

Fünfte Abtheilung.

Die Formen der Chorkomposition.

Nicht alle Formen und Verwendungen des Chors kommen hier zur Sprache, sondern nur diejenigen Formen, in denen Orchester, überhaupt Begleitung entweder gar nicht erforderlich, oder doch möglicherweise nur auf die untergeordnete Bedeutung eines blossen Hilfsmittels beschränkt werden kann. Diese Formen sind es aber, die allen übrigen Chorformen zum Grunde liegen, in denen der wichtigste Fortschritt im Gesangstudium von Rezitativ und Lied aus geschieht, die also auch allen weitem Gesangstudien zur Vorschule und Vorbedingung dienen. Grund genug, ihnen vorzugsweise Aufmerksamkeit zu widmen.

Erster Abschnitt.

Die Choralfiguration.

Die Choralfiguration war diejenige Form, an der wir (Th. II) die begleitenden Stimmen zur Selbständigkeit erhoben, in freie polyphone Bewegung setzen lernten. Dies und hiermit auch die Formen der Choralfiguration haben wir nun in unsrer Gewalt. Es soll jetzt die ausgebildetste derselben, in der eine Einleitung in den Choral, Zwischensätze von Strophe zu Strophe führen, auf den Chor angewendet werden.

Die Choralfiguration für den Chor ist eine besonders von den Meistern des vorigen Jahrhunderts fleissig angebaute Form; ihr Gedanke ist aber so sinnig, dass die Kirchenmusik — besonders der Protestanten, ihrer gar nicht entrathen kann, so lange sie am Choral selbst festhält. Dass der feste Gesang des Kirchenlieds von freiem und eigenthümlichen Betrachtungen bald der, bald jener Person (im idealen Sinne, S. 442) theilnehmend umgeben wird, dass der Choral in seiner zusammenfassenden stillen Gewalt dahinzieht und alle Singenden in ihren sinnigen besondern Aeusserungen nicht hemmt oder ausschliesst, sondern in sich versammelt, sich und ihnen zu reichem erhebendem Gewinn: das ist psychologisch und symbolisch so wahr, dass es künstlerisch nicht anders als bedeutend und schön befunden werden kann und sich erhalten oder stets wieder erzeugen muss, so lange die Vorbedingung — der Choral in der christlichen Kirche — besteht.

Dies ist die Wichtigkeit der Form an sich. Sie hat aber noch eine besondere und nirgend sonst zu erlangende Wirkung in unserm Lehrgange.

Bei der abstrakten Choralfiguration gingen wir von einem Figuralmotiv aus und suchten besonders anfangs es als Kern oder doch Anknüpfungspunkt getreu festzuhalten. Doch wurden wir schon damals bald inne, dass die Bedeutung der Figuration im Grunde nicht auf dem Motiv beruhte, sondern auf der Bewegung jeder und aller Stimmen, zu denen das Motiv nur den ersten Anstoss gab; daher gelangten wir dazu, den verschiedenen Stimmen gelegentlich auch verschiedene Motive zu ertheilen und sie endlich ganz unbekümmert nur in gleichem Sinne gehn zu lassen.

Dass im Gesange noch weniger auf das Festhalten an einem Motiv ankommt, ist einleuchtend. Hier handelt es sich um den getreuen und tiefen Ausdruck des Textes; wie wenig will dagegen — wenn zwischen Beiden zu wählen ist — das Festhalten an ein Paar Noten sagen! Doch werden wir, wenn auch nicht immer das Motiv, wenigstens die charakteristische Weise, in der unsre Figuralstimmen zum Choral treten, festzuhalten haben, um dem Ganzen die für jedes Kunstwerk nöthige Einheit der Gestaltung zu bewahren.

Sänger und Hörer würden ermüdet, wenn eine weit ausgeführte Figuration bloß durch Singstimmen dargestellt werden sollte. Wenigstens — wenn wir auch nicht behaupten mögen, dass dies unausführbar — ist einleuchtend, dass der Zutritt eines Instrumentale, das Einleitung und Zwischensätze oder einen Theil derselben übernimmt, vielleicht auch ein Nachspiel zur Abschliessung des Ganzen giebt, grosse Vortheile gewährt. Es ist daher äusserst rathsam, — ja fast unerlässlich, dass wenigstens zuerst nie ohne

Instrumentalbegleitung

gesetzt werde. Diese hat, wie gesagt, einzuleiten, überzuleiten (wo es die Singstimmen nicht selbst thun) und nach Erfodern den Nachsatz zu geben. Während des Gesanges wird sie Begleitung im eigentlichen Sinne.

Die Instrumentalpartie müssen wir für jetzt auf Klaviersatz beschränken, da uns noch kein andres Instrument zu Gebote steht. Wer sich dabei — wenn auch vielleicht nur in unbestimmtern Umrissen, mehr ahnend als einsehend — Wirkungen des Orchesters vorstellt, der wird der eigentlichen Würde, in der sich unsre Aufgabe darstellen sollte, näher treten. Jedenfalls kann das Instrumentale an Beweglichkeit und sonstigem Inhalt nicht weit über das hinausgehen, was nachgehends den Singstimmen gebührt. Wenn z. B. Seb. Bach in der später zu betrachtenden Figuration des Chorals:

„O Mensch, bewein' dein' Sünde gross“*) den Singstimmen vorherrschend Achtelbewegung zuertheilt, so haben statt dieser die Instrumente zwar Sechszehntelbewegung, aber in einer Weise, —

441

Gesang.

Instrumentale.

die die Achtelbewegung als bedingende Grundlage hervortreten oder durchfühlen lässt.

Wo die Singstimmen wirken, wollen wir unsre Begleitung so viel wie möglich unterordnen. Denn das Höhere und oft einzig Befriedigende wird uns erst im Orchester-Studium eigen und würde uns hier von der Hauptsache, dem Chorstudium, abziehen.

Schliesslich rathen wir noch, für die ersten Uebungen Choräle zu wählen, die dem Komponisten nach Text und Melodie besonders werth sind, deren Text einen bestimmten kräftigen Ausdruck fodert und gewährt und die nicht zu lang sind.

Bei der schon sichern Bekanntschaft der Form bedarf es nur einer Aufweisung an zwei besonders lehrreichen Beispielen.

Das erste ist Seb. Bach's Figuration des Chorals**):

442

Ma - che dich, mein Geist, be - reit: wa - che, fleh' und be - te,
dass dich nicht die hö - se Zeit un - verhofft be - tre - te!

Denn es ist Satans List ü - ber vie - le Frommen zur Versuchung kommen.

Bach versetzt vor allem den Choral in den feierlich breiten und vermöge der Dreitheiligkeit doch beweglichern Sechsvierteltakt und schickt ihm, in dieser Weise anknüpfend, —

443

Vni.

8va

*) Am Schlusse des ersten Theils der Matthäi'schen Passion.

**) Bis jetzt nur in der „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke u. s. w. von F. Rochlitz“ (bei Schott in Mainz), Band 3, Abtheilung 1, S. 39, gedruckt. Die vollständige Herausgabe dieser Kantate wäre verdienstlich.

eine Instrumentaleinleitung voraus. Diese, die instrumentalen Zwischensätze, Nachspiel und Begleitung lassen wir ganz bei Seite und wenden uns nur auf den Gesang, jetzt unsre Hauptsache. Ein sonntäglicher Charakter, wie wenn man sich zum Kirchgang' in freudiger Sammlung bereitet hat und nun in die Kirche tritt unter den ersten Klängen der erwachenden Orgel, hat sich schon durch die Einleitung ausgesprochen und geht in den Gesang über.

Dies ist die erste — und bei der Wiederholung dritte Strophe. —

444

Ma - - che dich, mein Geist, be - reit:
dass dich nicht die bö - - se Zeit

Mache dich, mein Geist, be-
dass dich nicht die bö-se

Mache dich, mein Geist, be - reit, ma-che
dass dich nicht die bö - se Zeit, dass dich

Mache dich, mein Geist, be - reit, ma - che dich, mein Geist, be-
dass dich nicht die bö - se Zeit, dass dich nicht die bö - - se

reit, ma - che dich, mein Geist, be - reit:
Zeit, die bö - - se Zeit

dich, mein Geist, dich, mein Geist, be - reit:
nicht, dich nicht die bö - - se Zeit

reit, mein Geist, be - reit:
Zeit, die bö - - se Zeit, die bö - se Zeit

Das festlich spielende Motiv (a.), das den Eintritt „Mache dich“ so erweckend macht und dem „mein — Geist“ auch noch eine kleine Beherzigung gönnt, stimmt zur Einleitung und giebt mit ihr den Grundton der oben angedeuteten Empfindung zu hören. Jede Stimme zergliedert und wiederholt ihren Text, hebt gelegentlich bald

dieses, bald jenes Wort (z. B. der Tenor das „bereit“ und „mein Geist“) hervor und geht mit den andern frei und reich und schön bewegt zu Ende; die Figuralstimmen bilden einen Nachsatz zum *cantus firmus* und schliessen später, worauf denn das Instrumentale zur folgenden Strophe weiter führt.

Hier ist ein hervortretendes und bedeutsames Motiv durch die Stimmen gegangen. Demungeachtet wird Niemand es für die Hauptsache, für mehr als den ersten Anstoss erachten können; noch weniger ein zweites Motiv (*b.*), das sich beiläufig hergiebt. Der Gesang der Stimmen im Ganzen, wie er dem Sinn des Lieds und einzelnen Wortes nachtrachtet, ist hier die Hauptsache. Daher lässt gleich die zweite Strophe alles Vorangegangne fallen und spricht blos ihr Wort mit Macht aus, —

wa - che, fleh' und be - - - te,

445

wache, fleh' und be - - - te,
wache, fleh' und be - te, fleh' und be - - e,

wache, fleh' und be - te, fleh' und be - - te,

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 445. It features a vocal line (treble clef) and an instrumental line (bass clef). The vocal line has lyrics: 'wa - che, fleh' und be - - - te,'. The instrumental line has lyrics: 'wache, fleh' und be - te, fleh' und be - - e,'. A second vocal line (bass clef) has lyrics: 'wache, fleh' und be - te, fleh' und be - - te,'. The music is in a major key with a common time signature.

worauf denn (schon mit dem vorletzten Takte) das Instrumentale wieder in seiner Weise (No. 443) auftritt. Ist schon hier der fassende Anruf „Wache!“; das bewegliche „fleh' und bete“, besonders das zweite „fleh'“ in Tenor und Bass ein lautes Zeugniß für die Intention, die hier herrscht; so muss man dieselbe Zeile in der Wiederholung betrachten, —

446

un - verhofft be - tre - te, un - verhofft be - tre - te!

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 446. It features a vocal line (treble clef) and an instrumental line (bass clef). The vocal line has lyrics: 'un - verhofft be - tre - te, un - verhofft be - tre - te!'. The instrumental line has lyrics: 'un - verhofft be - tre - te!'. The music is in a major key with a common time signature.

wie dieselbe Anlage sich dem abweichenden Sinn des neuen Textes bequemt, wie beidemal jede Stimme in göttlicher Unbesorgtheit um das Leibliche, um einen augenblicklichen Widerklang, sich nur dem Geistigen, dem Sinn und Gefühl des Worts hingiebt.

Die folgenden zwei kurzen Strophen werden vom Chor nur ein-

fach, unfigurirt intonirt, in der folgenden kehrt das Hauptmotiv (a.) wieder, —

447

ü - ber vie - le From - men

über viele From - men, ü-ber vie - le Frommen

ü-ber viele Frommen, ü-ber vie - le From - - - - - men

über viele From-men, über viele Frommen

in der letzten wenden sich die Stimmen in jenem andern scheinbar vergessnen Motiv (b. in No. 444) hin und her; —

448

zur Ver - su - chung kom - -

zur Ver - su - chung kommen, zur Ver-su - chung

zur Ver-su - chung kom - men, zur Ver-

zur Ver - su - chung, zur Ver-

men.

kom - - - - - men.

su - chung kom - - - - - men.

su - chung kom - - - - - men.

ist das zufälliges — oder technisches Spiel? — oder hat das Wort „Versuchung“ so hin und her gelockt? Das Letztere wäre gar wohl in Bach's Weise, der seine Aufgabe im Ganzen und Einzelnen, in den tiefstinnigsten, treffendsten, gefühltesten Zügen und zugleich in leisen beiläufigen, ja ganz äusserlichen Andeutungen und Anspielungen (man denke an das „Eli lama“ und dann wieder an das „Ehe der Hahn krähet“ in der Matthäi'schen Passion) gleichzeitig zu fassen liebt.

Ueberblicken wir nun das Ganze, so findet sich die erste Strophe und die dritte (Wiederholung der ersten) figurirt, die zweite und vierte (Wiederholung der zweiten) zwar reich gesungen, nicht aber eigentlich figurirt, die fünfte und sechste einfach vorgetragen, die siebente und achte, jede mit einem andern Motiv aus der ersten, figurirt. Ueberall geht die Figuration über den Schluss des *cantus firmus* hinaus, bei der letzten Strophe kommt sie ihm zuvor; überall dient das Instrumentale zur Verknüpfung der Gesangsmassen.

Einen freieren und vollern Anblick gewährt der schon oben (S. 467) genannte Choral. Hier ist kein eigentlich hervortretendes Motiv, sondern die Stimmen gehen um den *cantus firmus* herum und mit ihm fort in andächtigem Gesang; oder — soll von einem Motiv die Rede sein, so ist es das in No. 441 angedeutete, die Folge einiger diatonischer Schritte, die für das Instrumentale reicher ausgeführt wird. Letzteres lassen wir wieder bei Seite; das darüber für jetzt Nöthige ist aus der frühern Lehre bekannt.

