

Sechste Abtheilung.

Der Doppel- und mehrfache Chor.

In der Chorkomposition wurde ein zwiefach mächtiges Organ in Thätigkeit gesetzt. Der Chor bot sich in seiner Gesamtheit einerseits dar als einen für die Darstellung einer einzigen Idee einig gebildeten Verein vieler Stimmen, als eine einzige Person (S. 453); andererseits als eine Schaar selbständig (polyphon) gebildeter Stimmen (S. 455), die den Reichthum polyphoner Gestaltung als edelste Organe zum Leben brachte.

Fassen wir nun den Chor in seiner Einheit, als eine einzige Person: so können wir dieser einen Person eine andre, ja mehr als eine andre entgegenstellen, wir können

zwei oder mehr Chöre mit und gegen einander führen; und so entsteht

der Doppelchor,

der dreifache, vierfache Chor u. s. w. Wir wollen uns zunächst auf den Doppelchor beschränken.

Der Doppelchor hat seinem Wesen nach zwei Chöre als zwei Personen gegen einander zu stellen. Es kommt dabei auf die Zahl und Verwendung der einzelnen Stimmen nicht weiter an, sondern zunächst darauf, dass jeder der Chöre sich als ein an sich selbständiger Körper geltend mache, wenn auch nicht durch die ganze Komposition hindurch, doch wenigstens so weit, dass man ihn als ein Anderes dem andern Chor gegenüber erkenne und fasse. Es ist dieselbe Forderung an zwei verbundene Chöre, die wir früher an die Stimmen eines polyphonen Satzes gemacht; sie sollten sich charakteristisch und selbständig zeichnen, durften aber dann aus ihrer Selbständigkeit und Besonderheit heraustreten und zu einer homophonen Einheit mit einander verschmelzen. Daher ist der in No. 427 mitgetheilte Satz von Händel eigentlich kein Doppelchor, sondern ein achttimmiger (oder vielmehr sieben- bis vierstimmiger) einfacher Chor; denn seine beiden mit Chor I und II bezeichneten Partien unterscheiden sich nirgend als besondre Körper oder Personen von einander.

Nach dieser vorläufigen Festsetzung des Begriffs vom Doppelchor bedarf es nach allem Vorangegangenen nur weniger Betrachtungen, um in seine Komposition einzuführen.

Erster Abschnitt.

Die Veranlassung zum Doppelchor.

Die Form des Doppelchors kann zwiefache Veranlassung haben, entweder im Text, oder in der Weise, wie sich eine bestimmte Komposition im Geiste des Komponisten gestaltet.

Zuerst also im Inhalt des Textes, wenn dieser das Gegeneinandertreten verschiedener Massen, also Chöre, bedingt. Ein solcher unzweideutiger Fall zeigt sich unter andern im Samson, in dem Feierchor der Diener Jehovah's, denen der Chor der Gott Dagon Anbetenden entgegensingt. Jeder der beiden Kulte, jede der beiden Volksmassen, deren Gegensatz und Kampf die Grundlage des dramatischen Hergangs im Oratorium bilden, musste würdig und vollbefriedigend vertreten werden, jedes Volk konnte nur als ein Chor auftreten und die Vereinigung beider zum Doppelchor war so nothwendig für den Komponisten, als die Gegeneinanderstellung für den Dichter. — Ein eben so unzweideutiger Anlass bot sich dem Verf. in jenem Moment des Mose, wo Pharaos Begehren, die Israeliten zum Opferdienst Jehovah's zu entlassen, mit Hohn zurückweist. Es musste gezeigt werden, dass dies nicht persönlicher Eigenwille des Herrschers, sondern der Sinn und Wille seines ganzen Volks ist, das nicht unverdient von den Plagen und Strafen des Gottes getroffen werden konnte. Daher stimmen die Aegypter in leidenschaftlich aufgeregtem Nationalhass —

Wohl her nun, lasst sie uns plagen! He! Werden sie opfern? wird man sie lassen? — Euere Freudentage sollen zu Trauertagen werden.

dem Gebieter bei. Aber das wiederum durfte kein blosser Hohn der Masse sein gegen die einzelstehenden Mose und Aaron; es musste der unversöhnliche Zwiespalt beider Nationen zur Aussprache kommen und zugleich ihre beiderseitige Stellung gegen einander bezeichnet werden, dem wilden Hochmuth der Aegypter gegenüber die Verzagtheit der Israeliten, die in vierhundertjährigem Druck sogar zu hoffen verlernt haben und aus der augenblicklichen Begeisterung, die Mose entflammt hatte, bei dem ersten Widerspruch zurücksinken in angeerbte Sklavenfurcht:

Ihr habt uns Unglück zugerichtet! Grauen ist auf mich gefallen.

Diese beiden Texte mussten zusammentreten zum Doppelchor.

Nicht immer ist der Gegensatz und seine Nothwendigkeit so entschieden, wie in diesen Fällen. Daher können einerseits manche Aufgaben zweierlei Behandlung zulassen, andererseits entstehn in der

Komposition Mittelformen, die mit mehr oder weniger Grund bald als einfache, bald als Doppelchöre angesehen werden dürfen.

Einen Fall ersterer Art bietet ein anderer Moment aus dem Mose. Wenn im Zug durch die Wüste das stets verzagende und stets aufsätzliche Volk endlich in vollem Aufruhr gegen seine Führer ausbricht:

Du, Mose und Aaron, der Herr richte zwischen uns. Waren nicht Gräber in Aegypten, dass du uns musstest wegführen in die Wüste?

so konnte allerdings ein einfacher Chor das Volk allenfalls darstellen, auch die Vielköpfigkeit des Aufruhrs, die ordnungslose Auflösung konnte durch die Kraft polyphoner Gestaltung allenfalls zum Ausdruck kommen; es wär' also die einfache Chorform keineswegs unzulässig gewesen, wie bei den vorerwähnten Fällen. Nur, dass sich die Massen des Volks gegen seine Führer heranwälzten, dass die Empörung in Massengewalt und dabei durch und durch beseelt und gegliedert heranstürmt: — das wäre nicht zum vollen Ausdruck gelangt; hierzu kam, dass im ganzen Wüstenzuge den Komponisten die Vorstellung des in zwei ungeheuren Heersäulen neben einander*) fortrückenden Volks bestimmte und der Darstellung mannigfache Vortheile bot. Und so musste sich der Moment doppelchörig —

Allegro impetuoso.

Chor I.

du, Mo-se und Aa-ron, der Herr richte, rich - te
du, Mo - se, der Herr richte zwi - schen

499 Chor II.

du, Mo-se und

gestalten.

Einen Fall der andern Art bietet uns der Chor

1. Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, dass der König der Ehren einziehe.

*) Noch jetzt ist dies die Bewegungsweise grosser Karavanan oder Volkszüge im Orient, die sich auch in der antistrophischen Form vieler Psalme ausgeprägt und erhalten hat.

