

Fortsetzung von Capitel V. des ersten Bandes.

Em. Bach hat

D. Drei Oratorien

geschrieben.

Der eigentliche Kirchenstyl ist für diese durch Händel zu so stolzer Höhe emporgehobene Musikgattung nicht in seiner vollen Strenge anwendbar. Freiere Formen, lebhaftere Farben werden für die mehr dem Dramatischen sich zuneigende Tendenz dieser Werke nothwendig. Schon nach dieser relativen Seite hin müssen Bach's Oratorien einer höheren Stufe angehören, als die meisten seiner für den Gebrauch der Kirche geschriebene Arbeiten. Aber auch ihr absoluter Werth ist bedeutender.

Im Ganzen ist hier der homophone Styl weniger flach als dort. Er wird nicht selten von glänzenden und wahrhaft grossen Tonsätzen und von einer Fülle harmonischer Schönheiten unterbrochen, denen man in den Bach'schen Kirchen-Musiken nur selten begegnet. Die Arbeit ist sorgfältiger, ernster und selbst in der Arie tritt vielfach das Bestreben, blosser Unterhaltungsmusik zu geben, vor einer charakteristisch entwickelten organischen Gestaltung zurück.

Bach zeigt sich hier von seinen Aufgaben erfüllt,

nicht selten begeistert. War ihm auch nicht gegeben das Höchste zu erreichen, so hat er doch das Verdienst, in wahrhaft künstlerischer Weise Grosses geschaffen zu haben.

Die Zeit Bach's nannte das erste seiner Oratorien

Die Israeliten in der Wüste

„ein Sing-Gedicht.“

Es ist im Jahre 1769, also sehr bald nach seiner Uebersiedelung nach Hamburg entstanden. Das Gedicht, dessen Text im Anhange unter Nr. V. abgedruckt ist, war von Schiebler, einem zu seiner Zeit geachteten Dichter in Hamburg, gefertigt. Ein noch zu Lebzeiten Bach's sich über die Form und Bedingungen von Oratorientexten verbreitender Aufsatz sagt darüber¹⁾, es könne allen ähnlichen Arbeiten zum Muster dienen. Man würde bei Untersuchung desselben finden, dass es in Absicht auf äussere Einrichtung und innere Behandlung so beschaffen sei, wie die für solche Werke bestehenden Regeln es bestimmten. Auch sei es bloss dieser Einrichtung zuzuschreiben, dass es weit natürlicher sei und weit mehr interessire, als die meisten übrigen bekannten dramatisirten Oratorien²⁾.

Jene Regeln, an deren Beachtung ein so günstiges Resultat geknüpft worden ist, sind nun folgende:

1. Dass in dem Oratorio nur wenig handelnde Personen vorkommen dürfen,
2. Dass die Recitative kurz sein und keine Dialoge oder förmliche Erzählungen enthalten sollen,
3. Dass alle Umstände fortbleiben, welche nur einer Handlung, die auf dem Theater vorgestellt werden soll, angemessen sind.

Es sind dies Regeln von rein negativem Charakter, deren Beachtung oder Nichtbeachtung im Wesentlichen

¹⁾ Forkel's Leipziger Musik-Almanach v. 1783. S. 199 ff.

²⁾ Ob unter diesen Oratorien die von Händel mit verstanden gewesen sein mögen?

stets von den dem Texte zu Grunde liegenden Motiven und ihrer dichterischen Ausnutzung abhängig sein wird. In jedem Falle wird zugegeben werden müssen, dass eine auf den Concertsaal beschränkte oratorische Musik durch ein gewisses Maass von Gegensätzen getragen werden müsse, und dass, wenn durch diese ein dramatisches Element in die Musik gebracht wird, dies für die künstlerische Wirkung und Eindrucksfähigkeit des Ganzen nur von Vortheil sein könne.

Es beruht grade hierin der innere Unterschied zwischen der Cantate und dem Oratorium, dessen mehr in das dramatische Element übergreifende Gestalt die blosser Lyrik des Cantatenstyls und der Cantatenform zu einem grösseren Organismus erhebt. Dies hat sich bei der Mehrzahl der Händel'schen Oratorien bewährt.