Nach einer breiten, stillen Einleitung setzt die erste Strophe so ein. —

O Mensch, be - wein' dein Sün - de gross

449

O Mensch, bewein' dein Sün - de gross, dein Sünde

gross, o Mensch, be - wein' dein Sünde gross

be - wein', bewein', o Mensch, bewein' dein Sünde gr.

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line has a trill (tr) over the word 'gross'. The second system continues the vocal and instrumental parts. The lyrics are written below the notes.

Die Figuralstimmen treten später und bewegter, als der *cantus*

firmus ein, aber mit einander, so dass sie insgesamt Einen Gegensatz gegen ihn bilden und so auch über ihn hinaus zu Ende gehn. Das Instrumentale führt weiter, zur zweiten Strophe, —

450

Da - rum Chri - stus sein's Va - ters

Da - rum Christus sein's Va - ters

Darum Christus sein's Vaters Schoos, sein's Va - ters

Darum Christus sein's Vaters

Schoos

Schoos, da - rum Chri - stus sein's Va - ters Schoos

Schoos, da - rum Chri - stus sein's Va - ters Schoos

Schoos

und von da zur dritten. —

451

äus - sert und kam auf Er - den.

äussert und kam auf Er - - - den, äussert und kam auf Er - den.

äussert und kam auf Er - - - - den, äussert und kam auf Er - den.

äussert und kam auf Er - den, äussert und kam auf Er - den.

Hiermit ist der erste Theil des Chorals geschlossen und wird bei den Strophen

Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt' der Mittler werden

Note für Note wiederholt; nur die erste Strophe wird vom zweiten Takt an so —

452

rein und zart, von ei-ner Jungfrau rein und zart

zu Ende geführt. Fassen wir nun diese Strophen zusammen, so sehen wir

- 1) überall den *cantus firmus* als anführende Stimme, die andern als nachfolgende,
- 2) die Figuralstimmen in der ersten und allenfalls zweiten Strophe über den Schluss des *cantus firmus* hinausgehend;
- 3) in der ersten Strophe sehen wir sie zusammengehalten als eine einige Masse, einen einfachen Gegensatz gegen den *cantus firmus* bildend;
- 4) in der zweiten Strophe zergliedert sich — setzt sich diese Masse aus einander, die Stimmen treten einzeln auf, halten sich übrigens nah zu einander;
- 5) die dritte Strophe endlich bildet ein Mittleres gegen die beiden vorherigen, indem sie die Stimmen von einander löst, aber doch nicht gänzlich; die Mittelstimmen bleiben beisammen, der Bass folgt.

Hiermit ist nach Bach's stets fester, sicher vorschreitender Weise die Grundlage zu weiterm Fortgang gewonnen; in der Komposition wie im Texte werden nun gleichsam die Folgerungen des Vorhergehenden gezogen. Nach abermaliger Instrumentaleinleitung tritt die erste Strophe des zweiten Theils auf, —

453 *)

Den Tod-ten er das Le-ben gab

Den Todten er das Le - - - ben gab, den Tod-

Den Todten er das Le - ben

Den Todten er das Leben gab, den Todten er das Le - - - ben

- ten er das Le - - - ben gab

gab, den Tod-ten er das Le-ben gab

gab, den Tod-ten er das Le-ben gab

hoch und gewichtvoll gegen den tief unten einsetzenden Bass. Dieser schwingt sich höher und näher, und da erst tritt der Alt vermittelnd, zuletzt erst der Tenor in seiner leidenschaftlichen Weise zu. Die ganze Komposition hat einen höhern und freiern Aufschwung genommen, und zwar im Ganzen, wie in jeder einzelnen Stimme. Dies bedingt die nächste Strophe, —

454

und legt da-bei all' Krankheit ab, und legt da-bei all'

*) Die Vorzeichnung bleibe ein für allemal weg.

Krank - - - - - heit ab, all' Krank - heit ab,

in der die Stimmen weit über den *cantus firmus* hinausgehn, so wie die folgende, in der sie demselben vortreten, und die vierte, die sie mit der fünften verbinden.

455 dass er für uns geopfert würd', für uns ge-opfert würd', dass er für

uns ge - op - - - fert würd', für uns ge - op - fert würd',

trüg' unsrer
- für uns ge - op - fert würd', trüg' unsrer Sünden schwere Bürd', -

- un-srer Sün-den schwere Bürd'

Wie dann die letzte Strophe das Ganze wunderschön schliesst, kommt nebst allen nur erwähnten Strophen und den Zwischenspielen des Orchesters hier nicht weiter zur Betrachtung.

Verfolgen wir die Seite 473 angeknüpfte Uebersicht weiter, so finden wir

- 6) in der dritten (oben ausgelassenen) Strophe des zweiten Theils die Stimmen dem *cantus firmus* vorangegangen,
- 7) die vierte und fünfte durch die Stimmen ohne Zwischentritt des Orchesters verbunden,
- 8) die Ordnung der Stimmeintritte mannigfach verschieden.

Ueberall herrscht diatonische Führung in den Stimmen vor, also das Motiv aus No. 441, — wenn man diese einfachste und allgemeinste Bewegungsweise Motiv nennen will. Ueberall wird sie ganz frei für den Ausdruck — oder auch bloß für das Aussprechen des Textes gebraucht und — wie man am entschiedensten bei den Ausgängen von No. 449, 450, 454 und bei der Strophenverbindung in No. 455 sieht — zu den mannigfachsten Resultaten und Schlüssen gelenkt. Wie treffend fast überall das Wort hervorgehoben, wie reich das Musikalische sich zugleich mit dem Ausdruck des Textes entfaltet, wie erhaben und tief rührend sich das Ganze in innigster Wahrheit und Treue des Sinns ausgestaltet hat, wird Jeder von selbst fühlen und prüfen.

Hiermit ist nun, dürfen wir hoffen, der volle Anblick der wichtigen Form gegeben. Sie ist, wie wir schon S. 466 gesagt, nicht bloß als Kunstform an sich, sondern als eins der vornehmsten Bildungsmittel wichtig. Wie wir im Rezitativ lernten, eine einzelne Stimme zu musikalischer Rede zu bringen, so gilt es hier, zwei, drei Stimmen reden zu lassen (denn das, und nicht irgend ein Motivenspiel ist offenbar die Hauptsache), aber unter den schwierigen Bedingungen, die ein *cantus firmus* und die ihm nothwendige Modulation dem freien Redefluss entgegensetzen. Daher ist es allerdings nicht möglich, sich überall in voller, freier Kraft dem Ausdruck des Textes zu widmen; es genügt aber auch, wenn dessen Hauptmomente ihrer Bedeutung gemäss gefasst und im Uebrigen die Bewegungen der Rede im Allgemeinen wiedergegeben werden. Dies, und nicht mehr, hat auch Bach nur gewollt und vermocht. Was dabei von dem vollsten Ausdruck des Worts, wie er nur im Rezitativ erlangbar ist, aufgegeben werden muss, ersetzt sich durch die festere liedmässige und damit musikalisch reichere Gestaltung der einzelnen Figuralmelodien und der Komposition in ihrer Ganzheit, die sonach gewissermassen als eine Verknüpfung der rezitativischen und der Liedweise — und zwar für das reiche Organ des Chors — gelten darf.

Hiermit ist auch der einzige methodische Wink begründet, dessen es zu der Ausübung dieser Kunstform bedürfen kann.

Dass eine solche Komposition leichter und sicherer gelingt, wenn man sie erst in leichtem Entwurf arbeitet und dann ausführt, ist uns

schon bekannt. War ein solcher Entwurf schon bei abstrakten Figurationen rathsam, so ist er es noch mehr, wenn der Text zutritt und zugleich mit dem Musikalischen Beachtung fodert. Hier ist es kaum möglich, ohne Störung im Flusse des Entwurfs und damit in der Einheit der Komposition überall nicht bloß den Gang aller Stimmen, sondern auch noch die vollständige Textstellung sofort festzuhalten. Es genügt aber auch, die Stimmen redend einzuführen und hier und da ein bedeutungsvoll hervortretendes Wort wie früher ein Motiv oder sonst eine entscheidende Wendung festzusetzen, oder bei einer schneller mit dem Text zu Ende gekommenen Stimme (oder bei weiterer Ausdehnung über den *cantus firmus* hinaus) die Wiederholung des Textes oder eines Textabschnittes anzudeuten. So könnte z. B. die erste Strophe des Lutherliedes so —

456

Ein' fe - ste Ein' fe - ein' fe -

ein' fe - ste ein' fe - ein' fe - ste Burg

entworfen werden; ohne Sorge um die in Noten und Text befindlichen Lücken, die vielleicht in dieser Weise —

457

Ein' fe - - - ste Burg ist

Ein' fe - ste Burg ist un - ser Gott, ist un - ser Gott,

Ein' fe - ste Burg ist un - - - ser Gott,

Ein' fe - ste Burg ist

u. s. w.

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'un - - - ser'. The second and third staves are instrumental parts with the lyrics 'ist un - ser, un - ser'. The bottom staff is a bass line with the lyrics 'un - ser, un - ser'. The music is in 3/4 time and G major. The vocal line features a long note on 'un' followed by a dotted quarter note on 'ser'. The instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

sich, wenn auch mit ein Paar Abweichungen vom Entwurf, ausfüllen liessen. Dass das diatonische Motiv aus den vorhergehenden Betrachtungen in dies kleine Fragment übergegangen, ist — wie dessen innerer Werth — gleichgültig; es sollte nur den einzig nöthigen Fingerzeig für die Weise des Entwerfens und Ausführens geben.

Zweiter Abschnitt.

Der Text zu einer einfachen Fuge.

Wie früher, so führt uns auch hier die Choralfiguration zur Fuge. In jener ist der Choral, in dieser ist das Thema der feste Gedanke, aus dem und um den sich die Komposition gestaltet.

Dieses Thema war bei der abstrakten Fuge und ist bei allen Instrumentalfugen durchaus unsrer freien Erfindung oder Wahl anheimgegeben. In der Singfuge muss es, wie sich von selbst begreift, vom Textangeregt werden, es setzt das Thema sowohl, wie die ganze Singfuge einen Text voraus, der in ihr Musik werden und zwar Fugengestalt gewinnen soll.

Folglich muss umgekehrt ein zur Fugenkomposition bestimmter Text auch für dieselbe geeignet sein, wofern wir nicht bei seiner Behandlung in mancherlei Unannehmlichkeiten gerathen oder scheitern sollen. Die nächsten Aufklärungen giebt uns die Anschauung der Form selbst.

Die einfache Fuge hat bekanntlich ein Thema und ausser ihm einen Gegensatz nöthig, der aber schon aus dem Thema selber genommen sein kann. Ausserdem kann in den Zwischensätzen und am Schlusse noch ein neues Motiv, ein neuer Satz

eingeführt werden; dies ist aber keineswegs nöthig, es muss vielmehr als Ausnahme gelten und einer Fuge, die ihren ganzen Inhalt aus dem Thema allein, oder aus Thema und Gegensatz gewinnt, der Vorzug grösserer Einheit beigemessen werden.

Das Thema der Fuge ist, wie wir ferner wissen, deren Hauptgedanke, derjenige, aus dem und um desswillen die ganze Komposition entsteht, muss also vor allem ein bestimmter, also in sich selbst abgeschlossener und für sich redender, — für sich selbst verständlicher sein, das heisst: er muss nach Inhalt und Form ein Satz oder eine Periode sein.

Ausserdem begehren wir von ihm mit Recht eine Wichtigkeit, die es werth erscheinen lasse, der Kern einer ganzen Komposition zu sein, — und endlich eine Ausdehnung, die es weder zu kurz vorübergehend, noch zu umständlich für seine Bestimmung erscheinen lasse.

Dies sind die uns schon bekannten Haupterfordernisse des Fugenthema's. Hiernach lassen sich die Erfordernisse des Fugentextes mit Sicherheit erkennen. Wir müssen dabei, wie bei der Fuge selbst, unterscheiden, ob das Thema — also der Text desselben alleiniger Inhalt der ganzen Fuge sein, mithin auch den Stoff zu Gegen- und Zwischensätzen geben soll, oder ob ausser ihm noch anderweite Motive oder Gedanken für Gegen- und Zwischensätze herbeigezogen werden. Auf diesen zweiten Fall kommen wir zuletzt.

1. Inhalt und Form des Textes für ein Fugenthema.

Das Nächste, was wir vom Text für ein Fugenthema verlangen, ist: dass er einen bestimmten, in sich geschlossenen Gedanken ausspreche, der nach Kraft und Gestalt zu einem Thema werden könne, — zum Vereinigungs- und Mittelpunkt für einen Chor und zur Hauptidee einer Fuge. Auch hier werden wir wieder an die Bibel gewiesen, die uns die glücklichsten Aufgaben zur Ausführung, oder Vorbilder zur Nachbildung darbietet. Sätze wie

Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn, —

Gross sind die Werke des Herrn, —

Wohl dem, der den Herrn fürchtet, —

(Ps. 38, 2, Ps. 111, 2, Ps. 112, 1) entsprechen nach der in ihnen ausgesprochenen oder für sie voraussetzlichen Stimmung und nach ihrer festen Abgeschlossenheit sofort der Vorstellung, die wir von einem Thema bereits mitbringen. Dasselbe gilt von diesen Sätzen,

Herr, ich traue auf dich; lass mich nimmermehr zu Schanden werden, —

Ich hoffe auf den Herrn, darum werde ich nicht fallen, —

(Ps. 71, 1, Ps. 29, 1), die durch ihre zwei Glieder vielleicht periodische Gestaltung veranlassen würden.