2. Wer ist der König der Ehren?

3. Der Herr stark und mächtig im Streite, Gott Zebaoth, er ist der König der Ehren.

aus Händel's *Messias*. Dieses ganze Werk hat nur einfache, und zwar vierstimmige Chöre. Auch der vorstehende Text foderte nur einfachen Chor, wenn nicht die in 2. und 3. eingeführte Frage und Antwort einen Gegensatz von Stimmen bedingte. Diese Form der Frage und Antwort ist nur eine feierlich festliche Form, den Gedanken zu recht vollem Austönen zu bringen; es ist nicht ein wirklich der Antwort bedürftiger Frager, sondern Frage und Entgegnung spielen hin und her, um dem Gedanken Frische und Fülle des Ausdrucks zu leihen. Aber eben für den Ausdruck dieser Feierlust wär' eine einzelne Fragstimme unwürdig und entstehend gewesen, sie hätte sogleich aus der Frage Ernst gemacht; es musste ein Chor fragen und der andre antworten, — und wiederum dieser fragen und der erste antworten. Dies — und dies allein schien die Form des Doppelchors zu fodern, der im Uebrigen nicht veranlasst erscheint. Händel wusste das scheinbar Widersprechende (in einem einfachen Chor die Form des Doppelchors) zu vereinen. Er erweitert die Stimmzahl des Chors von vier auf fünf. Nun leiten die Oberstimmen (zwei Soprane und Alt) ein, —

500

Hoch thut euch auf, hoch thut euch auf und öff-net euch weit, ihr
Tho-re der Welt, dass der Kö-nig der Eh-ren ein-zie-he.

die Unterstimmen fragen, —

501

Wer ist der König der Ehren? Wer ist der König, der
Kö-nig der Eh-ren, wer ist der Kö-nig der Eh-ren?

und die obern geben wieder die Antwort:



Der Herr stark u. mächtig, der Herr stark u. mächtig, stark u. mächtig im Streite.

Jetzt tritt der Alt zu den Unterstimmen und trägt mit ihnen den ersten Satz (ähnlich No. 500) vor, die Oberstimmen (beide Soprane und Alt, — so dass die fünf Stimmen als zweimal drei wirken) fragen, die Antwort setzt wieder mit den drei Unterstimmen an. Hiermit ist aber jener Feierform von Chor und Gegenchor Genüge gethan; von hier an treten beide Soprane zusammen und der Chor geht als ein einfacher, und zwar vierstimmiger zu Ende.

Zweitens kann die Form des Doppelchors aus der Anschauung und Stimmung hervorgehn, die sich im Komponisten von seiner Aufgabe gebildet hat, ohne dass der Text diese Form schlechthin geböte. Dies ist dann der Fall, wenn der Komponist sich gedrungen fühlt, seine Aufgabe oder einen Moment in derselben mit besondrer Fülle, Macht, Feierlichkeit, oder mit Prunk und Glanz u. s. w. zu behandeln. Denn allerdings bietet zu diesen und ähnlichen Darstellungen der Doppelchor einen dem einfachen Chor versagten Reichthum an Mitteln. Der einfache Chor kann nur als Masse (homophon) oder zergliedert (polyphon) wirken; der Doppelchor kann

- 1) als einige und in der Regel stimmreichere Masse wirken,
- 2) sich in seine beiden Chöre zerlegen, also Masse gegen Masse führen,
- 3) einen oder den andern Chor, oder endlich
- 4) beide zugleich polyphon auflösen;

und dies alles in mannigfachster Weise und Mischung.

Dieser Gewinn ist so entschieden, dass man ihn selbst im einfachen Chor sich gern aneignet und wenigstens stellenweis, so viel die Stimmzahl erlaubt, die Form der Doppelhörigkeit benutzt. Ein Beispiel bietet schon der vorerwähnte Händel'sche Chor, nur dass in diesem der Text selber Anlass gegeben zu einer Art von Doppel- oder antistrophischem Gesang. Einer ähnlichen, nur reichern Gestaltung begegnen wir im *Sanctus* der hohen Messe von Seb. Bach. Ohne allen Anlass im Text, nur dem Bedürfniss erhöhter Feier gehorchend, schreitet Bach hier aus der bisher festgehaltenen Fünf- und Vierstimmigkeit zu der Erweiterung des Chors auf sechs Stimmen und bildet die erste Hälfte des Satzes antistrophisch. Zwei Diskante und ein Alt treten einem zweiten Alt, dem Tenor und Bass entgegen, —

503

San - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus,

San - ctus, san - ctus,

ctus, san - ctus,

san - ctus,

worauf in zwei Takten sechsstimmig auf der Dominante geschlossen wird; im folgenden Takte bilden wieder beide Diskante mit dem Bass gegen beide Alte mit dem Tenor einen Gegensatz, —

504

ctus, san - ctus,

san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus,

san - ctus, san - ctus,

san - ctus,

ctus, san - ctus,

san - ctus,

so dass man hier wie zuvor in No. 503 Chor gegen Chor hört (nur dass die Massen nicht stehend festgehalten werden, wie im eigentlichen Doppelchor, sondern sich, wie man sieht, wechselnd umgestalten), dann wieder — in den oben ausgelassenen und andern Stellen — einen einigen sechsstimmigen Chor bald polyphon, bald homophon, von da wieder auf die doppelchörige Form, — z. B.

505

san - ctus, san - ctus, ctus,

san - ctus, san - ctus,

zurückgeführt wird.

So einleuchtend nun schon im vorläufigen Hinblick (S. 522) der Reichthum und die Macht des Doppelchors geworden sein muss: so wenig werden wir uns auch hier Willkühr in der Wahl der Form gestatten dürfen. Schon aus äusserlichen, aber triftigen Gründen sollte man sich des Doppelchors, wo er nicht in der Idee des Kunstwerks nothwendig geboten ist, enthalten; denn die Besetzung eines Doppelchors sowohl als seine zweckmässige Aufstellung, — ein Chor muss vom andern unterscheidbar getrennt, doch aber nicht so weit*)

*) Ein besondrer Fall, der ausserhalb des rein künstlerischen Gesichtskreises und unsrer Betrachtung liegt, ist der, wo ein in einer dramatischen Handlung nothwendiger Moment, oder eine besondre für irgend ein Fest nöthige Anordnung, oder endlich der Ritus einer Kirche (z. B. der katholischen) antistrophischen Gesang zweier abgesondert, ja sogar entfernt von einander aufgestellten Sängermassen fodert, deren eine z. B. vom Orgelchor, die andre vom Altar

von ihm abgestellt sein, dass sie nicht sicher zusammenwirken und zusammen als ein einziges Ganze gehört werden könnten, — sind

her, — oder eine hinter, die andre auf der Bühne gegen einander, einander ablösend wirken. Hier tritt die Musik in den Dienst der Kirche oder sonst äusserlicher Absichten und hat sich ohne eignen Willen dem Anspruch derselben zu bequemen. Sollen in solchem Fall die von einander entfernten Chöre nicht bloß abwechselnd, sondern auch gleichzeitig wirken: so muss für die Momente ihres Zusammentreffens die höchste Einfachheit in der Komposition herrschen. So schliessen die Improperien des Palestrina (die allerdings durchweg höchst einfach gesetzt sind, wie hier —

Chor I.

506

Po - pu - le - me - us, quid fe - ci - ti - bi?

Chor II.

Aut in quo contrista - vi te? Re - spon - de mi - hi.

der Anfang zeigt) in dieser Weise, —

507

Mi - se - re - re no - bis.