Fast man mit Bezug auf die obigen Regeln das Gedicht Schiebler's in's Auge, vergleicht man, was darin gegeben ist mit dem grossen Reichthum an Begebenheiten im Wüstenzuge der Juden, die in den heiligen Büchern dargestellt das Gepräge musikalischer Bedeutung und Gestaltungsfähigkeit in sich tragen, so muss man zunächst anerkennen, dass ihm in den wenigen Personen, welche seine Träger sind, Moses (Bass), Aaron (Tenor), zwei Israelitinnen (1. u. 2. Sopran), ein so geringer Reichthum an Characteren und Nüancirungen gegeben ist, wie dies nur irgend möglich war. Aaron ist eine völlig nichtssagende Figur. Die Israelitinnen scheinen nur der von ihnen zu singenden Arien wegen in das Gedicht eingeflochten zu sein. Sie können ebensowenig als Repräsentanten des Judenthums in Allgemeinen, als der die Wüste durchziehenden Juden insbesondere betrachtet werden. Das Personen-Interesse wird lediglich auf Moses concentrirt, und dieser als der Träger des Ganzen mit der Aufgabe belastet, die Aufmerksamkeit und Spannung des zuhörenden Publikums rege zu erhalten. So lange er nun dem verschmachtenden, unzufriedenen, in

Sturm der Empörung aufbrausenden Volke, als Gegensatz gegenüber steht, so lange erhält sich das Oratorium auf der Höhe eines bewegten, künstlerisch und musikalisch anregenden Lebens, tritt aber dadurch auch zugleich aus dem engen Rahmen heraus, den die „Regeln“ sehr unnöthiger Weise vorzeichneten.

Mit dem ersten Theile hören aber diese Gegensätze auf. Die Handlung wird nirgend mehr durch spannenden Wechsel belebt. Die ganze Dichtung des zweiten Theils ist gegenstandslos. So steigt das Werk von der Höhe herab, auf der es sich bis zum Schluss des ersten Abschnitts erhalten hatte.

Der Dichter hatte geglaubt, durch den prophetischen Hinweis auf das Kommen des Messias den Mangel an Handlung ersetzen zu können. Aber dieser Hinweis würde nur von Wirkung gewesen sein, wenn es möglich gewesen wäre, ihn mit der Geschichte des Zuges der Juden durch die Wüste in einen inneren Zusammenhang zu bringen. Diesem Zuge war aber die nach mehr als tausend Jahren bevorstehende Erscheinung Christi völlig fremd.

Hätte der Dichter, der völlig vergessen zu haben scheint, dass das Mosaische Gesetz, durch dessen Verbildung und Verknöcherung die göttliche Sendung des Messias bedingt worden ist, damals noch gar nicht gegeben war, nicht bloss den äusseren Schwierigkeiten des Zuges in der Wüste Rechnung getragen, sondern auch die Gefahr des Abfalls von dem einigen Gotte, die Verleitung zum Götzendienste in der Anbetung des goldenen Kalbes und die durch den grossen Propheten herbeigeführte Gesetzgebung für die musikalische Darstellung benutzt, dann würde er zwar wohl gegen die Regeln seiner Zeit verstossen haben; er hätte aber ein Gedicht geliefert, das den Genius des Tonsetzers nicht eingeengt, sondern gehoben hätte, und das muthmasslich noch jetzt für sich selbst wie für die ihm gewidmete Musik eine dauernde Geltung in Anspruch nehmen dürfte.

Ueber den Verbleib der Original-Partitur ist nichts bekannt. Das im Besitz der K. Bibliothek zu Berlin befindliche Exemplar der (1775 im Selbstverlage Bach's gedruckten) Partitur war einst im Besitze der Gattin Klopstock's gewesen, von der es Pölchau erhalten hat. Es mag wohl ein Geschenk Bach's an die Frau seines Freundes gewesen sein, die, wie es scheint, Sängerin war. Mindestens finden sich, offenbar für sie geschrieben, in die S. 21 und 94 befindlichen Arien der zweiten Israelitin von Bach's Hand Veränderungen eingetragen, welche auf einen nicht geringen Grad von Coloraturfertigkeit schliessen lassen. Dieser an sich unerhebliche Umstand bezeugt, dass der Partitur-Abdruck selbst als zuverlässig betrachtet werden darf.

Das Werk beginnt mit einer kurzen Instrumental-Einleitung (C-moll, Allabreve, Adagio, 2 Flöten, Streich-Quartett). Klagende abgerissene Gänge der gedämpften Streich-Instrumente, zuerst über den langgehaltenen Tönen der Bässe,



die vom 7. Takte in eine ernste Gegenbewegung zu den Oberstimmen übergehen, steigern sich mehr und mehr zu schmerzlicher Erregung.

Der Chor beginnt in kurzen, wie aus äusserster Erschöpfung hervorgehenden, hie und da abgebrochenen Sätzen im leisesten Pianissimo: „Die Zunge klebt am dünnen Gaumen.“

Bei der Wendung des Textes: „Gott! Du erhörst des Jammers Klage nicht,“

Gott, du er-hörst des Jam - mers Kla - ge nicht.

bricht der Schrei verzweifelnder Sorge in der frappanten Modulation von As nach F-moll für einen Augenblick hervor, um mit dem nächsten Takt wieder in den Ton der Klage zurückzufallen. Beide Sätze erscheinen zweimal, bis die Klage leise er stirbt.

