

Vierte Abtheilung.

Die Begründung der Chorkomposition.

Die Chorkomposition bedarf wegen ihrer Wichtigkeit und wegen des Reichthums an Mitteln und Formen, den sie in sich fasst, einer vorbereitenden Lehre. Diese ist der Inhalt der jetzigen Abtheilung; die folgende führt uns zu den Chorformen.

Erster Abschnitt.

Chor und Chortext.

Der Chor ist bekanntlich (S. 345) die Vereinigung einer Mehrzahl oder Masse von Singenden zur Ausführung einer — oder, bei mehrstimmigem Satze, zur Ausführung einer jeden der den Satz bildenden Stimmen. Alle die verschiedenen Individuen, die im Chor zum Vortrag einer Stimme, z. B. des Diskants oder Basses, vereinigt sind, stellen eine einige Person dar.

Sie sind eine Person, nicht aber ein einzelner Mensch. Die Person, welche durch eine Chorstimme — also durch eine Masse von Individuen dargestellt wird, ist viel mehr; sie ist ein ideales Wesen, das eine ganze Klasse von Menschen, die Jungfrauen, die Jünglinge, die Männer, die Matronen (S. 360), oder wie man sie sich vorstellen will, in die feste und mächtige Einheit einer Person bringt. Dies ist sie für den Künstler; seine Aufgabe ist, auch in der Vorstellung des Hörers diese Idee zu beleben.

Jede der Chorstimmen ist also eine ideale Person für sich, die ihr eignes Leben und Wesen, ihren eigenthümlichen Charakter, ihre eigenthümliche Gefühls- und Ausdrucksweise (S. 357) hat. Was wir schon in den abstrakten Uebungen der Begleitungs-, Figural- und Fugenlehre erkannt und uns als Ziel vorgesetzt haben, — die Bedeutsamkeit und der Reichthum der Mehrstimmigkeit, besonders der eigentlichen Polyphonie, die Charakteristik und Gegensatzung der Stimmen: das tritt nun in das Leben; und zwar an den bedeutendsten Organen, an den Menschenstimmen, in der aufklärenden Verbindung mit der Sprache. Hier ist also der Punkt, das Studium der Polyphonie und zugleich das der Stimme und musikalischen Rede

auf den Gipfel zu führen; es zeigt sich uns hier die Wichtigkeit der Chorkomposition als einer der bedeutendsten und zugleich ausbildendsten Gattungen.

Hiermit haben wir den innern Reichtum des Chors in dem polyphonen Gewebe der ihn zusammensetzenden Stimmen vor uns ausgebreitet liegen. Auf der andern Seite kann aber der Chor nun auch unzergliedert, in der ganzen Pracht des mehrstimmigen Klanges vieler Singenden auftreten, alle Stimmen wie aus Einem Munde, wie das Wort Eines Mannes schallend. Hier wird zwar jede Stimme, — so weit das eng geschlossene Ganze gestattet — in ihrer Weise, wenigstens in ihrer Tonlage aufgeführt, aber die Besonderheit einer jeden ist aufgegeben, sie sprechen allesammt nur eine, die ihnen allen gemeinsame Stimmung ohne weitere Unterscheidung, wie mit Einem Wort aus. Dies Wort ist dann das Allgemeine, in dem Alles übereinkommt. Hier also ist der ganze Chor ein Individuum geworden, wie zuvor alle zu einer Stimme des Chors Verbundenen.

Nachdem wir uns hiermit einen vollern Anblick vom Chor verschafft, wird

der Chortext

im Allgemeinen und nach den verschiedenen Tendenzen und Formen der Komposition leicht kenntlich werden.

1. Allgemeinheit seines Inhalts.

Der Chortext ist bestimmt, vom Chor, also von einer Masse von Individuen verschiedner Charaktere u. s. w. ausgesprochen zu werden. Diese Masse von Individuen kann naturgemäss nur im Allgemeinen einer Stimmung, einer Vorstellung u. s. w. übereinkommen. Wenn sie nicht bloss im Allgemeinen, sondern auch im Besondern, in den einzelnen Momenten des Gefühls, der Vorstellung zusammenstimmt, so wäre gar keine geistige Verschiedenheit der Individuen vorhanden; dies aber ist nicht bloß unwahr, es ist auch die ärmlichste und darum unkünstlerischste Vorstellung, die man vom Leben und Chor fassen könnte.

Folglich kann der Chortext nur jene allgemeinen Vorstellungen oder Stimmungen aussprechen, in denen naturgemäss das Uebereinkommen Aller denkbar ist. Das Vaterunser spricht allgemeine Gedanken aus, zu deren jedem sich die Masse der Menschen bekennen und vereinen kann; wir Alle können das

Unser Vater, der du bist im Himmel,

oder das

Und führe uns nicht in Versuchung

mit Erhebung, mit Sorge u. s. w. aussprechen und sind darin einig,

während die nähere Vorstellung, die Weise und der Grad der Erhebung, in jedem Geschlecht, bei der Jugend und dem reifern Alter, — ja zuletzt bei jedem Individuum abweichen vom andern. Jene Worte des Urtextes können also wohl als Chortexte gefasst werden. — Nun aber sind bekanntlich von verschiedenen Dichtern (z. B. Klopstock, Mahlmann) Umschreibungen, dichterische Ausführungen und Auslegungen des Vaterunser gegeben worden. Diese können für irgend einen besondern Standpunkt, mithin für ein Individuum, das sich auf ihn versetzt, durchaus wahr und geeignet sein. Je weiter sie aber über das Allgemeine des Urtextes hinausgehn, desto gewisser sind sie, ihre Kompositionsfähigkeit überhaupt vorausgesetzt, bloß als Ausdruck eines Individuums zu fassen und eben darum ungeeignet für Chorkomposition.

