

## Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach.

Von Dr. Hans Joachim Moser (Berlin).

Über die Rolle und Behandlung einzelner Tonwerkzeuge in Bach's Werken ist schon recht viel gesagt und geschrieben worden, dagegen auffallend wenig über das von ihm vielleicht am häufigsten benutzte Instrument — die menschliche Stimme<sup>1)</sup>. Es fehlt dieser Klangquelle eben fast ganz das geschichtliche Entwicklungsmoment, das die Historiker sonst so gern zu Betrachtungen anregt. Denn der Kehlkopf und seine Handhabung sind seit der Bachzeit nicht wie Cembalo und Violen, Flöten, Lauten und Trompeten dem Wandel der Zeiten unterlegen gewesen. Trotzdem bietet das Kapitel der Bach'schen Gesangstechnik eine Fülle des Bemerkens- und Untersuchenswerten, wovon im folgenden zwanglos einige Punkte zur Anregung für etwaige Spezialstudien erörtert werden mögen.

Man rühmt gelegentlich Vokalkünstler als „geborene Bachsänger“ und deutet damit (wohl meist mehr instinktmäßig als mit viel Überlegung) richtig an, daß Bach an seine stimmlichen Interpreten besondere Anforderungen stellt, deren vollauf befriedigende Lösung heutzutage nicht gerade alltäglich ist, gewisse Naturanlagen und eine bestimmte Ausbildungsart voraussetzt. Die Gründe, warum Bach so vielen Sängern beiderlei Geschlechts nicht „liegt“, sind mannigfacher Natur.

<sup>1)</sup> Höchstens die wenigen Sätze von W. Rust in der Ges. Ausg. Bd. 38, S. XVII — übrigens eine ziemlich unnötige Polemik gegen Spitta. Dann A. Schweißer in vielen verstreuten Bemerkungen seines vortrefflichen Werkes und Ph. Wolfrum im 2. Teil seines „Bach“ 1906.

Zunächst ein rein physiologischer ist, wenn ich recht sehe, in der Bachliteratur bisher nur wenig zur Sprache gekommen, da die Angelegenheit zurzeit noch heftig umstritten wird: das (kurz gesagt) Sievers-Ruß'sche Phänomen<sup>1)</sup>. Nach dieser gleichzeitig und in gegenseitiger Unabhängigkeit von der Münchner Sängerefamilie Ruß und dem Leipziger Germanisten Ed. Sievers aufgestellten Theorie sollen gewisse muskuläre Dauereinstellungen des Stimmapparats (vornehmlich der für Brustresonanz und Atemtechnik so wichtigen Bauchmuskulatur) bei Schaffenden die Sprachmelodik ihrer Werke so beeinflussen, daß die nachschaffende Wiedergabe klangstilistisch nur dann voll befriedigt, wenn der Rezitator oder Sänger wieder (bewußt oder unbewußt) jene vom Autor innegehabte Muskeleinstellung benützt. In der Hauptsache werden — von weiteren Unterabteilungen zu schweigen — drei Haupttypen von Zwerchfellinnervationen unterschieden, die Ruß nach ihrem überwiegenden völkischen Vorkommen als italienisch, deutsch und französisch bezeichnet. Rechnet er von deutschen Künstlern zu dem ersten u. a. Goethe und Mozart, zu dem zweiten Schiller, Beethoven und Brahms, so soll dem dritten mit R. Wagner und H. Heine Seb. Bach angehören. Jeder dieser Typen soll auch eine scharfumrissene Eigenart im Habitus der Handschrift, in Körperhaltung und Bewegungsform der Extremitäten, ja selbst in der sexuellen Anlage zeigen, und es wäre immerhin reizvoll zu denken, daß man auf diesem Wege so manche sonst verlorene Kenntnis von Bach's Privatpersönlichkeit gewinnen könnte. Vorausgesetzt, daß an der Richtigkeit der Beobachtung, also auch an der Existenz des Phänomens selbst nicht zu zweifeln ist, bleibe doch die von Ruß behauptete Lehrbarkeit der Sache dahingestellt. Will man ihm glauben, so müßte die willkürliche Einnahme der vormals Bach'schen Artikulationsstellung ein wohliges,