Das hoffnungslos schmachsende Elend des Volkes steht dem höchsten Gipfel der Noth nahe. Sein Muth ist gebrochen, seine zähe Energie zerstört. Unter der trocknen Gluth der Wüste er stirbt seine Lebenskraft.

Eine polyphone Behandlung des Chorsatzes hat nicht statt gefunden, kommt überhaupt in dem ganzen Oratorio nirgends vor. Das Orchester bildet im Wesentlichen nur eine Verstärkung des homophonen Ganges der Gesangsstimmen. Das melodisch-rhythmische Element, dem sich Bach überhaupt so sehr zuneigte, ist vorherrschend. Dagegen ist die Charakterisirung der Situation meisterhaft, die Declamation der Wörter in allen Stimmen sprechend, der Ausdruck rührend, für den orientalischen Charakter, der hier dargestellt werden soll, vielleicht etwas zu deutsch gehalten.

No. 2. Einem kurzen Recitativ mit ausdrucksvoller Declamation folgt eine Arie der ersten Israelitin (Es-dur $\frac{3}{4}$ Allegro, Quartett). „Will er, dass sein Volk verderbe?“ deren erster Satz lebhaft, feurig, in gedrungenem Styl gesetzt, der Form der damaligen Zeit entsprechend gebaut ist. Der Mittelsatz (Andante, C-dur $\frac{3}{4}$) bildet nur

eine kurze melodische Unterbrechung zwischen dem ersten Satze und der Wiederholung desselben. Die Arie ist sehr lang. Melodie und Behandlung des Orchesters erinnern lebhaft an Graun.

An sie schliesst sich

No. 3. Recitativ des Aaron, vom Streich-Quartett in langgezogenen Accorden begleitet. Moses Bruder mahnt zum Ausharren in der Prüfung und zum Vertrauen auf den Herrn.

Es folgt dessen Arie (D-moll $\frac{3}{8}$ Andante, Quartett) „Bis hieher hat er euch gebracht,“ der es an jedem besonderen Interesse erregenden Zuge fehlt.

No. 4. Auf ein kurzes Secco-Recitativ der zweiten Israelitin folgt wiederum eine Arie (F-dur $\frac{4}{4}$ Larghetto, Quartett mit Sordinen): „O, bringet uns zu jenen Mauern,“ von der nur zu wiederholen wäre, was über die beiden vorhergehenden Arien gesagt ist.

Bach hat für die Gesangsstimme die schon oben bemerkten Veränderungen eingeschrieben, die der Arie ein mehr coloraturartiges Gepräge verleihen, ohne ihren Charakter zu heben.

Durch die sich wiederholende Gleichartigkeit der Form, die durch keine Nüance gemilderte Eintönigkeit der Instrumental-Begleitung und die Interesselosigkeit der melodischen Erfindung dieser drei nach einander folgenden Arien wird die Aufmerksamkeit der Zuhörer empfindlich herabgestimmt. Bach's Zeit dachte hierüber zwar anders; dennoch ist es zu verwundern, dass einem so feinen Kenner der musikalischen Mittel und Wirkungen, wie er war, der nachtheilige Einfluss entgangen ist, der aus diesem Uebelstande für die nachhaltige Wirkung seines Oratoriums folgen musste.

Aaron verkündet in kurzem Recitativ das Nahen des Moses.

No. 5. Eine Symphonie (mit der Bezeichnung „ouverturen mässig,“ C-dur $\frac{3}{4}$, 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner,

2 Oboen, Quartett) kündigt in majestätischem Schwunge das zürnende Erscheinen des Gesetzgebers an, der sein Volk mit grossem Sinn aus der Knechtschaft der Pharaonen durch Entbehrungen und Leiden zur Freiheit, Würde und Grösse zurückzuführen unternommen hatte.

Mit Recht entfaltet der Tonsetzer bei dem ersten Eintreten seines Helden in den Gang des Dramas die ganze orchestrale Pracht, deren er fähig war. So stellt er die Erscheinung des ältesten und ersten der Propheten des bevorzugten Volks in dem Glanze jener aussergewöhnlichen Hoheit dar, der dem Auserlesenen des Herrn gebührt.

Auf die einförmige Melodik der vorhergehenden Arien wirkt dieser kurze Instrumentalsatz wahrhaft erfrischend. Moses fragt voll Zorn: „Welch' Geschrei tönt zu dem Thron des Herrn empor, und reizet seine Rache?“ Da bricht die verhaltene Aufregung des verschmachtenden Volkes in wilder Flamme hervor.

No. 6. Mit sämtlichen Instrumenten setzen die Gesangsstimmen (Allegro, Es-dur $\frac{4}{4}$) in kräftigem Unisono ein: „Du bist der Ursprung unsrer Noth!“ Nur die Violinen stürmen in lebhaften Harpeggien (die in tadelloser Reinheit ziemlich schwer auszuführen sind, und die innere Erregung des sich empörenden Volkes malerisch darstellen) neben dem Gesange daher.

f Du bist der Ursprung unsrer
f
Noth. Hast uns ge - führt.

