

Zweite Abtheilung.

Das Rezitativ.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Anblick der Form.

Wir haben schon jenen Gegensatz in das Auge gefasst:

Das Wort (die Sprache) kann ganz ungeeignet sein, in Musik überzugehn, — oder es kann durchaus dazu geeignet, durchaus musikeigen sein.

Das Letztere ist der Fall, wenn sich im Worte nach Inhalt und Form bestimmt und genügend ein Moment des Seelenlebens, das Musik werden kann, ausspricht.

Ist dies der Fall, ist ein solcher Moment bestimmt und in geeigneter Form ausgesprochen, so muss ihm naturnothwendig auch bestimmte Form in der Musik entsprechen, die Musik muss Satz, Periode, Lied werden, oder irgend eine zusammengesetzte, aber bestimmte und festabgeschlossene Gestalt haben.

Nun ist aber ein Mittelfall — und zwar in mancherlei Weisen — möglich. Es kann ein Text sich aus der Sphäre der natürlichen Sprache in die der Musik erheben, aber noch nicht zu fester Musikform hinführen, mithin eine Form hervorrufen, die zwischen der Weise der Sprache und der Musik mitten inne steht.

Dies ist die Form des Rezitativs. Sie wird also ebenfalls durch die Weise des Textes bedingt.

Ein Text kann nämlich erstens über die Sphäre des Nicht-musikalischen hinausgehn, er kann musikalisch angeregt, erregt sein; aber die Anregung ist nicht kräftig oder bestimmt genug, um bestimmte, feste Musikform hervorzurufen. Wenn z. B. im Evangelium des Lukas die Geburt Christi verkündigt ist und die Erzählung (2, 13) fortgeht, —

Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobeten Gott, und sprachen:

so ist hier so freudige Erregung durch die Botschaft und in der Erwartung des himmlischen Lobgesangs erweckt, dass man in die Saiten greifen und die Rede in Gesang überführen möchte. Aber

noch ist die musikalische Erregung nicht fest geworden, nicht in jenen Worten, sondern im folgenden Vers ertönt der wirkliche Lobgesang. Jene Worte sind, musikalisch zu reden, der Gang zu dem festen Satze des Lobgesangs; sie bedingen die Rezitativform.

Oder der Text kann zweitens an sich selber kein Bedürfniss musikalischer Gestaltung haben, aber er ist Theil eines grössern Ganzen, das der Musik angehört, das komponirt wird. So, wenn Jesus in der bekannten Erzählung des Matthäus (26, 10) zu den Jüngern spricht:

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gutes Werk an mir gethan.

Hier ist in den Worten des Textes kein Bedürfniss musikalischer Gestaltung vorhanden. Nehmen wir aber an, dass derselbe in einem grössern und komponirten Gedichte aufgenommen würde, wie er denn in der grossen Passionsmusik Seb. Bach's seine Stelle gefunden: — so könnte und müsste auch er in die Musik aufgenommen werden, und so ergäbe sich für ihn wiederum die Form des Rezitativs.

In dieselbe Form gehören drittens solche Aeusserungen, die — wenn auch rein aus dem Gefühlsleben — entgegengesetzte Stimmungen gedrängt neben einander stellen. So die Verkündigung des Jesaias (54, 8), —

Ich habe mein Angesicht im Augenblick des Zorns ein wenig vor dir verborgen; aber mit ewiger Gnade will ich mich deiner erbarmen,

in der vorherrschend die tröstliche Versicherung, aber dicht dabei die Erinnerung an den hangen Augenblick des Zorns zum Ausdruck kommt.

Desgleichen viertens solche Aeusserungen, die, wenngleich von einer einigen Stimmung voll, doch dieselbe in der Form der Anschauung oder Schilderung laut werden lassen, wie z. B. der Zuruf aus dem Jeremias (25, 34):

Heulet nun, ihr Hirten*), und schreiet, wälzet euch in der Asche, ihr Gewaltigen über die Heerde! Denn die Zeit ist hier, dass ihr geschlachtet und zerstreuet werdet und zerfallen müsset, wie ein köstliches Gefäss.

In all' diesen Fällen stellte sich die Form des Rezitativs als nothwendig dar, weil der Text in sich selber noch nicht zu der Bestimmtheit oder Ausschliesslichkeit einer festen Stimmung gelangt war, die eine feste Musikform motiviren konnte. Nun aber ist zuletzt fünftens noch des Falls zu gedenken, dass ein Text zwar durchaus musikalischer Stimmung und Form ist, die erstere aber

*) Es sind, wie sich von selbst versteht, die Fürsten gemeint.

in so gewaltsamer Aufregung, in so überwältigender Leidenschaft ausbricht, dass für sie jede festere Musikform nur ungehörige Schranke, unwahre Mässigung wäre. Hier also würde der festere Gesang sich wieder auflösen in rezitativische Form; — ein Fall, der nicht hier, sondern erst bei der Form der Scene im vierten Theil zur Sprache und Anwendung kommen kann.

Wir haben schon oben das Rezitativ als Mittelform der natürlichen und der Musiksprache bezeichnet. Beide haben bekanntlich (S. 362) dieselben Elemente der Stimmung und ihres Ausdrucks, Klang, Rhythmus, Tonfall, in sich, nur dass diese, — und namentlich Tonfall und Rhythmus, besonders aber der erstere, — in der Sprache unbestimmt bleiben, in der Musik sich aber zur Bestimmtheit erheben. Dies ist also der Grundunterschied in der Form der Rede und des Gesangs; folglich liegt hier auch der vermittelnde Uebergangspunkt. Die Rede geht in Gesang über, wenn sie ihren unbestimmten Tonfall (und Rhythmus) bestimmt; der Gesang wird zur Rede*), wenn er von dem bestimmten Tonfall (und Rhythmus) der Musik zu dem unbestimmten der Sprache zurückgeht.

Jetzt können wir das Wesen des Rezitativs ganz einfach bezeichnen:

das Rezitativ ist eine zu musikalischer Bestimmtheit erhobne Rede.

Es behält also in allem Uebrigen die Eigenschaften der Rede, namentlich die höchste Worttreue und die Freiheit von jeder fest abgeschlossnen Musikform, erhält aber für den unbestimmten Tonfall der Rede bestimmten, oder — im allgemeinsten Sinne des Worts, (Th. I, S. 26) Melodie.

Die Melodie des Rezitativs kann aber nicht eine bestimmt in sich abgeschlossene Form (des Satzes, der Periode u. s. w.) für eine entschiedne Stimmung, sondern nur die Form des Ganges haben, — wiewohl wir längst und vielfältig erfahren, dass diese sich der festern Form des Satzes annähern kann. Dies folgt aus dem bei dem Text und Anlass des Rezitativs Vorausbemerkten.

Da sich in jeder Melodie irgend eine harmonische Grundlage

*) Dieser Fall mag seltner motivirt und erfahren sein, er ist aber weder unerhört, noch unberechtigt. Wer die grosse Dramatikerin Schröder-Devrient gehört hat, z. B. in Meyerbeer's Hugenotten, der wird bemerkt und tief mit empfunden haben, wie sie in den äussersten Momenten des Entsetzens den Gesang auf Augenblicke fallen und das Wort mit seiner unbestimmtern Modulation — gleichsam wie sich im Schreck oder Entsetzen die Glieder entstricken, ihre Haltung und Bestimmung verlieren, — walten lässt, wo jede festere Tonfolge ein unwahrer Halt und Trost wäre.

ausspricht, so fehlt diese auch der Melodie des Rezitativs nicht; das Rezitativ bewegt sich über irgend einem Akkord, oder irgend einer Reihe von Akkorden. Aber da es überhaupt keine bestimmte geschlossene Form hat, so bedarf es auch keines bestimmten Modulationsgesetzes. Es wählt seine harmonische Unterlage nur nach dem inneren Bedürfniss seines Inhalts und ist sogar an die im Wesen gewisser Akkorde oder der Modulation überhaupt liegenden Gesetze (nothwendige Fortschreitung gewisser Töne oder ganzer Akkorde, Zusammenhang der auf einander folgenden Harmonien) weniger streng gebunden, als irgend eine andre Musikform. Es ist daher auch nicht im Mindesten zu Einheit der Tonart oder Schluss in einer Haupttonart — etwa der zuerst ergriffnen — genöthigt, obwohl es in der Regel ebensowohl wie die ganz unmusikalische Rede das Bedürfniss haben wird, sich ein bestimmtes und deutliches Ende zu setzen, also einen musikalischen Schluss zu machen.

Zur schnellern und treffendern Angabe der Harmonie, wie zur äusserlichen Unterstützung des Gesangs (damit er die richtige Tonfolge sicher treffe und festhalte) bedarf das Rezitativ einer Begleitung. Allein diese kann von Haus' aus nur untergeordnete Bedeutung haben, da die Rede noch nicht eigentlich Musik geworden ist; sie ist zunächst nichts, als Befestigung der Tonfolge.

Wir haben schon oben darauf hingedeutet, dass der Unterschied von Rezitativ und Rede mehr in der Bestimmung der Tonfolge als in der Bestimmung des Rhythmus, oder der Längen und Kürzen liege. Jene ist durchaus nothwendig; denn ohne sie würden wir eben die bloss natürliche, gar nicht musikalische Rede vor uns haben. Dagegen ist bestimmte, festgeformte und festgehaltene Rhythmik dem Rezitativ, das eben keine bestimmt ausgeprägte Form hat, nicht eigen, sondern eher zuwider. Daher ist ihm auch schärfere Ausmessung der Längen und Kürzen, Takthalten — in genau gegen einander abgemessenen Vierteln, Achteln u. s. w. — durchaus fremd. Es unterscheidet nach den Gesetzen der Sprache und des Redeinhalts Längen und Kürzen, accentuirte und nicht accentuirte Momente, und zwar in verschiedenen Abstufungen; aber es bleibt hierbei der Ungebundenheit der Rede getreu oder doch näher, als der Bestimmtheit des musikalischen Taktes. — Wenn demungeachtet die Rezitative mit Noten bestimmter Geltung und in der Regel im Viervierteltakte geschrieben werden, so geschieht dies nur, um dem Sänger und der Begleitung, zumal im Orchester, festern Anhalt zu geben. Die niedergeschriebnen Viertel, Achtel, Sechszehntel u. s. w. sollen nicht streng gemessen werden, sondern nur Längen und Kürzen bedeuten, allenfalls in mannigfaltigen Abstufungen, — so dass also Achtel um ein Unbestimmtes kürzer als Viertel, aber um ein Unbestimmtes länger als Sechszehntel u. s. w.

gehalten werden; oft greift der Komponist zu längern oder kürzern Geltungszeichen, bloss um den einmal erwählten Viervierteltakt auszufüllen*). Dieser aber ist ebenfalls nur eine äusserliche Form, um das Gesammte von Gesang und Begleitung übersichtlicher zu machen; daher man eben ein für allemal**) diese breite Taktart gewählt hat, ohne besondere Bedeutung, also ohne die Nothwendigkeit, bisweilen zu andern Taktarten zu greifen.

