 23
 Clarke, Jan 149
 Clough, F. F. 180
 Craft, Robert 317
 Cranach-Sichart, Eberhard von 24
 Creuzburg, Eberhard 9
 Cuming, C. J. 180
 Czaczkes, Ludwig 205
- Dadelsen, Georg von 63, 69, 201, 308
 Dahlhaus, Carl 12, 113, 206, 220
 David, Johann Nepomuk 211
 Davidson, R. 1
 Demus, Jörg 270
 Deutsch, Otto Erich 13
 Dibelius, Martin 158
 Dickinson, Alan Edgar Frederic 239
 Dolmetsch, Carl 232
 Dürr, Alfred 3, 11, 14, 44, 64, 65, 70, 102, 103, 122, 131, 132, 135, 139, 151-153, 155, 231, 240, 297, 325, 346, 354, 356, 363-365
 Dufourcq, Norbert 25
- Eggebrecht, Hans Heinrich 34
 Ehinger, Hans 382
 Ehmman, Wilhelm 198
 Eichenberg, Friedrich Carl 347
 Einstein, Alfred 35, 60, 336
 Ekier, Jan 212
 Elbertzhagen, Theodor Walter 47

- Eller, Rudolf 226
 Emery, Walter 10, 110, 140, 177, 187,
 207, 249
 Engel, Hans 229
 Engelhardt, Walter 170, 313
 Englund, Karl 130
 Eppstein, Hans 200
 Ernst, Friedrich 76
- Fano, Fabio 216
 Feder, Georg 296, 309
 Feliński, Zenon 282
 Fellerer, Karl Gustav 169
 Fiala, Erich 267, 268
 Fock, Gustav 73
 Forkel, Johann Nikolaus 384
 Forneberg, Erich 319
 Forsblom, Enzio 265
 Freyse, Conrad 54-56, 78, 80, 81, 330
 Friedländer, Walther 214, 378
 Funk, Wolfgang 314
- Geiringer, Irene 58, 385
 Geiringer, Karl 57, 58, 385
 Godman, Stanley 74, 77, 154, 335
 Gottschick, Anna Martina 342
 Gotwals, V. 210
 Grunow, Richard 143
 Gurlitt, Wilibald 26, 386
 Gutbier, Ewald 84
- Hahne, Gerhard 331
 Hajek, Egon 348
 Haik-Vantoura, S. 185
 Hamel, Fred 15, 16, 36, 37
 Hammerschlag, János 48
 Handschin, Jacques 38
 Harley, John 304
 Hartmann, Enno 326
 Haußwald, Günter 233
 Havemann, Gustav 283
 Heinitz, Wilhelm 209
 Hemel, Victor van 49
 Hempel, Gunter 97
 Hering, Hans 203
 Hermann, Martin 367
 Hervai, János 234
 Hess, Willy 305
 Heyer, Hermann 17
 Hillemann, Willi 121
- Hindemith, Paul 387-389
 Höffer-Winterfeld, Linde 127
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 196
 Hofmann, Friedrich 344
 Holst, Ortwin von 128, 328
 Hooghe, Kamiel d' 192
 Horn, Paul 266
 Hudson, Frederick 155, 163
- Irmer, Siegfried 327
 Irtenkauf, Wolfgang 156
- Jauernig, Reinhold 136
 Jeans, Susi 199, 218
 Jeffreys, M. M. 320
 Jöde, Fritz 390
 Johnson, Alvin 202
 Jong, Ds. W. C. de 164
 Jung, Georg 45
- K., H. 366
 Kalckreuth, Johannes von 362
 Kathriner, Leo 186
 Keller, Hermann 114, 145, 182
 Khubov, Georgii 391
 Kinkeldey, Otto 138
 Klotz, Hans 190
 Knolle, Theodor 137
 Kock, Hermann 72, 250, 251
 Köberle, Adolf 302
 König, Ernst 88
 Kosch, Franz 298
 Kraft, Günther 59, 175
 Krey, Johannes 173, 181
 Kriens, Wilhelm 252
 Krohn, Ernst Christopher 338
 Kux, Ralph 243
- Labs, Dietrich 375
 Lachmann, Rudolf 183, 244
 Ladwig, Sebastian 284
 Lange, Francisco Curt 397
 Lanning, Russell 111
 Lemper, Ernst-Heinz 90
 Leyden, Rolf van 236
 Lidke, Wolfgang 85
 Lilje, Hanns 46
 Limmert, Erich 365
 Lipphardt, Walther 368
 Lissa, Zofia 20