Nach dem 4. Takte schweigen die Bläser, und indem die Streich-Instrumente auf dem tiefen B ruhen, treten Sopran, Alt und Tenor mit den Worten: Gott schlummert durch einen herrlichen Vocal-Effect in den mehrstimmigen Satz über.

Die Erregung steigert sich. Während die Violinen ihre Figur in gleicher Lebhaftigkeit verfolgen, die Oboen den Sopran und Alt, die Hörner die unteren Stimmen verstärken, folgen die Bässe mit der Orgel dem Chor in der unteren Octave, bis bei den Worten „Nein, wir hoffen nicht“ alle in das Unisono zurückfallen und der Satz nach kurzem wild erregten Zwischenspiele des Orchesters von Neuem beginnt.

Hier ist ein Charakterbild gegeben, das eines grossen Meisters würdig ist und in seiner Grossartigkeit und energischen Färbung daran erinnert, dass sein Urheber der Sohn jenes Mannes war, dessen gewaltiger Geist die Volks-Chöre der Juden in den Passionsmusiken geschaffen hatte.

No. 7. Ein langes Secco-Recitativ des Moses, in welchem dieser den Juden ihren Undank gegen den Gott ihrer Väter vorhält, führt zu

No. 8. Duett für 2 Soprane (E-moll $\frac{6}{8}$, 2 Flöten, Quartett): „Umsonst sind unsre Zähne,“ das sonst nicht ohne melodische Anmuth im 20. und 21. Takte in ein liedartiges Motiv fällt,

Um - sonst sind unsre Zähne.

das an dieser Stelle nicht recht passend ist. Die Stimmen begegnen sich zuerst in einfachem Wechsel, treten aber bald zu wohlklingenden Terzen- und Sexten-Gängen zusammen, welche gegen den Schluss des ersten Satzes hin bei dem zweiten Eintritt der Worte: „Kein Trost senkt sich

herab,“ durch eine für den ersten Sopran wenig sangbare contrapunktische Steigerung wohlthätig unterbrochen werden. Flöten und Violinen dienen auch hier fast nur zur Verstärkung der Gesangsstimmen.

Der Mittelsatz (H-moll $\frac{3}{8}$, Vivace) „Uns droht das offene Grab“ erhebt sich zu tragischem Pathos. Die drei mit poco Adagio bezeichneten Takte, „Der uns das Dasein gab,“ von den Violinen und der Bratsche pianissimo begleitet, treten sehr schön hervor.

No. 9. Recitativ Accomp. (C-moll $\frac{4}{4}$, Molto Adagio) Moses, von den Leiden seines Volkes überwältigt, das dahinsterbend, mit dazwischen gestreuten kurzen Chorsätzen ihn unterbricht, bereitet sich zum Gebet vor. Der reiche Wechsel lyrischer und dramatischer Stimmung, das in dem Gesange des Moses ausströmende tiefe Gefühl, das schöne, sich den Worten und der Situation so eng anschmiegende Accompagnement, überhaupt die überraschende Combination des ganzen Satzes erheben diesen zu ungewöhnlicher Wirkung.

No. 10. Diese Wirkung steigert sich in der Arie (C-moll $\frac{4}{4}$, Quartett, obligates Fagott, Orgel, Adagio), welche in ihrer Würde und edlen Lyrik für den Höhepunkt des Werks gelten kann.

Das Quartett bewegt sich in einer fest durchgeführten Figur, welche den Charakter flehender Bitte an sich trägt. Mit dem gefühlvollen Gesange des Moses concertirt das Fagott in edler Melodie.

The image shows a musical score for three instruments: Violins I & II, Bassoon, and Bass. The score is written in C minor (three flats) and common time (C). The Violin parts are in treble clef, the Bassoon in alto clef, and the Bass in bass clef. The music consists of three measures. The first measure features a complex rhythmic pattern in the Violins with accents and a 'pizz.' (pizzicato) marking in the Bassoon. The second and third measures show a more melodic and sustained texture across all parts, with the Bassoon playing a prominent role.

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system includes measure numbers 46, 43, 67, and 46. The second system includes measure numbers 64, 72, 72, 45, and 5. The third system includes measure number 43. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Man gewinnt hier die Ueberzeugung, dass Bach, wo es ihm darauf ankam sich auf die Höhe seiner Aufgabe zu stellen, keineswegs gesonnen war, sich durch den hergebrachten Schematismus binden zu lassen.

Das flehende Gebet dieses schönen Satzes verleugnet in seiner weichen Grundstimmung doch den priesterlichen Ernst des grossen Propheten keineswegs.

No. 10. Chor. (Es-dur, $\frac{3}{4}$ Allegro. 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Oboen, Streich-Quartett. Die 1. und 2. Violine vom 4. Takt an im Unisono.)