Mi - se - re - re no - bis.

und das in gleichem Styl, nur im ersten Chor etwas bewegter geschriebne *Miserere* des Gregorio Allegri (fünf und vier Stimmen) schliesst so:

natürlich doppelt so schwer zu bewirken, als die eines einfachen Chors. Dann aber ist der einfache Chor konzentrierter in seiner Wirkung; er hat als Ersatz für die fehlende breite und prachtvolle Fülle des Doppelchors mehr Schlagkraft und mehr Beweglichkeit; seine Stimmen finden, da sie (in der Regel) minder zahlreich sind, als die Stimmen des Doppelchors, freieren Spielraum und können deutlicher vernommen und unterschieden werden; endlich erhält man sich die mächtige Wirkung des Doppelchors frisch, wenn man diese höhere Form nicht bei solchen Aufgaben, für die der einfache Chor genügt hätte, verbraucht. Dies ist der Grund, warum die Meister nur sparsam vom Doppelchor Gebrauch machen und sich meist mit dem

508

D. I.
Tunc im - po - nent su - per Al - ta - re tu -

D. II.
A.
T.
B.

D. I.
D. II.
A.
B.

um vi - - tu - los.

einfachen Chor begnügen. Händel hat in seinen Oratorien fast nur den einfachen Chor gebraucht; in Israel in Aegypten weicht er von diesem Grundsatz ab, wahrscheinlich um den einzelnen Hauptmomenten dieses Oratoriums ein um so grösseres Gewicht zu verleihen, je weniger das Werk als Ganzes, durch eine künstlerisch wohlerwogene Anordnung, der Grossheit und Macht des Händel'schen Geistes, wie derselbe sich im Messias und anderwärts bewährt, zu entsprechen scheint. Dazu aber kommt, dass die acht Stimmen der Doppelchöre meist zu sieben, sechs, vier realunterschiednen Stimmen zusammengezogen werden. Auch Bach hat meist vier- und fünfstimmig in einfachem Chorsatz geschrieben; nur in einigen Motetten greift er in Ermangelung einer Ruhpunkte gewährenden Begleitung und, hier sowohl wie in der Matthäi'schen Passion, bewogen durch die besondre Macht der Konzeption, zu der Form des Doppelchors. Wenn aber die ältern Komponisten (der niederländischen, alt-italienischen und alt-deutschen Schule) häufigern Gebrauch von Doppel-, ja drei-, vier- und mehrfachen Chören gemacht haben: so thaten sie es, um durch Stimmfülle und Stimmwechsel zu ersetzen, was ihnen an reicherer und bedeutungsvoller Entfaltung der Melodie, der Rhythmik, der Kunstformen, kurz aller Elemente und Gestaltungen noch nicht gegeben war, was erst im Lauf der letzten zwei Jahrhunderte dem rastlosen und allseitigen Vordringen des künstlerischen Geistes erreichbar wurde; abgesehn davon, dass sie oft dem Ritus ihrer Kirche und dem in gewissen Perioden hervortretenden Bedürfniss derselben, auch die Musik sich in besondrer Pracht entfalten zu lassen, unbedingt Folge leisten mussten.

Zweiter Abschnitt.

Der doppelchörige Satz.

Nachdem wir im vorigen Abschnitt das Wesen und die Bedingung des Doppelchors im Gegensatz zum einfachen Chor bezeichnet und dessen Spuren schon im letztern (No. 500 bis 505) aufgefunden, bleibt nur wenig über die Komposition selbst zu sagen. Was nämlich vom einfachen Chor und den für denselben sich anbietenden Kunstformen gezeigt worden, gilt vom Doppelchor ebenfalls, so weit nicht der diesem eigne Inhalt die Umgestaltung der Formen bedingt. Wie aber und wie weit dies geschieht, werden wir leicht erkennen, sobald wir uns die dem Doppelchor eigenthümlichen Aufgaben (wenigstens die wesentlicheren) vergegenwärtigt haben. Es fragt sich also zunächst:

was vermögen wir durch den Doppelchor, im Gegensatz zum einfachen (oder über die Gränzen desselben hinaus) zu erreichen?

Als das Nächste scheint allerdings die Benutzung einer grössern Stimmzahl, als im einfachen Chor verwendet zu sein pflegt, erwähnt werden zu müssen. Hierauf ist aber kein weiteres Gewicht zu legen; denn einmal kann ein einfacher Chor ebensowohl acht- oder neunstimmig gesetzt werden, wie ein Doppelchor (und dieser minderstimmig), dann wissen wir, dass der Gewinn an Stimmzahl kein reiner, sondern durch Verlust an Bewegsamkeit, Charakteristik und Fasslichkeit der einzelnen Stimmen verkümmert ist. Erst die Gebrauchsweise der Stimmen, ihre Vertheilung in zwei Massen bedingt das Wesen des Doppelchors und gewährt die ihm eignen Vortheile. Diese sind zunächst folgende.

1. Ablösung einer Masse von Stimmen durch die andre.

Wenn ganz einfach Masse gegen Masse tritt, eine die andre ablösend, gleichsam eine Wechselrede von Chören: so muss dadurch das Ganze an Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit gewinnen. Der Anfang der Palestrinensischen Improperien (No. 506) veranschaulicht dies am einfachsten Inhalt. Wenn nach dem Schlusse des ersten Chors auf *D* der andre Chor auf *C* einsetzt und so beide wechseln, bis sie zuletzt (No. 507) verschmelzen: so muss das nothwendig mannigfaltiger erscheinen und belebender wirken, als wenn ein einziger Chor die Sätze nach einander vorträge*); auch würde dann wahrscheinlich (wenigstens in unsrer Zeit, wäre man auch von derselben Weise ausgegangen) die Modulation von einem Satz zum andern eine andre geworden sein. Die Mannigfaltigkeit dieses Chorwechsels wirkt noch entschiedner, wenn die beiden Chöre nach Stimmzahl verschieden zusammengesetzt sind, wie z. B. das *Miserere* von Allegri (dessen Schluss wir in No. 508 gesehn haben), in dem ein fünfstimmiger Chor (zwei Diskante, Alt, Tenor, Bass) einem vierstimmigen (zwei Diskante, Alt, Bass) gegenübertritt. Aber auch ohne dieses Hülfsmittel kann das Ablösen der Chöre dem Ganzen anmuthige Beweglichkeit mittheilen.

Ein genügendes Beispiel giebt die wahrscheinlich von Michael

*) Erschallen nun die Chöre von verschiedenen Seiten her, vielleicht unsichtbar in verdunkelter Kirche (wie in der Charwoche in der Sixtina in Rom, wie es vor Jahren Spöhr in der allg. mus. Ztg. so schön beschrieben), setzt der folgende Chor im leisesten Hauch und allmählich anschwellend ein, während die letzte Harmonie des ersten Chors noch in den Lüften zu verschweben scheint: so kann die Wirkung allerdings eine bezaubernde, — aber doch mehr auf dem sinnlichen Element der Darstellung, des Verhallens und Anschwellens schöner Stimmen und reiner Harmonien, als auf dem geistigen Inhalt beruhende sein.

Bach komponierte Motette*): „Ich lasse dich nicht“. Hier intonirt der erste Chor —

509

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.

und der andre wiederholt; der erste giebt einen zweiten, dritten Satz, der andre wiederholt, stets nach dem Schlusse des ersten und wörtlich. Der vierte Satz wird auch noch gesondert, aber unvollständiger wiederholt; erst viel später greifen die Chöre in einander.