<sup>1)</sup> Vgl. Ottmar Ruß, *Neue Entdeckungen v. d. menschl. Stimme*, 1908. Dazu das Referat von F. Krüger in *Ztschr. d. J. M. G.* und die Diskussion auf dem 1. Kongress f. Äth. u. allg. Kunstwissenschaft, Berlin 1912. Ruß hat seine Theorie sogar zur Entscheidung von Echtheitsfragen heranzuziehen versucht, z. B. für Bach's apokryphe Lukaspassion, Giovannini's „Willst du dein Herz mir schenken“ usw.

müheloses, stilvolles Bachsingen nach sich ziehen; fällt aber die Möglichkeit der zeitlichen Aneignung eines fremden Bewegungstyps fort, so könnte die erwünschte Kongruenz zwischen Urheber und Reproduzierendem nur dann völlig eintreten, wenn des Sängers eigene Bauchmuskuleinstellung zufällig schon von vornherein mit der angeblich Bach'schen identisch ist. Da hätten wir denn statt des „gelernten“ den „geborenen“ Bachsänger. Aber hierbei befinden wir uns, wie gesagt, vorläufig anscheinend noch auf dem ziemlich schwanken Boden der Hypothese.

Die zweite Schwierigkeit ist eine rein musikalische und beruht auf der vielfach anders gewendeten Erziehung der heutigen Sänger, bei denen — dem Stil der wichtigsten neueren Vokalkomponisten entsprechend — das Hauptgewicht auf die Bildung eines großen Tons, auf dramatische Prosodie, auf melodische Treffsicherheit gelegt, verhältnismäßig geringe Beachtung jedoch dem rhythmischen Drill und selbständiger Phrasierungskunst geschenkt wird, die beide doch für das Bachsingen von so außerordentlicher Wichtigkeit sind. Und wo der Sänger sich nicht behaglich und heimisch fühlt, schiebt er die Schuld gern auf die vermeintlich unsingliche Schreibweise des Komponisten. Der Fehler liegt aber auch oft an den Konzerten, die für die immer größer gebauten Säle einzig auf große Stimmen Wert legen und für Dratorienaufführungen in stets erweitertem Umfang beliebte Bühnensänger heranziehen, deren Stimmkultur völlig andern stilistischen und räumlichen Bedingungen angepaßt ist; so hörte ich vor einigen Jahren die Evangelistenpartie in der Matthäuspassion von einem Wagner-Heldentenor von Anfang bis zu Ende mit Bruststimme gesungen — es war eine physische Kraftleistung, doppelt so anstrengend als die Rolle des Tristan, und auf das Zeitmaß der Rezitative vom ungünstigsten Einfluß.

Schreibt Bach in der Tat „unsinglich“? Niemals! Zweifellos fällt die Gesangsstimme einer Bach'schen Soloarie beim ersten, flüchtigen Blick dadurch auf, daß der Vokalsatz sich merkwürdig wenig vom Bild eines Instrumentalparts unterscheidet. Während jedoch gewisse gesangliche Schwierigkeiten etwa bei Mozart und Weber vielleicht meist aus einer