Moses hat sein Gebet im Glauben und in der Zuversicht auf Den, der sein Volk aus der Aegypter Land gerettet hatte, beendet. Dreimal schlägt er mit seinem Stabe an den Felsen.

Allegro.

742

Und siehe, dem Stein entquillt ein silberner klarer Strom, der in graziös dahinperlenden Violinpassagen

bis zum Schluss durch Chor und Orchester-Massen hindurch seinen schimmernden Gang fortsetzt. Der Chor, durch die Oboen, die Bratsche und den Bass verstärkt, während die Blechinstrumente in kurzen festen Noten die rhythmische Bewegung markiren,

O Wunder! o Wunder! !! Gott hat uns er - hört.

besteht in einem melodisch declamatorischen sich wiederholenden Satze, der in dem zweiten Auftreten abweichend modulirt ist. Das ruhige Fortschreiten desselben zu dem quellenden Gange der Geigen, der beruhigende Gegensatz

gegen die ängstlich klagende oder wild aufgeregte Stimmung der vorhergehenden Chöre, der zugleich sinnliche Wohlklang der Stimmführung ist von bezaubernder Wirkung. Keine Verwickelung der Stimmen, keine ausweichende Harmonienfolge stört das ruhige und wahrhaft schöne Ebenmaass dieses prächtigen Tonstromes.

Hiemit schliesst der erste Theil. In ihm ist das lyrische Element mit der dramatischen Färbung im Ganzen glücklich verbunden. Die Ueberzahl der in der ersten Hälfte hintereinander folgenden Arien wirkt zwar abspannend, doch könnte dem, ohne dem Wesen des Kunstwerks zu nahe zu treten, durch Auslassung abgeholfen werden.

Dass es mit dem zweiten Theile anders stehe, ist schon oben angedeutet worden.

Derselbe beginnt ohne jedes Vorspiel etwas zu schmucklos mit No. 12, einem Recitativ des Moses, in welchem er den Juden ihren Mangel an Glauben verweist. Ungeachtet der vortrefflichen Declamation und fein berechneten Modulationen kann dasselbe doch nur als überflüssig betrachtet werden, da eine unmittelbare Ursache für diese Strafpredigt nicht vorhanden ist. Auch macht es eben keinen sonderlich überzeugenden Eindruck, wenn dem in der Wüste unter tausend quälenden Leiden hinschmachtenden Volke immer von neuem das Verbrechen vorgehalten wird, dass es über seine Noth klage.

Es schliesst sich an dieses Recitativ No 13 ein Wechselgesang des Moses, der beiden Israelitinnen und des Chors, einem Hymnus ähnlich (Es-dur, $\frac{2}{4}$ Allegretto), in dessen erstem Abschnitt: „Gott Israels, empfang“, der Gesang des Moses nach einem schön melodischen Eingange in einen reichen Figureschmuck übergeht.

Bei der 2. Strophe (der ersten Israelitin): „Du Gott, bist mein Vertrauen,“ treten dem Quartett 2 Flöten hinzu, die in anmuthigen Figuren die Solostimme umschweben.

In der dritten Strophe nimmt der Chor unter reichem

Instrumentalglanz (3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen und Quartett) das Motiv des ersten Satzes in den prachtvollen Rhythmen eines vierstimmigen Lobgesanges wieder auf, bis er am Schluss leise verhallend in das Solo der zweiten Israelitin (in G-moll): „Der Herr ist mein Vertrauen,“ überleitet, das mit den Flöten concertirend, ohne Bass und Accompagnement einen hellen strahlenden Charakter zeigt.

Wenn dieser prächtige Ensemblesatz den Eingang zu einer in dramatischer Steigerung sich aufbauenden Handlung bildete, so würde man ihn ohne Zweifel sehr schön und völlig an seinem Platze finden müssen. Aber an eine solche Handlung ist nicht mehr zu denken. Es folgen vielmehr zunächst wiederum mehrere zum Theil völlig farblose Arien, und zwar

No. 14. der ersten Israelitin (B-dur, $\frac{3}{4}$ Andantino, Quartett), welche etwas lang, ziemlich figurirt, dabei aber melodisch und dankbar ist: „Vor des Mittags heissen Strahlen“. Eine Kritik vom Jahre 1775¹⁾ sagt von ihr: „Graun und Hasse haben nie schöner gesungen.“ Wenn diese Annahme billig dahingestellt bleiben kann, so muss doch anerkannt werden, dass diese Arie weitab die schönste des vorliegenden Oratoriums ist.

No. 15. Accompagnirtes Recitativ des Moses: „O Freunde, Kinder, mein Gebet,“ (F-moll, $\frac{1}{4}$ Adagio, Quartett) mit dem verfehlten Hinweis auf die Zukunft Christi ist edel aber ohne Grösse, viel zu lang; nur der Schluss bei den Worten: „das ist der Held,“ ist von höherem Charakter und von dramatischem Feuer.