Hieraus folgt schon von selbst, dass das Rezitativ auch kein eigentliches bestimmtes Zeitmaass hat, sondern hierin wieder nur der Stimmung der Rede folgt. Die Angabe des Zeitmaasses soll ebenfalls nur Andeutung des Grades von Bewegung sein, der der Erregung der Stimmung entspricht. Für die Begleitung, sofern sie zwischen die Gesangspartien als selbständiger Zwischensatz tritt, hat die Angabe des Tempo bestimtere Bedeutung.

So viel über das Wesen und die Form des Rezitativs im Allgemeinen.

Nun ist aber klar, dass dasselbe als eine Mittel- oder Uebergangsstufe noch mehr wie bestimtere Gestaltungen geneigt sein wird, sich bald der einen, bald der andern Formgränze zu nähern, bald der freien Rede getreuer zu bleiben, bald sich mehr und mehr der ausgebildeten Musik anzuschliessen.

Das letztere geschieht zunächst in der Begleitung. Von Grund aus ist diese bloss äusserliche Stütze des Gesanges. Allein — sie ist nun einmal da, und da geschieht es leicht, dass der Komponist auch sie inniger in sein Gefühl nimmt und sich ihrer bald zu äusserer Hilfsleistung bedient, — um den Takt auszufüllen, — bald zu wesentlicher Mitwirkung, zu vollständiger Ausprägung seiner Idee bemächtigt, — um die Stimmung oder Vorstellung des Sängers, oder die Verhältnisse, in denen (unter deren günstigem oder bedrängendem Einfluss) er erscheint, zu bezeichnen.

Hiermit ist der erste Unterschied in der Gattung des Rezitativs begründet. Das Rezitativ mit bloss äusserlich helfender Begleitung heisst

einfaches Rezitativ

*) Um diese mehr äusserlich aufgedrungenen, als innerlich wahren Bezeichnungen wenigstens möglichst zu ersparen, hat J. F. Reichardt bei der Komposition Goethe'scher Monologe ohne alle Takteintheilung, in einer fortlaufenden Reihe von Achteln, Vierteln u. s. w. geschrieben. Allein der Vortheil dieser Auskunft — deren man bei richtiger Erkenntniss vom Wesen des Rezitativs ohnehin nicht benöthigt ist — wiegt den Verlust an Uebersichtlichkeit nicht auf; in Orchesterwerken wäre jene Abfassungsweise schlechthin verwirrend und störend.

**) Ausnahmsweise wird auch bisweilen der Dreivierteltakt gefunden. Dies kann gelegentlich bequemer sein, hat aber nach Obigem keine weitere Bedeutung.

(*recitativo secco*), im Gegensatz zu dem
begleiteten Rezitativ

(*recitativo accompagnato*), in welchem die Begleitung selbständige Bedeutung gewonnen hat. Einer solchen Begleitung kann dann da, wo sie als Einleitung, Zwischensatz und Schluss des Rezitativs erscheint, jede ihrem Inhalt gemässe Taktart und Bewegung zuertheilt werden.

Macht sich eine Begleitung von besondrer Bedeutung und Gestaltung nicht bloss zwischen den Momenten der Rede, sondern auch während derselben geltend, — ist sie in ihren ausgeprägtern und festbestimmten Partien nicht bloss Zwischensatz, sondern wirkliche Begleitung, gleichzeitig mit dem Gesange: so versteht sich von selbst, dass der Gesang selbst sich mehr oder weniger genau dem Taktmaass der Begleitung anschmiegen muss; diese Weise des Rezitativs heisst

taktmässiges Rezitativ

(*recitativo a tempo*), wird übrigens ebenfalls so frei vorgetragen, wie das nöthige Zusammentreffen mit der Modulation der Begleitung nur irgend gestattet.

Hiermit ist der rezitativische Gesang selber dem festern Wesen der Musik schon näher gekommen. Dies kann ebensowohl aus dem Inhalte des zu Singenden unmittelbar hervorgehn. In einem rezitativischen Texte können einzelne Partien so entschiedne und konzentrirte Stimmung haben, dass sie für sich allein feste Musikform, — wenn auch vermöge ihrer untergeordneten Stellung keine selbständige Komposition veranlassen. Diese erhalten dann Satz- oder sonst liedartige Form und heissen

Arioso.

So könnte z. B. der Anfang des 79. Psalms, —

Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen, die haben deinen heiligen Tempel verunreiniget und aus Jerusalem Steinhäufen gemacht.

Sie haben die Leichname deiner Knechte den Vögeln unter dem Himmel zu fressen gegeben und das Fleisch deiner Heiligen den Thieren im Lande.

Sie haben Blut vergossen um Jerusalem her, wie Wasser; und war niemand, der begrub.

abgesehn von seiner psalmodischen Bestimmung und Stellung, die aus später zu erörternden Gründen auch ganz andre Formen zuliesse, — füglich keine andre, als rezitativische Form erhalten, in den letzten Worten aber —

Und war niemand, der begrub

sich zu bestimmterer Gestaltung, zum Arioso, erheben.

Zweiter Abschnitt.

Das einfache Rezitativ.

Endlich beginnen wir nun, nach langen theoretischen Vorbereitungen, die praktische Gesangskomposition. Ueber jene mag uns das trösten, dass sie ein ganz neues Kunstgebiet zu eröffnen bestimmt und nöthig waren.

Die erste Aufgabe, die uns hier entgegentritt, ist die Komposition des einfachen Rezitativs.

In demselben ist, wie wir wissen, die Begleitung auf ihre einfachste Bestimmung beschränkt; sie soll, ohne eigenthümlichen Inhalt, bloss äussere Stütze des Gesanges sein. Dieser ist also mit höchstem Uebergewicht Hauptsache, er ist fast Alles in Allem. Eben darum beginnt die Lehre mit ihm.

Das Studium des einfachen Rezitativs ist aber von doppelter und höchster Wichtigkeit. Erstens um der Kunstform selbst willen, die in grössern Werken (oft sogar auch in kleinern) kaum zu umgehn ist. Zweitens, weil wir in ihm zuerst und auf das Leichteste und Kräftigste zugleich die Fähigkeit erwerben, ohne die ein wahrhaftes, tieferes Gelingen in der Gesangskomposition schlechthin unmöglich ist: das Wort zur Musik werden zu lassen, Wort und Musik auf das Innigste zu verschmelzen. Wo das nicht gelingt, da kann vielleicht eine interessante Musik neben dem Worte hergehen, kann auch im Allgemeinen und Oberflächlichen (S. 382) die Stimmung vom Inhalte des Textes hergenommen sein. Aber alles Tiefere, Besondere und Charakteristische, die volle, ganze Wahrheit, die volle Einigkeit, Einheit und Ganzheit des Kunstwerks in seinen beiden wesentlichen Bestandtheilen wird unerreicht bleiben, Wort und Ton werden sich in jedem einzelnen Moment (wenn nicht zufällig einmal das Rechte getroffen wird) fremd und störend berühren, das Wort wird in der Verbüllung einer ihm fremden Musik seine Bedeutung, ja seine Fasslichkeit verlieren, die Musik wird mit Worten beladen, die für sie ohne eigentliche Bedeutung, ihr nur ein unnützer, störender Beiklang sind; sie würde sich, — wenn man nicht an die Mitwirkung des vernünftigen Worts gewöhnt wäre, — als Solfeggio, etwa auf dem wohlklingenden A gesungen, freier bewegen und besser ausnehmen.

Diese innigste Vereinigung von Wort und Ton ist nun das einzig Wirksame, oder doch mit höchstem Uebergewicht Vorwaltende im einfachen Rezitativ. Die Begleitung ist, wie gesagt, im höchsten Grade untergeordnet; eine fest ausgebildete Musikform ist nicht vor-

handen, — selbst des Arioso wollen wir uns vorerst enthalten; die Tonfolge und Bewegung der Singstimme bestimmt sich einzig nach dem Sinn und Ausdruck der Rede, verzichtet also damit auf jeden Reiz einer selbständig entfalteteten Melodie. So bleibt unser einzig Geschäft und unsre einzige Kraft die Ueberführung des Worts in Musik, — also die wahre Grundlage aller Gesangkomposition.

Wer auf dieses Studium mit Ernst, Anhaltsamkeit und immer tiefer eindringender Beobachtung eingeht, dem werden sich für die Gesangkomposition neue, oft ungeahnte Kräfte und Mittel ergeben. Wer es versäumt, wer das Rezitativ, — das selbst von vielen bedeutenden Komponisten oberflächlich abgefertigt wird, — nur nach hergebrachter Routine übt und anwendet (was sehr, sehr leicht ist), der versäumt ein nach unsrer festen Ueberzeugung kaum zu ersetzendes Bildungsmittel.

Wir beginnen mit den einfachsten und unschwersten Aufgaben, mit der Komposition von Texten, die kurz, leichten Inhalts und günstiger Form sind. Die günstigste Textform ist aber für das Rezitativ die, welche ihm — als der freiesten Gesangweise — die freieste Bewegung gestattet, ungebundene Rede. Von den Versarten sind die einfachsten (z. B. die jambischen) die günstigern, je eigenthümlicher das Versmaass und je schärfer es, z. B. mit Hülle des Reims, ausgeprägt ist, desto mehr hemmt es den freien Fluss der Rede und den Ausdruck ihres Inhalts. Eine vorzügliche Fundgrube für Rezitativtexte ist die Bibel.

1. Textwahl und Textstudium.

Wir wählen als ersten Text die Worte:

Da traten herzu die obersten Väter unter den Leviten und redeten mit ihnen im Lande Kanaan, und sprachen:

aus Josua 21, 1—2.

Dieser Text hat an sich gar nicht die Bestimmung musikalischen Vortrags; er ist eine vollkommen gleichgültige, wenigstens nicht höher gestimmte Erzählung. Nur im Zusammenhang eines grössern für Gesangvortrag geeigneten und bestimmten Ganzen als untrennbarer Theil desselben (S. 387) könnte diese Rede Musik — und dann nichts anders, als Rezitativ werden. Wir nehmen an, dass wir es mit einem solchen Bruchstück eines im Ganzen musikalischen Textes (vielleicht eines Oratoriums) zu thun hätten. Hiermit sind wir berechtigt zur Komposition und haben nun eine der einfachsten Aufgaben vor uns.