2. Einfachheit, Kürze, Bedeutsamkeit.

Das Allgemeine aber, in dem Massen von Individuen übereinstimmen, kann auf der einen Seite nicht anders als von einfachem und kurzem Ausdrucke sein, weil alle mehr in das Besondere, Individuelle gehende Ausführung dem Gedanken des Chors, der Gemeinsamkeit widerspricht und dem Sologesang, der Aeusserrung der Individuen zufällt. Auf der andern Seite muss das, was nicht bloß einem Einzelnen, sondern ganzen Massen, Allen eigen werden soll, auch von vorzüglicher Bedeutung für Alle, von der Macht erfüllt sein, Alle zu ergreifen und zu erfüllen. Jenes Heine'sche Gedicht (S. 439), das von der Sehnsucht der Fichte im Norden nach der Palme im heissen Süden träumt und ein Sinnbild geheimen und ewig ungestillten Verlangens, ewig weiter Scheidung von dem Gegenstand desselben bietet, kann nur in der Dichterbrust und in irgend einem einsam da — dort mit ihm sinnig Träumenden Bedeutung haben, nicht die Massen eines Chors ergreifen. Das koptische Lied (S. 425) kann als Aeusserrung tüchtigen, thatkräftigen Mannsinnes Musik werden, aber nicht Chor; als Bekenntniss, Wahlspruch, Ausdruck einer Masse müsste die Reihe von Gegensätzen, die dem Einzelnen so behagen und ziemen, auf den gedrängtern und energischern — und darum kürzern und einfachern Ausdruck des Sich geltend Machens, Sich Gewährlassens, oder Sich Behauptens zusammengefasst werden.

3. Die Sphäre seines Inhalts näher bezeichnet.

Die vorzügliche Bedeutsamkeit des Chortextes ist aber zunächst darin zu setzen, dass derselbe nicht bloß im Allgemeinen von Gewicht und von einfacher, schlagender Fassung, sondern dass er auch vorzüglich geeignet sei, in musikalischer Behandlung als Chor-

komposition diese Bedeutsamkeit heraustreten zu lassen, dass er noch entschiedner als andre Musiktexte in der musikalischen Sphäre geistiger Aeusserung walte. Jene grossen Worte der Bibel, in denen das Gefühl, die Stimmung eines ganzen Volks in unmittelbarer, einfachster und stärkster Weise zum Ausdruck kommt, — freudiges Lob Gottes (Psalm 9, 2, Psalm 47, 2), —

Ich freue mich und bin fröhlich in dir, und lobe deinen Namen, du Allerhöchster!

Froblocket mit Händen, alle Völker, und jauchzet Gotte mit fröhlichem Schall!

oder der Seufzer der Busse und Sorge (Psalm 6, 2, Psalm 4, 2), —

Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimm!

Erhöre mich, wenn ich rufe, Gott meiner Gerechtigkeit, der du mich tröstest in Angst; sei mir gnädig, und erhöre mein Gebet!

sie bieten dem Musiker die günstigsten Chortexte und ihm oder dem Dichter die lehrreichsten Vorbilder. — Auch die mehr der Form des Gedankens oder Begriffs (S. 370) zugeneigte Aeusserung ist wohlgeeignet für Chorkomposition, wofern der ausgesprochne Gedanke aus einem Gefühlsmoment als Resultat der wirklich erlebten Empfindung heraustritt und daher Macht hat über das Gemüth. So jener Satz aus Psalm 47, 3, —

Denn der Herr, der Allerhöchste, ist erschrecklich, ein grosser König auf dem ganzen Erdboden!

der uns mit Schauern vor der Macht und Herrschaft des Allerhöchsten erfüllt, — weil diese Schauer schon in der Seele dessen erlebt worden sein müssen, der den Herrn einen Erschrecklichen nennt. — Weniger geeignet für Chorkomposition erscheinen Aeusserungen in der Form der Anschauung, Schilderung, des Gleichnisses. Denn das, was sie zunächst aussprechen, ist nicht Gefühl, das wir (S. 370) als das unmittelbar Musikalische erkannt haben, sondern nur ein Gegenstand, an dem das Gefühl erwachen kann, oder durch den es bezeichnet werden soll. Dies ist aber weder der einfachste und unmittelbar treffende Ausdruck des Gefühls, noch ist der Zusammenhang zwischen dem anregenden oder bezeichnenden Gegenstand und dem — vielleicht! durch ihn angeregten Gefühl ein so sicherer, zuverlässiger, noch endlich ist es naturgemäss, psychologisch wahr, dass eine Masse von Individuen nicht blos im Gefühl, sondern auch in dem anregenden oder gleichnissweis bezeichnenden Gegenstand übereinkommen sollte. Viele, eine Masse von Menschen können in dem Verlangen nach Gott, nach seiner Nähe im Glauben oder in der Stunde der Bedrängniss übereinkommen, sie können zusammenstimmen in dem Rufe des Verlangens, auch noch

in dem zwar schon gleichnißweisen, aber doch nächsten und einfachsten Ausdrücke des Psalm 42, 3:

Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott.

Dem Einzelnen kann sich dann auch jenes wunderschöne Gleichnißwort V. 2 desselben Psalms —

Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir!

beseelen, er kann sich, fern von Gott, vereinsamt, verirrt, verschmachtet fühlen, wie das bange Wild im dunkeln Forst nach der Labung des Quells lechzt. Dass aber eine Menge, ein Chor mit dem Ausdrücke des allgemeinen Verlangens auf dieses selbige Gleichniß gelangte, ist schon nicht wohl anzunehmen; und wenn demungeachtet ein Komponist für diesen Text Chorkomposition wählt, so wird ihm der inbrünstige Ausdruck des Gleichnisses versagen, — oder er wird sich dahin gedrängt sehn, für den Chor nicht chormässig zu schreiben*).

4. Unmittelbare Bestimmung für den Chor.

Dass ein Text, der sich schon seinem Inhalte nach als Ausdruck einer Vereinigung von Individuen bezeichnet, hierdurch vorzugsweis die Chorkomposition fodert, — vorausgesetzt, dass er die anderweiten Bedingungen derselben erfüllt, — ist ohne Weiteres einleuchtend. Allein mit gleichem innerm Recht können auch solche Texte für Chorkomposition benutzt werden, die nur zulassen, dass man sie als Ausdruck einer Menge von Individuen auffasse, gleichviel, ob es unbestimmt geblieben, wem der Dichter sie in den Mund hat legen wollen, oder ob sogar feststeht, dass sie eigentlich als Aeußerung eines Einzelnen gelten sollen. Die S. 445 angeführten Psalmenverse können ebensowohl als Aeußerungen eines Einzelnen, als einer Mehrzahl gelten. Das

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam (Psalm 51) ist, so viel wir wissen, als Gebet eines Einzelnen, Davids, angenommen; demungeachtet darf der Komponist das Recht der Umdichtung in solcher Weise üben, dass er diesen Satz oder Psalm, wie alle obigen Sätze, — da sie es ihrem Inhalt nach zulassen, — in den Mund des Chors lege.