No. 16. Arie der zweiten Israelitin (B-dur, $\frac{2}{4}$, Andante, Streich-Quartett): „O seelig, wem der Herr gewähret,“ von Bach in dem Berliner Partitur-Exemplar zur Coloratur-Arie umgestaltet, bei ihrer Gleichartigkeit

¹⁾ Hamb. Unparth. Corresp. 1775. No. 200.

mit den Arien des ersten Theils und mit der No. 14 völlig interesselos.

No. 16. Einem kurzen Recitativ des Moses, in welchem er wiederum auf die Zukunft des Herrn verweist, folgt

No. 17. Chor: „Verheissener Gottes, welcher Adams Schuld“ (F-dur, $\frac{4}{4}$ 2 Oboen, Quartett), dessen innige Melodie voller Wohlklang und feierlicher Frömmigkeit es wahrhaft bedauern lässt, dass die verfehlte Situation ihn wirkungslos macht. Er bildet einen edlen Eingang zu dem

No. 18. Choral (C-moll, $\frac{4}{4}$) auf die Melodie: „Nun komm der Heiden Heiland“¹⁾, der in der gleichmässig fortschreitenden Weise der Chöre dieses Oratoriums, die auch den Chorälen Bach's überhaupt eigen war, harmonisirt ist.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Was der al - ten Vä - ter Schaar höch - ster Wunsch und Seh - nen war und was sie ge - pro - phe - zeit, ist er - füllt in E - wig - keit."

1) Von Ambrosius, Bischof von Mailand um's Jahr 380 n. Chr.

Dass der Charakter des christlichen Kirchenliedes in die Umgebung des alten Judenthums passe, in die er hier so plötzlich hineinversetzt wird, dürfte kaum behauptet werden. Der Choral ist eben ein ausschliesslich der christlichen Kirche Angehöriges und kann nicht willkürlich in jene Urzeit verlegt werden, ohne dass das ihm eigenthümliche Wesen verletzt wird. An dieser Stelle kann er daher, so sinnreich die Melodie gewählt ist, die beabsichtigte Wirkung nicht thun.

No. 19. Auf ein Recitativ des Tenor, welches wie das des Aaron im ersten Theil von Quartettaccorden begleitet wird, dessen Text die Verheissungen der Erlösung als erfüllt darstellt und der daher ganz ausserhalb des gegebenen Stoffes steht, folgt endlich

No. 20. der Schlusschor (Es-Dur $\frac{3}{4}$ Larghetto, mit allen Instrumenten), „Lass Dein Wort, das uns erschallt“ welcher, dem Chore No. 17 ähnlich, ohne besondere Eigenthümlichkeit und eigentlich ohne innere Nothwendigkeit das Oratorium schliesst.

Diese Darstellung wird ergeben, dass die inhaltlose Lyrik des 2. Theils, aller Anstrengungen ungeachtet, an denen es der Componist nicht hat fehlen lassen, dem Oratorio jede Möglichkeit einer tieferen Wirkung abschneidet. Dass Em. Bach. diesen Mangel nicht erkannt und auf eine veränderte Bearbeitung des Textes gedrungen hat, würde auffallen, wenn nicht eben sein Streben vorzugsweise dem lyrischen Elemente in der Musik zugewendet gewesen wäre.

Dass die Israeliten zu ihrer Zeit eine vielbewunderte Erscheinung waren, darüber kann nach allen vorhandenen Nachrichten kein Zweifel sein. Dass man aber auf die Dauer auch die Nothwendigkeit fühlte, das gegen das Ende hin sich mindernde Interesse an dem Werke durch besondere Mittel wieder zu heben, ergiebt sich daraus, dass man bei späteren Aufführungen den Versuch gemacht hat, dem Schluss das Heilig des Meisters folgen zu lassen,

wodurch in jedem Falle nur ein äusseres Correctiv geschaffen wurde.

Auffallend ist in diesem Oratorio die gänzliche Beseitigung des polyphonen Styls. Nicht das geringste Zeichen darin erinnert daran, dass Em. Bach aus der alten Organisten-Schule hervorgegangen war.

Ebenso bemerkbar ist die veränderte Orchester-Benutzung, welche mit Ausnahme der Arie des Moses im ersten Theile und der Violin-Passagen in den Chören No. 1, 6 und 11 nur in Begleitungsformen oder als Verstärkung der Singstimmen auftritt. Die spätere Zeit ist von dieser Neuerung wieder abgegangen und hat auf die Grundsätze der älteren Schule zurückgegriffen. Bach selbst hat in seinen beiden folgenden Oratorien diesen Weg nicht mit der Ausschliesslichkeit verfolgt, in der man ihn hier beschritten sieht.