Ein zweites ähnliches Beispiel entlehnen wir einem *Kyrie* von G. H. Stölzel für Doppelchor mit Begleitung des Streichquartetts und der Orgel. Nach einer Intonation des *Kyrie* durch beide vereinte Chöre mit Zwischenspiel des Orchesters, die uns hier nichts angeht, intonirt der erste Chor diesen kanonischen Satz —

510

Ky-ri - e, Ky - ri - e e - le - - -

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - -

Ky - ri - e

Ky - ri -

i - son. †

i - son.

e

in Unterquinte und Oktave. Von † (Takt 8 in No. 510) an tritt nun in gleicher Weise mit demselben Kanon der zweite Chor zu, so dass sein Diskant den des ersten Chors, sein Alt den ersten Alt ablöst, und so fort. Es bildet sich also hiermit ein unendlicher Kanon, nur, wie hier

*) J. Seb. Bach's Motetten, in Partitur bei Breitkopf und Härtel, Heft I, No. 3. Von Seb. Bach ist diese oben erwähnte Motette gewiss nicht; wahrscheinlich, wie gesagt, von Johann Michael.

511

Chor II.
Chor I. Chor II. Chor I. Chor II.
Chor I. Chor II.

die Ueberschriften anzeigen, mit ablösenden Stimmen. — Auf diesen zweiten Chor stellt sich nun wieder der erste mit einem neuen (dem ersten freilich gar zu ähnlichen) Kanon zum *Christe* —

512

Christe, Christe e - le - - - - - u. s. w.

auf, der vom zweiten Chor anschliessend wiederholt wird; auf dessen Schlusse wiederholt der erste und dann der zweite das *Kyrie*, und nun erst schliessen beide vereinte Chöre.

Ganz abgesehn von der grössern oder mindern Tiefe der Konzeption entsteht bei solchen Konstruktionen die bedenkliche Frage: ob nicht durch die Zertheilung des Chors an Energie und Wohlklang der Stimmen mehr verloren, als durch die Abwechslung gewonnen wird? Wenigstens bei längerer Fortsetzung erscheint diese Gestaltung als eine ungünstige. Dagegen gewährt sie, blos anfangs, zur Einleitung eines Doppelchors angewendet, den Vortheil einer klaren Auseinanderstellung beider Massen; bei energischer Erfassung der Aufgabe wird dann der Komponist den Wechsel der Chöre zeitig dringender werden und einen Chor in den andern eingreifen lassen. Eines der leuchtendsten Vorbilder bietet hier die vierte Bach'sche Motette*), —

*) Die erste im zweiten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe.

Lento.

513

Komm, komm, komm Je - su, komm,

Komm, komm, komm, komm Je - su,

komm Je - su, komm, komm Je - su, komm.

komm, komm Je - su, komm, komm Je - su,

von der überhaupt gesagt werden darf, dass sie des heiligen Geistes voll ist. Hier drängt wirklich Masse auf Masse, es schleicht nicht eine der andern nach, sondern jede führt weiter, was die andre vorausgebracht; — und doch ist das nur der Eingang.

Wir wollen noch einen verwandten Fall anführen, den Anfang der zweiten Bach'schen Motette*), —

*) Im ersten Hefte.

514

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, bei

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, bei

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, bei

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, bei

in dem ein Satz (fürchte dich nicht — ich bin bei dir) Glied um Glied vom ersten Chor angestimmt, vom andern nachgeahmt wird, dies aber nur von den drei Oberstimmen jedes Chors, während der vereinte Bass beider Chöre die das Ganze verbindende und tragende Grundlage bildet. Im dritten und vierten Takt folgt, unter Vortritt des zweiten Chors, die (ähnliche) Wiederholung, deren Schluss auf *A* zurückfällt, und dann die weitere Ausführung unter stetem Wechsel der Chöre, —

515

II I II I

II I

die erst zuletzt wieder, wie bei Takt 2 und 4, auf einen Augenblick zusammentreffen. Noch lange dauert dieses Wechselspiel der Chöre fort; — zu lange, müsste man fürchten, wenn nicht die Macht neuer Gedanken, gediegener Modulation, mannigfacher Gliederung, und besonders der dieses Wechselspiel krönende Gedanke (No. 520) den breiten Unterbau kräftigte und rechtfertigte.

2. Gleichzeitige Gegeneinanderstellung beider Chöre.

Schon in den vorhergehenden Fällen traten die beiden Chöre als zwei einander entgegenstehende Massen auf, aber entweder vollkommen von einander gesondert (No. 506, 509), oder nur durch eine Unterlage (No. 514) verbunden, die weder der einen, noch der andern Masse ausschliesslich gehörte, oder endlich mehr oder weniger

ineinandergreifend (No. 513, 499), doch kenntlich genug unterschieden durch die Zeitfolge des Eintritts. Im nachfolgenden Beispiel, dem Anfang von Seb. Bach's erster Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (Psalm 149), —

516

Sin - - - - - Sin -

Singet, singet, sin - get, sin - get,

treten beide Chöre gleichzeitig auf, aber der Inhalt unterscheidet sie; die drei Oberstimmen des ersten Chors figuriren gegen die Anrufe des zweiten, während der Bass des ersten die Grundlage des Ganzen giebt.

Gleiches geschieht bei dem Fortgang der vierten Bach'schen Motette von No. 513 ab; der zweite Chor setzt den Anruf, der das erste Motiv gegeben, fort, während der erste im Text und der bis dahin nur angeregten Stimmung weiter schreitet, —

517

Gieb Trost mir Mü - - - - -

komm, komm, komm, gieb Trost mir

komm, komm, komm, komm,

bis auch der zweite Chor den neuen Gedanken ergreift und mit dem ersten vereint abschliesst.

Ein dritter Fall bietet sich an dem S. 520 aus Mose angeführten Chor. Den Aegyptern gegenüber, die in ihrer Aufregung wild durch einander rufen, tritt der Gegenchor der Israeliten ängstlich zusammengedrückt, wie eine gescheuchte wehrlose Schaar auf; —

518 Sopr. I. II. Alt I.

plagen! Lasst sie uns plagen, lasst Wohlher nun, wohlher nun,
 Wohlher, wohlher, lasst sie uns
 Ihr habt uns Unglück zuge richtet,
 Ihr habt uns Unglück zuge richtet,

sempre p

beide Chöre sind durchaus geschieden, der erste polyphon, der zweite im Einklang aller Stimmen.

3. Auflösung beider Chöre in ihre Stimmen.

Bringen wir uns diese Form an einem der charaktervollsten Gebilde, die die Kunst kennt, zur Anschauung. Es ist der Chor der wüthigen Juden (aus der Matthäi'schen Passion), die Jesus „des Todes schuldig“ urtheilen. —

Er ist des Todes schuldig, Er ist des Todes]

519

Er ist des To - des schul - dig, er ist des Todes schul -
 Er ist des To - des schul - dig, er ist des
 Er ist des Todes schul - dig,
 Er ist des Todes schul - dig,
 Er ist des To - des schul -
 Er ist des Todes schul -
 Er ist des To - des schul -

The musical score is for a double choir setting of the text "er ist des Todes schuldig!". It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with lyrics: "schul - - dig, des To - des schuldig!" on the top staff and "- dig, des To - des schuldig!" on the bottom staff. The second system also has two staves with lyrics: "er ist des To - des schul - dig!" on the top staff and "- er ist des Todes schul - dig!" on the bottom staff. The third system has two staves with lyrics: "dig, er ist des To - des schul - dig!" on the top staff and "dig, ist des To - des schul - dig!" on the bottom staff. The fourth system has two staves with lyrics: "dig, er ist des To - des schul - dig!" on the top staff and "dig, er ist des To - des schul - dig!" on the bottom staff. The music is written in a style characteristic of Baroque or Classical era choral settings, with clear melodic lines and harmonic support.