Unberechtigt und unwahrhaft muss dagegen erscheinen, wenn ein Satz im Widerspruch mit seinem Inhalt, der nur im Mund eines

*) Der obige Psalmvers wie der S. 447 angeführte sind von Mendelsson für Chor gesetzt worden; Aehnliches liesse sich von ältern und neuern Komponisten anführen. Allein weder die Geltung eines beliebten Namens, noch das Talent, das bisweilen einer Verirrung vom Wahren und Einzigrechten beschönigende Reize leihen mag, noch das sinnliche Wohlbehagen am Vollklang des Chorgesangs (oder gar die Berechnung, wie viel Mangel und Wahrheitwidrigkeit sich damit zudecken lässt) darf uns gegen die künstlerische Treue in Studium und Selbstthat gleichgültig oder schlaff und zaghafte werden lassen.

Einzelnen gedenkbar ist, als Chor aufgefasst wird. Auf diese Ueberzeugung sind wir schon (S. 439) bei zwei Gedichten geführt worden, deren Inhalt — wie sinnig und dichterisch wahr er auch befunden werde — doch nur als Ausdruck einer ganz besondern, nur in diesem oder jenem Einzelnen gedenkbar Stimmung oder Phantasie aufgefasst werden kann. Allein dasselbe gilt auch von Sätzen, deren Inhalt im Wesentlichen wohl ein allgemeiner, möglicherweise Vielen gemeinsamer, deren Ausdrucksweise (die nähere Bestimmung des allgemeinen Inhalts) aber durchaus die eines Einzelnen ist. Die Hoffnung auf Gott mitten aus unsern Aengsten heraus ist ein ebensowohl für eine vereinigte Menge als für den Einzelnen denkbare Gefühl. Sie ist der Grundgedanke des Verses (6, Psalm 42):

Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott, denn ich werde ihm noch danken, dass er mir hilft
mit seinem Angesicht.

Allein hier ist der allgemeine Gedanke durchaus zu dem Ausdruck eines Einzelnen geworden. Dieses Insichkehren, in dem der eignen Seele, dem geheimverschwiegnen Innern, dem unruhig klopfenden Herzen zugesprochen wird, — dies beschwichtigende Zureden zu stillem Ausharren, — dies zartianige Hinwegeilen des frommen Gemüths zu dem Labsal des Dankens, bevor noch der Hülfe gedacht worden, — diese stillgeistige Bezeichnung, dass Gott mit dem Hinblick, mit dem gnadenvollen Hinwenden seines Angesichts allein schon geholfen habe: alles das kann nur im Innern eines Einzelnen, in der Stille eines von der lauten Welt abgezogenen — wir möchten sagen, weiblich zarten und magdlich frommen Gemüths, nicht im Gedräng oder kompakten Verein einer lauten, schon in sich festen — oder in ihrer Masse viel materieller empfindenden und zu ergreifenden Menge erlebt und gedacht werden.

5. Erhebung der Einzelrede zum Chor.

Ja, es können — im Gegensatz zu der (S. 446) vorangeschickten Frage — Texte, die nach ihrer äusserlichen Bestimmung nicht für eine Menge, sondern nur als Aeusserung eines Individuums sich darstellen, durch besondere Bedeutung und Wichtigkeit ihres Inhalts in die Sphäre des Chors erhoben werden; die äusserliche prosaische Wahrheit wird einer höhern poetischen oder idealen Wahrheit mit Recht zum Opfer gebracht. So ist z. B. Erzählung und Schilderung nur im Mund eines Einzelnen (oder mehrerer sich ablösender Einzelner, — aber immer nur Einzelner) denkbar; denn der Zweck ist hier nicht Ausströmung des gemeinsamen Gefühls, sondern Mittheilung irgend eines Wissens, zu der der einzelne Mittheilende genügt, ja besser als eine nie ganz einige

Menge genügt. Demungeachtet ist sehr oft zu dergleichen Mittheilungen der Chor verwendet worden. Wenn Händel in seinem Messias auszusprechen hat:

Durch Einen kam der Tod, durch Einen kommt auch der Todten Auferstehung!

oder Haydn zu Anfang seiner Schöpfung erzählt:

Und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht.

so sind das Worte der Ueberlieferung und Erzählung, die nach dieser ihrer nächstliegenden Bestimmung nur einen Erzählenden oder Verkündenden fodern. Allein in Wahrheit handelt es sich hier nicht um eine Erzählung, deren Inhalt als längst bekannt gelten darf; das Bekannte wird vielmehr nochmals erwähnt, ausgesprochen, dass wir sein volles Gewicht empfinden, dass wir es in seiner ganzen Bedeutsamkeit beherzigen. Dieses Aussprechen muss nicht nur in der höchsten Macht, also durch den Chor, geschehn, sondern ist auch eben so gewiss im Munde Vieler psychologisch und künstlerisch wahr, als Viele zu der gleichzeitigen Beherzigung einer ihnen allen eindringlichen Wahrheit kommen können.

Noch kühner und eben so rechtmässig legt Händel in seinem Israel in Aegypten die Worte:

Sie konnten nicht trinken das Wasser, denn der Strom war verwandelt in Blut.

dem Chor in den Mund, obgleich deren Inhalt zunächst blosse Erzählung ist. Der Chor aber hat diese Worte nicht blos mit Nachdruck auszusprechen, wie bei den vorigen Sätzen, sondern er — jede seiner Stimmen versetzt und versenkt sich in die Lage jener Aegypter, die lehzend sich zum Strom drängen und voll Abscheu klagenvoll zurückgestossen werden; aus der Erzählung ist ein dramatisches Bild von ergreifender Lebendigkeit geworden. Und von tiefer Wahrheit; denn auch der wirkliche Erzähler kann vom Gegenstand seiner Schilderung so erfüllt, ergriffen werden, dass er mit ihm — in ihm lebt und fühlt, dass er Ton und Geberde dessen annimmt, von dem er als ein dritter Vermittelnder nur zu berichten hat. — Wenn dagegen in demselben Werke Worte wie:

Und es kamen unzählige Fliegen und stechende Mücken in ihre Häuser, und der Heuschrecken dunkler Schwarm verzehrte schnell die Frucht auf dem Feld.