nahen stilistischen Beziehung vornehmlich zum Violinsatz erklärt werden dürfen, wird man bei Bach schwerlich ein einzelnes Instrument als besonders stilbestimmend für den Gesang nachweisen können. Die geriffenen Saiteninstrumente (Cembalo, Laute, Harfe) treten ja für kantable Zwecke ohnehin zurück; ebenso die damals noch auf die Naturtöne beschränkten Blechinstrumente — als seltener Beleg einer vokalen Hörnerimitation bei Bach sei der zweite Teil der Eingangssarie zur Kantate „Ich will viel Fischer aussenden“ erwähnt, wo das Getümmel der Jäger gemalt werden soll. Blieben die Streicher und die verschiedenen Familien der Holzblasinstrumente, von deren einer ein spezifischer Einfluß um so schwerer nachzuweisen wäre, als die Sondernatur der einzelnen Gruppen (wenigstens in ihrer Verwendung bei Bach) damals noch nicht so charakteristisch auseinander entwickelt war wie etwa in der Behandlung durch die Wiener Klassiker oder gar die Romantiker. Wir grenzen bei Bach eben noch verhältnismäßig nahe an das Zeitalter der *ad libitum*-Besetzung, und in konzertierenden Arien widersprechen sich bei ihm öfters Partitur und Stimmen in der Wahl von Flöte oder Violine, Bratsche oder Oboe da caccia, Fagott oder Violoncello. Die gleiche Thematik wird bei obligater Orgel, Continuo, Streichern und Holzbläsern durchgeführt — man erinnere sich z. B., wie erstaunlich wörtlich Bach den genial erfundenen Geigeneffekt des Variolage über drei Saiten in dem berühmten E dur-Präludium auf die Orgel in der D dur-Orchesterfassung der Ratswahlkantate überträgt, wo linke und rechte Hand auf verschiedenen Manualen durcheinander trillen müssen, um das merkwürdige Klangfarbenspiel einigermaßen zu retten. Die Gesangsstimme hat sich in das Filigranwerk der Bach'schen Polyphonie im wesentlichen als bloß gleichberechtigter Faktor einzufügen, und so ist gerade das imitatorische Denken des Meisters der Ausprägung eines sich vom Instrumentalen scharf abhebenden Vokalstils hinderlich geworden — übrigens eine Erscheinung, die uns in den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte ähnlich begegnet.

Dabei hat der ehemalige Ohrdruffer und Lüneburger Chorist, der am eigenen Leibe jene seltsame Mutationsercheinung des

Doppeltsingens beobachtet und noch nach vielen Jahren seinen Söhnen erzählt hat<sup>1)</sup>, wo sich sein Interesse für gesangstechnische Probleme dokumentarisch bekundet, die virtuosen Möglichkeiten des Vokalstils in ganz anderem Maße kennen gelernt und diese Kenntnis in einer dauernden kirchendirektorialen Praxis erweitern können als es irgend einem bloß vom Klavier ausgehenden Tonsetzer möglich gewesen wäre. So besonders hohe Anforderungen durfte Bach freilich in der Regel nicht an seine Sänger stellen, da ihm nicht, wie z. B. dem Opernleiter Händel, die größten Gesangsterne Europas, sondern meist bloße Dilettanten, Studenten, Lateinschüler oder bestenfalls Berufsschoristen zur Verfügung standen. Von diesen Sängern wissen wir vorläufig nur wenige und ungewisse Namen; später mag Bach's Familie und Schülerkreis den besten Teil gestellt haben. Nach welchen Gesangsmethoden das Gottschedsche Leipzig sang, steht dahin — die gedruckten Gesangslehren der Zeit (etwa die deutsche Ausgabe des Tosi) enthalten zwar wertvolle Winke für die damalige Theorie und Praxis der Musik, bieten aber so gut wie nichts über die eigentliche Stimmbildung u. dgl. Daß Bach's Sänger mit besonders schöner Tongebung oder erträglich dialektfrei gesungen hätten, ist kaum wahrscheinlich; ihre Koloratur haben sie aber sauber und handfest gebracht — das darf man sicher annehmen. Gelegentlich uns ungewöhnlich vorkommende Anforderungen an die Stimme beruhen gerade auf Bachs großer Vertrautheit mit den Fähigkeiten des Gesangsorgans, und da er wie alle vorbeethovenschen Tonsetzer nicht völlig frei phantastisch schuf, sondern in weitem Umfang streng empirisch auf die ihm zur Verfügung stehenden Individualitäten hin (freilich zweifellos im Höchstmaß des ihnen Erreichbaren) geschaffen hat, so wird man in den Bach'schen Vokalwerken ziemlich getreue Porträts seiner gesanglichen Interpreten wiedergespiegelt finden dürfen.