Andern Sätzen fehlt bald die feste Abgeschlossenheit ihres Inhalts, z. B. Ps. 57, 2, Ps. 56, 2, Ps. 71, 5 —

Sei mir gnädig, Gott, sei mir gnädig; denn auf dich traue meine Seele, und unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht, bis dass das Unglück vorübergehe, —

Gott, sei mir gnädig, denn Menschen wollen mich versenken; täglich streiten sie und ängstigen mich, —

Denn du bist meine Zuversicht, Herr, Herr, meine Hoffnung von meiner Jugend an, —

(abgesehen von manchem nicht Tongemässen in ihnen), bald ist schon die Form der Abfassung — und zwar besonders die Fragform, z. B. Ps. 74, 1, —

Gott, warum verstössest du uns so gar?

wegen ihres unfesten, in sich unbefriedigten Abschlusses der Uebertragung auf ein Fugenthema ungünstig.

Wir haben oben mit Recht verlangt, dass der Text, wie das Thema der Fuge, ein für sich abgeschlossener Satz sei, also vor allen Dingen für sich selbständigen Sinn gebe. Diese Forderung bedarf, sobald wir bei der Vorstellung einer für sich allein stehenden Fuge beharren, keiner weiteren Rechtfertigung. Sobald aber die Fuge nur Theil eines grössern Ganzen ist, kann ihr Thema gar wohl an einen Satz geknüpft, ein Satz ihr zum Thema werden, der nur in Bezug auf etwas Vorausgehendes seine volle Verständlichkeit und Bedeutung gewinnt. Wenn z. B. Händel in seinem Messias die Worte

Durch seine Wunden sind wir geheilet,
oder in seinem Israel die Worte

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

für eine Fuge benutzt, so kann allerdings keiner dieser Sätze ohne die vorausgehende Mittheilung, — dass der Heiland es sei, durch den wir unser Heil finden sollen, dass der Strom der Aegypter zu ihrer Plage verwandelt sei, — vollkommen verstanden werden. Allein diese Vorausschickung ist ja erfolgt; und, sie vorausgesetzt, geben die Texte einen genügenden und für die sie Bekennenden oder Aussingenden bedeutsamen Sinn*).

*) Hiermit findet auch ein öfters, unter andern von Gottfr. Weber gegen einen Theil des Messentextes angeregtes Bedenken seine Erledigung. Sehr häufig und so auch in Mozart's Requiem sind die Worte *Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus* zu einem Fugenthema benutzt, durchfugirt worden. Allerdings geben sie für sich allein keinen Sinn, sie sagen nicht, was versprochen ist und wer versprochen hat. Allein aus dem vorhergehenden Text wissen wir, dass es die *lux sancta* oder *vita aeterna* ist, die Gott seinem Volke verheissen hat; und dies vorausgesetzt, giebt der Fugentext einen nicht bloss verständlichen, sondern für die, die auf Erfüllung der Verheissung hoffen, auch anregenden, beherzigenswerthen Sinn. — Es kommt dazu, dass die Komponisten

2. Ausdehnung des Textes für ein Fugenthema.

Schon bei der rein-musikalischen Erwägung des Fugenthema's mussten wir zu weite Ausdehnung ablehnen, konnten uns aber allerdings einem bloß äusserlichen Messen nicht unterwerfen, ein äusserliches Gesetz, — wie lang das Thema sein müsse oder nicht sein dürfe, — weder geben noch anerkennen. Dasselbe Verhältniss tritt bei dem Fugentext ein.

Wir können sehr leicht aussprechen: ein Fugentext müsse lang genug sein, um einem Fugenthema zur Grundlage zu dienen, — und nicht so lang, um zu einer ungünstigen Ausdehnung des Thema's zu nöthigen. Den allgemeinen Grundsatz wird man für wahr anerkennen müssen, aber zugleich für unzulänglich. Denn es fehlt ihm nicht nur jede nähere Bestimmung und muss ihm fehlen, weil es kein absolutes äusserliches Maass für das Thema (Th. II, S. 244) giebt; sondern es kann durch die Behandlung des Textes, wie wir gleich sehen werden, einem an sich selber ungünstig oder unbrauchbar erscheinenden Texte gar viel abgewonnen werden.

Sehr oft ist das eine Wörtchen

Amen!

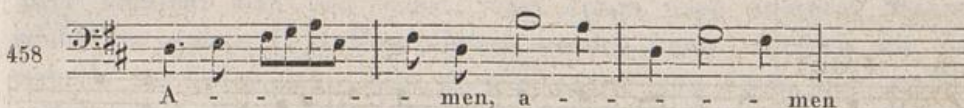
oder sind die Gebetrufe

Kyrie eleison, —

Christe eleison, —

Halleluja, —

fugirt worden, die freilich in nackter Uebertragung nur zwei, vier, sieben Noten ergeben würden, die aber, wie man sogleich sieht, im „Singen“ (S. 461) oder durch Wiederholung zu genügender Tongestalt — man betrachte nur das Amen-Thema am Schlusse von Händel's *Messias* —



ausgeführt werden können. Auf der andern Seite haben sich auch sehr umfassende Texte behandelbar erwiesen, z. B. der nachstehende ebenfalls aus dem *Messias*.

459

Er traue-te Gott, der hel - fe ihm nun aus, und der er -
ret - te ihn, hat er Ge - fall'n an ihm.

hier einer gewichtigen Kunstform zum Abschluss eines Abschnittes der Messe bedürfen und jenen Satz gern dafür benutzen, da es nicht unstatthaft erscheint.

Hiermit haben wir nun die Erfordernisse des Fugentextes im Allgemeinen in das Auge gefasst, uns aber auch wieder überzeugt, dass erst das tiefere Eingehen, die Prüfung jedes einzelnen Textes genügende Belehrung und Förderung verspricht. Daher treten wir denn aus dem abstrakt-Theoretischen wieder auf den Standpunkt des Komponisten.

Nicht immer soll — meistens kann nicht der zur Fugenkomposition ausersehne Text alleiniger Inhalt der Fuge sein, so wenig wie in den abstrakten Uebungen oder der Instrumentalkomposition das Thema mit seinen Motiven jedesmal den Inhalt für die ganze Komposition hergeben kann und soll. Vielmehr finden wir die Mehrzahl der Texte, die zur Fugenkomposition veranlassen, entweder zu ausgedehnt, oder mit Vor- und Beisätzen verbunden, die zwar nicht zu entbehren, doch aber nicht so eng mit dem Hauptgedanken verbunden sind, dass sie mit jenem in das Fugenthema treten müssten. Alles nun, was vom Texte nicht auszuschneiden, aber auch nicht für das Fugenthema selbst zu gebrauchen ist, findet seine Anwendung

- 1) im Gegensatze,
- 2) in den aus Thema und Gegensatz sich entwickelnden Zwischensätzen,
- 3) in besondern zur Fuge selbst gar nicht gehörigen Einleitungs-, Schluss- und fremden Zwischensätzen.

Betrachten wir z. B. den nachstehenden aus Psalm 38, 22 genommenen Text:

Verlass mich nicht, Herr, mein Gott, — sei nicht ferne von mir, so könnte derselbe seiner Ausdehnung nach gar wohl vollständig in das Fugenthema treten, man könnte ihn vielleicht so —

460 (Alt.)

Ver-lass mich nicht, Herr, mein Gott, sei nicht fer - ne von mir, sei nicht
lass mich nicht
fer - ne von mir, Herr

setzen. Sollte die Stimmung eine leidenschaftlichere sein, so würde schon das Thema gedrängtere Gestalt annehmen müssen, und dann wär' es rathsam, schon den Text zu theilen, seinen zweiten Abschnitt für den Gegensatz zu bestimmen; es könnten z. B. Thema und Gegensatz sich folgendermassen —

461

(Alt.)
Ver - lass mich nicht, Herr, mein

(Tenor.)
Verlass mich nicht, Herr, mein Gott, sei nicht fer - ne von

Ver - lass
Gott, sei nicht fer - ne

mir, sei nicht fer - ne

gestalten. Diese Auffassung ist auch für den Text die schärfere und energischere, da dessen zweite Hälfte nur die schwächere Wiederholung der ersten ist.

Hier hing es von uns ab, wie wir den Text auffassen und vertheilen wollten; in andern Fällen tritt die Nothwendigkeit einer Eintheilung schärfer hervor. So im Psalm 117:

1. Lobet den Herrn, alle Heiden;
2. preiset ihn, alle Völker!
3. Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit, Halleluja!

Hier versteht sich von selbst, dass schon nach äusserm Maasse nicht der ganze Text Fugenthema werden kann. Prüfen wir ihn näher, so findet sich, dass er wenigstens aus zwei wohl unterschiednen Partien besteht; die erste (mit 1., 2. bezeichnete), die den Aufruf zum Lobgesang, — die andere (mit 3. bezeichnete), die das von Gott hier Gepriesene oder zu Preisende, den Grund zum Lobgesang, enthält. Die erste Partie zerfällt ferner, wie die Nummern andeuten, abermals in zwei denselben Gedanken wiederholende Abschnitte. Von der andern Partie ist aber ebenfalls der Jubel- oder Feierruf „Halleluja“ auszuschneiden; ja, wir können, sobald wir wollen, auch noch die Worte „in Ewigkeit“ vom Hauptsatze trennen, ohne dessen Sinn zu stören oder wesentlich zu beeinträchtigen. Wie sollen wir nun diesen Text behandeln? — Wir werden die erste Partie als blosser Einleitung zum Hauptsatz aufzufassen haben; der Kern des Hauptsatzes —

„Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“

wird Fugenthema werden, der Ausruf „Halleluja“ wird Gegensatz und Zwischensätze, — vielleicht auch bloß einen Anhang bilden; vom Hauptsatz selbst können wir nach Umständen die Worte „in Ewigkeit“, ja sogar den ganzen Schluss, „über uns in Ewigkeit“, loslösen und in den Gegensatz statt in das Thema stellen.

Aehnlich verhält es sich mit dem Sanctus (Jes. 6, 3), —

1. Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth,
2. alle Lande sind seiner Ehre voll!

in dem die mit 1. bezeichnete Partie sich als Einleitung zu der mit 2. bezeichneten darstellt. Die letztere ist, da sie das Bestimmtere aussagt, oder wenigstens die weitere und schliessende Ausführung der ersten giebt, als Hauptsatz oder wenigstens als Beschluss und insofern Befriedigung des Ganzen anzusehn und kann Fugenthema werden. — Im Messentext folgt übrigens noch das *Osanna in excelsis* und wird zur Fugirung benutzt.

Es muss einleuchten, dass auch hier das Studium und die Auffassung, die erste Einrichtung des Textes von entscheidender Wichtigkeit sind. Allerdings lassen viele Texte, — wie unsre Beispiele selbst schon zeigen, — mehr als eine Auffassung und Einrichtung zu; allein daraus folgt keineswegs, dass jede gleichbedeutend und dass jede richtig sei. Was man auch von jenen in No. 460 und 461 aus dem Stegreif gegebenen Auffassungen der Worte

Verlass mich nicht, Herr, mein Gott, sei nicht ferne von mir,

und

Verlass mich nicht, Herr, mein Gott,

als Fugenthemate urtheilen und wie man sie auch anders komponiren möge (vorausgesetzt, dass man nicht absichtlich die eine stärkt, die andre schwächt, sondern ehrlich und unbefangen sich dem Wortgehalt und der Stimmung überlässt): immer wird der breitere Text zu einem fließendern und beweglichern, der enger zusammengefasste zu einem schärfern und energischeren Thema führen — und es wird keines von beiden absoluten Vorzug behaupten können; jenachdem die Stimmung und der Sinn des ganzen Werks sich erweisen, wird das eine oder das andre das rechte sein. Welche Kräfte man auch zur Komposition mitbringe, stets wird bei der Auffassung des 117. Psalm (S. 483) die zweite Partie Hauptsatz und — wenn eine Fuge eintreten soll — Fugentext werden müssen. Wollte man es umkehren, so würden erstens die allgemeineren Aeusserungen der ersten Partie keinen prägnanten Anlass zu einem Thema, — das heisst zu einem bestimmten und durch Bestimmtheit charakteristischen und wichtigen Kernsatze, — geben; zweitens würde der Text zum Thema durch Spaltung in zwei Dasselbe aussprechende Abschnitte unkonzentriert erscheinen und die energische Komposition eines einheitvollen Thema's — wenn man dem Sinn der

Worte nicht abfallen will — hindern; drittens würde der bestimmtere, der eigentliche Hauptgedanke aus dem Hauptsatze der Komposition, aus der Fuge verdrängt und könnte nur zu einem Anhange, gleichsam zu einem Schlusssatze für die Hauptpartie (S. 484) benutzt werden, hier aber nicht zu gebührender Beherzigung kommen. — Diese Ausführung bestärkt sich, wenn man des Grundgedankens der Fuge sich erinnert: dass ein wichtiger Gedanke zuerst von Einem aufgefasst wird, dann einen Zweiten, Dritten, nach und nach Alle ergreift. Allgemeine Gedanken, wie unser „Lobet den Herrn“, sind Gemeingut Aller, liegen in eines Jeden Sinne schon reif und bereit; sollen sie zum Ausspruch kommen, so ist es ihrer Natur gemäss, dass Alle gleichzeitig oder im schnellsten Aneinanderschliessen sie bekennen. Der besondre Gedanke dagegen wird seiner Natur nach erst von irgend Einem erfasst und ausgesprochen, und geht dann von diesem auf Andre und Alle über. Dies ist aber der Sinn der Fuge.