- Löffler, Hans 94
 Lualdi, Adriano 245
 Lüdicke, Heino 374
 Lutter, Wilhelm 360
- MacArdle, Donald W. 306
 Mack, Hans Günther 321
 Mainardi, Enrico 285
 Major, Ervin 66
 Marks, Günther 372
 Matter, Jean 50
 Melkus, Eduard 286
 Mendel, Arthur 124
 Meyer, Ernst Hermann 39
 Mezger, Manfred 340
 Mies, Paul 105
 Miles, R. H. 253
 Miller, Hugh Milton 116
 Mintz, Donald 311
 Moser, Hans Joachim 6, 115, 142, 159, 295
 Mueller, Alfred Dedo 349
 Müller, Fritz 350
 Müller, Karl 392
- Nettl, Paul 96
 Neumann, Werner 3, 51, 89, 125, 129, 131, 133, 174, 393, 394
 Newman, William S. 271
 Niemeyer, Annemarie 83
 Ninck, Martin 71
 Norgaard, Johannes 160
- Oberborbeck, Felix 246
 Oberdoerffer, Fritz 254
 Oepke, Albrecht 99
 O'Neill, Madeleine 161
 Osthoff, Gerald 312
- Paap, Wouter 67
 Paillard, Jean François 223
 Pala, Frantisek 191
 Paul, Leslie D. 123
 Paumgartner, Bernhard 303
 Peter, Julius 333, 334
 Pfannkuch, Wilhelm 241
 Pfatteicher, Carl F. 134
 Pincherle, Marc 235
 Pirro, André 395
 Pitrou, Robert 52
- Plag, Albrecht 165
 Platen, Emil 119, 257
 Pleyel, Bengt 272
 Pook, Wilfrid 230
 Protz, Albert 217
- Ramin, Günther 322, 323
 Reich, Willi 27, 379
 Reinhart, Walther 260
 Reuter, Fritz 215
 Richardson, Constance 208
 Riemer, Otto 18
 Ronga, Luigi 40
 Rothschild, Fritz 277
 Rupprecht, Oliver C. 386
- Sabin, R. 278
 Sampson, George 28
 Satterfield, John 213
 Savill, Mervyn 395
 Schenk, Erich 242
 Schering, Arnold 396
 Schilling, Hans Ludwig 318
 Schmidt, Ethel H. 273
 Schmidt, Fritz 351
 Schmieder, Wolfgang 2, 401
 Schneider, Max 150
 Schneider, Norbert 184
 Schrade, Leo 41, 397
 Schrammek, Winfried 91, 188
 Schrott, Ludwig 166
 Schubart, Christoph 87, 92
 Schwebsch, Erich 398
 Schweitzer, Albert 399, 400
 Šeda, Jaroslav 337
 Seebaß, Friedrich 53
 Seidl, Bartholomäus 293
 Serauky, Walter 106, 117, 171, 219
 Siegele, Ulrich 120, 237
 Sietz, Reinhold 95
 Sievers, Heinrich 82
 Smallman, Basil 162
 Smend, Friedrich 79, 146-148, 172, 301
 Sočnik, Hugo 274
 Söhngen, Oskar 299
 Speer, Klaus 178
 Spitta, Heinrich 355
 Spitta, Philipp 401
 Spivakovsky, T. 287