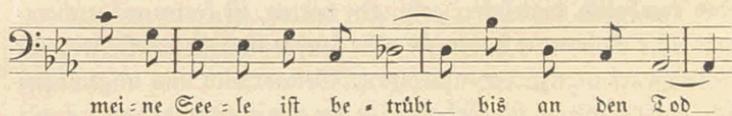
Solchen Persönlichkeiten nachzuspüren, ist eine interessante, wenn auch nicht immer leichte Arbeit, denn bloß äußere Kriterien langen nicht stets hin. Die Jesuspartie in der Johannis-

1) Vgl. Forkels Biographie am Ende der Lüneburger Zeit

passion z. B. geht nur um einen Ton tiefer hinab (F) als diejenige der Matthäuspassion (G), was bloßer Zufall sein könnte, da beide in der Höhe bis e' reichen. Die ganze innere Verschiedenheit beider, auch gerade in der Klangfärbung, wird wohl dem erst im rechten Umfange aufgehn, der beide Partien umschichtig vielfach öffentlich gesungen hat. Die erstere ist viel herber, rauher, marktiger anzufassen als die letztere, und schon hieraus ergäbe sich, auch wenn wir sonstige Anhalte nicht hätten, daß beide Partien für zwei ganz verschiedene Sänger geschrieben sein müssen. An der andersartigen Jesusauffassung des Synoptikers dem Johannes gegenüber liegt es nicht allein<sup>1)</sup>. Nur ein Beispiel: der grimme Befehlstön des „seriösen Basses“ in dem Frühwerk



ist mit der viel helleren Textparallele in Bachs Matthäuspassion unvergleichbar, und in dem Reifewerk wahr selbst eine so tiefliegende Stelle wie



noch den Charakter des lyrischen Bariton<sup>2)</sup>.

Innerhalb der vier herkömmlichen Stimmgattungen lassen sich bei Bach noch wesentliche Unterarten von hohen, tiefen

<sup>1)</sup> H. St. Chamberlain in seinen „Worten Jesu“ spricht treffend von der „Schwärmerstimme“ des Johannes.

<sup>2)</sup> Dabei ist es bemerkenswert, wie schwankend heutzutage von Musikern und Publikum eine eigentlich so klar umrissene Persönlichkeit wie der Jesus der Matthäuspassion noch beurteilt wird. Ein Sänger wird solche Partie im Verlaufe einer Saison doch ungefähr stets gleich charakterisieren; da konnte ich in etwa zwölf Städten beobachten, daß die Mehrzahl der Dirigenten und Kritiker in Nord- und Ostdeutschland von der Jesusfigur eine sozusagen Guido Renische Auffassung hatte, alles garnicht sanft und süß genug gesungen haben konnte, während in Süddeutschland meist ein Dürerscher, ja Grünewaldscher Eiferer, der zornige Richter der byzantinischen

lyrischen, heldischen, seriösen, Koloratur- und Buffopartien nachweisen, die sich sämtlich aus den dem Thomaskantor im Leben begegneten Sängerpersönlichkeiten erklären. Wer könnte sich etwa vorstellen, die Basspartien der Hmolz-Messe, der Kreuzstabkantate, des „zufriedengestellten Molus“ seien für den gleichen Sänger geschrieben worden, die Sopranpartie des Weihnachtsoratoriums und das Liesgen der Kaffeekantate für die gleiche Sängerin? Es ist eine der Hauptschwierigkeiten für den modernen Bachsänger, all diese nach Charakter, Tonlage und Gesangstechnik sehr verschiedenartigen Individualitäten in seiner Person möglichst reibungslos zu vereinigen. Man findet sich z. B. als Bassist manchmal vor Kantatenprogramme gestellt, in denen dicht nacheinander in der Tiefe das C, in der Höhe g' verlangt wird, während Bach selbstverständlich für die eine Kantate einen Basso profundo, für die andere einen leichten Bariton zur Verfügung hatte. Bei den anderen Stimmgattungen entsprechend. Das sind Dinge, die die Aufmerksamkeit jedes Bachdirigenten verlangen, deren Beobachtung unter Umständen auch von biographisch-historischem Wert werden könnte. So besitzt z. B. die abgründige Altpartie der Solokantate „Widerstehe doch der Sünde“ unter den bisher bekannten 190 Kirchenkantaten keine Parallele. Sollte jedoch eine Gunst des Schicksals von den bisher noch vermißten rund 100 Kantaten aus Friedemanns Erbanteil — Forkel hat noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts einen seither verschollenen ganzen Jahrgang in Händen gehabt — etwas ans Licht bringen, so könnte das etwaige Wiederauftreten dieses seltenen Alto profundo ein wichtiges Datierungs- und Klassifizierungsmerkmal abgeben.