Die Stimmung des Textes kann nur eine höchst ruhige, um nicht zu sagen untheilnehmende sein; nur einigermaßen tritt eine gewisse Spannung oder Erhebung in sie, da wir auf die Rede der „obersten Väter“, als auf etwas Wichtigeres, hingewiesen werden,

Nach dieser — hier sehr leichten — vorläufigen Verständigung lassen wir nun das Wort des Textes in uns sinnlich-lebendig werden, indem wir ihn mit dem ihm gebührenden Ausdruck wiederholt laut aussprechen*); wär' er tiefern Gehalts, so würden wir trachten müssen, uns in seine allgemeine Stimmung zu versenken. Beobachten wir uns nun bei dieser lauten Rede, so werden wir inne, dass der ganze Text sich in folgende mehr oder weniger scharf getrennte Glieder aus einander stellt:

1	2	3
4	5	6
7		

Da traten herzu — die obersten Väter — unter den Leviten — und redeten mit ihnen — im Lande Kanaan — und sprachen.
 von denen das zweite Glied den Gipfelpunkt des ganzen Textes bildet. Die Accente der Rede fallen hauptsächlich auf die mit 1 bis 7 bezeichneten Silben.

2. Wahl der Stimme und Tonart.

Sobald es vom Komponisten abhängt, wird er für jeden Text diejenige Stimme wählen, deren Charakter der Stimmung des Textes am entsprechendsten. Unser Text ist so wenig antheil- oder stimmungserregend, dass wir in ihm keinen Grund finden, eine oder die andre Stimmklasse vorzuziehn. Wir wählen also — ganz willkürlich — den Tenor; er ist wenigstens als höhere Stimme anregender und als männliche geeigneter für redenden Ausdruck.

Ebenso wird die Stimmung des Textes dem Komponisten auch die Tonart angeben, mit welcher er eintritt; — dass er an deren Festhaltung nicht gebunden ist, wissen wir bereits. Unser Text erweist sich auch hierin gleichgültig; wir dürfen ohne Weiteres die indifferente Tonart *C*dur als Standpunkt wählen, von dem wir ausgehn, — gleichviel ob wir in dieser Tonart bleiben, oder nicht.

3. Entwurf der Komposition.

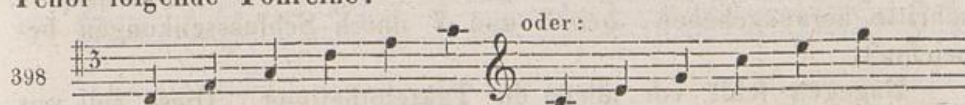
Sobald wir nun den ersten Standpunkt festgesetzt haben, — es soll hier also *C*dur und zwar der tonische Dreiklang sein, — gelten uns zunächst die Stufen des ergriffnen Akkordes als die Tonpunkte, auf denen und durch die unsre in bestimmte Intervalle übergehende Rede sich zu bewegen hat.

Jeder Akkord ist uns jetzt wieder (Th. I, S. 249) ein Raum, innerhalb dessen sich unsre Melodie bewegt, bis sie ihn verlässt, um einen andern Raum, also einen andern Akkord, zu betreten. So auch ist jede Tonart ein grösserer Raum für die Entfaltung der musikalischen Rede. Innerhalb eines Raumes bleibt die ganze melodische Entwicklung auf das Einigste und In-

*) Der Verf. hat sehr förderlich gefunden, anfangs den Schülern dergleichen Textsätze vorzulesen — und zwar wiederholt, mit stets beibehaltne[m] Tonfall der Rede — und sie diesem Tonfall gemäss notiren zu lassen.

nigste verbunden; mit dem Austritt aus dem einen Akkord also in einen andern wird auch ein Fortschritt oder Abschnitt der Rede ausgesprochen, mit dem Austritt aus einer Tonart in die andre ein wichtigerer Fortschritt.

Es kommt also zunächst darauf an, einen Akkord so lange festzuhalten, dass er für den ihm zufallenden Redetheile ausreiche, ohne die Tonfolge zu sehr an wenige Stufen zu fesseln. Hierzu dient erstens die Wiederholung der Akkordstufen durch den ganzen Umfang der erwählten Stimme; unser Dreiklang z. B. bietet dem Tenor folgende Tonreihe: —



Zweitens kommt uns hier jene innerliche Erweiterung der Akkorde zu statten, die wir in der Elementarlehre (Th. I, S. 107) mit Hilfe des emphatischen und benutzen gelernt; — aus

wird $c-e-g$ und b ,
 $c-e-g - b$ und d oder des ,
 oder $e-g-b-d$ oder des , u. s. w. Jene erste Erweiterung treibt uns in die äussersten Regionen der Stimme, die andre erschliesst den innern Reichthum der Harmonie.

Hiernach entwerfen wir nun mit Rücksicht auf die Zergliederung des Textes unsre Tonfolge folgendermassen: —



Hier sind vor allem die beiden Hauptabschnitte des Textes durch den Harmoniewechsel und durch vorläufige Taktstriche bezeichnet. Noch genauer hätten auch die letzten Silben des ersten Abschnitts der ersten — und die des zweiten der zweiten Harmonie zuertheilt werden sollen: —



Allein dann wäre nach dem ersten Abschnitt eine Lücke, gleichsam ein Riss in die Rede entstanden, und das letzte Wort „und

sprachen“ hätte alles Gewicht verloren, mit dem es auf die nun zu erwartende Rede der Väter hinweist.

Prüfen wir in altgewohnter Weise, was wir in No. 399 geleistet und was daran falsch oder ungenügend ist: so findet sich zuerst die Stimme in ihrer ruhigen Mitte, also mit Ruhe des Ausdrucks eingeführt; dann steigernd empor, bei dem Schlusse des ersten Textabschnitts (Leviten) wieder beruhigend hinab, noch einmal hinauf und zum Schlusse des Ganzen wieder hinab geführt, doch in höherer Lage, als der Anfang hatte, endend. Wir finden ferner die Accente des Textes (S. 394) bei 1, 2, 4, 5, 6 durch Emporschritte herausgehoben, bei 3 und 7 durch Schlusssenkungen bezeichnet.

Dagegen fehlt vor allem die Takteintheilung. Diese soll uns nicht bloss Ordnung bringen, sie soll auch die rednerischen Accente dadurch verstärken, dass sie sie auf Haupttheile des Taktes fallen lässt. Dies ist bei 3 und 7 schon der Fall, es soll auch noch bei 1 und 5 geschehen; hiernach richten wir unser Rezitativ so ein. —

401

Da tra-ten her - zu die o - ber-sten Vä-ter un - ter den Le-
 vi-ten und re-de-ten mit ih-nen im Lande Ka-na-an, und
 sprach-ten:

Der Anfang erscheint nun als Auftakt, das „herzu“ erhält den ihm gebührenden hinweisenden Nachdruck, die accentuirten und nicht accentuirten Silben sind durch Haupt- und Nebentakttheile oder Taktglieder angemessen betont. —

Ferner bewegt sich unsre Tonreihe noch in aller Steifigkeit und Leerheit harmonischer Figuration. Wir helfen uns hier mit Durchgängen und Vorhalten, die der Kürze wegen mit Buchstaben über den abzuändernden Noten bezeichnet sind. —

Endlich entspricht es dem beweglichen Charakter einer leicht gehaltenen Erzählung, dass wir die Begleitung nicht auf dem festgestellten Grundakkorde *c-e-g*, sondern auf seinem Sextakkord eintreten lassen. Hiernach wäre der erste Basston zu ändern.

Nun könnte das Rezitativ allenfalls gelten. Es hat allerdings einen zu unbedeutenden Text nicht bedeutender machen können, spricht ihn aber doch in einer nicht ganz unangemessenen Weise

aus. Nur Folgendes wäre hinsichts der Treue gegen die Redeaccente zu bemerken. Erstens ist kein Grund vorhanden, das „herzu“ so bedeutend, wie hier durch die auf die Tonika schlagende Quarte und den Haupttakttheil geschieht, hervorzuheben. Zweitens ist noch weniger Anlass, die Worte „Kanaan und“ durch gesteigerte Tonfolge auszuzeichnen; die richtigere Würdigung des Textes erkennt vielmehr in ihnen eine nur untergeordnete Bestimmung und würde eher die Stimme sinken lassen, wie bei *A.*, —

402 
 und re-de-ten mit ih-nen im Lan-de Ka-na-an, und sprachen:


 Ka-na-an, und sprachen:

als erheben. Allein eben die Rede und folglich ihr getreuer Ausdruck erscheinen hier so wenig gewichtvoll, dass wir uns allenfalls eine so geringe Abweichung von der Worttreue gestatten durften, um damit ebenmässigen Aufschwung für die Tonfolge zu gewinnen. Je wichtiger freilich der Inhalt des Textes, desto nachtheiliger und unstatthafter wäre jede Abweichung von der ihm gebührenden Redeweise. Drittens endlich könnte das Ende des Rezitativs, wie es in No. 401 steht, zu fest und abschliessend für einen Text sein, der uns erst auf ein Weiteres hinführt. Dies ist in No. 401 durch das *a tempo* und den weiter schreitenden Bass angedeutet, der einen neuen Abschnitt oder sonst einen festern Satz erwarten lässt; es könnte auch wie in No. 402 bei *B.* geschlossen werden, wo das letzte Wort ganz abfällt, die Singstimme einen Quartsextakkord andeutet und die Begleitung den damit vorbereiteten Schluss übernimmt, — der dann irgend eine neue Folge nach sich ziehen würde.

Wir geben denselben Text nochmals in andrer Weise. —

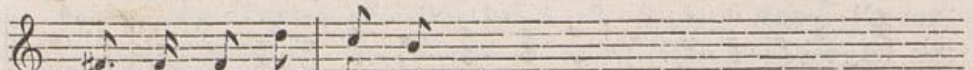
403 
 Da tra-ten her-zu die o-ber-sten Vä-ter un-ter den Le-
vi-ten und re-de-ten mit ih-nen im Lande Ka-na-an, und sprachen:

Hier ist der Eintritt auf dem Sextakkord des Dominantdreiklangs beweglicher, der Einbergang der Erzählung zu Anfange mil-

der und fließender, die unmotivirte Steigerung von No. 401 bei der Nebenbemerkung „im Lande Kanaan“ vermieden, dagegen ein andres Wort, „Leviten“, eben so unbefugt hervorgehoben; man hätte eher so —

404 

un - ter den Le - ⁶vi - ten und re - de - ten mit ih - nen im Lande



Ka - na - an, und spra - chen: (oder dis im Basse.)

setzen können, wäre aber dabei auf neue Wendungen der Modulation geführt worden.