- Spree, Richard 329
 Steffin, J. Fritz 29
 Steglich, Rudolf 118, 247, 255, 261, 279
 Steinbeck, Kurt 281
 Steinitz, Paul 149
 Stephan, Rudolf 227, 256, 258
 Sterndale-Bennett, R. 167
 Stevens, Denis 288
 Stiebler, Gerhart 42, 300
 Straube, Karl 101
 Struth, Sigrid 98
 Sumner, William L. 75
 Suys, Godelieve 192
- Tagliavini, Luigi Ferdinando 126
 Tangeman, Robert S. 193
 Taylor, Stainton de Boufflers 194, 275
 Tell, Werner 179, 248
 Telmányi, Emil 289-292
 Tervoort, Lou 168
 Toyomasu, Noboru 339
 Tusler, Robert L. 195
- Tuyll van Serooskerken, Hendrik Otto
 Raimond van 68
- Ulrich, Homer 402
 Unger, Hermann 315
 Uszkoreit, Hans-Georg 19
- Vetter, Walther 228
 Vogel, Agnes 307
- Wackernagel, Peter 224
 Waegner, Günther 238
 Walter, Rudolf 316
 Werner, Heinz 294
 Widor, Charles Marie 399, 400
 Wiegand, Fritz 392
 Winesanker, Michael 141
 Witold, Jean 107
- Zentner, Johannes 380
 Zeraschi, Helmut 100
 Zimmermann, Heinz Werner 324



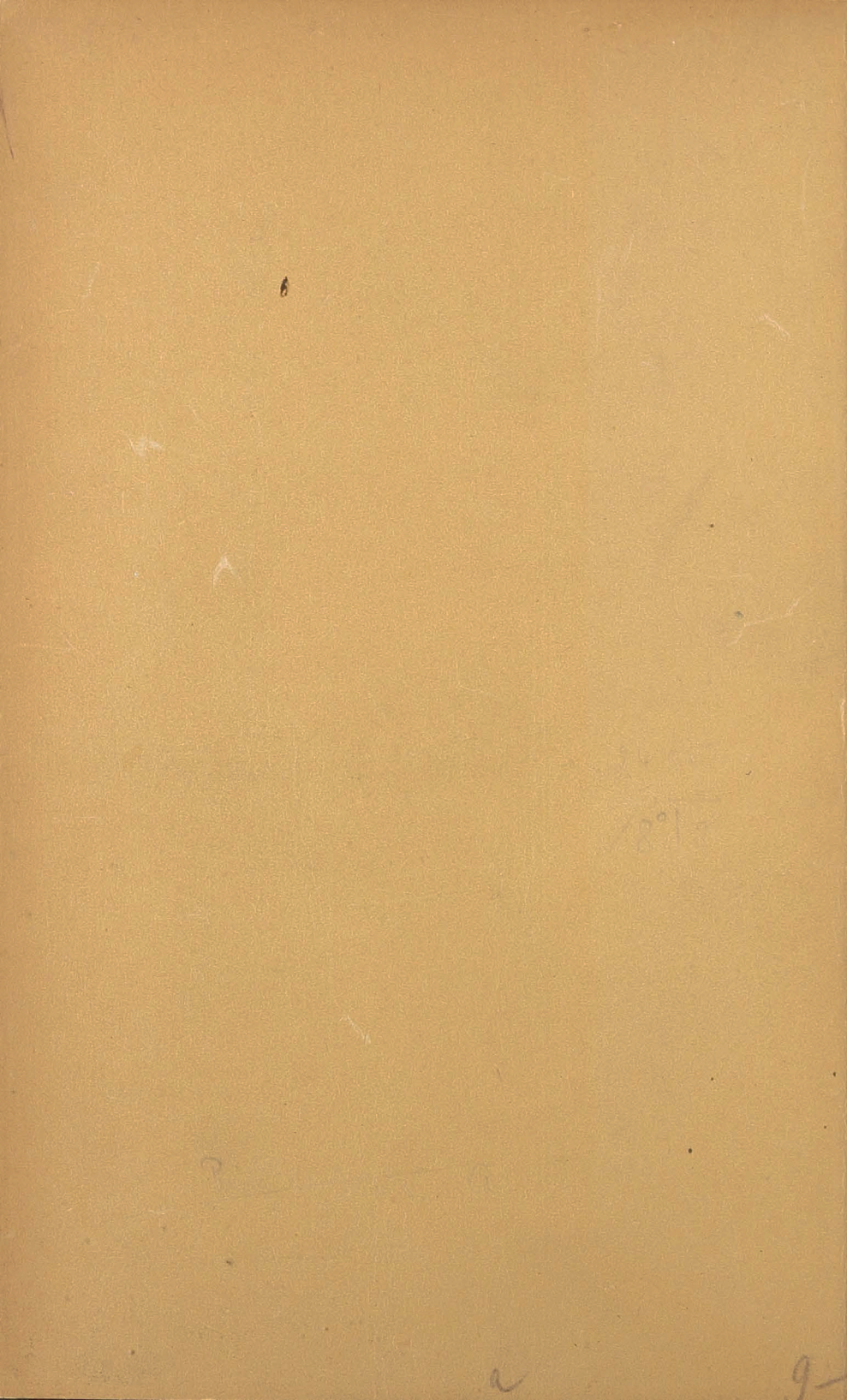
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1959