ebenfalls dem Chor übertragen werden — und zwar einem reich ausgeführten achtstimmigen Doppelchor: so ist die Kleinlichkeit der vorgestellten Gegenstände im Widerspruch mit der Grossartigkeit der gewählten Kunstform. Allerdings sind diese Gegenstände, die

Fliegen und Mücken, nur das Mittel; es ist die Plage, die Gott über Aegypten gesendet, die auf sein

Er sprach

(Worte, die dem Komponisten als würdiger und wiederkehrender Anhalt glücklich zu Hülfe kommen) sie straft und mahnt, diese ist der eigentliche Inhalt des Chors, wie denn die Aufzählung der einzelnen Plagen eine Reihe von Hauptmomenten für das ganze Oratorium geworden ist. In solchem Sinne nun — und in einer Zeit und Gesinnung, der das Wort der Bibel schon als solches ein hochwichtiges war, — konnte auch dieser Chor der Grossartigkeit, die wir so vielfach an Händel zu bewundern haben, nicht ganz verlustig gehn; allein die Kleinlichkeit des Textes hat eben so gewiss eingewirkt. Nicht blos in der Begleitung wird das Sumsen und Schwirren der Insekten gemalt; der Chor selbst kann sich der Vorstellung des beweglichen kleinen Lebens nicht entziehn, er geräth in kleine Beweagsamkeiten, —

Andante Larghetto.
(Sopran und Alt.)

425 

Und es ka-men un-zäh-li-ge Flie-gen,



un-zäh-li-ge Flie-gen.

und

Chor II.

426 

Und es ka-men un-zäh-li-ge Fliegen und Mücken in

Chor I.



ih-re Häu-ser. Und es

Und so giebt uns das Beispiel eines der grössten Komponisten zu beherzigen, wie unvermeidlich der Einfluss eines ungünstig gewählten oder zu ungeeigneter Form bestimmten Textes*) auf die Komposition, wie wichtig also Wahl und Bestimmung des Textes ist.

Zweiter Abschnitt.

Die musikalische Gestaltung des Chors im Allgemeinen.

Ehe wir auf die besondern Formen der Chorkomposition eingehn, wird es dienlich sein, einen Ueberblick der Chorkräfte und ihrer Verwendung oder Gestaltung im Allgemeinen zu gewinnen. Zweierlei kommt hier in Erwägung: die Stimmwahl oder äussere Anlage des Chors, und die Stimmverwendung.

A. Die Stimmwahl.

Wie viel und welche Stimmen einem Chor zukommen, das bestimmt sich nach seiner etwaigen Stellung und Bedeutung in einem grössern Ganzen.

Die Normalzahl ist hier wie überall die Vierstimmigkeit, dargestellt durch Diskant, Alt, Tenor und Bass. Von hier steigt der Chor bei besonders wichtigen oder grossartigen Anlässen zur Fünf-, Sechs-, Achtstimmigkeit, oder zieht sich bei leichtern Aufgaben, oder um die einzelnen Stimmen mit besondrer Klarheit und Freiheit wirken zu lassen, auf Drei- und Zweistimmigkeit zurück. Nicht unerhört sind einstimmige Chöre; doch müssen sie, wo nicht ein besonderes Verhältniss sie rechtfertigt, als unvollkommne Gestalten gelten, da sie eine Menge von Individuen auf den engsten Begriff einer einzigen Person bringen.

Die Normalzahl ist fast in allen Werken der Meister so vorherrschend, dass gegen sie die mehr- oder minderstimmigen Sätze als blosser Ausnahmen erscheinen. Händel z. B. ist in der Mehrzahl seiner Oratorien vierstimmig, nur in *Israel in Aegypten* legt er es häufig auf Achtstimmigkeit (oder Doppelchörigkeit) an, wiewohl auch da meistens zwei oder mehr Stimmen zusammenfallen, der Satz also sieben- oder sechsstimmig wird. Der Komponist scheint hier den Pomp der Mehrstimmigkeit besonders darum nöthig gefunden zu haben, weil dies Oratorium statt wahrhaft dramatischer Entwicklung nur eine Reihe vereinzelter Momente (die Plagen Aegyptens, den Untergang im Meer und Lobgesänge) bietet, zum Theil von untergeordneter musikalischer Bedeutung, mithin im

*) In wie weit der Zusammenhang eines umfassenden Werks den Komponisten zu willkürlicherer Bestimmung über einzelne Partien seines Textes bewegen könne und wie dies hier bei Händel der Fall gewesen, kommt in der Musikwissenschaft zur Sprache.

Ganzen, wie für einzelne Momente einer vorzüglich erhebenden Darstellungsweise bedurfte. Im Messias sind die Chöre vierstimmig; der eine aber, „Hoch thut euch auf“, wird fünfstimmig, nicht blos, weil er besonders feierlich ertönen soll, sondern weil er sich in Frage und Gegenrede doppelchörig zerspaltet, so dass nun zwei gegen drei Stimmen treten. Bach ist in den meisten Werken vierstimmig; in der hohen Messe (*H moll*), die er mit besondrer Feierlichkeit und Fülle gesungen, herrscht Fünfstimmigkeit vor und steigert sich zur Sechs- und Achtstimmigkeit. — Ohne tiefem Grund hat Cherubini dreistimmige Messen, zartsinnig Pergoleses ein jungfräuliches *Stabat mater* zweistimmig gesetzt; Bach lässt in seiner Kirchenmusik zu Luther's fester Burg den dritten Vers, „Und wenn die Welt voll Teufel wär“, gegen das streitlustige Orchester im Einklang aller Chorstimmen einstimmig singen.

Schon längst ist uns klar geworden, dass mit der Zahl der Stimmen die Freiheit ihrer Führung und somit die Wirksamkeit einer jeden nothwendig im umgekehrten Verhältnisse steht, dass folglich bei mehr- und vielstimmigem Satze zwar an Pracht und Vollklang gewonnen wird, nicht aber ohne Verlust an der innern Bedeutsamkeit des Stimmgewebes. Dies muss bei dem beschränktern Tongebiet der Singstimmen (das man nicht über drei und eine halbe Oktave ausdehnen kann) noch mehr der Fall sein, als in der Instrumentalkomposition. Hiermit erklärt und rechtfertigt es sich, dass im Chorsatze die Vierstimmigkeit als Norm gilt. Auch wir wollen uns für unsre Studien auf sie beschränken, da sich hier weder eine innere Nothwendigkeit ergeben kann, von ihr abzuweichen, noch es für den, der der Vierstimmigkeit mächtig ist, einer besondern Anleitung zu mehr- oder minderstimmigem Satze bedarf.