Mit der fließenden Bewegung in No. 403 war auch erhöhte Bewegung in der Modulation angeregt. Daher schreitet der erste Sextakkord nicht auf dem nächstliegenden Weg in den tonischen Dreiklang, sondern in dessen Sextakkord, der sich bei „redeten“ zu einem Quintsextakkord (*c-e-g* und *b*) erweitert und in die Unterdominante, dann mittels eines Trugschlusses in deren Parallele führt, durch beides eine ernstere, vielleicht trübere Fortsetzung der Rede andeutend. In No. 404 macht sich an derselben Stelle durch die Andeutung von *A* moll und dann durch die Wendung nach der Oberdominante zuerst unsichere, bedenklichere, dann aufgeklärtere Stimmung fühlbar; erst die Folge des Textes würde entscheiden, ob eine dieser Wendungen hier motivirt wäre.

Dergleichen Wendungen der Harmonie in das Fernere statt Nächstliegende sind dem Rezitativ bei der Armuth seiner musikalischen Mittel oft nöthige Hülfen. — Die weitere Prüfung, namentlich auch der bei No. 403 mit Buchstaben angedeuteten Aenderungen bleibe Jedem überlassen. Wir finden einige Schlussbemerkungen wichtiger.

Erstens. Hier sind nun zwei Kompositionen desselben Textes gegeben; sollte nicht schon daraus folgen, dass eine oder gar beide falsch oder unzulänglich wären? Doch nicht. Je unbestimmter und gleichgültiger ein Text, desto weniger fodert er oder macht er nur möglich eine bestimmte, innerlich nothwendige Ausdrucksweise. Je tiefer eine Wahrheit, desto bestimmter muss nothwendig ihr Ausdruck sein, je oberflächlicher, allgemeiner, vielumfassender und vieldeutiger ein Gedanke, desto freiern Spielraum findet der Ausdruck, der sich bald dieser, bald jener Seite des Gedankens anschliessen kann, ohne falsch genannt zu werden.

Zweitens. Der Jünger verschmähe doch ja nicht, sich anfangs recht anhaltend mit ruhigen, ja gleichgültigen Texten zu be-

schäftigen, und bewähre seine Treue und Wahrhaftigkeit darin, dass er sich ihnen in der Komposition ganz anspruchslos anschliesse, ohne das Bestreben, ihnen in der Musik ein Interesse, eine Bedeutsamkeit aufprägen zu wollen, die sie nicht in sich haben. Nur so wird er das lernen, worauf hier Alles ankommt: die Accente der Rede zu belauschen und in Musik zu übertragen. Dies aber muss bei jeder neuen Aufgabe mit gleicher genauester Beobachtung geübt werden. Die erzählenden Partien in der Bibel bieten ihm übergenug des Uebungsstoffes, sobald er (wie wir oben) voraussetzt, der Text gehöre einem grössern für Musik bestimmten Ganzen zu. Anfangs hüte er sich dabei vor zu weiten Texten und vor solchen, die durch Anhäufung fremder nichts bedeutender Namen oder Nebenumstände der Komposition ungünstige Last aufbürden. Ist übrigens ein Text im Ganzen gut, so kann er durch Auslassung des Unnützen und Belästigenden verbessert werden; so würden wir bequemer und besser haben schreiben können, wenn wir die für uns unnütze Nebenbemerkung

„im Lande Kanaan“
weggelassen hätten.

Drittens endlich muss diese Uebung über alle vier Stimmklassen erstreckt, es müssen besondere Rezitative für den Diskant, Alt u. s. w. geschrieben werden, damit man sich gewöhne, für jede den ihr eignen Sprachton (S. 354) zu finden. Den Anfang mache aber Jeder in der Stimmklasse, zu der seine eigne Stimme gehört, und trage sich diese — sowie nach Vermögen alle Gesangkompositionen wiederholt so gut und mit so aufmerksamer Prüfung wie möglich vor*).

Dritter Abschnitt.

Höhere Beispiele.

Sobald der Jünger sich so weit geübt hat, dass er Sätze, wie den in No. 401 und 403 gegebenen, mit Sicherheit, Gewandtheit und Bewusstsein der bestimmenden Gründe hervorbringen kann, — aber nicht eher, — ist es für ihn Zeit und nothwendig, Rezitative der Meister, und vor allen andern der nachbenannten, zu studiren. Dies muss zuvörderst mit der ganzen Unbefangenheit des Kunstfreundes geschehn, der keine weitere Absicht hat, als sich am Kunstwerke zu erfreuen, und der sich ihm darum am unbedingtesten hingiebt. Dann muss das Rezitativ zergliedert und in allen Beziehun-

*) Hierzu der Anhang O.

gen und Theilen geprüft werden, — und zwar vom Text aus — ohne Scheu vor dem Namen des Meisters, den wir nicht höher ehren können, als wenn wir die letzte Wohlthat, die er uns darbietet, — Aufklärung und Lehre, — dankbar und achtsam von ihm annehmen, damit er, damit das, was in ihm das Wahrhafte und Ewige ist, durch uns weiter fortwirke.

Zur Anknüpfung dieses Studiums diene zuerst ein kleines Rezitativ aus Händel's *Messias*. —

405

Es wa - ren Hir - ten da - selbst auf dem Fel - de, die
hü - te - ten ih - re Heerden des Nachts.

Der Text (Lukas 2, 8) ist, abgesehen von dem was weiter folgt, eine eben so schlichte, ruhige Erzählung, wie die in No. 401 behandelte, ja noch kürzer und darum leichter zu fassen. Daher nimmt die Komposition fast denselben Gang: der erzählende Aufschritt aus der unbestimmten Quinte des Akkords zur Tonika, die Senkung in den Raum des neuen Akkords bei dem Schlussfall des ersten und zweiten Textabschnittes, das Ganze kürzer und darum noch ruhiger, enger zusammengehalten. Nur der orgelpunktartige Bass findet aus dem Text selber nicht, sondern aus dem Nachkommenden seine Erklärung.

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen — heisst es im Folgenden; und so bleibt die Modulation des ersten Rezitativs an ihren Grundton gefesselt, gespannt bis zu jenem Fortschritte stehen.

Das zweite Studium wendet sich an ein Rezitativ aus *Gluck's Iphigenia in Aulis**). Die hochsinnige, fürstlich vornehme Klytemnästra ist mit der Tochter im Lager der Griechen angelangt, vermeintlich zur Vermählung der Tochter mit dem glänzendsten Helden, Achilles, sie selber die stolze Gemahlin des Heerführers, dem ganz Griechenland mit allen seinen Königen sich beugt. Jetzt ist sie und die Tochter von den Festliedern und Tänzen der huldigen-

*) Wir werden unsre *Gluck'schen* Beispiele ausschliesslich aus dieser Oper entlehnen, die sich zwar auf der Bühne nicht in gleicher Gunst hat erhalten können (aus Gründen, die hier nicht hergehören), wie die andre *Iphigenia*, *Armide* und *Alceste*, die aber in Hinsicht auf Wahrheit und Tiefe der Diktion, Charakterentwicklung und innern mannigfaltigsten Reichthum als das höchste Werk *Gluck's* und als wichtigster Gegenstand für das Studium erscheint.

den Jugend begrüßt worden und hat sich der mütterlichen Freude an der Tochter in gemildertem Stolze hingegen.

*Que j'aime à voir ces hommages flatteurs,
Qu'ici l'on s'empresse à vous rendre.
Pour une mère tendre
Que ce spectacle a de douceurs;*

mit diesen Worten hat sie (in Liedform, G dur) ihr Gefühl ausgesprochen und wendet sich nun im Rezitativ an die Tochter.

406 *)

Demeu-réz dans ces lieux, ma fil-le, et sans par-
ta-ge re-ce-véz les honneurs, qui nous sont a-dres-
sés. Je vais voir, si le roi, de nos voeux em-pressé, con-
sent à re-ce-voir l'hom-ma-ge.

Vor näherm Eingehn auf dieses kleine Meisterstück müssen wir noch anmerken, dass die Stimme der Klytemnästra ein tieferer Sopran (Mezzo-Sopran) ist; hiernach hat man die Stimmlage zu beurtheilen. Dem Charakter aber der Klytemnästra ist durchweg eine gewisse fürstliche Herbigkeit eigen, die ihr später Kraft leiht, sich gegen den vermeintlich treulosen Achill feindlich-stolz zusammenzufassen, gegen den erhabnen Gemahl, ja zuletzt gegen die Götter

*) Auch hier nöthigt uns die Rücksicht auf Raumersparniss zu gedrängterer Abfassung. Der Bass der Begleitung liegt eine Oktave tiefer.

selbst sich mit erhobner Stirn zu behaupten, — die schon hier die Möglichkeit ahnen lässt, dass der Mord des Gatten ihr nicht unausführbar sein wird zur Sühne des beleidigten Mutterrechts; es ist eine der tiefsten Charakterentwickelungen, die je irgend einer Kunst geworden. — Hier ist die herbe Kraft des Charakters verhüllt (die Instrumente ziehn ihre Akkorde über die Singstimme bedeckend weg), er ist unter so beglückenden Verhältnissen im vorhergehenden Gesange (*G*dur) zu einer gewissen Freudigkeit und Freundlichkeit geschmeidigt worden, wenn auch nicht zu reiner Hingebung und Heiterkeit, die ihm fremd sein müssen, gelangt. Auch die weitere Rede — das vorstehende Rezitativ — ist eher mild und herablassend, als heiter; daher die Wendung nach *E*moll.

Fasst man diesen Gesichtspunkt, so ist einleuchtend, dass aus dem Charakter der Redenden und aus den Verhältnissen eine höhere Bewegung in die Rede kommen musste bei aller Gehaltenheit oder Bemessenheit mütterlicher und fürstlicher Würde, die sich der innern Bewegung nicht hingeben darf. Daher hebt die Modulation auf dem beweglichen Sextakkorde der Dominante an und wendet sich in so engem Raume von *E*moll nach *H*moll, nach *A*dur, während die Singstimme den Umfang einer kleinen Sexte nicht überschreitet und nie einen grössern Schritt als eine Quinte macht.