Dritter Abschnitt.

Der Grundbegriff der einfachen Singfuge.

Nach der Verständigung über den Text und nachdem wir die Fugenform längst im Abstrakten kennen gelernt, bedarf es wieder nur allgemeiner Betrachtungen und einzelner Fingerzeige für die Singfuge. Es wird hierbei die etwaige Einleitung derselben, die Unterbrechung durch fremde Zwischensätze und die Zuziehung von Instrumentalbegleitung ganz bei Seite gelassen. An der Stelle der Letztern werden wir nur in gewissen Fällen eines gehenden Basses (*basso continuo*) bedürfen.

Die Singfuge nun bietet zwei Seiten: einmal insofern sie eine Form ist, in der ein bestimmter Text zu musikalischem Ausdrucke kommt; dann als Musikstück, das schon als solches vermöge seines musikalischen Inhalts auf uns wirkt. Beide Seiten müssen nothwendig mit einander vorhanden sein; doch kann bald die eine, bald die andre vorwalten. Sonach hat die Singfuge zwiefache Bestimmung an sich und kann bald der einen, bald der andern zugeneigter sein. Sie kann erstens ihrem eigenthümlichen Sinne gemäss angewendet werden als eine Kunstform, in der sich dieser bestimmte Gedanke, das Thema, — oder vielmehr der Sinn des Textes, der die Fugenform um seiner selbst willen, nach seiner eignen Bedeutung erfordert, — angemessen ausspreche. Oder sie kann zweitens als eine bedeutende und bei beliebig weiter

Ausarbeitung doch stets einheitvolle Form verwendet werden, als ein durch seinen musikalischen Inhalt wirkendes Tonstück, das um seiner selbst willen da ist, oder auch zu kraftvoll befriedigendem Abschluss eines grössern Werkes oder Theils eines solchen dienen soll. Dieser Unterschied ist, wie wir bald erkennen werden, ein entscheidend einflussreicher und wir dürfen ihn nicht aus der Acht lassen. Gleichwohl werden wir die aus ihm hervorgehenden zweierlei Gestaltungen öfters ihre Stelle wechseln sehn, bisweilen aus Gründen, die im besondern Werke liegen, bisweilen — nach dem Lauf aller menschlichen Dinge — mit Unrecht.

A. *Die redende Singfuge.*

Wir betrachten zuerst die Singfuge von der erstern Seite, in der sie ihre ursprüngliche und reine Bestimmung zu erfüllen, ihren Textgedanken tonkünstlerisch auszusprechen hat. Nach dieser Seite nun, — ohne alle äussern Rücksichten auf den Zusammenhang eines grössern Werks, auf Vorliebe für die bei aller Einheit so weit ausführbare Fugenform u. s. w., — hat die Singfuge zunächst nur den einen Zweck: das Thema, nämlich den dem Thema zu Grunde liegenden Text, musikalisch auszusprechen, und zwar nach einander in allen Stimmen zur Sprache zu bringen und durch den aus ihm, oder zu ihm sich ergebenden Gegensatz in das rechte Licht zu stellen. Daher der ihr oben gegebne Name, der sie nur im Lehrgange unterscheiden soll.

Nach diesem ihrem Sinn ist ihr erstens und vor allem ein geeigneter Text von gedrungener Wichtigkeit nöthig.

Daher ist die zweite Aufgabe die, diesen Text in seiner Tiefe und vollen Kraft zu erfassen und zum Fugenthema zu gestalten. Je treffender im Ganzen und in jedem Zuge das Wort in Musik übergegangen, je weniger ein Wort des Textes in seiner Bedeutung verloren gegangen, eine Note — oder ganze Motive bedeutungslos, also nicht blos überflüssig, sondern hemmend und verdunkelnd gesetzt worden: desto kräftiger und befriedigender ist das Wort in seinem Hauptgedanken begründet.

Ein in solchem Sinne gebildetes Thema wird jederzeit ein redendes sein, das heisst eine getreue und tiefe Auffassung und Uebertragung des Text-Gedankens in Musik, nicht blos eine mehr oder weniger interessante oder allenfalls die allgemeine Stimmung in eben so allgemeinen Zügen andeutende musikalische Phrase. Es wird aber ferner ein plastisches, ein festgestaltetes sein, das heisst nicht eine in rezitativischer Freiheit auf Töne gebrachte Deklamation der Worte (was bekanntlich nicht einmal für das Rezitativ in seiner höchsten Bedeutung genügt), sondern bei aller Treue für das einzelne Wort und bei aller Energie in der Aussprache des-

selben zugleich ein fest ausgebildeter, in seinem Gesamtwesen dem Sinn des Textes in seiner Ganzheit entsprechender — oder vielmehr gleichbedeutender, ihn zum wirklichen und erhöhten Leben bringender Musikgedanke.

Es mag zugestanden sein, dass diese zwiefache Forderung sich nicht so häufig erfüllt sieht. So hohe Erfüllung kann nur dem durchgebildeten und von seinem Gegenstande ganz erfüllten Künstler zu Theil werden. Allein dies sind eben — wie oft man auch Eins oder das Andre misse oder vergessen und leugnen wolle — die unerlässlichen Bedingungen künstlerischen Voll-Gelingens; und der in sich begründeten Forderung lässt sich nichts abdringen aus äusserlicher Rücksicht auf den hier oder dort fühlbaren Mangel des einzelnen Künstlers, oder einzelner Werke.

Wohl darf schon das in No. 459 mitgetheilte Händel'sche Thema ein entsprechendes heissen. Hart und düster wirft es in seiner entsprechenden Tonart das „Er trau-ete Gott“ hin, über das letzte Wort scheu und trotzig-schnell weggehend zu dem hämisch abbrechenden zweiten Gliede „der hel-fe ihm nun aus“, dann herausfordernd und pochend auf das „und der er-ret-te ihn“ und dann verachtungsvoll ruhig zurückgehend. Ein verwandter Sinn spricht sich in diesem Thema von Bach aus*).

462

Sie ha-ben ein här-ter An-ge - sicht denn ein Fels, und
wol-len sich nicht be - keh - - - ren

Die Tonart ist *G* moll. Ernster und kälter setzt sich das Thema auf der *Unterdominante*, schlägt bei dem „här-ter“, wie in Unwillen zurückgewendet, hinunter auf die *Terz* des neuen *Dominantakkordes* (vielmehr in den gepressten verminderten Dreiklang, — so dass die angedeutete Harmonie, das Abfallen der Tonrichtung, die kleine Quinte der Melodie, die Unaufgelöstheit des *c* mit dem zurückkehrenden *G* moll zusammenwirken zu dem Einen Ausdruck der unwilligsten und doch mitleidvoll theilnehmenden Missbilligung), zieht das „denn“ zaudernd nach und wirft dann das strafende Vergleichswort „Fels“ hart und schroff, wie der felsharte Sinn ist, hin. So schlagend hier jedes Wort hingestellt ist, ganz eben so treffend trödelt und schlendert die Melodie bei dem „und wollen sich nicht bekehren“ hinab und zu Ende, — oder vielmehr ohne deutliches

*) Aus der bei Simrock in Bonn herausgegebenen Kirchenmusik: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“.

Ende in den Gegensatz hinein, — wie eben das in Gleichgültigkeit und Engherzigkeit verdrossen hinschlendernde Wesen der Glaubens- und Liebeleeren *).

Ist nun das Thema in Fülle der Wahrheit ausgesprochen, so ist damit zugleich der Hauptgedanke und Hauptinhalt des Ganzen in einer Kraft und Klarheit hingestellt, die nur in einer Gesangkomposition, nur in dem Zusammenwirken von Wort und Ton — von dem klar und schnell bestimmenden Wort und der ausfüllenden und auslegenden Musik — erlangbar, jeder Instrumentalwirkung an Schnellkraft und Sicherheit der Wirkung durchaus überlegen ist.

Hier knüpfen wir nun die dritte und wie uns scheint wichtigste Bemerkung an; die wichtigste, weil wir sie nicht ohne Opfer an dem, was wir in der Fugenkunst bereits errungen und liebgewonnen, bethätigen können. Wir gehen dabei von einem allgemeinen Grundsatz aus, der sich schon in mannigfachen Gestalten gezeigt und bewährt hat.

Je inniger das Gemüth von irgend einer Empfindung oder Vorstellung ergriffen ist, desto fester hält es an derselben, desto entschiedner hält es alles Andre als Ueberflüssiges oder Störendes sich fern. Und eben so: je tiefer wir wirken wollen, desto mehr müssen wir unsre Wirkungskraft auf Einen Punkt beschränken, damit das Gemüth des Andern von diesem einen Moment und von gar nichts Weiterm berührt und erfüllt werde. Auf diesem einen (nur von zwei Seiten festgestellten) Grundsatz beruht die Lehre vom Festhalten des Motivs und die Form der Fuge selber.

In der Fuge nun, — auch in der am weitesten ausgeführten, — ist und bleibt allerdings das Thema Hauptgedanke. Aber es bleibt nicht der einzige Gedanke. Vielmehr tritt ihm, je weiter die Fuge sich ausdehnt, immer mehr und mehr Anderes als Gegensatz und Zwischensatz gegenüber, es treten Engführungen, Verkehrungen, Orgelpunkt u. s. w. auf, die zum Theil das Thema selber in sich begreifen, aber doch zum andern Theil auch Fremdes oder neue Beziehungen und Verhältnisse des Thema's. Dies alles ist erst der volle Inbegriff der Fuge und Vieles davon oder sogar Alles kann möglicherweise in einem einzelnen Kunstwerke zur Sache gehören. Gleichwohl wissen wir, dass die geistige Vollkommenheit eines Kunstwerks nicht von seiner materiellen Ausdehnung abhängt, dass der Werth einer Fuge nicht durch die Zahl ihrer Durchführungen bedingt wird, dass es nicht erforderlich, nicht einmal ausführbar ist, in einer einzigen Fuge alle Beziehungen ihres Thema's **) zu geben,

*) Aehnliche Vorbilder sind gelegentlich im Th. II gegeben und mehrere in den Werken der Meister, besonders Seb. Bach's, zu finden.

**) Vogler hat in seiner Fugenkunst eine Art von Modell-Fuge gegeben, die Alles enthalten soll — und doch nicht enthält; abgesehen davon, dass sie an dem Streben nach Allumfassen auseinandergegangen ist.

alle Wendungen und Gestalten der Fugenform zu erschöpfen. Ueberall bildet die besondere Idee des Kunstwerks einen abgeschlossnen Kreis von Gestalten um sich her, in dem sie ihren genügenden Ausdruck findet; was darüber geschieht, ist überflüssig, also belästigend, erschöpfend, störend.

Nun zur Sache zurück.

Die Singfuge bedarf eines weit weniger ausgedehnten Kreises, um ihre Aufgabe zu erfüllen, als die abstrakte oder Instrumentalfuge. Denn schon ihr Thema spricht mit Hülfe des Textes seinen Inhalt, also den Hauptinhalt der Fuge selber, ungleich entschiedner aus, als das wortlose Thema der nicht gesungenen Fuge. Folglich bedarf es nicht so zahlreicher Wiederholungen, als das Thema der Instrumentalfuge.

Ist also die erste Durchführung der Singfuge gesetzt, so ist weit mehr geschehn oder erreicht, als in der Instrumentalfuge am gleichen Punkte. Erkennen wir nun, dass nach dieser ersten Durchführung keine weit ausgeführte Arbeit, keine grosse Reihe von neuen Durchführungen statthaben wird, so bedarf es keiner umständlichen Abschliessung des ersten Theils wie wir der Grundform zufolge in den abstrakten und Instrumentalfugen rathsam fanden. Beschränkt sich die Zahl der Durchführungen, so bedarf es ferner keiner so ausgedehnten Modulation, folglich auch keines — oder keines ausgeführtern Orgelpunkts, — dessen Halteton ohnehin über lebende Stimmen unlöbliche Todtheit verbreitet, der Lebendigkeit des Gesangs und dem Sinn der Sprache gleichmässig zuwider ist, — und ferner wird weder Nothwendigkeit noch selbst Raum für zahlreiche besondere Gestaltungen (männigfache Engführungen, Durchführungen in der Vergrösserung und Verkleinerung u. s. w.) vorhanden sein. Ja, manche dieser Gestaltungen, z. B. die Verkehrung, wird sich in Rücksicht auf den richtigen Ausdruck des Textes oft unanwendbar zeigen*).

*) Oft, nicht immer. Das sehen wir an dem ersten Satze von Seb. Bach's sogenannter Gdur-Messe, der bekanntlich einer Kirchenmusik angehörig war. Dieser Satz ist eine Tripelfuge, deren erstes Thema —

463 

Sie-he zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heu - che-lei sei.
zugleich in rechter und verkehrter Bewegung —

464 

Sie-he zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heu - che-lei sei.
benutzt wird. In jeder der beiden Wendungen wird das Wort des Textes in einem andern Sinn und jedesmal vollkommen wahr ausgesprochen.

Allerdings lässt sich nicht durch eine allgemeine Regel festsetzen, wie weit eine Singfuge sich erstrecken dürfe, ob sie gewisse besondere Gestaltungen, z. B. die Engführung, aufnehmen müsse oder nicht benutzen könne. Von der Verirrung — und von dem Bedürfniss solcher äusserlichen Gesetzgeberei sind wir nun wohl entbunden. Allein dabei fehlt es nicht an einem berathenden geistigen Prinzip. Dies finden wir im Grundgedanken der Fuge.