Lizenz Nr. 420. 205-285-59

III-18-65

MZ 8^o 10

Miss. Les. 1/18



12. 08. 80

13. AUG 1980

- Müs. etc
- Sadman Pf

M 2 80... 10 x.



ANHANG

Beispiele zum Beitrag Hermann Melchert

Das Rezitativ der Kirchenkantaten

J. S. Bachs

I. 114, 6



In - des be - den - ke dei - ne See - le und stel - le sie dem Hei - land
 dar, gib dei - nen Leib und dei - ne Glied - er Gott, der sie dir ge - ge - ben, wie - der. Er sorgt und
 wacht, und so wird sei - ner Lie - be Macht im Tod und Le - ben of - fen - bar.

II. 21, 4




Wie, hast du dich, mein Gott, in mei - ner Not, in mei - ner Furcht und Za - gen, denn
 ganz von mir ge - wandt? Ach! kennst du nicht dein Kind?

III. 117, 2




und die auf Er - den, Luft und Meer in dei - nem Schat - ten woh - nen;

IV. 46, 4



weil ihr euch nicht bes - sert, und täg - lich die Sün - den ver -
 grö - ßert, so müs - set ihr al - le so schreck - lich um - kom - men.

V. 21, 7



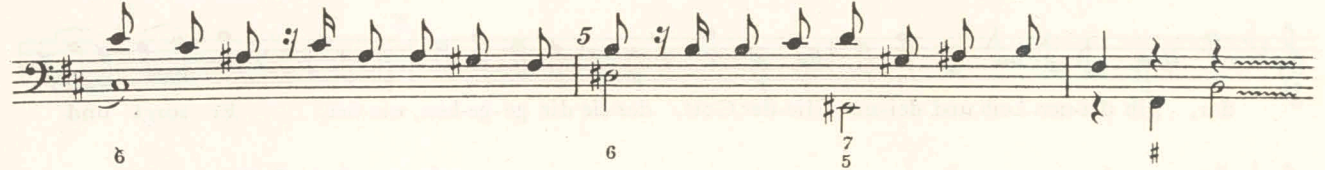
Bei mir? hier ist ja lau - ter Nacht!

VI. 9,4

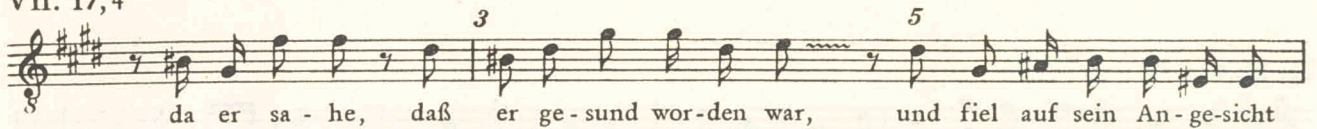
Doch muß-te das Ge - setz er - fül-let wer-den; des-we-gen kam das Heil der Er-den, des



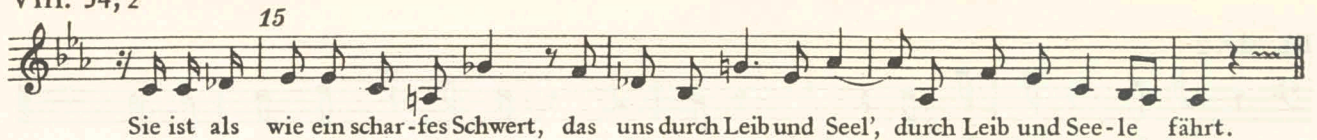
Höch-sten Sohn, der hat es selbst er - füllt und sei-nes Va-ters Zorn ge - stillt;