Mosaiken gefordert wurde, und nur in Westdeutschland bewegte sich das Ideal ungefähr auf der mittleren Linie. Die ersten beriefen sich auf das „Vater vergib ihnen“, die zweiten auf den Jesus, der die Händler aus dem Tempel wirft — beides übrigens außerbachsche Züge. Die eigentliche Ursache dieser auffälligen Geschmacksunterschiede ist vielleicht in den verschiedenen Temperamentsanlagen unserer Volkstämme zu suchen; oder man hatte sich einfach an die Darstellung eines berühmten, landesüblichen Vorbildes gewöhnt, je nachdem die Partie in der betr. Gegend mehrfach etwa von Joh. Meschaert, Fel. v. Kraus oder Thomas Denys gesungen worden war.

Während Bach, von dem erwähnten Ausnahmefall abgesehen, den Alt mit großer Regelmäßigkeit zwischen g und e" notiert, treten bei allen anderen Stimmarten erhebliche Schwankungen auf. So mutet er in der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ dem Sopran zu wiederholten Malen und in mehreren Nummern das c''' zu; auch in der Kantate „Christum wir sollen loben schon“ gibt ihm wieder das Wort „jauchzen“ wenigstens zu dem sonst bei ihm seltenen h" Anlaß. Einen merkwürdig tiefen (offenbar Knaben-) Sopran hat Bach dagegen offensichtlich für die Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ zur Verfügung gehabt, wo er dem höchsten Solisten an mehreren Parallelstellen zumutet:



der Sa = tan er = liegt  
der ihr mich be = kriegt.

Selbstverständlich verzichtet er in solchem Fall auch auf besondere Höhe — wie denn beispielsweise die Sopranpartie der Hmoll-Messe zu den verhältnismäßig tiefliegenden ihrer Gattung gehört (das »laudamus te« z. B. nur von cis' bis e"). Einen Tenor von seltener Höhe stellt bekanntlich der Evangelist der Matthäuspassion mit dem berühmten h' („und ging hinaus“) dar; in der Solotenorkantate „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ wird fortgesetzt b' verlangt, in der Kantate „Christus ist mein Leben“ (Arie „Ach schlage doch bald“) sogar vielfältig h'. Man suche in solchen Fällen die Ursache nicht etwa im Schwanken des damaligen Kammertons — derartige Erscheinungen wurden bereits durch Transposition des Orgelparts usw. ausgeglichen, und ein Blick auf die übrigen Gesangspartien lehrt, daß deren Umfang der normalen Stimmung Rechnung trug. Das Ungewöhnliche war dann einzig die spezielle Fähigkeit des Sängers.

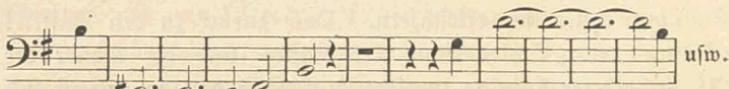
Die weitaus größte Veränderlichkeit zeigen die Partien im Bassschlüssel — das ist ja bis auf den heutigen Tag so geblieben! Ist z. B. in der Kantate „Die Elenden sollen essen“