Ihm zufolge kommt es zunächst darauf an, dass das Thema in voller Kraft und von allen Stimmen nach einander ausgesprochen werde. Ist dies geschehn, so ist eigentlich die Idee der Fuge im Wesentlichen verwirklicht. Hat eine Stimme das Thema noch nicht in voller Kraft (z. B. in der günstigsten Stimmlage) ausgesprochen, oder ist in besondern Umständen Veranlassung gegeben: so mag diese Stimme das Thema noch einmal bringen. Ist die gesammte Durchführung noch nicht genügend, das Thema befriedigend zu zeigen, — oder ist, z. B. nach ausgeführtern Gegen- und Zwischensätzen, eine nochmalige Befestigung im Hauptton veranlasst, — oder fodert der Inhalt der ersten Durchführung und des ihr anhängenden Zwischensatzes gesteigerten, eifervollen Fortgang: so kann zu einer zweiten Durchführung, zu einer Engführung u. s. w. gegründeter Anlass sein. Aber je tiefer das Thema gefasst, je energischer es behandelt worden, desto weniger wird es einer breiten Ausdehnung bedürfen; und je konzentrirter sich das Ganze bildet, desto energischer wird es wirken.

Daher finden wir in der That die energischsten Fugengebilde der Meister auch am engsten zusammengehalten; sie schränken sich selbst auf eine einzige Durchführung ein (man mag sie dann Fugato's nennen), weil Wort und Ton sich bereits da in vollster Kraft ausgesprochen haben und alles Weitere nur nutzlose, verwildernde oder ermattende Dehnung sein würde. Dies ist schon früher (Th. II, S. 321) an Seb. Bach's Fugensätze

Lass ihn kreuzigen!

in der Matthäi'schen Passion nachgewiesen worden, der sich auf eine einzige Durchführung, — Bass, Tenor, Alt, Diskant und abermals Diskant, — beschränkt. In gleicher Weise bildet sich ein andrer Fugensatz aus demselben Werke —

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder!

aus einer einzigen Durchführung mit Wiederholung des Thema's im Bass und Diskant. In diesem merkwürdigen Satze kommt abermals zur klarsten Anschauung, wie es dem rechten Künstler nur um volle Erfassung des Moments, um treueste objektive Wahrheit zu thun ist. Jener Gedanke der Selbstverwünschung muss

vom ganzen Volke bekennet werden, das heisst von Stimme zu Stimme gehn, also Fugenform haben. Allein die höchste Aufregung widerspricht der Allmählichkeit, in der sich in der Fuge erst eine Stimme ausspricht, dann zwei, allmählich alle. Im wilden Getümmel brechen alle Stimmen mit einander los, —

465

Sein Blut kom - - me ü - - - ber
 Sein Blut kom - me ü - ber uns und un - sre Kin -
 Sein Blut kom - me ü - ber uns und un - sre
 uns und un - sre Kin - - - der, und un - sre Kin - der.
 der, sein Blut kom - - me ü - - - ber uns
 der, sein Blut kom - me ü - her uns und un - sre Kin -
 Kinder, ü - her uns und un - sre Kin - der, un - sre Kin - der.

und es mag im ersten Anlauf zweifelhaft bleiben, dass hier im Gedräng von vier leidenschaftlich anstürmenden Stimmen der Anfang einer Fuge gegeben und der Satz des Basses — wiewohl er doch als der gewichtvollere und fester gebildete (besonders gegen die Oberstimmen) erscheint — ein Fugenthema sein soll; aber schon kehrt dieser Satz im dritten Takt als Antwort des Tenors wieder, von den Bratschen geführt und von den Flöten in der höchsten Oktave verstärkt. Nun sollte man den Alt auf den Stufen des Basses und den Diskant auf denen des Tenors erwarten. Aber was im Bass als Grundstimme mächtig war, würd' im Alte nur still erklingen. Der Diskant übernimmt den Führer, dass er in der Höhe wild erklingt, der Alt antwortet in der Unterdominante. —

der! Sein Blut kom - me

466

uns und un-sre Kinder, ü - ber uns und un-sre Kin - - - - -
 Kin-der, ü - ber uns und un-sre Kin - - - - -
 der, sein Blut kom - - - - - me über
 ü - ber uns und un-sre Kinder, ü - ber uns und un - - - - -
 der! Sein Blut kom - me - - - - - der, sein
 uns und un-sre Kin - - - - - der, ü - ber uns und un-sre

Nach einem kleinen Zwischensatze giebt noch einmal der Bass, von *e* nach *h* schlagend, und zuletzt der Diskant (also beide Ausenstimmen) in der vorigen Lage das Thema, — es bleibt bei dem, was gesagt ist! — steigert sein letztes Motiv auf *g* und auf *a*, und dann wird schnell und klar entschieden in *D* dur geschlossen.

Auch jene Händel'sche Fuge

Sie konnten nicht trinken das Wasser

bildet sich in gedrungner, nur auf den dem Künstler vorschwebenden Moment gerichteter Gewalt aus*). Das Thema —

467

Sie konnten nicht trin - ken das Was - ser, der Strom war ver -
 They loathed to drink of the ri - ver, He tur - ned their

*) Dasselbe Thema findet sich in Händel's Werken — wahrscheinlich nach der Benutzung in Israel — für die Orgel ausgeführt; und zwar (wenn wir nicht irren) viel weiter, als im vorliegenden Fall statthaft gewesen wäre.

Sie konnten nicht trinken das Was - ser, der Strom war ver-

wan - - - - - delt in
 Wa - - - - - ters to

wird Schlag auf Schlag von Tenor, Alt, Diskant und Bass durchgeführt — und das ist die einzige Durchführung. Die weiblichen Stimmen wenden sich von der mehr gigantisch als weiblich sich gebardenden Weise ab; noch einmal erscheint sie (in *F*dur) im Tenor; dann (in *E*sdur) im Bass und abermals (in *G*moll) in derselben Stimme, die also nun das Thema in ungeberdiger Höhenkraft auf denselben Stufen, wie zu Anfang der Tenor, intonirt, alles dies nach trennenden Zwischensätzen. In den andern Stimmen (zuerst den weiblichen) hat sich ein chromatisches klagendes Motiv hervorgethan, z. B. nach dem letzten Abtritt des Thema's, —

468 Sie konnten

ohne sich etwa zu einem zweiten Thema auszugestalten.

Diese Beispiele (denen noch genug andre, namentlich aus den Oratorien unsers feinsinnigen und tief kunstverständigen Haydn zugefügt werden könnten) mögen den Grundbegriff der Singfuge zum Unterschied von dem allgemeinen Begriff der Fuge befestigen.

Vierter Abschnitt.

Die Komposition der einfachen Singfuge.

Nachdem wir, ohnehin mit Fugenform und Fugenarbeit bekannt, die eigentliche Aufgabe der Singfuge festgestellt haben, bleibt über die Komposition nur wenig zu erörtern.

Dem redenden Thema (wie wir es S. 486 bezeichneten) tritt am verwandtesten ein redender Gegensatz gegenüber, aus dem sich Zwischensätze von gleicher Grundtendenz ergeben. So bildet Händel seinen Gegensatz zu dem in No. 459 mitgetheilten Thema —

469

Er trau - e - te Gott, der hel - - fe ihm nun aus,
 hat er Ge-fall'n, hat er Gefall'n an ihm, der ret-te
 und der er - ret - te ihn, hat er Ge - fall'n an
 ihm, hat er Ge - fall'n, hat er Ge - fall'n an
 (Alt.) Er trau - e - te
 ihm, hat er Ge-
 ihm, hat er Ge - fall'n an

und in ähnlicher Weise auch die Zwischensätze, z. B. den nach der ersten Durchführung :

(Schluss des Thema's.)

470

und der er - ret - te ihn,
 und der er - ret - te ihn,
 und der er - ret - te ihn,
 und der er -

und der er-ret - te ihn, hat er Ge-fall'n

und der er - ret - te ihn, hat er Ge-
ret - te ihn,

an ihm. (Thema im Alt.)

fall'n an ihm. Er

an ihm, hat er Ge - fall'n

Er trau - e - te Gott, der

Hier waltet das Sprachliche entschieden vor; aber es kann uns nicht entgehn, dass sich damit (S. 449) eine gewisse Nüchternheit und Trockenheit über den ganzen Satz verbreitet, die hier charaktergemäss erscheint, unter andern Umständen aber nicht blos unerfreulich, sondern auch unangemessen, sogar unwahr sein würde. Besonders einem scharf entschiednen Thema gegenüber ist ein mehr fließender, — mehr musikalischer oder singender (S. 463) Gegensatz oft zur Vermittlung des Worts im Gemüthe, zu seiner musikalischen Auslegung, zur Verschmelzung des Ganzen durchaus nothwendig. Dies erkannte Händel gar wohl in dem in No. 467 mitgetheilten Satz und gab in beiden einander entgegengesetzten Fällen jedesmal das ganz Rechte*). In gleicher Weise stellt Bach dem strengen Spruch in No. 462 einen singenden Gegensatz gegenüber, —

471

Sie ha - ben ein här-ter An - ge -

*) Beiläufig sei bemerkt, dass der Gegensatz im Originaltext auf das Wort Waters (Wasser) fällt.

(Alt.)

sicht, denn ein Fels, und wol-len sich nicht be-

der in gleicher Weise von Bass und Tenor bis zum Eintritte des Diskants fortgeführt wird; hier wird Bassstimme und Tenor mehr redend, während der Alt den singenden Gegensatz fortführt.

Allerdings lässt sich nicht bestimmen, in welcher Weise — und noch weniger, in welchem Maasse der Gegensatz theils redend, theils singend gestaltet werden solle; dies hängt von dem besondern Inhalt jeder einzelnen Aufgabe und von der Auffassung, also zum Theil von der Subjektivität und Stimmung des Komponisten — die sich aber im höchsten Gelingen mit jenem Inhalt identifiziren, sich ganz dem Sinn und Willen der Aufgabe hingeben — ab. Aeusserlich gestaltet sich der Satz um so günstiger, je glücklicher die drei Kräfte des Gesangs: Rede, Aushallen, Singen (S. 463) sich gegenseitig ablösen und heben. Wie weit dies in jedem einzelnen Falle möglich ist, kann nur aus dem besondern Sinn desselben ermessen werden.

Und hier kommen wir zu dem Letzten, was zur Einweisung in die Komposition hülfreich sein kann, nämlich zu dem Entwurf der Singfuge. Schon die abstrakte oder Instrumentalfuge wurde in der Regel nicht sogleich vollständig niedergeschrieben, sondern erst entworfen und dann ausgeführt. Bei der Singfuge müssen wir diese Weise der Arbeit noch rathsamer finden, da hier ausser dem Musikalischen noch der Text zu fassen, oder, wo seine Stellung nicht sogleich klar, einzurichten und zu vertheilen ist. Die Arbeit kann in der Regel nicht eher beginnen, als bis der Text (oder der Hauptabschnitt desselben) das Thema hervorgerufen hat. Ob nun der Schluss des Textes mit dem Schluss des Thema's zusammenfällt, wie in No. 469, oder über denselben hinausgeht, wie in No. 467 und 471 (462), — ob ferner für Gegen- und Zwischensätze einzelne Textglieder aus dem Thema wiederholt oder vorbehaltne Worte und Abschnitte (S. 486) dafür benutzt werden sollen: das kann nicht immer im ersten Entwurfe sogleich klar sein, darf der Ausarbeitung überlassen bleiben. Wo es aber angeht, oder wo sich ein frischer oder bedeutungsvoller Texteintritt ergibt, da ist rathsam, schon im Entwurfe wenigstens ein Paar andeutende Silben zu geben.

Bisweilen endlich wird, besonders bei ruhigen Abschnitten des Thema's, ein gehender Bass (oder ein Kontrapunkt oder eine selbständige Begleitung, — welche letztern Fälle wir jedoch hier noch

bei Seite lassen) nöthig. Auch dieser muss im Entwurf angedeutet werden.

Statt weiterer Erörterung folgt hier der Entwurf eines Fugenanfangs mit gehendem Basse. Der Text ist aus Ps. 39, 9 genommen.

Er - ret - te

472 Er-ret - te mich von al - ler mei - ner Sün -

mich
- de von er - ret -

er- mich von

Er- er- al - ler al-

al-ler meiner von al- er - rette

errette

er- von al-ler mei - ner

er - ret - te

Auf den Inhalt selbst ist hierbei nicht weiter einzugehn, es ist z. B. gleichgültig, warum — und ob mit Recht der Bass zweimal nach einander das Thema nimmt; nur die Weise des Entwerfens sollte zur Anschauung kommen.

Und hier wenden wir uns zum Schluss auf die im vorigen Abschnitte S. 485 gemachte Unterscheidung zurück zu der andern Fugenweise, in der die Form um ihrer musikalischen Fülle und Wirkung zur Erscheinung kommt; wir nennen sie (blos der Orientirung im Lehrgange wegen)

B. die singende Fuge.

Hierbei ist nun nicht etwa daran zu denken, dass das Wort in der ausgeführtern oder mehr dem Reinmusikalischen zugewendeten Fuge vernachlässigt werde; es ist nur nicht das entschieden Vorherrschende. Und wenn es dies sogar im Thema ist, so bleibt es nicht so; die Ausführung geht weiter, als das Bedürfniss, den Text zum vollen Ausdruck zu bringen. Die Schlussfuge zu Haydn's Schöpfung kann hier als Beispiel dienen. Das Thema, wie es hier —

(Alt) (Diskant)

473 Des Herren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A - -
A - - - - - men. Des Herren
Ruhm, er bleibt, er bleibt in E - wig -

in Alt und Diskant auftritt, spricht Ton auf Silbe und wohl angemessen den Text aus, der auch im Gegensatze (wie schon hier der Tenor zeigt) zur Geltung kommt. Allein nicht hieran konnte sich Haydn genügen lassen; er musste einen musikalisch befriedigenden Schluss für sein Oratorium gewinnen. Daher stellt er gleich von Anfang an einen singenden Gegensatz (mit dem dazu vorbehaltenen Textwort „Amen“) gegen das Thema und führt nun seine Fuge so voll und breit aus (durch vierundsiebzig Takte mit Zuzählung des freien Schlusses), dass schon der flüchtigste Ueberblick überzeugt: es komme hier nicht sowohl auf den vollen Ausdruck

des Textes in Fugenform, sondern auf die Verwendung einer breit und bewegt ausgeführten Fuge als eines sättigenden Musikstücks zu befriedigendem Abschluss eines grossen Werks an.