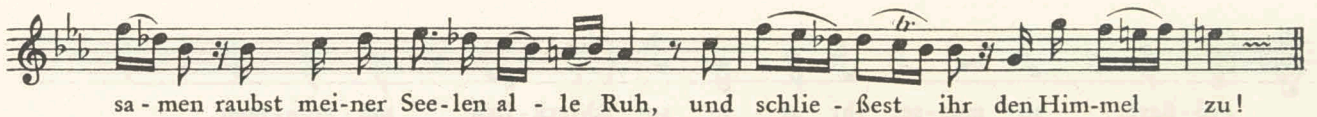
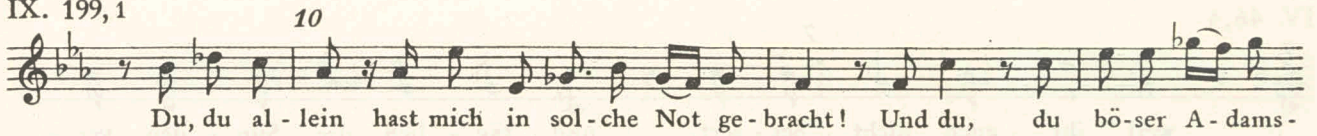
VII. 17,4



VIII. 54,2



IX. 199,1



X. 173,5





XI. 43,2

Es will der Höch - ste sich ein Siegs - ge - präng be - rei - ten, da die Ge -

fäng - nis - se er selbst ge - fan - gen führt. Wer jauchzt ihm zu?

Wer ists, der die Po - sau - ne rührt? Wer ge - het ihm zur

Sei-te? Ist es nicht Got - tes Heer, das sei - nes Na - mens Ehr, Heil, Preis, Reich, Kraft und

Macht mit lau - ter Stim - me sin - get, und ihm nun e - wig - lich ein Hal - le - lu - ja brin - get?

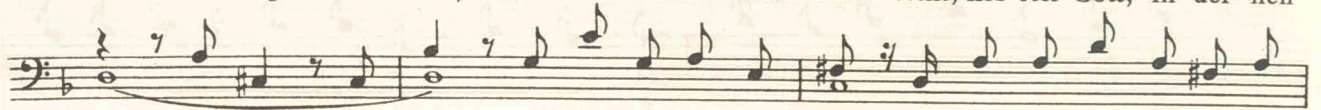
XII. 81,6

Wohl mir! mein Je - sus spricht ein Wort, mein Hel - fer ist er - wacht: so

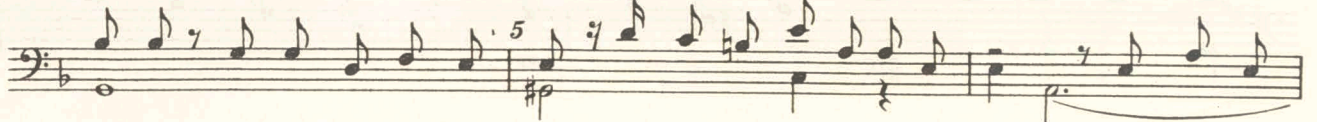
muß der Wel - len Sturm, des Un - glücks Nacht und al - ler Kum - mer fort.

XIII. 156, 3

Mein Angst und Not, mein Le-ben und mein Tod steht, lieb-ster Gott, in dei-nen



Hän-den; so wirst du auch auf mich dein gnä-dig Au-ge wenden. Willst du mich



mei-ner Sün-den we-gen ins Kran-ken-bet-te le-gen, mein Gott, so bitt ich dich, laß