Soll nun aber von der Normalzahl, oder auch von den normalen Stimmklassen abgewichen werden, so fragt sich, welche Stimmen zu wählen seien? Hier entscheidet der Inhalt der Komposition gemäss dem Charakter der Stimmen. Jenachdem das Ernstere oder Leichtere, Kräftige oder Zarte, Feste oder Bewegliche vorherrschen soll, jenachdem wird man zu tiefem und männlichen oder höhern und weiblichen Stimmen ausschliesslich greifen, oder ihnen das Uebergewicht über die andre Seite geben; ein fünf- oder sechsstimmiger Satz mit zwei Sopranen oder Tenoren, — oder mit Verdopplung beider Stimmen wird heller, jugendlicher, mit Verdopplung von Alt und Bass wird ernster und dunkler erklingen. Dies alles ergibt sich dem Stimmkundigen von selbst; um so auffallender scheint es, dass verhältnissmässig nur selten von solcher charakteristischen Wahl der Stimmen Gebrauch gemacht worden. Die Komponisten des sechszehnten Jahrhunderts haben es gethan; aber es kann uns davon unmittelbar wenig zu Gute kommen, da die Kunst jener Zeit

noch zu unentwickelt erscheint, als dass sie für uns wahrhaft künstlerische Bedeutung hätte; — wir haben einen unschätzbaren Reichtum in der Entfaltung der Melodie, Harmonie, Polyphonie, der Kunstformen, der Instrumentation voraus. Es folgt aber daraus nicht, dass wir auch nur jenes eine geistigbedeutsame und sinnlichreizende Mittel der Vorzeit ausser Acht lassen müssten.

B. *Stimmverwendung.*

Schon haben wir die grossen Gegensätze homophoner und polyphoner Schreibart in Bezug auf den Chor (S. 442) in Erinnerung gebracht; beide gewinnen erhöhte Bedeutung durch das Organ be-seelter und begeistigter Stimmen und durch die Mitwirkung des Textes. Ein durchaus homophoner Chorsatz, z. B. dieser aus Händel's Israel in Aegypten, —

Grave.
Chor I.

Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.

427 Chor II.

Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.

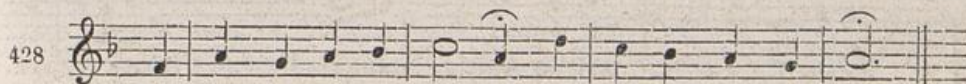
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.

Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.

in dem keine Stimme einen wahrhaft eigenthümlichen Gang nimmt, ein wahrhaft charakteristischer Inhalt weder in der Melodie, noch im Rhythmus, noch in der Harmonie aufzuweisen ist, wirkt doch durch das edelste Organ, die Menschenstimme, — durch den höchsten Aufwand desselben, die Vielstimmigkeit, — in einer Weise, die neben aller anderswo zu findenden Wirkung geradezu unerreichbar, unersetzbar zu nennen ist. Der Chor ist eine einzige Person geworden, — kaum das kann man hier sagen, wo es an jeder entfalteteten Charakteristik mangelt, — er ist blos der Mund, durch den der Tondichter das inhaltschwere Wort ausspricht, — blos ausspricht mit Ernst und Gewicht: und schon hier übt das Tonwort eine Macht aus, die nur von der Macht des bewegten, das Wort des Dichters zu vollem Lebenslauf erhebenden Geistes überragt wird. Nicht unbemerkt wollen wir lassen, dass Händel in künstlerischer Weisheit hier das Rechte gegeben, nicht Weiteres geben konnte und durfte. Das Gebot Gottes und die Erfüllung, beides ist nur ein Moment, der nur ausgesprochen, nicht in Weisen durchgelebt und ausgebreitet sein wollte; sein Gewicht, seine Bedeutung mag Jeder im stillen Geist erwägen, seine Folgen mag der Fortgang des Oratoriums bringen.

Es ist höchlich zu wünschen, dass der Jünger sich ganz erfülle von der Macht der einfachsten Chorweise, damit sie ihm in ihrer Fülle zu rechter Zeit zu Gebote stehe. Erst von ihr aus ist der Fortschritt zu den reichern Gestaltungen mit vollem Gefühl und Erfolg zu thun.

Sobald wir nun den leichtesten Fortschritt aus dieser absoluten Einigkeit aller Chorstimmen hinausthun, erfahren wir, mit wie überlegener Gewalt das Wort des Dichters zur Beseelung und Wirksamkeit dringt, wenn die Chorstimmen aus ihrer Fessel treten, sich individualisiren zu eigenthümlichen Personen. — Hier kommt uns, wie geschaffen zur Uebergangsstufe, eine Behandlung des Chorals



Christus, der ist mein Le-ben, Sterben ist mein Ge-winn.

von Seb. Bach*) zu Hülfe. Der Choral wird, wie schon seine erste Strophe zeigt, —

*) Aus der musterhaften Ausgabe von „J. S. Bach's vierstimmige Kirchengesänge (Choräle), geordnet und mit einem Vorwort von C. F. Becker“ (S. 13, bei Friese in Leipzig, 1843), deren Anschaffung und Studium jedem Musiker sicher und reich lohnen wird.

429

Chri-stus, der ist mein Le - - - ben, Ster - - - Ster-

ben ist mein Ge - winn.
ben ist mein Ge - winn.

in schön geführten, aber durchaus homophon bei einander bleibenden Stimmen gesungen. Da hat der Text der zweiten Strophe, dieses Sterben — ist mein Gewinn!

den Sänger tief ergriffen, Stimme auf Stimme fällt mit schmerzlich-sehnsüchtigem Verlangen in das Wort „Sterben“, das ihr der Ruf zur Seligkeit ist. Wie hier jede gleichsam mit langem verlangendem Hinblick auf dem „Sterben“ weilt, wie sich der ersten Stimme die zweite, dieser die dritte anschliesst in den tiefen Septimen, endlich der Bass gegen die drei vorhaltenden obern Stimmen eintritt und das eine Wort im Dominantakkorde weiter verlangend ausklingt, dann der Gesang so lieblich schmeichelnd weiter geht: — das alles ist so einfach und so tief empfunden, dass man aus technischem Punkte bezweifeln mag, ob hier überall von Polyphonie die Rede sein könne, während aus höherm Gesichtspunkt angesehen doch jede Stimme im tiefsten Gefühl wie frei und allein auftritt und sich zum Ganzen fügt.