Unter solchen Umständen mag sich auch das Thema ziemlich frei gegen seinen Text verhalten, nämlich so bilden, dass man keineswegs behaupten kann, es müsse der Text gerade so ausgesungen werden. Ein Beispiel bietet uns die Schlussfuge aus Seb. Bach's Motette: „Singet dem Herrn“. Der Text der Fuge —

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Alleluja!

konnte in voller Kraft des Wortes in Musik übergehn, zu einem redenden Thema werden. Bach fasst die Vorstellung des Lobsingens auf —

474

Al - - - - - les, was O - - - - -
 - - - - - dem hat, lo - be den Herrn! Al - le - lu - -
 ja, Al - le -
 lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

und erlangt damit einen schwungvollen, ganz sättigenden Schluss für sein Werk.

In diesem Sinne kann es sogar nöthig werden, dass die musikalische Fassung eines Textes dem Sinne desselben nicht vollkommen entspreche. Wenn in Mozart's Requiem die Worte Kyrie eleison und Christe eleison so —

475

(Bass) Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-
 (Alt) Christe ele-
 Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-
 Christe ele-

und die letztern später so —



gefasst werden: so ist damit ihrem Sinn, dem Ausdruck frommen, demüthigen, vor dem Mittler inbrünstigen Flehens nicht Genüge gethan, und G. Weber's Kritik (in seinen Untersuchungen über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems) dürfte in dieser Hinsicht, abgesehen von mancher Härte und sogar Unwahrheit des Ausdrucks, nicht widerlegt werden können. Demungeachtet ist sie eine irrige, weil einseitige. Sie übersieht, dass es hier — nach dem ganzen Sinn des Werkes — nicht zunächst auf einen tiefgetreuen Ausdruck jener Worte, sondern auf befriedigende kirchlich-feierliche Abrundung und Abschliessung eines ganzen Abschnitts, des weit ausgeführten Gebets für die Verstorbenen, ankam. Ob jene Worte, oder ob selbst die ganze Seelenmesse tiefer aufgefasst werden konnten und sollten, das ist hier gar nicht die Frage. Wir müssen uns dem Komponisten zur Seite stellen, mit ihm das Requiem, das *lux perpetua* u. s. w. im Geiste komponirt haben, und dann uns fragen: was nun noch zur Besiegelung des Ganzen nothwendig sei; mit Einem Worte: wir müssen nicht abstrakt, sondern das Werk aus sich selber beurtheilen. Dann ist die Mozart'sche Auffassung gerechtfertigt*). Dass übrigens ein bloß oder vorzugsweise singendes Thema den Sinn, die Stimmung des Textes auf das Tiefste aussprechen könne, daran erinnere das Kyrie aus Bach's hoher Messe**).



Und hiermit ist auch das über die singende Fuge (wenn man das Unterscheidungswort gestatten will) zu Erinnernde, so weit es nöthig schien, abgethan. Denn wie man eine Fuge ausführe, welche Hülfquellen zu einer weiten Ausführung zu Gebote stehn, ist bereits aus der abstrakten Fugenlehre bekannt.

Dass endlich bisweilen Fugen, die ihrer ersten Anlage nach hätten redende werden mögen, eine weitere Ausdehnung gewinnen, als der ausschliessliche Ausdruck des Textes foderte, — und umgekehrt, dass mehr dem Musikalischen zugewendete Fugen bisweilen eine sehr gedrängte Fassung haben: kann uns bei der Mannigfaltigkeit der in einem Kunstwerke zusammenwirkenden geistigen Mo-

*) Vergl. Berl. allgem. musik. Ztg., Jahrgang 2 (1825), S. 381.

***) Bei Simrock in Bonn.

tive nicht befremden. So ist Händel's bei No. 459 angeführte Fuge (man vergleiche auch No. 469 und 470) ihrem Inhalt nach durchaus eine redende. Ihre Ausführung geht aber unverkennbar über den Zweck des blossen Textausspruchs hinaus; vielleicht war es eben die Trockenheit des hart und dürr hingeprochnen Worts, die im Komponisten das Bedürfniss einer musikalischen Befriedigung nährte. Auf der andern Seite ist die Fuge (oder das Fugato) *Osanna in excelsis* in Mozart's Requiem eine mehr singende als redende Aeusserung; aber sie flammt so feurig und freudig auf, dass sie — auch abgesehn von der Gewohnheit, das *Osanna* in der Messe kurz zu fassen — sich und uns schnell befriedigt und einer weitem Ausführung gar nicht bedarf.

Fünfter Abschnitt.

Die andern Gestalten der Singfuge.

Die vorigen Abschnitte enthalten das Wesentlichste über die Komposition aller Arten der Singfuge, wengleich zunächst in Anwendung auf die einfache Fuge. Ueber die andern Arten bleibt uns nur wenig Einzelne zu bemerken.

1. Die Doppel- und Tripelfuge.

Wir wissen schon, dass die Doppelfuge zwei, die Tripelfuge drei Subjekte durchführt, wissen ferner, wie diese Subjekte gebildet und das ganze Werk angelegt und ausgeführt werden muss. Es bleibt also nur die Frage: wann die Form der Doppel- oder Tripelfuge für den Gesang veranlasst sei?

Der eigentliche Anlass muss, wie man voraussieht, im Texte liegen.

Ein Text, der wesentlich einen einigen Gedanken ausspricht, — und zwar einen für Fugenform geeigneten, — veranlasst ein einiges Thema, also eine einfache Fuge. Nur in besondern Verhältnissen könnte ein Anlass liegen, für denselben Text zwei verschiedne Themate zu bilden*).

*) Es sei erlaubt, ein Beispiel aus dem „Mose“ des Verf. (Partitur und Klavierauszug bei Breitkopf und Härtel) zu entlehnen. Der zweite Theil des Oratoriums schliesst mit dem auflodernden Dank- und Lobgesang des geretteten Volks. Hier konnte es nicht fehlen, dass die Stimmen sich wetteifernd her-zudrängten, ehe noch eine die andre recht ausreden lassen und ausgehört hatte. So ergaben unvorhergesehn zwei Textsätze drei Subjekte, —

Ein Text, der zwei unvereinbare Gedanken ausspricht, wird füglich nicht anders behandelt werden können, als so, dass man jeden Gedanken abgesondert vorträgt.

Ein Text, der zwei zusammengehörende, einander ergänzende Gedanken in sich fasst, bedingt — vorausgesetzt, dass dieselben Fugenform fodern oder doch zulassen — die Form der Doppelfuge*.)

Ein Text endlich, der drei solche Gedanken in sich fasst, bedingt die Form der Tripelfuge.

So würden z. B. diese Texte (Ps. 30, 2, Ps. 38, 2) —

Ich preise dich, Herr, denn du hast mich erhöht — und lässtest meine Feinde sich nicht über mich freuen.

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

wohl in der Form der Doppelfuge (die beiden Subjekte sind durch Gedankenstriche abgegränzt) ihre rechte Fassung finden. Es ist einleuchtend, dass in jedem derselben die beiden Sätze zusammengehören, gleichwohl — schon der Länge des Ganzen wegen, dann besonders wegen des nahverwandten, aber doch eine Unterscheidung fodernden Sinnes — nicht in Einen Satz, in ein einziges Thema

Er hat für-
Er hat fürwahr, er hat für-
Ross und Mann hat er in's Meer ge- stürzt, Herr ist sein
wahr ei - ne herr - li - che
wahr ei - ne herr - li - che
Ross und Mann hat er in's
Na - - - me!

so dass statt der Doppel- eine Tripelfuge (übrigens nach Erfodern des Moments in gedrängtester Fassung) entsteht, wie oben statt der einfachen eine Doppelfuge.

Auch das Mozart'sche Christe eleison (No. 475 und 476) hat zwei nicht unwesentlich verschiedene Gestalten, wiewohl die zweite aus der ersten hervorgeht, — wie im vorstehenden Falle das dritte Subjekt aus dem zweiten.

*) Doppelfugentexte finden sich unter anderm Psalm 68, 35 und 95, 2—3.

zusammengedrängt werden können, und dass man eben so wenig sie ganz von einander scheiden und abgesondert behandeln darf.

So könnte auch jener in No. 460 behandelte Text, der sich da ganz in das Thema stellt, in No. 461 aber auf Thema und Gegensatz vertheilt, möglicherweise die zwei Subjekte einer Doppelfuge veranlassen. Nur scheint jeder seiner Abschnitte —

Verlass mich nicht, Herr mein Gott, — sei nicht ferne von mir,

der Ausdehnung nach zu beschränkt und dabei dem Inhalte nach gar zu identisch mit dem andern, als dass es für ihn der gewichtigeren und breiteren Form bedürfte. Statt weiterer Ausführung diene das Th. II, S. 474 und S. 496 bereits Ausgeführte.

Auch in Bezug auf die Formen

2. des Chorals mit Fuge

und

3. des fugirten Chorals

bedarf es nur einer Verweisung auf das Th. II Gesagte.

Es bleiben nur noch über einen schon S. 484 angeregten Gegenstand —

4. die Fuge mit fremdem Zusatz

einige leichte Bemerkungen zu machen.

Wir haben bereits S. 482 von Texten geredet, die zum Theil die Form der Fuge — jetzt können wir zusetzen, auch der Doppel- oder Tripelfuge — fodern, jedoch noch Bestandtheile in sich schliessen, die weder im Thema, noch im Gegensatz oder den aus beiden entwickelten Zwischensätzen Erledigung finden. Der S. 483 angeführte und zergliederte Psalm 117 gab uns ein treffendes Beispiel; die dort mit 1. und 2. bezeichneten Vorausschickungen, dann das Wort „Halleluja“, vielleicht auch das „in Ewigkeit“ sollten nicht in, sondern neben dem Fugenthema und dem sonst zur Fuge streng Gehörigen ihre Stelle finden. Wie geschieht dies nun? —

Die Antwort ist leicht.

Die dem eigentlichen Fugentext zugehörigen, nur aus Rücksicht auf dessen Ausdehnung oder zu besserer Hervorhebung ausgesonderten Worte werden gleichsam als fremde Motive in Zwischensätzen, oder als freier Ausgang zum Schluss der Fuge, — auch wohl zum Schlusse des ersten Theils und dann abermals zum Schluss des Ganzen, — vielleicht auch zu einem Orgelpunkte (wenn ein solcher vielleicht mit Hülfe eines Instrumentalbasses statthat) zur Sprache gebracht. So könnten z. B. im 117. Psalm die Worte „in Ewigkeit“ und „Halleluja“ gesetzt werden.

Solche Theile des Textes dagegen, die eine eigne, nicht bloß beiläufige Behandlung verlangen, werden als Einleitungen (S. 483) oder Nachsätze (Schlusssätze von besonderm Inhalte, S. 484) behandelt. Dies kann mit mehr oder weniger Gewicht und Ausdehnung geschehn. So schliesst z. B. Seb. Bach die in No. 474 angeführte Fuge in folgender Weise ab. —

479

Al - le - lu - ja!

(Schluss des Thema's) Al - - - - -

Al - le - lu - ja!

- le - lu - ja!

Er bedient sich des Worts Alleluja, das er schon innerhalb der Fuge (man sehe No. 474) in den Gegensatz gebracht, nun noch zu einem Schlusse, der, wenn auch dem Inhalte der Fuge verwandt, doch ein freier genannt werden kann. Wiederum giebt er der in No. 477 angeführten Fuge eine freie Einleitung zu demselben Texte, —

480

Largo.

Kyri - e e - le - i - son

die mit dem fernern Inhalte der Komposition formell gar nichts gemeinsam hat, nur auf ihren Sinn einführt, — dies aber mit der Macht Bach'scher Wahrheit und Tiefe; — eine jener unsterblichen Schöpfungen im engsten Raume.

Einer Anleitung bedarf es hier weiter nicht; die etwa wünschenswerthe Vorübung ist S. 455 u. f. gegeben.

Sechster Abschnitt.

Die freien Figuralformen.

In der abstrakten Lehre des zweiten Theils dienten uns die freien Figurationen als Vorbereitung zur Fugenform; schon damals war die innige Verwandtschaft, das Ineinandergehn beider Formen bemerkt worden.

Einer Vorbereitung zur Singfuge konnte es jetzt nicht mehr bedürfen, und so gehen wir den umgekehrten Weg von ihr zu den freien Figurationen.

Die freie Figuration tritt für den Chorgesang ein, wenn ein Text durchgesprochen, polyphon durchgenommen werden soll und sich zur eigentlichen Fugenform nicht hinlänglich festgeschlossen oder sonst diese Form sich nicht genugsam motivirt findet. In dieser Bestimmung schon, die der Natur der Sache nach nicht anders als negativ ausfallen konnte, sieht man, warum wir diese Formen der festen Fugenform nachfolgen lassen. Das Unbestimmtere und darum Gesetzlosere wird leichter und sicherer gefasst, wenn das Feste vorgegangen ist*).