Die drei Tonarten sind die Räume für die drei Hauptabschnitte des Textes:

1) *Demeurez dans ces lieux, ma fille*, — 2) *et sans partage recevez les honneurs, qui nous sont adressés*. — 3) *Je vais voir, si le roi, de nos vœux empressé, consent à recevoir l'hommage*. —

Der Uebertritt erfolgt aber so, dass mit dem entscheidenden Akkorde jedesmal das entscheidende Wort, — „*sans partage*“ — „*le roi*“, — hervorgehoben wird. Die Akkorde, als untergeordnete Räume für den fortschreitenden Redehalt, dienen gleichem Gesetze; sie runden die untergeordneten Abschnitte bei den Worten „*fille*“ — „*adressés*“ — „*consent*“ — ab. Die letzten zwei Takte sind *Arioso*, kommen also für jetzt nicht weiter zur Betrachtung, obwohl sie demselben Gesetz folgen.

Hiernächst endlich dient auch die taktische Anordnung zur Herausstellung aller accentuirten Silben durch Haupt- oder gewesene Haupttheile*) des Taktes, so dass die verständige Anordnung des Textes Zug um Zug in die Komposition übergegangen ist.

Gehen wir nun auf das Innere der Komposition näher ein, so zeigt sich zuerst in der rhythmischen Anordnung neben dem, was die Einrichtung des Viervierteltaktes und die Berücksichtigung der Redeaccente im Allgemeinen foderte, eine vorherrschende Nei-

*) Allgem. Musiklehre, S. 105.

gung zu anapästischer Bewegung (zwei kurze und eine lange Silbe oder Note als Versfuss oder rhythmisches Motiv), in der sich Gluck's energischer Charakter überhaupt gefällt und bezeichnet, die aber auch dem erregtern, thatkräftigen Sinne der Klytemnästra wohl zusagt. Allein diese Bewegung, die die Verskunst nur in einer Form kennt, nimmt in der Komposition zweierlei Gestalten an: eine energischere, schnelltreffende (zwei Sechszehntel vor einem Viertel) bei den Worten „*demeurez — recevez — je vais voir — de nos vœux*“, die das Bestimmende oder (gemäss dem Stolze der Fürstin) das Leichtabfertigen bei „*de nos vœux*“ aussprechen, und eine sinnigere, weilende (zwei Achtel und ein Viertel) bei „*dans ces lieux — les honneurs — si le roi — empressé*“, gemäss der Bedeutung dieser Worte. — Wenn auch allerdings (S. 389) die Geltung der Noten im Rezitativ vom Vortragenden nicht nach der sonst erforderlichen Schärfe abgemessen werden soll, so deutet sie doch den Sinn und die Absicht des Komponisten an, zumal wenn eine andre Abfassungsweise so nahe lag, wie hier.

Was endlich den Tonfall betrifft, so haben wir schon auf dessen Bemessenheit hingewiesen, in der sich die vornehme Zurückhaltung und die Ruhe und Milde der jetzigen Stimmung zeichnen. Gleichgültig fällt das „*et sans partage*“, vornehm kühl das „*nous sont adressés*“ (mit absichtsloser, vornehm gewohnter Betonung des „*nous*“) hin; die eigentlich bestimmenden Worte „*demeurez — je vais voir*“ erhalten in der bestimmten, auf den Grundton hinaufschlagenden Quarte ihre Betonung, — und so findet sich, dass in der That kein Wort anders gesprochen werden kann, ohne dass irgend ein feiner Charakterzug dabei verloren ginge. Man versuche vorerst die Worte im Sinn des oben geschilderten Charakters zu sprechen, — sodann spreche man sie nach Anleitung der Noten in den von diesen bestimmten grössern oder kleinern Hebungen und Senkungen (wenn auch, nach Art der Rede, nicht in bestimmten Intervallen): und man wird mit voller Befriedigung den Gang der Rede und der Komposition übereinkommen sehn; oder endlich versuche man irgendwo Aenderungen (wie sie uns bei No. 401 so leicht und schadlos gelangen), um sich zu überzeugen, dass keine ohne Nachtheil erfolgen würde. Setzen wir z. B. den Anfang anders, —

407

A B

Demeurez dans ces lieux, ma fille, demeurez dans ces lieux, ma fille

so wird bei *A.* das dreimal betretne *fis* eintönig ermüdend, und das „*ma — fille*“ wird den warmen mütterlichen Accent einbüssen und kalt oder klagend heraustreten. Oder setzen wir im dritten Takte, wie hier, —

408

Re - ce - vés les honneurs, re - ce - vés les honneurs, qui
nous sont a - dres - sés.

so wird bei *A.* das „*recevés*“ den verbindlichen Ausdruck des Originals gegen den eines ganz unmotivirten sentimental Verlangens verlieren, bei *B.* wird dieses Wort einen kalten Accent fühlen lassen, die „*honneurs*“ werden sich wichtig tuend vordrängen, das „*nous*“ wird vollends auf die Spitze getrieben und der Schluss dabei klagend ausklingen. Und dies alles, wenn man einmal so anfangen wollte, wär' ohne noch lästigere Eintönigkeit nicht zu vermeiden.

Der letzte Gegenstand unsrer Betrachtung sei ein Rezitativ aus der Kirchenmusik, die Seb. Bach zu Luther's Choral: „Ein' feste Burg“ geschrieben hat*). In tief sinniger Weise wird das Kirchenlied mit anderswoher genommenen Betrachtungen durchflochten, und so wird schon der zweite Vers —

Mit unsrer Macht ist nichts gethan,
in Verbindung mit einem andern Texte —

Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkohren, u. s. f.

in streitfertigster protestantischer Freudigkeit durchgeführt. Darauf folgt unser Rezitativ:

Erwäge doch, Kind Gottes, die so grosse Liebe, da Jesus sich mit seinem Blute dir verschrieb, womit er dich zum Siege wider Satans Heer und wider Welt und Sünde erworben hat. Gieb nicht in deiner Seele dem Satan und den Lastern statt, lass nicht dein Herz den Himmel Gottes auf der Erden zur Wüste werden, bereue deine Schuld mit Schmerz, dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde.

Die letzten Worte —

dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde

sind als Schluss und Resultat des Ganzen Arioso geworden, mithin von unsrer musikalischen Betrachtung jetzt ausgeschlossen.

Dieser Text, eine religiös-moralische Ermahnung, fodert für sich nicht musikalische Behandlung. Nur der hohe Eifer des Predigers — so darf gewiss der Redende hier heissen — und die Stellung innerhalb eines durchaus musikalischen Ganzen gestatten die Uebertragung in Musik. Hiermit (und mit Rücksicht auf die Stellung im Zusammenhange des Werks) war rezitativische Form bedingt.

*) In Partitur herausgegeben bei Breitkopf und Härtel.

Bach hat hier und anderswo den Charakter und die That eines Predigers mit solcher innerlichen Hingebung und Macht ergriffen, dass man von ihm sagen darf: er predigte gewaltig, und nicht wie die Schriftgelehrten, — und dass in einer an Schwächeres und Herkömmliches oder Nachgeahmtes gewöhnten Zeit auch jenes andre Wort (Matthäus 7, 28) bisweilen in Erfüllung gehen mag: es entsetzte sich das Volk über seine Lehre. Wir haben in unserm Rezitativ einen ganz von seinem Beruf und von dem, was der Augenblick, was sein Vorhaben im Ganzen und jedes Wort dabei will, erfüllten Mann Gottes, einen Eiferer um den Herrn — wie man in religiös-erhobner Zeit sagen würde — vor uns, der gewaltig, unwiderstehlich, glaubens- und zuversichtvoll seine ganze Kraft in jedes Wort legt. So ist denn die Rede von einer Hefigkeit, ist das einzelne Wort bald von einer Uebermacht des Andringens, bald von einer Zuversicht oder verklärten Freudigkeit erfüllt, die uns befremden, ja, die als Uebertreibung ansprechen können, so lange wir uns nicht ganz erfüllt haben mit dem Bild und Gefühl einer glaubensvollen Zeit und eines Eiferers um den Glauben. Dann erst verstehen wir Bach und erfahren zugleich an seinem Werke die hohe Macht der Kunst und der Kunstform, die wir uns jetzt ange-winnen möchten.

Es versteht sich, dass Bach für diese Aufgabe keine andre Stimme als den männlichkräftigen und würdevollen Bass erwählen konnte. Dies ist das Rezitativ, bis zu dem Arioso. —

409

Er-wäge doch, Kind Gottes, die so grosse Liebe, da

Je - sus sich mit sei-nem Blu - te dir ver - schriebe, wo-

mit er dich zum Siege wider Satans Heer und wider Welt und Sünde ge-

worben hat. Gieb nicht in deiner Seele dem Satan und den Lastern statt, lass

nicht dein Herz den Himmel Gottes auf der Erden zur Wüste

Arioso.
a tempo.

werden, be-reu-e dei-ne Schuld mit Schmerz.

Die entscheidendsten Betrachtungen knüpfen sich an dieses Meisterwerk. Möge sich erst ein Jeder aus vollem Herzen hineinsingen und hineinfühlen, und dann dem Wenigen, was wir uns zu bemerken erlauben, sein weiteres Nachforschen folgen lassen.

Zuvörderst, ehe wir auf die Komposition selbst eingehn, sprechen wir zweierlei aus, das Jeder, der es nicht schon in sich erfahren oder von ächten Künstlern vernommen, am vorliegenden Meisterwerk und sonst sich zurecht zu stellen suche.

Erstens. In dem rechten Kunstwerke giebt es keine nur einseitig lebendige oder einseitig wahre, sondern nur eine voll-lebendige und ganz-wahre Auffassung. Der rechte Komponist giebt nicht bloß den Sinn der Worte (wenn auch tief aufgefasst oder ausgelegt) und nicht bloß die allgemeine Stimmung der Rede, — und nicht bloß dies Beides zusammen. Sondern vor ihm, vor dem emporgehobnen Auge seines Geistes steht der Redende selber, wie er leibt und lebt, wie er fühlt und gestimmt ist, wie er redet und jedes Wort empfindet und denkt — mit all dem unausgesprochen bei den Worten Empfindnen und Gedachten seines Geistes. So hat Bach hier und anderwärts den Redenden mit dem Geredeten geschaut und vernommen, — gleichviel ob er sich dessen so klar bewusst geworden, dass er es mit besondern Worten hätte bezeugen können.

Zweitens. In einem solchen Werke des begeisterten — denn dies Schauen, in dem ein neuer Geist gleichsam *) in uns tritt, ist Begeisterung — und durchgebildeten Künstlers erfüllen sich dann alle jene Bedingungen, die jedes Kunstwerk und namentlich die besondere Aufgabe eben dieses Werkes als inbegriffen in seine Aufgabe anerkennen muss, wie von selbst, und jede so vollbefriedigend, als wär' es nur um sie zu thun gewesen.