Werfen wir zuletzt noch einen Blick auf nachstehenden Chor aus Bach's Matthäi'scher Passion, —

430

Wahrlich, die - ser ist Gottes Sohn ge - we - sen.
Wahrlich, die - ser ist Gottes Sohn ge - we - sen.
Wahrlich, dieser, dieser ist Got - - tes Sohn ge - we - sen.
C. B. Wahrlich, die - - ser ist Gottes Sohn ge - we - sen.

so haben wir im engen Raum eines kleinen Satzes den vollkommenen Anblick polyphoner Gestaltung, vier Stimmen, jede in eigenthümlicher melodischer Gestaltung, alle zu einem Ganzen vereint. Die tonische Gestaltung ist uns schon seit den Studien des zweiten Theils nichts Neues. Bemerkenswerth ist aber hier, wie nicht blos das Ganze die Stimmung des Moments, — fromme Zuversicht eines tieferührten, nun endlich bis zur Verwunderung klar und gänzlich überzeugten Gemüths, — austönt, sondern auch jede einzelne Stimme dasselbe in ihrer eigenthümlichen Weise spricht und singt, dass überall dem Wort und der Tonfolge und der Empfindung volles Recht wird.

Es handelt sich also — dies sei nochmals wohl beherzigt — hier nicht um die Technik des homophonen und polyphonen Gestaltens, die wir uns längst angeeignet haben müssen. Sondern darum: das Heraustreten aller Gestalten aus dem Wort des Textes und aus dem Gefühl des Moments im Chor zu beobachten und sich auf gleiche Geburten aus dem eignen Innern gefasst zu machen, zu ihnen zu sammeln und anzuschicken.

Auf diesem Punkte hat sich in der Lehr- und Lernübung eine kleine vorbereitende Arbeit oft fördernd erwiesen, die hier ihre Stelle findet. Sie besteht darin, dass irgend ein fruchtbares, nicht aber zu scharf charakteristisches Wort (weil es sonst keine mannigfache Behandlung zulässt) erst in einfachster, dann immer bedeutungsvollere Weise für den Chor gesetzt wird. Die einfachste Auffassung wie jeder Fortschritt müssen sich aus der unbefangenen anknüpfenden und immer tiefer dringenden Betrachtung des Textes ergeben.

Wir wählen zu einem kurz gefassten Beispiel den Text:

Ich rufe zu Gott, dem Allerhöchsten.

Dieser Text setzt eine andächtige Bewegung des oder der ihn Aussprechenden voraus, giebt aber von ihrer eigentlichen Stimmung, — ob sie sich in Freude oder Leid, mit Fassung oder Erregtheit, oder gar Leidenschaft zum Allerhöchsten wende, — keine nähere Kunde; jenes allgemeinübliche, der blossen Reflexion entsprungne Beiwort deutet auf eine nicht zu tiefe, über die Sphäre gewöhnlicher Andacht nicht zu leidenschaftlich übergreifende Stimmung.

Das Nächste nun ist, dass das Wort des Textes musikalisch ausgesprochen werde. Hier —

Andante.

431

Ich ru - fe zu Gott, dem Al - ler - höch - sten.

ist dies in einer dem Sinn des Wortes wenigstens nicht widersprechenden Weise geschehn; der Rhythmus des Textes ist beobachtet, durch taktischen und tonischen Accent treten die Accente desselben hervor, das „zu Gott“ wird wenigstens in der Hauptstimme betont. Dagegen ist jenes Beiwort, „dem Allerhöchsten“, nur eben hingesprochen; es sinkt, statt uns mit sich zu erheben. Die Unterstimmen sind ohne selbständigen Inhalt.

Beseitigen wir vor allem jene Schwäche des Redeausdrucks. Hier —

432

Ich ru - fe zu Gott, dem Al - ler - höch - sten.

strebt die Oberstimme empor zur Mittelstelle des vorher (No. 431) versäumten Ausdrucks, während Bass und Tenor das vergleichende Vorwort, „dem Aller- — höchsten“, hervorheben. Noch sind die Stimmen, zumal rhythmisch, an einander gebunden; aber schon gehen sie in der Betonung — und damit so zu sagen in der Auslegung jenes Beiworts aus einander, sie geben zwei Rede- und Auffassungsweisen statt der einen im ersten Satze.

Allein wir müssen schon zu unsrer ersten Auslegung des Textes zurück. Nicht jenes Beiwort, sondern dass wir uns „zu Gott!“ wenden, das ist der Kern des Satzes. Ob man nun dieses Hauptwort in höherer Erweckung treffender, nachdrücklicher, inniger aussprechen könne, als oben geschehn, und wie? — das bleibe hier ganz bei Seite. Genug, uns hat es sich jetzt so und nicht anders ergeben, und wir bleiben dabei. Gleichwohl haben wir die Angemessenheit nachdruckvollern Ausdrucks einmal erkannt; es bleibt also nichts übrig, als durch Wiederholung zu erlangen, was in unserm ersten Zuge weniger genügen mag.

433

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, dem Al-ler-höch - sten.

Hier ist das „zu Gott“ wiederholt, und zwar mit einer Steigerung in der Hauptstimme, der ganze Satz wird dadurch zu höherer Erhebung bewogen und den Stimmen ein erregterer Gang eigen; ob bei dem „Alle r-höchsten“ nicht eine ruhigere Fortschreitung, z. B.

434

zu Gott, dem Al-ler-höch - - - sten.

erwünschter sei, bleibe dahingestellt.