Freie Figuration haben wir schon an mehreren der vorangeschickten Beispiele vor uns gehabt; es waren das Sätze (z. B. No. 436, 480), die sich vermöge der polyphonen Ausgestaltung aller Stimmen unter diesen Begriff (Th. II, S. 196) stellten. Allein die Grundlage war eben Satzform; der Text war durch die polyphone Behandlung zu reicherer Geltung gekommen, hätte aber auch einfach gesetzt werden können.

Oft ist dies nicht ohne Beeinträchtigung des Textgehalts möglich. Wenn z. B. Seb. Bach in seiner Matthäi'schen Passion erzählt, wie die Hohenpriester und Pharisäer sich sämmtlich zu Pilatus drängen und sprechen:

*) In der frühern Lehre mussten wir den umgekehrten Weg nehmen, weil die Fugenform zu viel des Neuen auf einmal gebracht hätte.

1. Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach, da er noch lebete:
2. Ich will nach dreien Tagen auferstehen.
3. Darum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag,
4. auf dass nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn,
5. und sagen zum Volk:
6. Er ist auferstanden von den Todten;
7. und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste.

(Matth. 27, 63—64.)

so kann er in seiner bei der Darstellung des biblischen Hergangs durchaus dramatischen Weise sich unmöglich an einem blossen musikalischen Hersagen befriedigen, sondern fasst den Moment in seiner Lebensfülle, wie die Aufgeregten sich in Haufen und ungestüm vor-drängen, mit einander und durch einander gross Redens haben und nicht genug thun können, und immer Einer noch mehr wie der Andre vorzubringen hat. Dies gehässige Gewimmel muss sich überdrängen und überstürzen, und an irgend eine ruhig sich entfaltende Weise, an einen festgehaltenen Hauptsatz ist nicht zu denken. So drängt Bach Satz auf Satz. Zuerst —

481

ist, bei dem ersten Anbringen, Alles bei der Hand und einstimmig. Dann bei dem Widersagen jener sorgeweckenden Verkündung (Satz 2) überbietet schon Einer den Andern, —

482

und die Weissagung des Auferstehens thürmt sich in dem Wortlärm gleich einer hohlen Prahlerei auf. So schwirrt und poltert Satz auf Satz *) ohne Rast und Sammlung und Würde, ein Spiegelbild jenes Moments im grossen Lebensdrama, vorüber. Die Form ist hier der unmittelbare Ausdruck der Sache; es konnte für diese keine andre geben.

Eine ähnliche Aufgabe bot sich Händel im ersten Chor seines Messias. Der Text —

1. Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret; — 2. alles Fleisch mit einander wird sehen, — dass Jehovah's Mund geredet hat.

bietet zwei Abschnitte, deren zweiter in zwei Glieder zerfällt. Beide Abschnitte sind bedeutend, und es wäre nicht zu behaupten, dass einem vorzügliches Gewicht vor dem andern gebührte. Der erste würde sich fugenmässig verkündigen lassen, der zweite wäre für ein Fugenthema (anderer Gründe zu geschweigen) zu lang und zur Zerlegung in zwei Themate noch weniger geeignet, weil das erste Glied keinen vollständigen Sinn giebt; den ganzen zweiten Abschnitt aber als Anhang zu dem ersten fugenmässigen behandeln, würde jenen — oder bei gewichtiger Behandlung diesen beeinträchtigen. Händel zergliedert daher seinen Text und mischt die Glieder in bewegter, durchaus frei gestalteter Figuration dergestalt, dass bald dieses, bald jenes zum gerechten Ausspruch kommt und das Ganze lebendig erregt vorüberzieht. Nach einer instrumentalen Einleitung, zu der die beiden ersten Sätze des Chors (No. 483 und 484) benutzt sind, wird der erste Abschnitt — und zwar schon zergliedert — aufgeführt. Der Alt intonirt, —

483 

Denn die Eh-re, die Eh-re des Herrn

der Bass unter Zutritt der übrigen Stimmen wiederholt; dann schliesst sich das zweite Glied dieses Abschnittes an, —

484 

wird of-fen-ba-ret. Denn die

wird of-fen-ba-ret.

beide vereinen sich, bis der erste etwas verlängerte Satz (die Melodie wieder im Basse) in der Dominante den ganzen Abschnitt ausspricht und ein Zwischenspiel des Orchesters mit dem Motive des

*) Man findet den ganzen Satz, — formell eine eben so bedenkliche als glücklich gelöste Aufgabe, in der Beilage III.

zweiten Satzes in *E* schliesst. So bildet sich gleichsam ein erster Theil eines figuralen Liedsatzes.

Jetzt tritt ohne Weiteres und wieder im Haupttone das erste Glied des zweiten Abschnittes im Alt auf, —

485 

Al-les Fleisch mit ein-an-der wird se-hen

wird vom Tenor in der Unterdominante wiederholt; und nun intoniren, wieder im Haupttone, Tenor und Bass das letzte Glied, und die Oberstimmen setzen das vorige entgegen.

486 

Alles Fleisch mit ein-an-der wird se-hen.

Dass Je-ho-vahs Mund ge-re-det hat.

Hiermit ist der Text ausgesprochen und der ganze Inhalt der Musik festgesetzt. Allein wir erfahren hier, was wir schon früher bei der Figuration gewahr werden mussten: nicht in dem einen oder in mehrern Motiven liegt die Kraft dieser Form, sondern in ihrem Spiel und dem Gewebe der Stimmen, des Ganzen, das aus ihnen entsteht. So ist das zweite und dritte Motiv Händel's unbedeutend, das erste und vierte wenigstens nicht von solcher Bedeutung, dass sie für sich befriedigen könnten. Alles das konnte nach dem Textinhalt nicht wohl anders sein. Aber nicht in diesen Einzelheiten, sondern in ihrer Verwebung will sich Händel's Kraft entfalten. Wieder intonirt der Diskant auf *e* das vierte Motiv, die andern Stimmen spielen mit dem dritten dagegen, dann intonirt Tenor und Bass auf *h*, und so bildet sich ein Schluss auf diesem Tone. Unter Vortritt des Orchesters kehrt jetzt der erste Satz (die Melodie im Basse) im vollen Chor in *H* wieder, — der dritte spielt nach, — der Diskant intonirt auf der Quinte des neuen Tons das „Jehovah“ und der Alt setzt den ersten Gedanken entgegen. In solcher Weise, höchst frei, spielt sich der Chor mit seinen vier Sätzen über *E* nach *A* zurück und zu Ende, überall regsam und anregend — und ist eben damit die durchaus angemessene, weissagende Einleitung des grossen Werks.

Aehnliche Gestaltung zeigt dasselbe Werk zu dem Texte:

Denn es ist uns ein Kind geboren, und ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter; und sein Name wird heissen: Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst.

Hier wird nach einer instrumentalen Einleitung mit dem ersten Gedanken zuerst (und zwar von Solostimmen) der erste Satz intonirt, —

487

Sva (loco)

Denn es ist uns ein Kind ge - bo - ren, und ein Sohn ist uns ge - ge - ben, und ein Sohn ist uns ge - ge - ben.

der Tenor wiederholt und der Diskant schliesst sich singend an; —

488

u. s. w.

in gleicher Weise folgen Alt und Bass in der Dominante, worauf der Tenor den folgenden Abschnitt giebt, —

489

Welches Herrschaft, welches Herrschaft ist auf sei - ner Schulter

490

Schul - - - - - ter, auf sei -

Welches Herrschaft ist auf sei - ner Schulter, und sein

Na - me wird heis - sen

wird und unter dem fröhlichen Schall des Orchesters zu dem frischen, ganz homophonen Ausspruche des letzten Textabschnitts vom ganzen Chor führt, mit dem, wieder auf der Dominante, ein Schluss — gleichsam des ersten Theils erfolgt.

Wieder beginnt das Spiel der ersten Sätze (No. 488 und 490) und führt zu dem letzten in *G*dur; nochmals angeknüpft führt es in die Unterdominante zum letzten Satze; und zum letzten Mal machen beide Partien mit einem freien Anhang und einem Nachspiel des Orchesters über das Motiv von No. 487 den Schluss.

Schon die Lockerheit dieser Bildungen zeigt, dass sie sich auf die mannigfaltigste Weise ausführen lassen. Sie nähern sich auf der einen Seite der Satz- oder Liedform, auf der andern der Fugenform, in andrer Beziehung der Form der Motette, die wir im folgenden Abschnitte kennen zu lernen haben. Ja, es kann uns nicht befremden, wenn wir bisweilen auf Gebilde treffen, die es einigermassen zweifelhaft lassen, ob sie freigehaltne Fuge oder fugenähnliche Figuration, ob sie Figuration oder vielleicht schon eine leichtere Motettengestalt sind. Dergleichen zwei- oder mehrdeutige Gestaltungen finden sich stets und nothwendig auf der Gränze verwandter Formen; wir haben sie schon öfter als die Punkte bezeichnet, auf denen die Formen in einander übergehn und gegen einander frei werden, ihre Schranke überwunden haben.

Siebenter Abschnitt.

Die Motette.

Der Kunstausdruck *Motette**) bezeichnet zweierlei Kunstformen.

Erstens werden Kirchenkompositionen so genannt, denen ein Kirchenlied mit oder ohne beigemischte biblische Sätze — oder auch eine Reihe von Bibelstellen als Text zum Grunde liegen und in denen die verschiedenen Sätze des Textes als abgesondert für sich bestehende Tonstücke behandelt sind. In einer *Motette* in diesem Sinne des Worts könnte also der erste Liedvers als einfacher oder figurirter Choral, der zweite als Arie, der dritte als fugirter Choral u. s. w. behandelt,

*) Er hat auch zweierlei Ableitungen, die jenen zwei Bedeutungen wohl entsprechen. Nämlich einmal hängt er (aus der Zeit der niederländischen Schule) mit dem französischen Worte *môt* zusammen, das bekanntlich „Wort“, in alter Sprache aber vorzugsweise „Bibelwort“ (wie unser deutsches „Spruch“) bedeutet. *Motette* wär' also eine Komposition von Bibelstellen. Dann aber (besonders bei den ältern Deutschen) wird *Motette* (alt: *Mutete*) von *mutare* (verändern) abgeleitet und deutet auf Veränderung der „Kompositionsweise“, auf das Abgehn von einer Weise oder Form auf die andre.

es könnten Rezitative, Fugen, Duette, Instrumentalsätze in beliebiger — nach dem jedesmaligen Text sich bestimmender Auswahl und Anordnung an einander gereiht werden. In solcher Weise hat unter andern Seb. Bach seine Motette: „Jesu meine Freude“ geschrieben. Ueber diese Kompositionsweise ist hier nicht weiter zu reden. Sie ist nicht eine besondere Kunstform, sondern eine Reihe von Tonstücken in verschiednen theils uns schon bekannten, theils noch künftig zu betrachtenden Formen.

Zweitens bezeichnet das Wort Motette eine wirkliche für Chorkomposition bestimmte Kunstform, über die wir uns hier noch zu verständigen haben. Dass diese Form wie alle Gesangsformen ihren Grund in der Beschaffenheit des Textes hat, muss schon (S. 382) vorausgesetzt werden. Wir knüpfen daher bei dem Text an.

Die bisher betrachteten Chortexte — abgesehn für jetzt von den liedförmig oder figural zu behandelnden — zeigten einen Hauptgedanken, der das Thema einer einfachen Fuge, oder zwei oder drei Hauptgedanken, die die zwei oder drei Subjekte einer Doppel- oder Tripelfuge werden konnten, mithin eine dieser Fugenformen begründeten; die Beiläufigkeiten, die in die Zwischensätze, in Einleitung und Schluss der Fuge treten konnten, lassen wir hier bei Seite.

Schon für die Tripelfuge war der Anlass selten; selten fodert ein Text diese Form, und wir haben längst (Th. II, S. 496) einsehn müssen, dass mit der Zahl der Subjekte die Klarheit und Wirksamkeit jedes einzelnen in gleichem Verhältniss abnimmt. Wie also, wenn sich ein Text darbietet, der selbst das Maass der Tripelfuge überschreitet, dessen Glieder eine volle und fasslich eindringliche Behandlung fodern, nicht bloß ein Zueinanderdrängen, wie die Durchführung mehrerer Subjekte mit einander, — auch nicht ein flüchtiges Ueberhingehn, wie die Figuralsätze? — Unser erster Gedanke muss sich hier dahin richten, dass dann jedes der Glieder abgesondert für sich zu behandeln wäre, wie in der Motette erster Art. Wie aber, wenn die Glieder bei aller besondern Wichtigkeit doch auch wieder so eng zusammengehören, dass sie nicht getrennt werden dürfen? — Dann müssen die verschiednen Sätze sich zu einem einigen Tonstücke verbinden. Dies ist die Kunstform der Motette.

Hier nehmen also wieder die einzelnen Sätze verschiedne Gestalt an; es können liedförmige, figurale, Fugensätze in beliebiger Zahl und Ordnung neben einander treten. Aber diese verschiednen Sätze verknüpfen sich zu einem einigen Ganzen.

Jede der einzelnen Formen, die hier sich verbinden, ist uns schon bekannt, bedarf also keiner weitem Erörterung. Es wird daher nur auf die Anwendung und Verknüpfung ankommen.