So zeigt der erste Anblick des Bach'schen Rezitativs eine Entfaltung und Darlegung der Stimme, die nichts zu wünschen lässt. Dem bedeutenden Inhalt und der hohen Stimmung des Textes gemäss entfaltet auch die Stimme des Redenden ihr ganzes Vermögen. Sie wird von der Tiefe (*A*) bis zur äussersten Höhe (eingestrichen *e*) in Bewegung gesetzt; dies geschieht durchaus in schwungvoller Weise, in mannigfach wechselnden besonders mächtigen Schritten, auf das Günstigste für den Basscharakter; zu den äussersten Punkten, namentlich zu dem hohen *e*, wird die Stimme stufenweis vorbereitend und mit tiefern zur Erholung dienenden Zwischentönen emporgeleitet; selbst die weitesten Schritte, z. B. gleich der Anfang *aïs-g-e-cis*, sind durchaus sangbar, ja leicht und sicher zu treffen, da sie innerhalb eines einzigen und fasslichen Akkordes liegen. Das alles — ganz abgesehen von seiner tiefern Bedeutung — lässt nichts zu wünschen übrig.

Lassen wir noch immer den nähern Inhalt bei Seite und bleiben nur dabei stehn, dass die Stimmung eine hoch und ernst bewegte ist: so müssen wir anerkennen, dass die allgemein-musikalische Gestaltung (das Abstrakt-Musikalische) jener Stimmung auf das Eigenste entspricht. Die Modulation — von *H* moll nach *Fis* moll, *D* moll, *A* moll, *D* dur, *E* moll, *H* moll, *Cis* dur, *Fis* — ist reich und nicht abschweifend, aber energisch geführt. Die Akkorde sind fest an einander geschlossen, doch aber gelegentlich auch mit starker Eigenwilligkeit gewendet; man beachte (mit Rückblick auf S. 389) die ausbiegende Auflösung in Takt 2 und 10 zu 11; dabei sind sie von der Singstimme reich ausgelegt. Die Kantilene der letztern aber ist mannigfaltig und vorherrschend in grossen Richtungen bewegt; schon vor dem Arioso, das den Schluss des Ganzen macht, nähert sie sich im dritten Takt (und einen Augenblick lang auch im drittletzten) dem festern Gesang des Arioso. Die Stimmung des Ganzen war so entschieden und andringend, dass nur der Gedankenreichtum des Textes, das Gewicht, das jedes Wort für den Redner hat und in seinem Munde für uns haben soll, festere Gestaltung statt der Rezitativform **) ausschliessen.

*) Vergl. „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit“ S. 51.

**) In der That hat Bach einen ähnlichen Text (in der bei Simrock in Bonn

Und nun gehe man erst auf den Inhalt ernstlicher ein. Der Hauptton der ganzen Kirchenmusik und namentlich des dem Rezitativ vorausgehenden Satzes war das feurige kriegsfertige *D*dur. In der Parallele, in dem trübheissen *H*moll tritt der eifernde, dringliche Bussredner des Rezitativs auf, und zwar innerhalb des verminderten Septimenakkords, des schwankend beweglichen Rests aus dem weitgetriebnen bangen kleinen Nonenakkorde. Hier fällt das „Erwäge doch“ auf Grundton und Septime, die aber eigentlich Terz und None sind, das „Kind Gottes“ auf die ursprüngliche Septime und Quinte, jeder Ton aus dem innersten Gefühl des Worts, das Ganze in mächtigen Schritten rasch andringend, das „Kind Gottes“ hoch erhoben, wie ein weckender Namenruf, der dir deine höhere, wahre, einzige Bedeutung und Bestimmung als Abwehr „wider Welt und Sünde“ vorhält, — und doch wieder liebevoll gemildert durch den Aufschritt der sanften Sexte. Der folgende Textabschnitt wendet sich in das schwülere *F*is moll, dann aber mit heller Zuversicht des Sieges nach *D*dur, wobei wir die zelotische Eiferung bei den Worten „wider Satans Heer und wider Welt und Sünde“ nicht übersehn wollen.

Es ist nicht unsre Absicht, dem mit uns Gehenden die Unbefangenheit und erhöhte Freude eignen Versenkens und Forschens durch eine erschöpfende Zergliederung zu beeinträchtigen. Die wenigen Andeutungen genügen, um zu bezeichnen, wie tief und durchdringend hier der Geist gewaltet hat; es ist in der That auch nicht eine Note anders, als nach dem innerlichsten Gebot der Wahrheit gesetzt. Wer sich erst in dieses Meisterwerk hineingesungen und mit Gefühl und Ueberlegung hineinversetzt hat, der prüfe nur — ohne Furcht vor dem Namen des Tondichters, durch den es uns gegeben worden, — ob er irgendwo eine Note ohne offenbare Beeinträchtigung des Inhalts ändern könnte.

Zum Schluss noch eine allgemeinere Bemerkung. — Wer dieses Rezitativ und andre Bach'sche mit derjenigen Weise des Rezitativs, die wir durch die Mehrzahl der Kompositionen (selbst der vorzüglichsten) gewohnt worden, vergleicht: dem kann im ersten Augenblick die Bach'sche Weise übertrieben erscheinen. Und ferner, was im Grunde dasselbe ist, — wer die Bach'sche Rede-weise, wie sie sich in seinem Rezitativ ausprägt, mit der Rede-weise zusammenhält, die wir in den gewöhnlichen Lebensverhältnissen an uns und andern gewahr werden: der kann zweifelhaft werden, ob jene Bach'sche Redeweise natürlich, ob sie mit der Weise der natürlichen Sprache übereinstimmend, ob sie nicht viel-

herausgegebenen Kirchenmusik: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“) in eigenthümlicher und wunderwürdiger Weise als Arie behandelt.

mehr baare Uebertreibung und Unnatur ist? Dieser doppelte Zweifel beseitigt sich, sobald man nur beherzigt, wie unendlich weit der Inhalt und Eifer des Bach'schen Rezitativs über dem in den meisten rezitativischen Aufgaben und in der überwiegenden Masse alles dessen, was im gewöhnlichen Leben zur Sprache kommt, erhaben und überlegen ist. Die felsenstarke Ueberzeugung des gläubigen — und der Feuereifer des pflichtgetreuen Seelsorgers, dem jedes Wort, das er ja nicht aus sich, sondern aus dem geheiligten Schatz des Evangeliums und der auf ihm festgegründeten Kirche spendet, dem also jedes Wort eine That, ein Schlag ist im Kampfe gegen das Böse, oder ein Siegesruf zur Weckung und Aufrichtung der Schwachen und Verzagenden: das lebte in Bach so stark und glühend und freudig, wie je in Luther oder einem andern der vorangeschrittenen Glaubenshelden. Von jedem Worte ganz erfüllt, legt er die ganze Macht seines Gemüths in jedes Wort, und so spricht es uns allerdings unendlich Tieferes und Reicheres aus, als die Werkeltagsstunde der gewöhnlichen lauen Stimmungen, die sonst wohl unsern Reden und Rezitativen schlägt. Hier ist nichts blosses Wort oder Gleichniss, alles ist baarer wörtlicher Ernst. So ungestüm mit vorbewegten Armen und Händen und weit offenen, den ganzen Menschen in sich aufnehmenden Augen dringt der Prediger mit seinem Anruf zu Anfang auf das Beichtkind ein, wie jene ersten Noten, die wir oben erwogen. So beweglich ist ihm selber bei der Erwähnung Jesu, als seine Stimm- und Bassmelodie (Takt 3) es zeigt. So muthig und stark ist ihm bei dem verheissnen Siege, und so ereifert er sich mit geflügelten, übereilt stürzenden Worten bei der Erwähnung des Feindes; ihm und seiner Zeit ist „Satan's Heer“ kein blosses Gleichnisswort, er lässt das, was das Gleichniss (wenn es ihm eins wäre) uns bedeuten könnte, das „Welt und Sünde“ gewichtvoll nachfolgen und gönnt sich hier keinen Ruhepunkt, so sorglich genau (aber auch bedeutungsvoll) sonst, z. B. Takt 1 und 9, für die Athemmomente gesorgt ist. Und eben so gewiss hoben sich ihm, wie er „dein Herz den Himmel Gottes auf Erden“ nannte, Seele, Blick und Haupt und beide Arme mit offenen Händen wie zum Anschauen und Empfangen empor. — Hat man zuerst das Rezitativ so geprüft, dass man sich den Text vorgelesen und danach die Komposition beurtheilt: so kehre man nun die Probe um. Man versuche — ohne absichtliche Uebertreibung oder Steifigkeit, aber mit Muth und Hingebung die Worte nach der Andeutung der Noten zu lesen, — ohne Scheu vor den durch sie gebotenen weiten Aufschwüngen u. s. w.: und man wird überrascht auf eine eifervolle und durchaus dem Inhalt und der Stimmung des Moments getreue Redeweise geführt sein, die man — allerdings nicht für seine alltägliche, wohl aber für eine dem

hohen Standpunkte jenes Moments ganz natürlich eigne erkennen wird.

Umgekehrt folgt aber hieraus, dass es noch keineswegs ein Vorwurf ist, wenn die meisten Rezitative, besonders in Opern, nicht auf der Höhe des Bach'schen Rezitativs stehen. Denn wie ungleich leichter und geringer ist bei jenen meistens der Inhalt der Rede und die Bedeutung des Moments! Meistens sind sie im grössern Ganzen nur Uebergänge von einem bedeutenden Punkte zum andern, die als solche gewissermassen Augenblicke der Erholung nach einem vorangehenden und der Sammlung zu einem neuen Hauptmomente bieten. Sie mit solcher Tiefe und Gewalt aussprechen, wie Bach's Rezitative, wär' Uebertreibung und Unwahrheit und zugleich eine Zerrüttung im wohlbedachten Bau des ganzen Kunstwerkes, in dem sich wie überall die Nebenmomente den Hauptmomenten unterordnen müssen. Ein Grund mehr, das Studium des Rezitativs bei leichtern und gleichgültigern Aufgaben zu beginnen (S. 398) und lange festzuhalten.

Vierter Abschnitt.

Das begleitete Rezitativ und das Arioso.

Sobald das Wesen des Rezitativs erfasst ist, bedarf sein Uebergang (oder seine Hinneigung) zu festerer Form, den wir schon S. 390 bezeichnet haben, nur eines Hinblicks, keines besondern und weitgeführten Einarbeitens. Es ist vielmehr rathsam, so lange als möglich an der Form des einfachen Rezitativs sich genügen zu lassen und von der selbständigern Begleitung nur, wo es der Sinn des Ganzen gebieterisch fodert, Gebrauch zu machen.

Die Schritte, die das Rezitativ über seine ursprüngliche und einfachste Weise hinaus thut, sind folgende.