Hier sind beide Chöre polyphon aufgelöst und bilden einen einigen achtstimmigen Satz. Dennoch ist der Körper jedes Chors deutlich zu unterscheiden, sowohl in der Stimmordnung, — Diskant, Tenor, Alt, Bass, und abermals Diskant, Alt, Bass, Tenor, — wie auch im Vorherrschen des ersten Chors zu Anfang und des zweiten Chors zu Ende, das sich besonders in den Oberstimmen zeichnet. Dieses Festhalten der Grundbildung mitten in der allgemeinen Auflösung in einzelne Stimmen darf wohl als eine Energie und Schönheit der künstlerischen Gestaltung bezeichnet werden (sie ist Bach fast überall eigen), wenn man sie auch nicht zu einer unerlässlichen Bedingung erheben kann. Denn warum sollte nicht der Doppelchor auch in dieser Weise zur Form des einfachen Chors zurücktreten, wie dieser gelegentlich an den Vortheilen des Doppelchors seinen Antheil sucht?

4. Energische Gegenstellung von Masse und einzelnen Stimmen.

Schon der einfache Chor kann gegen eine seiner Stimmen den Verein der übrigen aufführen; allein der Gegensatz ist nicht bloß ein minderer, sondern die Fortführung desselben eine beschränkte nach der Minderzahl der Stimmen, deren sich der einfache Chor zu bedienen pflegt. Soll im vierstimmigen Chor z. B. der Bass gegen die übrigen Stimmen treten, so hat er nur drei jungklingende Stimmen als Masse gegenüber; soll nun dieser Gegensatz fortgeführt werden, so muss man zu einer der obren Stimmen nach der andern greifen, und es ist die Frage, ob jede derselben angemessen er-

Ein eben so mächtiges Beispiel entnehmen wir der bei No. 513 angeführten Motette. —

521

Das Ziel
Das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,

Das Ziel
Das Ziel ist nah, die Kraft ist

das Ziel
das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,

klein, das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,

Hier war es um energische Darstellung des Hauptgedanken zu thun. Viermal wird er vom Bass vorgetragen, eben so oft vom Diskant beantwortet und jedesmal von einer frischen Stimme eingesetzt; der Bass tritt in seiner Kraft und männlichen Beredtsamkeit (vergl. S. 357) allein auf, der zartere Diskant, in seiner beweglichen und weiblich anmuthigen Weise, wird vom Schluss des Bassgesangs und den ganz untergeordneten Mittelstimmen getragen; blos hierauf beschränkt sich der Gegensatz von Masse und Einzel-

stimme. Das ganze Gebilde war offenbar nur durch den Doppelchor darstellbar.

So viel, um die eigenthümlichsten Gestaltungen des Doppelchors anzudeuten. Zu erschöpfen sind sie schon darum nicht, weil jedes neue Werk neue Gebilde bringen kann; auch würde eine erschöpfende oder möglichst erschöpfende Darstellung eher nachtheilig und hindernd, als vortheilhaft sein, da sie der Erfindung mehr als nothwendig vorgriffe. Ohnedem kann und will die Lehre das Studium der Meisterwerke nicht überflüssig machen, sondern vielmehr auf dasselbe nach Kräften hinführen und vorbereiten. Unsre Liebe und unsre Bildung, beide können die stete, tiefste Durchdringung der Meisterwerke nimmer entbehren, ja ohne sie nicht wohl gedacht werden.

Dritter Abschnitt.

Die Formen des Doppelchors.

Haben wir im vorigen Abschnitte die Macht des Doppelchors angeschaut, in ihm eins der gewaltigsten Organe der Kunst erkannt: so ist doch eben in der Weise dieser Macht ein letzter Grund für sparsame, nicht nach Willkühr, sondern nach innerer Nothwendigkeit zu treffende Anwendung (S. 524) gegeben. Die Massenwirkung (S. 526) bringt im Verhältniss zur Grösse der Masse auch Mangel an freier Bewegsamkeit und Durcharbeitung, so wie Schwierigkeit der Auffassung mit sich. Die Ablösung eines Chors durch den andern (S. 530) halbirt die Kraft des ausführenden Personals und kann nicht ohne Bedenken lange fortgeführt werden; ähnlich verhält es sich mit allen dem Doppelchor eignen Gestaltungen. Man erkennt: dass der Doppelchor den einzelnen Moment mit überwiegender Kraft darstellen kann, dass er aber eben desshalb um so schneller seine Aufgabe erfüllt, um so weniger das Bedürfniss und das Recht weiter Ausdehnung hat.

Niemand wird die Macht der in No. 519 bis 521 mitgetheilten Sätze verkennen, aber keinem derselben wird man breitere Ausführung wünschen oder ohne Verderbniss zufügen können.

Daher begreift man, dass der Doppelchor sich auf die breitem Kompositionsformen, namentlich auf Choralfiguration und Fuge, in der Regel nicht einlässt; diese Formen würden in Anwendung auf ihn zu weite Ausdehnung erhalten müssen. In Bezug auf die Fuge ist dies schon früher genügend besprochen worden. In Bezug auf die Choralfiguration ist dem Verfasser nur der weiterhin zu besprechende Einleitungschor in die Matthäische Passion als Ausnahme bekannt. Seb. Bach hatte hier ein in höchster Feierlichkeit vor-

zugsweis doppelchörig angelegtes, weitumfassendes Werk einzuleiten und fand sowohl hierin, als schon im Text' entscheidende Gründe zu seiner Form. Wo ihn aber nicht die Lage der Sache selbst nöthigte, ging er mit seinen Choralfigurationen stets vom Doppelchor auf Vierstimmigkeit zurück; so in demselben Werke mit dem ersten Theil schliessenden Choral: „O Mensch, beweine dein' Sünde gross“, so in der zweiten, bei No. 514 angeführten Motette. Auch die bei No. 509 angeführte Motette geht bei einer später eintretenden Choralfiguration auf den einfachen Chor zurück.

So ist denn vorzugsweise der Satz, oder eine Folge von Sätzen, motettenartig verbunden, die Form, die der Doppelchor annimmt; den Satz kann er in überlegener Fülle und Energie hinstellen und abthun, entweder sofort schliessend, oder nach befriedigendster Erledigung des ersten einen zweiten mit gleichem Nachdruck folgen lassend.

Wie viel solcher Sätze in einem Gusse folgen dürfen? — das lässt sich im Allgemeinen nicht bestimmen. Nur so viel ist gewiss, dass mit der Zahl der an einander gereihten Sätze der Antheil und die Dauerkraft des Schaffenden wie des Hörenden von den vorangegangenen Sätzen durch die nachfolgenden abgezogen, zerstreut, endlich geschwächt und zersplittert wird, dass man sich also hier, bei der Wichtigkeit des Organs und der Aufgaben, möglichst zu beschränken wohl thut. Die Bach'schen Motetten haben zum Theil grosse Ausdehnung; man kann aber selbst von ihnen nicht sagen, dass ihr allerdings unschätzbare Werth mit der Ausdehnung in gleichem Verhältniss ständ'; vielmehr dürfte eben einigen der beschränkten Sätze die höchste Vollendung zu Theil geworden sein. Unvergleichlich stehn dagegen die Doppelchöre der Matthäi'schen Passion da, die fast alle auf den Raum weniger Takte, auf einen oder ein Paar Sätze beschränkt sind und in dieser Begränzttheit die Kraft gefunden haben, die bedeutungsvollsten Momente der ewigen Geschichte in der Fülle ihres tiefen Inhalts hinstellen.