Allein eben hier, wo das Wort, das wir für den Kern des Ganzen erkannt, durch Wiederholung bekräftigt werden soll, kommt die Unzulänglichkeit oder Unwahrhaftigkeit des homophonen Satzes für den Chor an den Tag. Wenn bisher alle Stimmen mit einander den Text nur so hinsprachen, wie es jeder gegeben war: so konnte das gelten, weil der Text für jede derselben gleichen Antheil — und darum auch gleichzeitigen gewährt. Nun aber soll ein Moment durch Wiederholung bekräftigt werden. Ist das durchaus nothwendig? Nein; nur dann ist es recht, wenn eine höhere Erregtheit eintritt. Dies aber kann bei einer Stimme geschehn, bei der andern nicht, bei einer früher, bei der andern später; ja, es ist naturgemäss — und zugleich die reichere Anschauung, dass Stimmen von verschiedenem Charakter hierin sich unterscheiden. So sehn wir in diesem Satze:

435

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, dem Aller-
 Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, zu Gott, dem
 Ich ru-fe zu Gott, ich ru - fe zu Gott, dem
 Ich ru-fe zu Gott, ich ru-fe zu Gott,
 höch - - sten.
 Al - ler - höchsten.
 Al-ler-höch - - sten.
 dem Al-ler - höchsten.

Der Alt hat sich aus seiner Ruhe erhoben und das Hauptwort steigernd wiederholt, der Diskant überbietet, die Unterstimmen wiederholen den ganzen ersten Abschnitt des Textes. In gleicher Weise tritt hier —

436

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, dem
 Ich ru-fe zu Gott, ich ru - fe zu
 Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, zu
 Ich ru - fe zu Gott, zu Gott, dem

Al - - - ler - höch - - - sten.
 Gott, dem Al-ler - höch - sten.
 Gott, dem Al-ler - höch - - - sten.
 Al - - - ler - höch - - - sten.

der Tenor, nach seinem Charakter berufener zu einer Steigerung als der Alt, mit der Wiederholung hervor. Ist seine Tonlage zu niedrig, um die Wiederholung eindringlicher zu machen, so kommt ihr doch die Harmonie (dass der vorgreifende Ton Vorhalt wird) zu statten; es könnte auch die weitere Führung der Stimme, z. B. vom zweiten Takt an, —

437

Gott, zu Gott, zu Gott, zu Gott, dem
 Gott, ich ru - fe zu Gott, dem
 Gott, zu Gott, — ich ru - fe zu Gott, dem Al-ler-
 Gott, zu Gott, zu Gott, zu Gott, dem

Al - ler - höch - - - sten.
 Al - ler - höch - - - sten.
 höch - - - - - sten.
 Al - ler - höch - - - sten.

das Hervortreten steigern und als charakteristisch rechtfertigen.

Schon hier (in No. 436) tritt der Bass — wenn auch ohne tiefere Bedeutung — den übrigen Stimmen voraus. Dies führt uns auf die letzte Gestaltung, der hier Raum gegönnt werde.

438

Ich ru - fe zu
 Ich ru - fe zu Gott, ich ru -
 Ich ru - fe zu Gott, dem Al - ler -
 Ich

Gott, dem Al - ler - höchsten.
 - fe zu Gott, dem Al - ler - höch - sten.
 höch - - sten, dem Al - ler - höch - sten.
 ru - - - fe dem Al - ler - höchsten.

Hier treten alle Stimmen selbständig, jede für sich ein und bilden erst später eine Masse, deren Fortschritt nicht weiter hierher gehört. Es ist dies die letzte Gestaltung, an die wir hier zu erinnern nöthig haben; dass ausser ihr noch unzählige Umbildungen und Fortbildungen des gegebenen Satzes möglich sind, versteht sich. Keine der aufgewiesenen oder noch hervorzurufenden Gestalten bietet für den bis hierher mit uns Fortgeschrittenen technisch etwas Neues oder neu zu Uebendes. Was daran zu beobachten und zu üben, ist einzig und allein: wie diese Tongebilde im Ganzen und in jeder Stimme aus dem Wort hervorgehn; wie zuerst nur daran gedacht wird, das Wort auszusprechen (No. 431) und dabei jede Stimme ihrer Lage gemäss und sonst schicklich, wenn auch nicht charakteristisch oder ausdrucksvoll, zu bethätigen; wie dann (No. 432) wenigstens in der Hauptstimme der Sinn des Worts berichtet und, sobald dies zum Bewusstsein kommt, auch in

den Nebenstimmen der Ausdruck gelegentlich bedacht wird; wie ferner (No. 433) der Hauptpunkt durch Wiederholung gesteigert, sogleich aber (No. 435, 436) die Wiederholung wechselnden Stimmen übertragen und damit in das Feld der Polyphonie übergegangen wird, die dann endlich (No. 438) als reichste Entfaltung des Chors frei hervortritt, sofort aber (wenn auch nicht immer so schnell, als des Raumes wegen in No. 438) das Verlangen nach dem homophonen Ausschallen der Chormasse in ihrer Einheit als der schlagendsten Kraft des Chors erweckt.

Die nähere Erwägung, wie das alles hier geschehn und wie es weiter hätte geschehn können, bleibe Jedem überlassen; sie wird zur sorgsamem und weitgeführten Uebung locken und diese sicher Frucht tragen.

C. Chorkräfte.

Zum Schlusse dieser gesammten Vorbereitungen überblicken wir noch einmal alle Vermögen, die sich uns überhaupt im Gesange, besonders im Chorgesange, darbieten.

Der Sänger hat vor allen Dingen den Ton, oder noch allgemeiner gefasst den Schall,

1. das Ausschallen seiner Stimme

von grosser innerlicher Macht (im Zarten wie im Starken) und äusserlicher Gewalt. Dies Element ist mächtiger in einer Chorstimme durch die vereinte Kraft vieler Einzelner, am mächtigsten im vereinten Chor, wo es (nach bekannten Grundsätzen) den weiten Akkord zu glanzvollem Klange, den engliegenden zu gedrungner Kraft, die Oktavverdopplung zu mächtigem Andringen, den Einklang zu schmetternder Eindringlichkeit fördert.

Der Sänger hat sodann die Tonverbindung; im allgemeinen Sinn aufgefasst, wollen wir sie

2. das Singen

nennen zum Unterschied (in der Lehre) von „dem Gesange“, welcher Ausdruck dem künstlerischen vereinten Wirken von Ton- und Wortgeben zukommt. Dieses Singen ist die Tonbewegung, sofern sie nicht dem unmittelbaren Ausspruche des Worts angehört, also z. B. die Tonreihen, die in No. 431 bis 434 auf die Silbe „Höchst-“, die in No. 435 im Alt und in No. 436 im Tenor auf das Wort „Gott“ fallen.