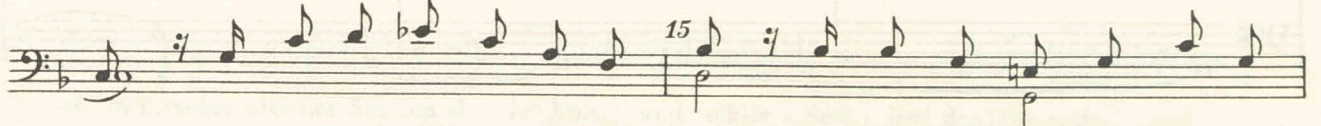
dei-ne Gü-te grö-ßer sein als die Ge-rech-tig-keit! Doch hast du



mich da-zu er-sehn, daß mich mein Lei-den soll ver-zeh-ren, ich bin be-



reit, dein Wil-le soll an mir ge-schehn, ver-scho-ne nicht und fah-re



fort, laß mei-ne Not nicht lan-ge wä-h-ren, je län-ger hier, je spä-ter dort.



XIV. 187, 2

Was Kre-a - tu-ren hält das gro-ße Rund der Welt! Schau doch, die Ber-ge an, da

sie bei tau-send ge-hen; was zeu-get nicht die Flut? Es wim-meln Strom und Se-en. Der

Vö-gel gro-ßes Heer zieht durch die Luft zu Feld. Wer näh-ret sol-che Zahl, und wer ver-

mag ihr wohl die Not-durft ab-zu - ge-ben? Kann ir-gend ein Mo - narch nach sol-cher Eh-re

stre-ben? Zahlt al - ler Er - den Gold ihr wohl ein ei - nig Mahl?

XV. 138, 2

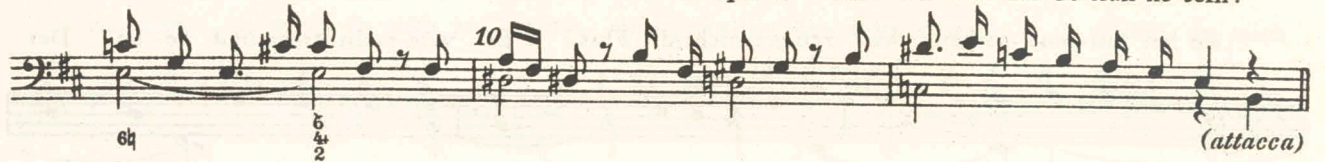
Ich bin ver - acht; der Herr hat mich zum Lei-den am Ta-ge sei-nes Zorns gemacht; der

Vor-rat, Haus zu hal-ten, ist ziem-lich klein; man schenkt mir vor den Wein der

Freu-den den bit-tern Kelch der Trä - - - nen ein. Wie kann ich nun mein



Amt mit Ruh verwal-ten, wenn Seuf-zer mei-ne Spei-se und Trä-nen das Ge-trän-ke sein?



XVI. 179,4

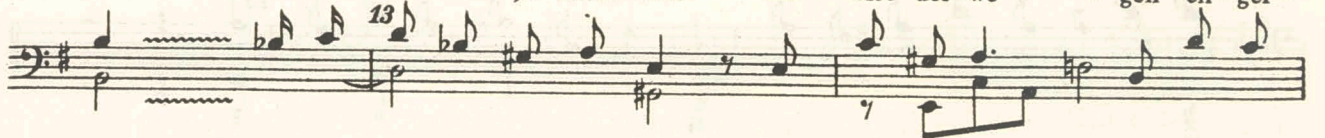
Wer so von in-nenwie von au-ßen ist, der heißt ein wah-rer Christ. So war der Zöll-ner in dem



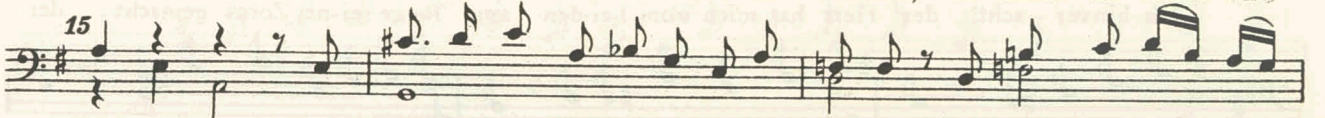
Tem-pel, zum rüh-m-li-chen E-xem-pel in dei- - - ner Bu - ße



für; bil-de dir doch ja nicht ein, du seist des-we - - gen en-gel -



rein. Be-ken-ne Gott in De-mut dei-ne Sün-den, so kannst du Gnad und



Hil - - - fe fin - - - - den.