Eben so wenig lässt sich im Allgemeinen vorausbestimmen, in welcher Wahl und Folge die Mittel, die der Doppelchor anbietet, zur Anwendung kommen sollen. In der Regel wird man mit dem Verein beider Massen, oder auch mit der Rückkehr zum einfachen Chor, als der einheit- und nachdruckvollsten Verwendung des Ganzen, zu schliessen wünschen; gern wird man (S. 530) zu Anfang die Massen sondern, um so das Organ in seinen Hauptpartien klar auseinanderzusetzen. Allein dergleichen Regeln oder Rathschläge müssen stets der Anforderung der jedesmaligen Aufgabe weichen, oder ergeben sich dem bis hierher Vorgelegten von selbst.

Vierter Abschnitt.

Der drei- und vierfache Chor.

Die Macht des Doppelchors beruhte im Wesentlichen darauf, dass ein Chor dem andern entgegengesetzt werden konnte. Hierzu sind also zwei Chöre erforderlich. Wie viel gegen diesen Gewinn an Beweglichkeit, Formreichthum u. s. w. eingebüsst wird, haben wir gesehn.

Die Verknüpfung von drei und mehr Chören bringt keinen neuen wesentlichen Gewinn und häuft die Schwierigkeiten und Hindernisse, die wir schon bei dem Doppelchor anerkennen mussten. Zwölf, sechszehn reale (wesentlich verschiedene) Stimmen sind, zumal im Bereich der Singstimmen, nicht zu führen; und wenn sie zu führen wären, so würden sie vom Hörer nicht unterschieden werden können, mithin bloß als volle Masse wirken. Hierzu genügt aber der Doppelchor (wenn nicht schon der einfache) vollkommen und lässt dabei doch die Weise der einzelnen Stimmen klarer durchklingen. Wir werden später (im vierten Theil des Lehrbuchs) erfahren, dass im Orchester zwölf und mehr verschieden gebildete Stimmen mit einander zu guter Wirkung geführt werden können. Dies ist deshalb der Fall, weil derselbe Gedanke von verschiedenen Instrumenten verschieden dargestellt werden muss und, wenn sich verschiedene Instrumente zu demselben Satze jedes in seiner Weise vereinen, man nicht das einzelne Instrument hören will und hört, sondern nur die Gesamtwirkung aller in ihrer Verschmelzung. Mit Singstimmen verhält es sich anders. Das Organ des Menschen, gewidmet der bestimmten sprachlichen Aeusserung, ist ein zu persönliches, zu geistvolles, als dass man seine Vermischung zu ununterscheidbarer Masse billigen könnte.

Aus diesen Gründen hat der drei- und vierfache Chor seit der höhern Ausbildung unsrer Kunst bei den Meistern keine Anwendung gefunden, ausser in solchen Gestaltungen, in denen zwar drei, vier unterschiedne Massen, nicht aber drei oder mehr vollständige Chöre auftreten. In dramatischen Scenen kann es bisweilen nothwendig werden, drei und mehr Massen gegen einander zu führen; in den Opern Spontini's und Meyerbeer's sind dergleichen Kombinationen zu treffen. Allein dann wird einer oder werden mehrere der Chöre durch eine einzige Chorabtheilung oder Chorstimme vertreten, Tenöre und Bässe bilden z. B. einen oder zwei, Diskant und Alt einen oder zwei andre Chöre, die eine Partei wird von dem Chorbass, zwei andre werden von andern Männer- und den Frauenstimmen dargestellt, so dass bei dem Zusammentritt aller doch nur vier bis acht Stimmen zusammenwirken.

Merkenwerther für das Studium, als alle diese mehr von den Bedingungen der Scene abhängigen Kombinationen, ist der schon S. 538 erwähnte Einleitungschor der Matthäi'schen Passion. Dieser Chor musste sowohl nach dem in Frage und Entgegnung auseinandertretenden Text, —

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sebet — „wen?“ — den Bräutigam,
Seht ihn — „wie?“ — als wie ein Lamm,
Sebet — „was?“ — seht die Geduld,
Seht — „wohin?“ — auf unsre Schuld

u. s. w.

als in Uebereinstimmung mit der ganzen Auffassung des Werkes sich als Doppelchor gestalten; zu beiden Chören tritt aber, von einem dritten Chor von Diskanten*) gesungen, der Choral: „O Lamm Gottes, unschuldig“. Hier war also ein dreifacher Chor nothwendig; aber in seiner Gesammtheit zählt er nur neun Stimmen, und der Choral stärkt vielmehr in seinem gleichförmigen Einher-schritt die Haltung des Ganzen, als dass er sie stören könnte.

Dergleichen seltene und dann bei zweckmässiger Auffassung in sich selber vereinfachte und erleichterte Fälle ausgenommen, dürfen wir die Anwendung von drei- und vierfachen Chören als unangemessen, keinen wesentlichen Vortheil, sondern entschiednen Verlust an der Rüstigkeit und Macht des einfachen und Doppelchors bringend, mithin als unkünstlerisch von uns weisen. Nur in der Periode der Niederländer, der altrömischen und venedischen Schule wurde die Kraft der Musik in solchen (und noch viel weiter gehenden)**) Aufthürmungen gesucht, die, wie schon S. 527 erwähnt, ersetzen sollten, was der Kunst an geistigen Mitteln und Bildung noch nicht zugewachsen war; die Hinterlassenschaft dieser Zeit — und in ihr auch der dreifachen und vierfachen Chöre — ist dann von historischen Kunstdilettanten in einem, seinem Ursprung nach löblichen liebevollen, aber unerleuchteten Eifer überschätzt worden, kann jedoch die unbefangne Prüfung dessen, der mit dem Wesen unsrer Kunst vertraut ist, nicht von den absoluten Gesetzen abwenden, unter denen das Werk des Künstlers entsteht, muss vielmehr erfahrungsgemäss bestätigen, was umsichtige Erwägung schon im Voraus zu erkennen vermag. Mit der Anzahl der Stimmen und Chöre wächst die Schwierigkeit, die einzelnen Stimmen zu individuali-

*) Es ist *Soprano ripieno* vorgeschrieben; die vielfache Besetzung dieser Stimme würde sich auch von selbst verstehen, da eine Solostimme nicht zwei Chöre und Orchester beherrschen könnte.

**) Dass man endlich auch pedantische Eitelkeit mit der (so wohlfeilen!) Kunst vielstimmigen Satzes getrieben, zeigen Versuche: für zwölf Chöre (scheinbar achtundvierzigstimmig!) zu setzen. Diesmal waren nicht Deutsche die Pedanten, sondern Italiener.

siren, geht also die höchste geistige Kraft der Chorkomposition (die polyphone) und — wie wir schon bei dem Doppelchor bemerken mussten — die Möglichkeit, reichere Kunstformen vortheilhaft anzuwenden, mehr und mehr verloren. Aber auch die Massenkraft wird geschwächt, da die Zertheilung der Sänger in zwölf oder sechszehn Stimmen zu ungünstigen Lagen und Schritten zwingt und alles auf einander drückt, sowohl in Tiefe als Höhe.