1. Fortklingende Begleitung.

Die Begleitung hat ursprünglich nur die Singstimme durch Andeutung der Harmonie zu stützen; so ist in No. 401 und 402 geschehn. Die Harmonie wird hier wie überall nicht bedeutungslos bleiben, aber sie macht noch nicht Anspruch, anders, als in der Singstimme zu eigentlicher Geltung zu kommen.

Der erste Fortschritt ist nun der, dass das Dasein der Harmonie in der Begleitung im Gegensatz zum Gesang hervortreten soll. So hat es Händel schon in dem kleinen Rezitativ No. 405 gewollt. Das orgelpunktartige Ausklingen fesselt die Erwartung und

bereitet auf das Nachfolgende vor. In dem Gluck'schen Beispiel No. 406 dient das Fortklingen der Harmonie, deren Oberstimme meist über der Singstimme liegt, zur Verschleierung und Milderung der letztern. Es ist ein Charakterzug, der erst tiefer nachwirkt und gefasst wird, wenn Klytemnästra gleich im folgenden Rezitativ mit nackter, harter Stimme —

410

Al- lez! Il faut sau- ver notre gloire of- fensée, ma

Iphigenie.

fil- le, il faut par- tir à l'in- stant de ces lieux. Par-

tir, sans voir A- chil- le? ô Dieux!

die fröhlichen Tänze der Jugend zerreisst in der Entrüstung über Achilles vermeintlichen Treubruch. Der herrische Befehl: *Allez!* der erste Ausbruch dessen, was die Stolze zuerst fühlt und erkennt („*il faut sauver notre gloire offensée*“), steht nackt und hart da, ohne Zweifel, ohne Einspruch des Herzens, ohne Schleier. Bei der Wendung an die Tochter, die hinweg soll aus der Nähe des Geliebten, fast vom Altar des süßen Bundes, scheint sich ein leises Mitgefühl wie ein Flor in den fort klingenden Akkorden über die Worte zu legen. Iphigeniens erste Frage tritt im ersten Schreck eben so nackt hervor; sie kann nicht fassen, dass Er . . . „*de qui l'ardeur empressée*“ . . . diese Worte, vom obigen *ô Dieux!* an, sind wieder von der fort klingenden Harmonie verschleiert. In denselben fort klingenden Akkord tritt wieder das befehlerische Wort der weibisch aufgeregten Mutter:

Achille désormais doit vous être odieux.

Nun aber, wenn sie in ihrem guten Rechte (denn sie ist ohne Schuld getäuscht) fortfährt:

Indigne de l'honneur, promis à sa tendresse, dans de nouveaux liens ses vœux sont retenus.

und

Fuyons la honte d'un refus et ne lui montrons point une lâche faiblesse.

stehen die Worte wieder hell und bloss zu Tage, Iphigeniens Schmerzuruf aber —

Qu' entends je? ô ciel!

ist von der Begleitung verhüllt und ihr letztes

Hélas!

fällt auf die Schlussakkorde.

In einem andern und doch nahverwandten Sinne hat Seb. Bach den Fortschritt zu mitklingenden Akkorden und den Gegensatz von einfacher Begleitung geltend gemacht. In seiner Matthäi'schen Passion spricht der Evangelist, dessen Erzählung den Anhalt aller der bald dramatischen, bald lyrischen Momente des grossen Ganzen bildet, stets (mit einer Ausnahme, wenn er das Erdbeben und die Auferstehung der Todten bei Jesu Hinscheiden erzählt) im einfachen Rezitativ; so auch die andern im Rezitativ Redenden alle. Nur wenn Jesus redet, legen sich die Akkorde in weiten Lagen (die Geigen ganz hoch) und leisem Zug der Stimmen, wie ein verklärender und zugleich umhüllender Heiligenschein um die Worte. Wenn er aber am Kreuze ausruft:

Mein Gott, mein Gott! Wie hast du mich verlassen!

dann ist der Heiligenschein erloschen; so fehlt er auch, wenn dem Landpfleger die einzige Antwort wird, die er erhalten sollte.

2. Figurirte Begleitung.

Sobald die Begleitung in energischerer Weise fortwirken soll, genügt der ruhig ausgehaltne Ton oft schon deswegen nicht, weil er in solcher Weise auf manchen Instrumenten, z. B. den Streichinstrumenten und dem Klavier, nicht in gleicher und voller Kraft fortdauert. Dann tritt also schon aus äussern Gründen die Nothwendigkeit der Tonwiederholung ein.

Die einfachste Weise ist das *Tremolo*, die schnelle Tonwiederholung ohne nähere oder doch ohne für sich bedeutende rhythmische Gliederung. Ein solches Rezitativ finden wir am Schluss der ersten Scene von Gluck's Iphigenie in Aulis. Agamemnon betet zwischen Bangen und Hoffen zu den Göttern um Rettung der Tochter, hat aber selber schon Vorsorge getroffen, ihre Ankunft im Lager, die

sie dem Opfertode zuführen würde, durch List zu hindern. Hier, am Schluss seiner Arie (des Gebets), tritt das Rezitativ ein, —

411

Si ma fil-le ar-ri-ve en Au-li-de, si

son fa-tal de-stin la con-duit en ces lieux,

rien ne peut la sauver du transport homicide de Calchas, des Grecs et des Dieux.

und wird von verbundenen Akkorden, in den Oberstimmen im Tremolo, eingeleitet und durchweg bis zum Schluss begleitet. — Dass dieses Beben der Instrumente, nur gezügelt durch die festern Taktstrieche des Basses, mit der Stimmung des Vaters sympathisirt, der selber die Tochter hat herbeirufen müssen und im Zweifel, ob sie noch gerettet werde, bebt, wird Jeder von selbst gewahr.

Äusserlich ganz verschieden und doch verwandt ist das unterbrochne, aber gemessen wiederholte Anschlagen der Akkorde. Schon am Schlusse von No. 410 hat sich diese Form gezeigt; ausgebildeter finden wir sie in einem andern Rezitativ Iphigeniens, die sich ebenfalls an Achilles Treue hat zweifelhaft werden lassen und nun beim ersten Wiedersehn den Glauben der Liebe wiederfindet. —

412

Mon trouble, mes soupçons, mon dé-pit, ma dou-

leur, tout vous a prou-vé ma ten-dres-se.

Das Stocken der Beschämung, das Geständniss der scheu sich verrathenden Zärtlichkeit lassen hier keine ununterbrochne Rede zu,

und die Begleitung schliesst sich wie die Geberde der Rede an, beide von gleichem Gefühl getrieben und gehemmt. Auf dem Gipfel, bei dem „*tout vous a prouvé*“ tritt ein starker Akkord ein und deckt das Geständniss.

Selbständiger bildet sich die Begleitung unter andern in jenem Rezitativ aus, das in Händel's *Messias* nach dem in No. 403 mitgetheilten folgt. Nach der Erzählung, es seien Hirten Nachts auf dem Felde gewesen, tritt zu den rezitativischen Worten:

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen

die hier bei *A.* —



notirte und weiter in einem vierten Rezitativsatze —

Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren

die bei *B.* angegebne Begleitung (die Oberstimmen Geigen, die Unterstimme Bratsche und Violoncell) ein, im leisen Wehen das Herannahen der Himmelsboten und ihr schwebendes Dasein — oder, wenn man dies nicht erkennen will, die höhere Erregtheit bei ihrer Erwähnung andeutend.

An die bisher aufgewiesnen Gestaltungen knüpfen sich noch zwei zu bemerkende Gegenstände.

Zunächst ist klar, dass bei den bestimmtern Figurationen der Begleitung die Nothwendigkeit eines mehr oder weniger scharf zu beobachtenden Taktmaasses eintritt. In dem Falle von No. 411 ist der Takt wenigstens schärfer bestimmt, als in den Beispielen bis No. 410; in No. 412 muss Begleitung und Gesang schon genauer in einander greifen; die Begleitungen in No. 413 und ähnliche fordern festgemessene Bewegung, wengleich der Gesang innerhalb jedes Akkordes so taktfrei sich ergehen mag, als dem Ausübenden und Dirigirenden Recht scheint. Wir sind also bei der stufenweisen Ausbildung der Begleitung zu dem

3. taktmässigen Rezitativ

(*recitativo a tempo*) gelangt.

Sodann hat der Zwischentritt der Begleitung zwischen Abschnitte der Singstimme, wie wir an No. 410 und 412 beobachten können, allerdings seinen eigentlichen und gerechten Anlass in der Stimmung und den Verhältnissen, unter denen das Rezitativ hervortritt. Aber eine andre Seite hiervon ist doch auch die, dass

durch solchen Zwischentritt die auch im Rezitativ nicht ganz zu entbehrende Ordnung des Taktes (S. 389) und die verständige Gliederung des Textes durch Loslösung seiner Abschnitte von einander höchlich befördert wird. Dies wird bewirkt, indem

4. die Begleitung als Zwischensatz

zwischen die Abschnitte des Gesanges tritt. Schon in No. 410 geschieht dies im ersten Takte mit vier Akkorden. Dasselbe findet von No. 412 an statt; nach vier Zwischenakkorden geht das Rezitativ weiter:

*Ah, qu'il vous est aisé de tromper ma faiblesse!
A vous croire mon coeur n'est que trop empressé.*

Der in No. 412 anhebende Zwischensatz trennt und verbindet das Vorhergehende und das hier Folgende; ein zweiter Zwischensatz tritt zwischen die beiden Hälften des letzten Textes.

Auch solche Zwischensätze können in selbständiger Bedeutung mannigfacher Art den Ideengang des Rezitativs unterstützen. Wenn z. B. in unsrer Iphigenie endlich das Schicksal sich trotz allem Widerstreben zu erfüllen droht, Iphigenie selbst sich dem Willen des Vaters und der Götter kindlichfromm unterworfen und die Mutter der Obhut ihrer Frauen überlassen hat: erhebt diese sich zum Gipfel ihres Charakters; dem Gemahl, dem versammelten Griechenland, den Göttern selbst wird sie die Tochter streitig machen. Mit gewaltigstem Ausbruche, im höchsten Tone der Leidenschaft ruft sie, —

414

Dieux puissans, que j'at - te - ste! non, je ne le souffi - rai

(zu ihren Frauen.)
pas. Vous o - sez ar - rê - ter mes

pas! Per - fi - des!

und gewaltsam reißt nach ihrem Nein! das Orchester hinein, wie die Fürstin sich den hemmenden Armen des Gefolges entreissen und der Tochter naheilen will zum Altar. Durch das Folgende:

Privéz-moi du jour, que je déteste, — dans ce sein maternel — enfoncéz le couteau, — et qu'au pied de l'autel funeste — je trouve du moins mon tombeau —

kehren bei jedem Absatze diese Schläge des Orchesters wie reisender Seelenschmerz wieder, bis bei den Worten

Ah, je succombe à ma douleur mortelle!