XVII. 147,4

Ver-stok-kung kann Ge-wal-ti-ge ver-blenden, bis sie des H"och-sten Arm vom Stuh-le

6
4+
3b

6
5

6
4+
2

7
5

st"o"st; doch die-ser Arm er-hebt, obschon vor

5

6
4+
2

6
4+
3

7
5

6
4+
2

6
4

6
4

ihm der Er-den Kreis er-bebt, hin-ge-gegen die E-len-den,

6
4+
2

6

6
5

6
4+
2

6

6

7
5

8
4
2

10

so er er-l"ost. O hoch-be-gl"uck-te Chri-sten, auf, ma-chet euch be-

6

6

reit, itzt ist die an-ge-neh-me Zeit, die an-ge-neh-me

6

6

7

6
4

6
5b

Zeit, itzt ist der Tag des Heils: der Hei-land heißt euch Leib

6 6 6 5 6 4 3 6 4 2

XVIII. 14, 3

Ja, hätt es Gott nur zu - ge - - ge - - ben, wir wä-ren längst

6 6 7b

— nicht mehr am Le - ben, sie ris-sen uns aus Rach - gier hin, so

9b 5 4h 2 6 4h 2+ 6h 4h 3

zor - nig ist auf uns ihr Sinn. Es hätt uns ih - re

5 6h 4h 2h 6 #

Wut wie ei - ne wil - de Flut

4h 2h 6h 7 #

5

wird mir je-der Augenblick ver-haßt und Jah - - ren ähn-lich wer-den.

XXI. 12,3

Violine I/II, Viola I/II

Wir müs-sen durch viel Trüb-sal, durch viel Trüb-sal, wir müs-sen durch viel

5

Trüb-sal, durch viel Trüb - - sal in das Reich Got - tes ein - ge - - hen.

XXII. 47, 3



Violine I/II
Viola

Der Mensch ist Kot, Staub, Asch und Er-de. Ists mög-lich, daß vom

Ü-ber-mut, als ei-ner Teu-fels-brut, er noch be-zau-ber-t wer-de? Ach! Je-sus, Got-tes

Sohn, der Schöpfer al-ler Din-ge, ward un-sert-we-gen nied-rig und ge-rin-ge, er

duld-te Schmach und Hohn; und du, du ar-mer Wurm, suchst dich zu

brü-sten? ge-hört sich das für ei-nen Chri-sten? Geh,

6 7b 5 6 5 3 6 5b

5 4 2 6 6 4b 3 7b

6 5b 6 5 6 4 2 5b

10 7b 8 7 6 4b 2

6 5 6 5b 7b 5

Violine I/II

Viola

Der Hei-land nimmt die Sün-der an: wie lieb-lich klingt das Wort in mei-nen Oh-ren! Er

ruft: Kommt her zu mir, die ihr müh - se - lig und be - la - den, kommt her zum

Brunnquell al - ler Gnaden, ich hab euch mir zu Freunden aus - er - ko - ren. Auf dieses

10

Wort will ich zu dir wie der buß-fertge Zöll-ner tre-ten, und mit de-mütgem Geist „Gott,

13 22

sei mir gnä-dig!“ be-ten. ein Kind des Himmels sein.

XXIV. 183,3

Oboe d'amore I/II

Oboe da caccia I/II

Violine I/II, Viola

Ich bin be-reit, mein Blut — und ar-mes Le-ben vor

dich, mein Hei-land, hin-zu-ge-ben, ge-

setzt, es soll-te mir viel-leicht zu viel ge-sche-hen.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are in German and are printed below the vocal line. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are: "Ich bin ein Pilger auf der Erde, / Ich bin ein Pilger auf der Erde, / Ich bin ein Pilger auf der Erde, / Ich bin ein Pilger auf der Erde, / Ich bin ein Pilger auf der Erde, / Ich bin ein Pilger auf der Erde." The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1959. Alle Rechte vorbehalten
 Lizenz Nr. 420. 205-285-59. Stich und Druck: III-18-11. hg