Werfen wir, damit es nicht ganz an Belägen fehle, einen Blick auf ein dreichöriges (zwölfstimmiges) *Benedictus* von Joh. Gabrieli. Der erste Chor besteht aus drei Diskanten und Tenor, der zweite aus Diskant, Alt, Tenor und Bass, der dritte aus Tenor und drei Bässen. —

522 Chor I.

Chor II.

Chor III.

Be - ne - dictus

Be -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

in no - mi -

ne - di - ctus qui ve - nit

in no - mi - ne,

ne Do - mi - ni,

in no - mi -

in no - mi - ne Do - mi - ni,

Do - mi - ni.

ne Do - mini, Do - mi - ni,

Do - mi - ni.

Der letzte Takt ist dreitheilig ($\frac{3}{4}$) und im nächsten setzt *Osanna* ein, von dem wir (mit Uebergang von dreizehn Takten) den wieder in der ersten Taktart stehenden Schluss geben. —

523

I.
O - san - na in ex - cel -

II.
O - san - na

III.
O - san - na

sis

Dass diesem Satze besonders in seinem ersten Theil (No. 522) Feierlichkeit und Würde, — wenn auch nicht der treffende Ausdruck des in den Worten ausgesprochenen Gedankens, — inwohnt, dass der Wechsel des dämmerungstiefen dritten Chors mit dem hoch und hell hineinklingenden ersten überaus sinnig (man möchte sagen, wie ein *de profundis clamavi* und ein *osanna in excelsis*), anmuthvoll und andächtig zugleich anspricht und der mittlere gemischte Chor wohlbedacht und wohlerrungen die Extreme der andern Chöre vermittelt: wem könnte das entgehn? Allein hierauf beschränkt sich — und muss sich beschränken der wesentliche Gehalt dieser und aller gleich angelegten Kompositionen. Die reiche Musikentfaltung, die Mannigfaltigkeit und Spannkraft der grössern Kunstformen, die durchdringende Individualisirung der Stimmen, der tiefe und durch-

gehende Einklang zwischen dem Gedanken des Textes und der Musik, zwischen dem Wort und seiner Weise, daher endlich die charakteristische Gestaltung jeder einzelnen Komposition und ihre nothwendige und wesentliche Verschiedenheit von jeder andern: das alles war in solcher Fassung*) nicht erreichbar. Was aber Wesentliches erreicht worden, würde sich mit beschränktern Mitteln, z. B. im achtstimmigen Satze (Takt 3 bis 5 bei *A.*, Takt 9 und 10 bei *B.*)

524

Be - ne - di - ctus he in no - mi -
ve - - - nit, be - ne - di - ctus
ve - - - nit, be in no - mi - ne

erreichen lassen (selbst ohne den Bass in die selten erreichbare Tiefe von *C* und *D* zu drängen) und damit die Möglichkeit einer reichern, individualisirten Gestaltung der Komposition gewonnen sein.

*) Es konnte überhaupt in jener Zeit, wo die Musik noch nicht freie Kunst war, sondern im Dienst der Kirche stand, weder erreichbar, noch nothwendig und begehrt sein. Diese einander ablösenden, in einander wehenden Stimmassen der zwei und drei Chöre liessen in einer höhern und schönern Sprache, als der gemeinen des Alltags, das Wort der Verkündigung oder des Gebets vernehmen und stimmten so in die allgemeine Heiligung, die, zunächst von der Priesterschaft persönlich vertreten, das Grundelement des katholischen Gottesdienstes genannt werden darf. Hierzu war ein tiefes, auslegendes und ausdeutendes Eingehn auf das Wort weder nöthig, noch zulässig; erst der Protestantismus hat dem Volk das Wort (die Bibel) gegeben, eingedenk, dass das Volk ein priesterlich Volk sein solle. Daher war auch nähere Individualisirung der Stimmen, kurz alles damals nicht Gegebne, weder nöthig, noch zulässig. Es soll also auch alles oben Angemerkte nicht ein Tadel der alten Weisen sein; wie unhistorisch und unkritisch wär' es, eine Zeit nach den Bedürfnissen und Begriffen einer andern zu richten! Fragt sich aber, was unsrer Zeit gebührt: so dürfen und müssen wir uns an den Zeugniss gebenden Werken der frühern Zeit zum Bewusstsein bringen, ob das Damalige noch ein Recht auf die Gegenwart hat. Nicht über die alten Meister und ihre Werke, sondern über unsre Aufgabe und Obliegenheit ist hier zu urtheilen gewesen. Dem Jünger darf keine Kunstperiode und Kunstrichtung fremd bleiben; aber keine darf seine Vernunft unter dem Glauben und Vorurtheil gefangen nehmen.

Es versteht sich von selbst, dass das hier Bemerkte bei dem vierfachen Chor noch in höherm Grade zutreffen muss. Das Werk eines sehr geschickten Meisters der neuern Zeit, Fasch's sechszehnstimmige Messe, gebe uns als einzig nöthigen Belag den Schluss des Kyrie. —

525

I. e - le - i - son, e - le -

II. Ky - ri - e e - lei -

III. e - lei - son
Ky - ri - e e - lei - son

IV.

Fasch schrieb diese Messe, durch vierhörige Kompositionen von Orazio Benevoli zur Nacheiferung, zu dem Versuch ange-regt, was die Kunstfertigkeit seiner Zeit (Ende des vorigen Jahr-hunderts) in solchen Aufgaben der alten Meister vermöge. Dass er technisch zu seinem Unternehmen wie irgend einer seiner Zeitge-nossen gerüstet und befähigt war, hat er in diesem und andern Werken satksam erwiesen. Dass sein Antrieb ein mehr äusser-licher (Nacheiferung, Erprobung des Kunstgeschicks) war, kein rein künstlerischer; dass ihm auch nicht die kirchliche Erhebung zu Hülfe kam, die die alten Meister im unmittelbaren Dienst der Kirche

gekräftigt haben mag: kann hier unerwogen bei Seite bleiben. Nicht in all diesen Verhältnissen, sondern in der Natur der Aufgabe liegt das Bedenkliche ihrer Lösung; nur dies zu erkennen, liegt uns ob, während eine Kritik des würdigen Tonsetzers weder unsere Pflicht, noch uns ziemend ist, da es hier gar nicht auf seine Beurteilung ankommt. Führen wir die sechszehn Stimmen auf ihren Tongehalt zurück, so erscheint etwa folgendes Resultat, —

526

das aber die Verdopplungen der Töne und deren Ablösungen nicht genau und vollständig hat aufnehmen können. Wenn hier die Stimmen einander drücken, drängen und kreuzen, die Töne der einfachsten Akkordfolge —

527

fast unkenntlich durcheinanderziehen, im fünften Takt wieder *a*, im siebenten und zehnten wieder *g* in die Oberstimme tritt, offenbar nur, um für alle Soprane noch eine Tonstufe mehr zu erringen: so ist das alles kein Vorwurf für den Komponisten, sondern nur ein Beweis für die Ungunst der Aufgabe. Und wie soll nun vollends der Hörer aus diesem Tongewimmel die einzelnen Stimmen, oder auch nur die eigenthümlicher geführten (z. B. den Diskant des ersten, den Tenor des vierten Chors) heraushören? — Bei alle dem ist aber der Satz nicht einmal sechszehnstimmig; die Bässe des zweiten und vierten Chors sind für eine Stimme zu achten, der

des dritten schliesst sich ihnen bis auf zwei, der Tenor des zweiten Chors bis auf vier Takte an u. s. w. Auch das ist, wenn einmal die Aufgabe feststand, kein Vorwurf, war vielmehr nothwendig oder doch vortheilhaft; jede neue Stimmabweichung hätte das Gewirr vermehrt.