die Bassarie „Mein Herze glaubt und liebt“ mit ihren vielfachen e' und f' in ausgesprochener Baritonlage gehalten, so wird in dem Bassrezitativ der gleichen Kantate zur Schilderung der „Wollust“ sogar fis' herangezogen. Ebenso führt in der Kantate „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ der Bass in der glänzend illustrierenden Arie „Stürze zu Boden“ auf dem Wort „toben“ zum f' empor — da haben wir schon fast die „Butarie“ der späteren Neapolitanischen Operisten, etwa Perez und Terradeglias. Eine Sonderstellung nehmen die weltlichen Gesangswerke ein, die gewöhnlich zu besonders festlichen Anlässen aufgeführt wurden — nach den weit höheren, technischen Anforderungen zu schließen, ließ man sich dazu Berufsvirtuosen (etwa aus Dresden) kommen. So erklären sich z. B. die ungewöhnlichen Ansprüche, die an Umfang und Koloratur der Solostimmen in der großen Johanniskantate „Freue dich, erlöste Schar“ gestellt werden — es war ursprünglich eine Widmungskantate Picanders an den Staatsminister v. Hennicke; gerade in den nur für die weltliche Fassung geschriebenen Rezitativen wird dem Sopran mehrfach c'' abgefordert. Als Ph. Em. Bach dies Werk später in Hamburg aufführte, das doch nicht arm an routinierten Kirchensängern war, mußte er trotzdem z. B. die Koloraturen der Altpartie durch zahlreiche Kasuren wesentlich erleichtern. Doch zurück zu den Vätern! Stellen der „Schlendrian“ der Kaffee- und der Bauer der Kl. Ischocherer Kantate typische Buffobässe dar, so erweist sich der „Phöbus“ mit seinen zahlreichen fis' in zwei Rezitativen und zwei Arien als hoher Bariton, dem in „Pan“ ein zwar nicht tiefer, aber immerhin derberer Bass gegenübertritt. Als Buffobariton darf man den ebenfalls bis fis' reichenden „Neolus“ bezeichnen; in der Störmthaler Orgelweihkantate „Höchst erwünschtes Freudenfest“ verlangt Bach vom tiefsten Solisten sogar mehrfach g'.

Treffen wir einen ungewöhnlich tiefen Tenor z. B. in der ersten Komposition der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ (nur bis f'), so wird in seriösen Basspartien selbst Sarastro vielfach bei Bach unterschritten. Hat in der Kantate „Weinen klagen“ die Bassarie „Ich folge Christo nach“ den

Umfang vom tiefen Es bis zum eingestrichenen c, so findet sich in der Mühlhäuser Kantate „Bereitet die Wege“ eine Bassarie mit dem Ambitus E — cis'; in der Kantate „Uns ist ein Kind geboren“ wird in der Bassarie „Dein Geburtstag“ neben dem großen E sogar d' verlangt. Ebenso gehört zu den tiefsten Basspartien die Kantate „Himmelskönigin sei willkommen“, wo die Bassarie „Starkes Lieben“ zwischen E und c' verläuft. Das vielerstrebte C am oberen Ende der Kontraoktave findet sich im Bassrezitativ der Pfingstkantate „Erschallet ihr Lieder“.

Ohne in den äußeren Stimmgrenzen aufzufallen, lassen sich eine ganze Reihe von Basspartien in lyrische und heroische scheiden. Gehören zu ersteren die meisten, in denen Jesus selbst das Wort ergreift — (Bach hat ihn nie wie Schütz in der Tenorlage auftreten lassen, sondern ist getreulich der Lutherschen Akzenteinrichtung gefolgt), so sei als Beispiel der zweiten Klasse etwa die Bassarie „Gewaltige stößt Gott vom Stuhl“ der Kantate „Meine Seel erhebt den Herrn“ genannt — da möchte man geradezu von einem „Kumpelbass“ sprechen. Eine Spezialität mancher Bassisten des Bachkreises scheint das Erzellieren in großen Sprüngen gewesen zu sein. Kann man in der Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (5. Vers, Basso solo) die merkwürdige Stelle



dem Lo = de für der Wür = ger usw.

programmatisch aus dem Text erklären (vgl. Brahms, Ernste Gesänge „Da lobte ich die Toten“), so zeigt im gleichen Satz

die Schlußklausel  ganz zweifellos  
hal = le = lu = jah

nur die Absicht, dem Sänger zum Prunken mit seinen zwei Oktaven Gelegenheit zu geben.

Einem ähnlichen Umfangsvirtuosen, aber aus der Gattung der Baritonisten, begegnen wir in der Kantate „Wachet, betet“,

wo Rezitativ und Arie des Basses bald auf dem hohen f den „unerhörten Tag“ malen, bald das „zertrümmern“ vom tiefen G ab in machtvollen Dezimensprüngen vor uns aufbauen:

Presto

In Trümern.