Fünf Jahre nach der Composition der Israeliten fand er sich veranlasst, die Partitur unter lebhafter Theilnahme seines Freundes Klopstock im Stich herauszugeben¹⁾.

Im Jahre 1774 hatte Reichardt während seines Besuches bei Bach „die Israeliten“ kennen gelernt und darin „einen so angenehmen und fliessenden Gesang gefunden, wie ihn Keiser und Graun nur jemals gekannt hatten.“ Er war erstaunt, „dass dieser grosse Mann sich so sehr von seiner gewöhnlichen Höhe habe herablassen und einen leichten, uns armen Erdensöhnen so fasslichen Gesang habe singen können²⁾.“ Er nennt dieses Oratorium „ein solches Meisterstück, welches alle Einwürfe der boshaften oder unwissenden Neider Bach's zu Boden schlage.“

¹⁾ Hamb. Unparth. Corresp. 1774. Mittwoch 14. September No. 147. Desgl. von 1775. No. 79.

²⁾ Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. P. 14.

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach. II.

Die Passions-Cantate.

Der Titel der in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Partitur dieses grossen Tonwerks lautet: „Passions-Cantate von mir Carl Philipp Emanuel Bach Anno 1769 in Hamburg in Musik gesetzt.“

Die Partitur-Abschrift ist schön und deutlich geschrieben. In ihr finden sich von der zitternden Handschrift des Verfassers aus den letzten Jahren seines Lebens verschiedene Correcturen und zwei Einlagen. Auf dem Titelblatte befindet sich folgende Anmerkung, deren Styl Emanuel Bach als Verfasser unschwer erkennen lässt:

„Diese Partitur ist zwar nicht von der Handschrift des Autors, denn von dieser Cantate in dieser Einrichtung existirt kein Original, weil der Autor hernach vieles geändert hat; sie ist aber so correct wie möglich, und ganz gewiss correcter, als alle übrigen Exemplare, weil sie der Besitzer, nemlich der Autor, sehr oft durchgesehen hat.“ Es war dies also Em. Bach's eignes Exemplar gewesen.

Aus dem Nachlass-Kataloge (S. 59) geht hervor, dass diese Passions-Cantate in der vorliegenden Form nicht in dem oben angegebenen Jahre 1769 entstanden, sondern dass sie aus der von Em. Bach in den Jahren 1768—69 componirten Passions-Musik „nach Weglassung des Evangelisten und verschiedener gemachten Veränderungen“ im Jahre 1770 hervorgegangen ist¹⁾.

Ueber den Verbleib jener Passions-Musik und deren Abweichungen von dieser Cantate verlautet nichts. Dies ist, da die letztere jedenfalls den bedeutendsten Werken Bach's angehört, zu bedauern.

Das Textbuch (siehe Anhang II.) ist von der Karsschin und von dem bereits früher genannten Ebeling,

¹⁾ Dies wird durch den Hamb. Corresp. 1773. No. 33. bestätigt, und dabei noch besonders bemerkt, dass die Recitative „durch einen verdienten dortigen Gelehrten“ nachträglich gefertigt worden seien.

dem Freunde Bach's, Gehilfen der Handels-Schule zu Hamburg, eine Arie darin von Eschenburg verfasst.

Der Hamburger Unpartheiische Correspondent vom 22. Februar 1769 enthält folgende Bekanntmachung:

„Der Kapellmeister Bach wird am 6. May mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung in dem neuen Concert-Saale auf dem Kamp ein Concert geben und in selbigem ein vortreffliches Passions-Oratorium von einem berühmten Meister aufführen. Bei dieser Gelegenheit wird Hr. Bach auch ein Clavier-Concert spielen. Der Anfang ist um 1/2 6 Uhr. Für das Entree wird 1 Mark 8 Sh. bezahlt. Die Billets sind sowohl in seinem Hause in der Neustadt, dem Englischen Bastelhofe gegenüber, als auch bei Hrn. Grund am Fischmarkte zu haben.“

Da das Passions-Oratorium nachweislich in den Jahren 1768/69 entstanden ist, der Componist sich aber nach seiner Stellung zur Kunst sehr wohl als einen berühmten Meister bezeichnen konnte, so liegt die Vermuthung nahe, dass es sich in jenem Concert vom 6. May 1769 um dessen erste Aufführung gehandelt habe. Mindestens ist nicht ersichtlich, aus welchem Grunde, wenn jenes Oratorium von einem andern Meister gewesen, dessen Name verschwiegen worden wäre, während es für E. Bach, der eben erst nach Hamburg übersiedelt war, wohl von Interesse sein konnte, die Aufnahme, welche sein Werk ohne die Bezeichnung des Autors finden würde, mit grösserer Unbefangenheit zu beobachten.