Jeder der anzuwendenden Sätze, namentlich auch die Fugensätze,

ist nur Theil eines grössern und zusammenhängenden Ganzen; keiner kann sich also in solcher Fülle und Breite vollenden, wie wenn er für sich allein aufträte, jeder muss zusammengedrängt auf seinen wesentlichen Inhalt vorübergehn, um sich schnell geltend zu machen und dann dem Folgenden zu weichen, ohne dass das Ganze in ungünstiger Breite auseinanderflüsse. Namentlich die Fugensätze werden mit einer einzigen Durchführung abzufertigen sein; oder wenn sie eine zweite (oder eine einzige übervollständige) fodern, so wird man sich um so weniger mit den Beiläufigkeiten langer Zwischensätze aufhalten dürfen. Auf diesem Punkt erkennen wir also schon die Macht und grosse Bedeutung der Motettenform: jeder ihrer Sätze drängt seine ganze Kraft auf den möglichst engsten Raum zusammen. — Hierin liegt aber auch, beiläufig gesagt, der Unterschied der Motettenform von den S. 505 u. f. betrachteten Figuralformen. Auch diese berühren und verknüpfen mancherlei Sätze. Aber sie gehn leicht über sie dahin, während die Motettenform jedem das volle Gewicht einer vorzüglichen Bedeutung giebt.

In der uneingeschränkten Reihe verschiedner Sätze, die sich in der Motette zu einem Ganzen verknüpfen, können, wie gesagt, auch Fugensätze ihre Stelle finden. Wir setzen jetzt zu: auch Doppelfugensätze; — auch zwei, ja möglicherweise mehr Subjekte können nach einander durchgeführt werden. Diese unterscheiden sich dann von der ersten Form der Doppelfuge (Th. II, S. 462) dadurch, dass die Subjekte nur nach, nie gegen einander zur Durcharbeitung kommen. — Wir werden hier an die schon bekannte Form des fugirten Chorals erinnert; er giebt sich jetzt als Motette zu erkennen, aber als eine einseitig ausgebildete, nur auf Fugensätze beschränkte. Diese Beschränkung ist kein Fehler, sondern vielmehr die Form, in der der Inhalt des Chorals zur reichsten und machtvollsten Geltung kommt. Aber die Motettenform ist zu mannigfaltigern Gestaltungen befähigt.

Die Verknüpfung aller dieser Sätze wird nun

- 1) durch ihre ununterbrochne Folge,
- 2) bisweilen, aber nicht nothwendig, durch verbindende Glieder oder Tonsätzchen,
- 3) durch eine zweckmässig geordnete Modulation, die jedem der verschiedenen Sätze den bestimmten Sitz in der gesammten Folge der Tonarten anweist,
- 4) bisweilen durch Zurückführung auf den ersten Satz, der damit gleichsam als Hauptsatz erscheint,
- 5) bisweilen auch durch weite, vollgenügende Ausführung des letzten Satzes, der sich damit als Ziel aller vorhergehenden darstellt,

bewirkt. — Dass dieser Verbindung die Kraft der Sonatenform(in

welcher die Hauptgedanken gegen und in einander gearbeitet werden) abgeht, ja, dass sie selbst den festern Abschluss der Rondoform, auf einen Hauptsatz zurückzukommen, nicht immer hat: ist klar; der aufklärende und schnellfassliche Zusammenhang des Textes muss und kann hier dem Mangel festern musikalischen Verbandes ergänzend zu statten kommen. Doch ist allerdings Bedacht zu nehmen, dass dieser Mangel nicht durch allzugrosse Häufung der Sätze und willkürliche oder unentschiedne Modulation ein unübertragbarer Fehler werde.

Wenden wir uns nun zum Praktischen zurück. Es wird dabei nur der Anschauung fertiger Werke bedürfen, da die einzelnen anzuwendenden Formen uns geläufig sind. Zuerst fragen wir nach dem Text.

Könnte jener S. 506 aus dem Matthäus angeführte Text Motettenform erhalten? — Nein. Kein einziges seiner Glieder ist für sich so wichtig, dass es einer abgesonderten und dabei nachdrücklichen Behandlung bedürfte. So sehen wir auch (Beilage III), dass Bach zwar die einzelnen Glieder der Deutlichkeit wegen von einander gesondert, keines aber anders als flüchtig vorübergehend, keines mit dem Nachdruck einer fest ausgeprägten Form behandelt hat; eben das hastige, von Erbrossung und Sorge aufgestachelte Vorüberdrängen war Charakter des Moments und der Komposition.

Wäre der S. 507 angeführte Händel'sche Text zur Motette geeignet? — Nein. Soll er entschieden, wie es die Art der Motette ist, zerlegt werden, so kann das sinngemäss nur in zwei Abschnitte geschehen:

1. Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret;
2. alles Fleisch mit einander wird sehen, dass Jehovah's Mund geredet hat.

Beide Sätze sind nur ein und dieselbe Ankündigung des zu Erwartenden (der Geburt des Heilandes) von zwei verschiedenen Gesichtspunkten; kein Satz ist ohne den andern genügend, aber auch keiner für den Zweck der Verkündigung von vornehmlicher Wichtigkeit, — Gott soll sich verherrlichen durch Erfüllung des Verheissenen, aber die Menschen mit einander müssen es erkennen. Folglich können die Sätze nicht motettenartig nach, sie müssen mit einander auftreten. Also könnten sie vielleicht gegen und mit einander aufgeführt werden in Form der Doppelfuge? Das erlaubt schon die Ausdehnung nicht, auch würde in dem Gegeneinander der beiden Subjekte die Deutlichkeit eines jeden beeinträchtigt zu Gunsten der musikalischen Gesamtwirkung. Folglich mussten die Sätze heroldartig verkündet werden, sich hin und wieder ablösen und in diesem Vorüberspielen jeder seine Deutlichkeit, keiner ein ungebührliches

Uebergewicht, das Ganze die Lebendigkeit und das vorüberwallende Wesen einer Verkündung von erweckendem Inhalt an sich nehmen. So hat Händel komponirt; dies bedingte seine Form.

Oder endlich: könnte jener Anfang des ersten Psalms, den wir anderswo (Th. II, S. 496) als Text einer Tripelfuge bezeichnet haben, —

Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, — noch tritt auf den Weg der Sünder, — noch sitzt, da die Spötter sitzen.

Motette werden? — Nein. Sein zweiter und dritter Satz sagt im Wesentlichen dasselbe, was der erste; beide können also nur mit dem ersten — oder, wenn sie getrennt, nach ihm behandelt werden sollten, ohne Gewicht (was sie an sich als blosser Wiederholungen nicht haben) vorübergeführt, nicht zu der Wichtigkeit der Motettensätze erhoben werden.

Betrachten wir nunmehr den nachfolgenden Text aus einer Kirchenmusik Seb. Bach's.

1. Herr, deine Augen sehennach dem Glauben.
2. Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, — du plagest sie, aber sie bessern sich nicht.
3. Sie haben ein härter Angesicht, denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.

Er lässt vor allem zwei Hauptgegensätze erkennen: dass Gott nach dem Glauben sehe und wie man sich ihm verschliesse. Das Letztere scheint unter 2. und 3. in drei verschiedenen Formen in ziemlich gleichem Sinn ausgesprochen; doch kann man in der letzten Form auch den Sinn angedeutet finden, dass eine Verhärtung von Grund aus, vielleicht eine absichtliche oder doch schon zur Lebensgewohnheit gewordne vorhanden sei, während zuvor (in 2.) nur der augenblicklichen Achtlosigkeit gedacht war. So sehen wir drei wichtige Sätze vor uns — oder vier, denn der zweite unterscheidet im Nichtfühlen und im Nicht-sich-Bessern auch zwei erhebliche Momente, — deren jeder beherzigt sein will, und die doch in einander greifen als ein untrennbar Ganzes.

Hier haben wir die Nothwendigkeit der Motettenform vor Augen.

Bach führt nach einer breiten und eifrigen instrumentalen Einleitung den ersten Gedanken als Satz, als ein Feststehendes auf; zuerst so, —

491

Herr! dei - ne Augen se - - - hen nach dem Glauben
dass nach dem Anruf des ganzen Chors eine Stimme (der Alt) den Vorredner macht und dann erst der Chor bekräftigt. —

492

Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glauben

Dieser Chorsatz wird ähnlich wiederholt und mit einem Halbchluss auf die Dominante gebracht, worauf (in *D*moll) der Diskant den Satz des Alt es und der Chor seine beiden Sätze (ähnlich) wiederholt.

Hier schliesst Bach sogleich den zweiten Textabschnitt, gleichsam als Gegensatz und zweiten Theil eines Liedes, zu dem das Vorherige der erste wäre, an, —

493

(Glauben) du schlägest sie, du pla - gest sie: Herr, deine

Aber sie fühlen es nicht, aber sie bessern sich nicht

kehrt aber sofort zu dem ersten Gedanken zurück und führt ihn figurativ auseinandergesetzt in *D*moll zum Schluss. Jene Worte des zweiten Textabschnittes haben sich nur in vorgreifendem Eifer herzugedrängt; es macht sich hier eine ähnliche Weise geltend, wie in der bei No. 482 erwähnten Figuration; aber sogleich tritt der Hauptgedanke, durch den Gegensatz nur verstärkt, wieder in sein Recht und wird befriedigend (noch mit einem Nachspiel besiegelt) abgeschlossen.

Jetzt erst tritt — mit einer Rückkehr in den Hauptton — der zweite Textsatz in sein Recht. Er wird für sich allein fugenmässig durchgenommen; die Worte

Du schlägest sie

werden Thema, der fernere Text wird Gegensatz, —

494

(Alt.) Du schlä - - - - - gest sie, a - ber sie

u. s. w.

Alt, Diskant, Bass, Tenor bilden die eigentliche Durchführung, gleich dahinter meldet sich eine (freie) Engführung — wenigstens des

ersten Gliedes des Thema's, die aber bald einem Zwischen- oder vielmehr Nachsatz (an das Motiv des Gegensatzes geknüpft) weichen muss. Dieser Ausgang führt nach *C*moll, wo das Orchester an den Kern des ersten Satzes (No. 492) erinnert.

Nun tritt der wichtigere dritte Textsatz in Fugenform auf. Das Thema (No. 462) wird durch Bass, Tenor, Alt, Diskant und nach einem kurzen Zwischensatz abermals durch Diskant, Alt, Tenor und Bass geführt.

Aber eben hier schlägt der Fugensatz unerwartet und kühn in den ersten Satz (No. 492) zurück, der so wie das erste Mal zu Ende geführt wird und das Ganze abrundet.

Ein zweites Beispiel giebt uns der erste Satz von Mozart's Requiem. Der Text —

1. *Requiem aeternam dona eis, Domine,*
2. *et lux perpetua luceat eis.*
3. *Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.*
4. *Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.*
5. *Kyrie eleïson, Christe eleïson.*

zeigt fünf Sätze, von denen No. 1 und 2 sich verbinden, 3 und 4 sich trennen, No. 5 sich vollkommen, oder doch entschiedner wie die übrigen Sätze unter einander, absondern liesse.

Mozart führt nach einer instrumentalen Einleitung den ersten Satz fugenmässig, und zwar gleich in der Enge, —

495

Adagio.

Re-qui-em ae-ter-nam,

im Haupttone durch, nachdem das Orchester eine gleiche nur weniger enge Durchführung desselben Thema's vorausgeschickt. Mit diesen zwei Durchführungen ist der Hauptgedanke festgestellt und wendet sich zum Halbschluss auf die Dominante.

Das *lux perpetua* tritt, nur durch einen vermittelnden Akkord eingeführt, satzartig und homophon in der Parallele auf, schliesst aber

496

8va bassa

8va bassa

in deren Unterdominante (*B* dur) ab; es ist vom ersten Textsatze ge-

sondert, doch aber nicht eigentlich selbständig behandelt (der Schluss in der Unterdominante zeigt, dass es nicht ein wesentlich gelten sollender Satz ist), sondern nur als Schlusssatz des ersten Abschnittes zu betrachten.

Nach einem einleitenden Takt ergreift das Orchester in derselben Tonart dieses Thema (oder diese Figur) —



und führt damit eine freie Figuration gegen den Solo-Sopran aus, der den dritten Textsatz in kirchlicher Intonation vorträgt und in *G* moll schliesst. Eine neue Figuration von Chor und Orchester bringt das *exaudi*, während der Chordiskant zu denselben Worten die Melodie des *Te decet hymnus* wiederholt. —

So ist derselbe *cantus firmus* zweimal gegen verschiedene Figurationen vorgetragen und damit der zweite Hauptabschnitt des Ganzen in *B* dur — mit einem Schluss in *G* moll befriedigend abgeschlossen worden.

Hier wendet sich das Orchester mit dem ersten Motiv der vorherigen Figuration (No. 497) in den Hauptton zurück. Das Fugenthema (No. 495) erscheint wieder im Basse, jenes Figuralsätzchen (No. 497) giebt zu den Worten *dona eis (Domine)* einen Gegensatz für den Alt; der Tenor beantwortet das erste, der Diskant das zweite Subjekt. Nochmals bringt (in der Unterdominante) der Alt das erste und dagegen der Tenor das zweite, dann der Diskant (in der Parallele, *F* dur) das erste und der Bass das andre Subjekt. Das *lux perpetua* kehrt (ähnlich) wieder und bringt einen Halbschluss auf der Oberdominante. Damit bricht die eigentliche Motettenform ab; zu ihrer Besiegelung, zum vollen Abschluss des ganzen Satzes folgt nun die bei No. 477 angeführte, breit und in feierlicher Pracht entfaltete Doppelfuge.