Klytemnästra besinnungslos niedersinkt. Das Orchester schliesst mit zwei dünnen Akkorden in *Hmoll*.

Nun scheinen Rufe im Orchester und seufzende Accente den Moment des Todesopfers, das sich bereitet, näher zu rücken. —

Moderato.

415 

Es ist hiermit ein neuer Moment und ein neuer Seelenzustand für Klytemnästra eingetreten. Sie erwacht aus der Betäubung —

416 

Ma fil-le! je la
vois sous le fer in-hu-main

zu dem Anblick dessen, was ihrer Tochter bevorsteht, bis die Kraft der Mutter aus der Mutterangst neu ersteht. Das Weitere gehört nicht hierher. — Hier bietet sich also die Begleitung zu wiederholten Zwischensätzen und hat in ihnen zwei oder drei verschiedene, aber für die Scene höchst bedeutsame Vorstellungen gezeichnet. Die Handlung selbst würde ohne diese Zwischensätze gar nicht darstellbar sein, aber auch das Seelenbild würde ohne jene nur durch die Begleitung ausführbaren Züge durchaus unvollständig bleiben.

Zuletzt ist noch

5. das Arioso,

der vorübergehende Eintritt fester geformten Gesangs in das Rezi-tativ, zu erwähnen.

Von der allgemeinen musikalischen Stimmung, die bei jedem Rezitativ vorausgesetzt wird, bis zu einer bestimmtern und darum auch bestimmtere musikalische Gestalt fodernden Stimmung ist oft nur ein kleiner Schritt. Daher treten kleine Regungen dieser Art häufig mitten im Lauf eines Rezitativs gleichsam unabsichtlich hervor, z. B. in No. 409 bei dem Wort „Wüste“ und noch bedeutender im dritten Takte. In den meisten Fällen aber wird erst durch den Verlauf und daher am Schlusse des Rezitativs die Stimmung zu festerer Form erhoben, und erst diese Sätze pflegen durch den Namen Arioso ausgezeichnet zu sein. Als Beispiel stellen wir hier das Arioso zu dem in No. 409 gegebenen Rezitativ her. —

Arioso.

417

Dass Christi Geist mit dir sich fest ver-bin - - - de, dass
Chri-sti Geist mit dir sich fest ver-bin - - - de, mit
dir sich fest ver-bin - - - de, sich fest ver-bin -
de.

Dass die Vermahnung des Rezitativs zu festester Zuversicht hinleite, dass diese Zuversicht im Prediger zuletzt sich unerschütterlich und mächtig erweise, ist so natürlich, als dass sie dann auch in der Musik feste Form annehme. So bildet sich also mit Nothwendigkeit der Satz von Anfang bis in den dritten Takt aus, dessen Tonfolge zwar im Allgemeinen dem Wortausdruck so getreu folgt, wie im freien Rezitativ, aber schon durch scharfe Gemessenheit des Taktes und das rein-musikalische Tonmotiv bei dem Wort „verbinde“ über die Gränze der bloß zur Musik erhobener Redeweise (des Rezitativs) hinausgeht. Dieser Satz wird ganz und Theile von ihm werden noch zweimal wiederholt. Auch die natürliche Rede kennt Wiederholungen und das freie Rezitativ kann sie nachbilden. Aber sie sind weder so umfassend, noch bedürfen sie der Mehrmaligkeit; denn die Rede ist schon ohnedem sicher, in jedem Wort ihres Inhalts schnell und deutlich verstanden zu werden, während die Gemüthstimmung sich auslassen, voll ergiessen und an ihrem eignen Ausdruck ersättigen will, mithin — wo sie

über das Wort hinaus zur vollen Herrschaft kommt — die grössere Ausführlichkeit der Musik, die wir überall kennen gelernt, bedingt.

Einer eigenthümlichen Anwendung des Arioso ist hier noch zu gedenken, wengleich wir sie seit Seb. Bach nirgend, — oder doch nirgend in so bestimmter Gestaltung wieder gefunden.

Es finden sich nämlich bei jenem Meister, namentlich in seiner Matthäi'schen Passion, öfter Sätze, die er als Rezitative bezeichnet. Der Gesang wird in ihnen von einer oft so eigen gezeichneten und reich benutzten Begleitung getragen, — wir geben hier ein Paar Begleitungsmotive, —



dass der Satz ohne Frage taktmässig vorgetragen werden muss. Dabei herrscht in der Singstimme zwar der Redeaussdruck vor, neigt sich aber bei jedem Anlass den bestimmtern musikalischen Motiven zu. Diese Motive werden nicht nach der Weise musikalischer Formen durchgeführt, es entsteht kein Lied (wie wir es aus Th. II, S. 18, kennen), keine Arie (vielmehr folgt eine Arie in der Regel für dieselbe Stimme nach), sondern eine Mittelform zwischen dem freien Rezitativ und dem Liede, die vom erstern den Inhalt, vom letztern die festere Form und selbständige Abschliessung, wenn auch nicht die Einheit der Tonart an sich hat, mit letzterer aber sich auch vom eigentlichen Arioso unterscheidet, das nur ein ungetrennter Theil eines Rezitativs ist. — Mit dieser Mittel- oder Mischform ist also die Kunstform des Rezitativs systematisch abgeschlossen, denn in ihr geht sie zu andern Formen über*).

Ueberblicken wir nun alle aus dem einfachen Rezitativ hervorgegangnen Formen, so erkennen wir jede in ihrer Nothwendigkeit für die mannigfachen, dem Rezitativ eignen oder sich aus ihm entwickelnden Ausdruckweisen. Aber wir überzeugen uns zugleich, dass das für Belehrung und Ausbildung zunächst und hauptsächlich Wichtige das einfache Rezitativ bleibt. In ihm lernen wir musikalisch sprechen, und zwar ist es nur die reine musikalisch gewordne Rede, die es bietet, die wir aber als etwas bis jetzt uns ganz Neues und nirgend so unbedingt rein Wiederkehrendes als vorzüglichen Gegenstand für unsre Ausbildung anzuerkennen haben. Dagegen ist alles Weitere, — die Bildung von Sätzen, die Durchführung musikalischer Motive, das Liedför-

*) Zu bestimmterer Anschauung geben wir als Beilage I eins dieser Rezitative im Klavierauszug.

mige, — theils schon anderweit gewonnen worden, theils wird es noch anderswo und günstiger zur Uebung kommen. Somit kehren wir also auf den Rath (S. 398), das einfache Rezitativ hauptsächlich zu üben, ernstlich zurück*).

Anhang.

Bei der Lehre vom Rezitativ haben wir bis jetzt ohne Weiteres angenommen, es werde von einer einzelnen, von einer Solo-Stimme gesungen. Nach unsrer Weise, stets vom Einfachsten auszugehen und jede Lehre und jeden Lehrbegriff erst in dem Augenblick einzuführen, wo sie auch sogleich zur Anwendung kommen könnten, durften wir Sologesang als das Einfachste voraussetzen und dürfen wir auch noch jetzt die Feststellung des Begriffs vom Chorgesang bis zu dem Moment, wo er in das Leben tritt, verschieben. So viel ist schon bekannt, dass eine Chorstimme von mehreren oder vielen einzelnen Sängern, die dieselbe Weise vorzutragen haben, gleichzeitig gesungen wird; und einleuchtend ist, dass der Verein verschiedner Chor- oder Solostimmen zu gleichzeitigem Gesang eine taktmässig festgeordnete Komposition bedingt.

Auch ohne tieferes Eingehn abzuwarten wird man erkennen, dass das Wesen des Rezitativs den Sologesang bedingt. Bei der Verschiedenheit menschlicher Charaktere, Gefühlsweisen, Vorstellungen u. s. w. kann eine Anzahl von Individuen wohl in einem allgemeinen Gedanken oder einer allgemeinen Stimmung übereinkommen, nicht aber in allen Einzelheiten einer Reihe von Vorstellungen. Im erstern Fall ist also vermöge des Zusammenstimmens auch Zusammensingen möglich; es entsteht dann Chor- oder Ensemble-gesang, und zwar — gemäss dem Inhalt — in irgend einer festern Kunstform. Im andern Falle ist Zusammensingen vernünftiger Weise eben so undenkbar, als die Uebereinstimmung in allen von Wort zu Wort eintretenden Vorstellungen; folglich kann hier nur Sologesang eintreten, und zwar in der Form des Rezitativs.

Demungeachtet ist von einem neuern Meister ein Chor-Rezitativ gewagt worden, — von Spontini**). In seinem Ferdinand Cortez, bei der Empörung des Heeres gegen den Helden, erschien dem Ungestüm seines grossartigen napoleonischen Charakters die mürrische Beschwerde im Munde Einzelner zu gewichtlos, auch materiell zu mätt im Verhältniss zu den vorangehenden und nachfolgenden Schlägen. Er liess diese Sätze, die einen rezitativischen Dialog bilden, von vier und vier Individuen vortragen. Dem Wesen

*) Hierzu der Anhang P.

***) Dass — und mit welchem Recht andre Komponisten diese Form nachgebraucht haben, kommt in der Musikwissenschaft zur Prüfung.

des Rezitativs als der freien Musiksprache ist dies wohl fremd zu erachten, weil das Miteinandersprechen verschiedener Individuen in derselben Weise für jeden Einzelnen die Freiheit aufhebt. Was hier, abgesehn von dem mächtigen Wollen eines so eigenthümlich und grossartig schaffenden Künstlers, — das wenigstens subjektive Berechtigung hat, — für den Komponisten spricht, ist der beschränkte soldatische Gesichtskreis, die dem Soldaten auch geistig anwachsende Uniform, die das Individuelle und die Freiheit des Subjekts aufhebt lässt im *esprit de corps*, so dass ganze Rotten (im soldatischen Sinn des Worts) wie Ein Mann auftreten. Es kann und soll dies keine Rechtfertigung einer — wie uns scheint — an einem innerlichen Widerspruch leidenden Gestaltung sein; — sondern nur dazu dienen, mit dem Widerspruch, so weit es angeht, zu versöhnen.

Es ist dies eine von den Gestaltungen, die ihr Recht — so viel sie dessen haben — nur aus der Eigenthümlichkeit ihres Schöpfers und den ihn bewegenden besondern Verhältnissen herleiten, deren Nachahmung oder Wiederholung von Andern, ohne diese Eigenthümlichkeit, ohne den Adelsbrief der Originalität, um so weniger zu rathen und zu billigen wäre.