Hier liegt überall Bachs Prinzip klar zu Tage, das Wort durch die entsprechende Klanggebärde auszudeuten — man könnte diesen Grundgedanken kurz die „Schweizer-Pirrosche Entdeckung“ nennen. Ein schlagendes Beispiel bietet das „Bewegungsabbild“ (stammt der Ausdruck von Köstlin?) im Bassrezitativ „Der Heiland ist gesetzt“ der Kantate „Tritt auf die

Glaubensbahn“:

Schildert

in Is-ra-el zum Fall.

Bach den „Überfluß“ durch ein Portament über die Kluft einer Dezime hinweg (Kantate „Die Elenden sollen essen“), so nimmt es auch nicht wunder, wenn er die „Fülle“ folgenderweise ausmalt (Kantate „Wachet, betet“):

Adagio

da Luft die Fülle

Man kann ruhig behaupten, daß fast alle gesangstechnischen Merkwürdigkeiten bei Bach auf seinem Grundsatz der Bewegungsillustration beruhen.

Betrachtet man etwa, in welchen Fällen Bach »note radaptive« anwendet, so wird man nur selten einen rein musiz-

kantischen Anlaß finden, wie z. B. die Imitation eines Trompetenmotivs im Eingangschor zu der Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“:



Bei der Tenorarie der Johannispassion „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ kann man zweifeln, ob die „Doppelnoten“ das „wogen“ ausmalen sollen — eher scheint das Motiv vom Viola d'amore-Part her durchimitiert zu werden:



Ganz klar dagegen ist Bachs Absicht, in der Kreuzstabkantate das „tragen“, in einem Duett (Sopran und Baß) des Weihnachtssoratoriums „Herr dein Mitleid“ das „trösten“, in der ersten Sopranarie der Johannispassion das „schieben“ durch die »Note radoppiate« zu schildern, ebenso wie das „gehen“ in der Kantate „Es ist euch gut“.



Underswo genügt ihm schon eine besondere melodische Linie, z. B. bei dem johanneischen Pilatusrezitativ „Ich führe ihn hinaus zu euch.“

Das für diese Gesangsmanier kennzeichnende Absetzen zwischen zwei Noten gleicher Tonhöhe, nun aber nicht mehr in so sanfter Ausführung, sondern mit scharfem Ansatz, nutzt Bach auch gern zur Schilderung des „Lachens“ aus: vgl. Bauernkantate, zufriedengestellter Aolus; sogar im Duett zwischen Sopran und Alt in der Kantate „Denn du wirfst meine Seele“:



ver = lacht

Das bringt uns zu den Stellen, wo Bach das Staccato verlangt. Daß er diese Gesangsmanier sogar dem Chor zumutet, beweisen u. a. die Illustration des Textes „du schlägst sie“ in der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ und die Versinnlichung des „lachens“ im Eingangschor der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“. Die Staccatopunkte sind aber gelegentlich auch eine nur undeutliche Bezeichnung des sanfteren Spiccato oder gar des (violinistisch ausgedrückt) breiten „Bogentragens“ — wofür die erste Komposition der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ in einem Bassrezitativ ein schönes Beispiel bietet:



Besser wäre hier die Bezeichnung

„Ich stehe vor der Tür und klopf = fe an.“

Das Absetzen beim Staccato kann sich zu einem Unterbrechen des Tonstroms in Ligaturen durch ausgeschriebene Pausen verstärken und bietet alsdann ebenfalls ein Mittel zur Festhaltung von Bewegungsgleichnissen. So etwa, wenn Bach in der Kantate „Herr deine Augen“ den Tenor in seiner Arie das „Erschrecken“ schildern läßt:



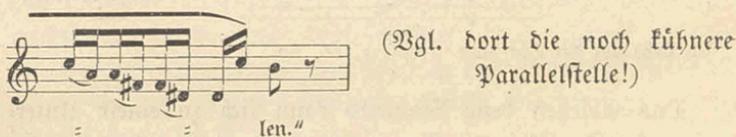
Er = schrek = = = fe doch

Hier wird man jedesmal sehr brüsk vor der Pause abzubrechen haben, um den von Bach gewünschten Ausdruck zu erzielen. Ebenso wird in der Michaelskantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Bassarie „Der alte Drache“) das „Trennen“ geschildert, während in der Kantate „Was willst du dich be-

trüben" (Bassarie „Auf ihn magst du es wagen") die Pausen dazu dienen sollen, dem mutigen Rhythmus  noch besondere Schwungkraft zu verleihen:



Hier kommt alles auf ein herzhaftes Anpacken der einzelnen Jamben an, während die nachfolgende Schilderung des „teilens" (Tenorarie der Kantate „Ach wie flüchtig") mehr ein bedächtiges Auseinanderhalten an den Pausen und den note radopiate verlangt:



(Vgl. dort die noch kühnere Parallelstelle!)

Solche Zäsuren bringen zugleich eine dankenswerte Gliederung in die oft überlangen Melismen herein und zeigen, wo geatmet werden kann. Koloraturen, die unmöglich klangfoll auf einen Atem ausgeführt werden können, sind bei Bach ja zahlreich; es sei erinnert an die Tenorarie „Ach die harte Kreuzesreise" (Kantate „Liebster Immanuel") bei dem Wort „toben", an das Duett zwischen Alt und Tenor „Ich fürchte zwar des Grabes Finsternisse" (Kantate „Erfreuet euch, ihr Herzen"), an die Sopranarie „Gott schickt uns Manahaim zu" (Michaelskantate „Es erhob sich ein Streit"), die Tenorarie „Sei getreu" (Kantate „Weinen, Klagen") und viele andere mehr. Es ist ganz klar, daß hier nach Motiven phrasiert werden muß. Wie skizzenhaft und ergänzungsbedürftig in dieser Beziehung Bachs (und seines ganzen Zeitalters) Notierungen sind,



Betrachtet man Bachs Koloraturen als Ganzes, so vermindert sich ihre vielgefürchtete Schwierigkeit beträchtlich, wenn man sich die vortrefflichen Erörterungen von W. Rüst gegenwärtig hält<sup>1)</sup>, wonach das Zeichen *t* in einem großen Teile der Fälle nicht „trillo“ sondern „Tenuto“ bedeutet, oder statt des Trillers einen bloßen ‚Mordent‘ im alten Sinn (also nicht ‚Doppelschlag‘ sondern ‚Weißer‘) darstellt, den man sich aus dem Tenuto als klangerneuende Cembalomanier entstanden vorstellen kann. Das „tenuto“ ist weniger rhythmisch als dynamisch gemeint, wir würden heute vielleicht „espr.“ dafür schreiben und es geigerisch wie gesanglich durch das Mittel der Bebung (*vibrato*) darstellen. Selbstverständlich meint bei Bach auch die Schlangenlinie nicht den Triller — wie man bei Dilettantenaufführungen der Stamitzschen Orchestertrios oft hören kann — sondern genau wie in Glucks Orchesterkammermusik das Tremulieren der Singstimme. Ein Beispiel gibt uns die Kantate „Gott soll allein“ in der Altarie „Stirb in mir, Welt“.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß Bach, wenn ich nicht irre, in den Solokantaten im Allgemeinen wesentlich höhere Ansprüche an Technik und Ausdrucksfähigkeit seiner Sänger stellt als in den Kantaten mit Chor (natürlich abgesehen von denen für große Festtage). Man darf sich nicht vorstellen, daß die Solokantaten bloß „stilles Spiel“ bedeuteten, wie man in damaliger Zunftsprache sagte, und daß die mit Chor versehenen eine solemnere Besetzung darstellten. Eher möchte ich denken, daß der stete Wechsel von Chor- und Solokantaten dazu diente, dem Chor für das Einstudieren größerer Figuralstücke mehr Zeit als von Sonntag zu Sonntag zu sichern — für den Ausfall mußten dann an den Sonntagen ohne Chor besonders gute Solistenleistungen entschädigen. Den vierstimmigen Schlußchoral sang die Kantorei bei den Solokantaten selbstverständlich vom Blatt.

1) Vorreden zu den Kirchenkantatenbänden der Gesamtausgabe.