Das Singen erschallt, wie sich von selbst versteht, in einer Chorstimme voller und mächtiger, als in einer einzelnen. Aber

die Tonfolge wird auch dabei undeutlicher, erstens weil jeder stärkere Schall vermöge seines kräftigern Aushallens mehr Zeit zu seiner Verbreitung, Vernehmung, Scheidung von nachfolgenden Schallen braucht, zweitens weil selbst bei der sorgfältigsten Uebung viele Stimmen unmöglich so vollkommen wie eine einzige zusammenstimmen und zusammen fortschreiten. Es folgt hieraus die wichtige doppelte Lehre, dass man den Chorstimmen in dem, was wir das Singen nennen, nicht zumuthen darf, was Solostimmen leisten, dass namentlich grössere Tonfolgen erstens

nicht so schnell bewegt

sein dürfen, wie der Sologesang und noch mehr die Instrumentalmusik gestattet, — und dass sie ferner zweitens

nur einfach gestaltet

sein dürfen. Beides ist aber nicht blos aus materiell-akustischen und technischen Gründen, es ist auch aus dem Wesen des Chors selbst zu rechtfertigen. Denn einmal ist jede Masse gewichtiger, also weniger zur Schnellbeweglichkeit geneigt, als ein Einzelner, dann ist eine Menge nur im Allgemeinem und Einfachem (S. 443) übereinstimmend, folglich jede zu eigen oder zu vielfach zusammengesetzte Tonfolge ihr nicht angemessen.

Hinsichts der Bewegung scheinen — obwohl sich ein ganz bestimmtes Maass nicht festsetzen lässt —

Sechszehntelfolgen im *Allegro moderato*

ungefähr das äusserste Maass von Schnelligkeit, das man mit Sicherheit vom Chor fodern kann, wobei aber natürlich viel von der grössern oder mindern Ausdehnung und Leichtigkeit (Ausführbarkeit) der Tonfolgen abhängt.

Hinsichts der Tonfolge sind die auf die Tonleiter begründeten, z. B.

439

und kürzer gegliederten (weil jedes Glied einen Stütz- oder Sammelpunkt abgibt, der den weitem Folgen, z. B.

440

mangelt), überhaupt die nicht allzuweit, nicht über vier bis acht Viertel ohne Unterbrechung geführten die leichtern. Daher wird man selbst bei sonst eigenthümlichen Komponisten stets die einfachen

und darum allgemeiner und gebräuchtesten Tonfolgen wiederkehren sehn, so leicht es bekanntlich ist, andre Wendungen an deren Stelle zu setzen.

Hier so wenig, wie anderwärts genügen äusserliche Regeln; nichts würde leichter sein, als die Zusammenstellung einer Reihe von schwierigeren oder ausgedehnteren Tonbewegungen, die gleichwohl in dem besondern Sinn irgend einer Komposition ihr volles Recht finden, an ihrer Stelle nothwendig erscheinen. Dennoch ist das Studium und die Erwägung dessen, was im Allgemeinen dem Chor wohlgeeignet, unerlässlich, wenn man nicht in Gefahr kommen will, treffliche, nur abstrakt — ohne Rücksicht auf die erwählten Organe gefasste Intentionen an ihrer Unausführbarkeit scheitern zu sehn. Es ist übrigens, selbst bei der ausführlichsten Lehre, kaum zu hoffen, dass jemand, der nicht selber singen kann, hier stets das Rechte sicher treffe.

Das Dritte endlich, was der Sänger hat, ist

3. das Sprechen,

das Wort im Verein mit dem Sington. Der letztere nun verdunkelt mehr oder weniger stets den Sinn, die Wirksamkeit der Rede, theils durch die grössere Macht des Stimm- oder Singklangs vor dem Klange der Redelaute, theils weil ein Theil der Aufmerksamkeit von dem reinen Redehalt ab auf den musikalischen Inhalt gezogen wird. Und umgekehrt nagt die Artikulation der Rede am reinen Stimmeschall. Beide — Rede und Singschall — begränzen und beeinträchtigen sich gegenseitig, von beiden wird geopfert um ein drittes Kunstwesen, den Gesang, von neuer und hoher Bedeutung zu gewinnen.

Aus dieser Betrachtung, die mancherlei Folgerungen in sich trägt, sei hier zunächst nur eine gezogen:

je mehr die Redethätigkeit vortritt, je mehr Redetheile in engem Raume sich vereinen, desto mehr wird Stimm- und Singwirkung zurückgedrängt.

Dies muss im Chorgesang noch mehr, als bei dem Sologesang der Fall sein, weil wieder die Aussprache Vieler nicht so genau zusammentreffen, Eins sein kann, wie die eines Einzelnen. Und am stärksten muss die Beeinträchtigung sein, wenn nicht blos eine einzige Chorstimme, sondern ein ganzer Chor mit Redethätigkeit überhäuft wird.

Wir müssen also, wenn unser Chor wirken soll, weder zu viel (zu viel vereinzelt Laute, — Silbe auf Silbe für jeden Ton) noch zu schnell sprechen lassen. Der in No. 425 und 426 angeführte Händel'sche Chor z. B. wird in den in Achteln und Sech-

zehnteln artikulirenden Partien seinen Vollklang nicht entwickeln können; ja, sollte er eine schnellere Bewegung, etwa die des *Allegro moderato*, annehmen, so würde Stimmklang und Klarheit der Rede gleichmässig beeinträchtigt werden. Händel hat vor den meisten Komponisten so häufig — fast überall die grossartigste und machtvollste Behandlung des Chors bethätigt, dass diese Bemerkung unmöglich der ihm gebührenden Ehrfurcht zu nahe tritt; ohnedem war es in jener Stelle der Text und überhaupt die Auffassung seines Stoffes, der ihn zu solcher Behandlung nöthigte.

So viel von den drei Vermögen, über die der Komponist zu gebieten hat. Dass er jedes nur nach dem Sinn seiner jedesmaligen Aufgabe in Thätigkeit setze, versteht sich. Gelingt ihm aber, keines unbenutzt zu lassen, einem durch das andre einen hebenden Gegensatz und eine Stütze zu gewähren: dann erst kann er sich von seinem Chor die vollste Wirkung versprechen; die singende Stimme leiht ihren Schmelz der artikulirenden, die ausschallende Stimme bindet und ergänzt die bewegtern.

Wenden wir uns nun zu der Komposition.