So erscheint uns denn der Doppelchor — und zwar der achtstimmige — als Gränze für die Chorkomposition, die nur in seltenen Fällen und dann nicht mit vierstimmigen Chören zur Zwölf- oder gar Sechszehnstimmigkeit, sondern mit Chören, die insgesamt nicht über acht oder neun Stimmen hinausgehn, überschritten werden soll. Muss es aber doch geschehn, so bedarf es dazu keiner neuen Lehre, auch keiner besondern Vorübung. Die für den Doppelchor aufgefundenen Grundsätze und Anschauungen werden sich für die noch umfassendern Kombinationen ebensowohl genügend erweisen.

Fünfter Abschnitt.

Die Verbindung von Chor und Solo.

Zum vollständigen Beschluss der ganzen Lehre von der Chorkomposition, so weit sie hier zu geben, bedarf es nur noch weniger Bemerkungen über die Verbindung und Vermischung von Chor- und Sologesang. Meist findet sie in umfassendern und dann begleiteten Kompositionen statt; daher ist auch erst im vierten Theil des Lehrbuchs gründlicher von ihr zu reden. Doch kann auch im reinen Vokalsatz Solo und Chor verbunden werden; es muss daher wenigstens das Nächste schon hier Erwähnung finden.

Ein im Allgemeinen für Chorkomposition bestimmter Text kann einzelne Parteien enthalten, die sich nur als Aeusserung Einzelner fassen lassen, mithin Sologesang werden müssen. Hiermit ist also die Verbindung von Solo und Chor bedingt.

Die Solosätze können nur einer einzigen, oder mehreren Solostimmen zuertheilt werden. In unbegleiteten Vokalsätzen wird man in der Regel das Letztere vorziehn müssen.

Sie können mit den Chorsätzen abwechseln, oder sich mit ihnen gleichzeitig verbinden.

Der erstere Fall kann zunächst im Chorlied eintreten. Es kann ein Vers mehr für Sologesang, der andre mehr für Chorgesang geeignet sein; dann wird entweder für beide dieselbe Weise benutzt, nur zuerst von den Solo-, dann von den Chorstimmen vorzutragen.

Oder es kann bei einem Solo vorzutragenden Liede der Schlusssatz (als sogenannter Refrain) vom Chor gesungen werden. Oder es kann nach einem Chorsatz ein neuer Satz für Solostimmen folgen und dann der Chorsatz wiederholt werden, so dass die zweite Rondoform —

HS	SS	HS
Chor	Solo	Chor

heraustritt. Aehnlicher Kombinationen sind noch manche theils schon versucht, theils noch möglich. Wir werden deren später kennen lernen.

Der andre Fall, das gleichzeitige Wirken von Solo und Chor, ist, wenn nur eine Solostimme dem Chor gegenübertritt, so anzusehn, als diene der Chor der Solostimme nur zu einer mehr oder weniger eigenthümlich gestalteten und ausgebildeten Begleitung. Denn aus doppelten Gründen muss der Solostimme eine vorherrschende Stellung gegeben werden; einmal, weil sie als Organ einer einzelnen Person ein bestimmtes Individuum darstellt, das, gegenüber einer verbundenen Masse von Individuen, vornehmliche Bedeutung behauptet; dann, weil nur in hervorgehobner Stellung eine einzelne Stimme sich der materiell überwiegenden Masse eines Chors gegenüber vernehmbar und geltend machen kann.

Wenn endlich mehrere Solostimmen dem Chor gegenüberstehn (wie wir unter andern in Haydn's Oratorien und Beethoven's grosser Messe sehen), so treten die Grundsätze vom Doppelchor ein; die Solostimmen stellen den einen Chor dar, der wirkliche Chor den andern. Auch hier muss aus den oben erwähnten Gründen durch Hervorhebung der Solostimmen und Unterordnung des Chors in den Momenten, wo beide gleichzeitig wirken, dafür gesorgt werden, dass die erstern vernehmbar und in der ihnen gebührenden Bedeutsamkeit hervortreten.

Was nun den Satz der Solopartie betrifft, so scheint es — sobald er von der Anordnung des Komponisten abhängt — rathsam, die Solopartie nicht in gleicher Stimmzahl mit dem Chor, sondern in minderer zu setzen. Denn jede Stimmzahl bringt (wie wir aus den ersten Theilen des Lehrbuchs wissen) eine besondere Satzweise mit sich, die von der einer andern Stimmzahl sich charakteristisch unterscheidet; man denke an die Charakterverschiedenheit der drei-, vier-, fünfstimmigen Choräle und Fugen. Ein drei- oder zweistimmiger Solosatz wird sich daher von einem vier- oder fünfstimmigen Chorsatz nicht blos durch Besetzung und Inhalt, sondern auch durch die der Stimmzahl eigne Behandlung unterscheiden. Dies bedarf kaum eines weitern Nachweises; daher sei nur auf einen dafür sprechenden Fall hingewiesen, auf den Chor mit Solo:

Der Herr ist gross in seiner Macht

in Haydn's Schöpfung. Wenn hier Solo und Chor gegen einander treten*), —

528

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two vocal parts: Solo and Chor. The Solo part is marked 'Solo.' and the Chor part is marked 'Chor.'. The score is divided into two systems. The first system shows the Solo part (top) and the Chor part (middle). The Solo part is a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Chor part is a more rhythmic accompaniment. The second system continues the Solo and Chor parts, with the Solo part having some rests. The piano accompaniment is shown in two systems below the vocal parts.

so trägt unverkennbar die Dreistimmigkeit des Solosatzes bei, denselben vom Chor noch deutlicher zu unterscheiden. Gleichen Vortheil genoss Haydn in den Jahreszeiten; dagegen hatte er nicht Ursach, denselben da festzuhalten, wo — wie im Schlussgesang der Schöpfung — Solo und Chor nur abwechselnd nach, nicht gegen einander auftreten.

Dass übrigens bei dem Wechsel oder Zusammenwirken von Solo- und Chorsatz jede der beiden Partien ordnungsgemäss, nämlich satz- oder abschnittweis, eintritt und ihren Satz vollständig zu Ende führt, wofern nicht ein besondrer Inhalt Anderes verlangt, folgt schon aus der Lehre vom Doppelchor und selbst von der Stimmführung. Ueberhaupt bedarf es hier weder weiterer Anleitung noch — bis zur Lehre des vierten Theils — der Uebung oder Vorübung.

*) S. 158 und 160 der Partitur. Dass die obigen besonders ihrer Popularität wegen gewählten Sätze Orchesterbegleitung haben, thut hier nichts zur Sache.