Das Textbuch, in dem Bach so sehr zusagenden lyrischen Grundton gehalten, hie und da mit Sprüchen aus der heiligen Schrift durchzogen, stellt die Leidensgeschichte Christi in ähnlicher Weise dar, wie dies durch Rammler's Tod Jesu geschehen ist. Das recitativische Element ist vorherrschend, aber wie dort durch die aus dem Epischen in die Lyrik übergehende Poesie zu jener melodiös-declamatorischen Richtung der Musik hindrängend, in welcher sich Em. Bach so sehr gefiel. Eigentlich dra-

matische Haltung findet in diesen elegischen Gefühls-
ergießungen ihre Stätte nicht, lag auch nicht vorzugsweise
in Bach's musikalischer Tendenz. Es mag daher die Be-
zeichnung dieser Arbeit als „Cantate“ nicht ohne Absicht
gewählt sein, während die Dichterin sie „das Leiden
und Sterben unsres Heilands Jesu Christi, musi-
kalisch vorgestellt“ betitelt.

Die lange Reihe von Recitativen mit und ohne
Accompagnement und der dazu gehörigen Arien wirkt
im Ganzen auch hier ermüdend. Dies würde weniger der
Fall sein, wenn öfters Choräle und Chöre eingeflochten
wären. Es ist auffallend, dass Em. Bach hierin nicht dem
Vorbilde seines Vaters gefolgt ist; er würde sonst mit die-
sem Werke unzweifelhaft eine Schöpfung von grossem
und dauerndem Werthe hinterlassen haben. Aber auch so
wie sie gesetzt worden, ist die Passions-Cantate ein in
dem edelsten Sinne geschriebenes Werk, voll von musi-
kalischen Schönheiten, das nicht selten den höchsten Auf-
gaben der geistlichen Musik mit überlegener Grösse und
Gewandheit gerecht wird, das in vielen seiner Einzelheiten
jedes Meisters vom ersten Range würdig, in seiner Ge-
samtheit der Kunst und seinem Verfasser zu hoher Ehre
gereicht. Jenen gewaltigen grossen Ernst, den Emanuel
Bach's Vater in seine geistlichen Musiken zu legen liebte,
mit dem er sogleich in den ersten Takten seine Zuhörer
in die geweihte Sphäre der Andacht zu erheben pflegte,
die er für die höchste Aufgabe des künstlerischen Cultus
hielt, wird man freilich bei dem Sohne vergebens suchen.
Aber man wird bei ihm Gefühl, lebhaft Accente, einen
ungemein feinen Sinn für melodische und harmonische
Schönheiten finden, deren der Vater auch wohl mächtig
war, die er aber nur selten in Anwendung zu bringen
für gerathen hielt. Sebastian Bach hatte für die Kirche
und ihre religiösen Zwecke gearbeitet, Emanuel Bach
schrieb für den Concertsaal und dessen Publikum. So er-

reichte er, was der Vater nicht zu erreichen vermocht hatte, die Gunst und Bewunderung der grossen Menge.

Von den Traditionen seiner Schule sich ganz zu lösen, dazu fehlte es ihm an eigener Initiative. Sie traten in allen Perioden seines langen Lebens bei ihm immer wieder in den Vordergrund. Ebenso fehlte ihm für die Oratorien-Musik jene schöpferische Erfindungskraft, vermöge deren er seinen Gebilden die der veränderten Zeit und den neuen Anschauungsweisen der Kunst entsprechenden neuen Formen und ein ursprüngliches Colorit hätte geben können.

Die Bedeutung, welche Em. Bach in der Kunstgeschichte erlangt hat, fordert nichtsdestoweniger, dass auch seine Oratorien, wenngleich sie nicht überall den Stempel höchster und dauernder Vollendung an sich tragen, mit Aufmerksamkeit betrachtet werden. In jedem Falle ist in der vorliegenden Arbeit gegen „die Israeliten in der Wüste“ ein bedeutungsvoller Fortschritt zu erkennen.

Das Oratorium fängt mit einem accompagnirten Recitativ No. 1 „Du Göttlicher“ (Molto Adagio, Es-dur $\frac{3}{4}$, Streich-Quartett) an. Ueber den pianissimo auf dem tiefen B ruhenden Violinen beginnt ein sanft bewegter melodischer Gang der Bratschen und Bässe. Nach dem 4. Takte übernehmen die Violinen die Melodie. Das Orchester bewegt sich in wehmüthiger Stimmung bis zum Schlusse des Einleitungssatzes fort. Das darauf eintretende Recitativ zeichnet sich durch eine edle elegische Färbung aus, welche der Orchester-Einleitung entspricht und für den folgenden Chor No. 2, Andantino D-moll $\frac{3}{4}$, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Quartett) in die geeignete Grundstimmung überführt. In diesem ziemlich ausgedehnten Chorsatz zeigt sich der ganze Umfang der Verschiedenheiten, in denen die Eigenthümlichkeit Bach's von der strengen Schule seines Vaters und der Vorgänger und Zeitgenossen desselben, selbst von dem immer noch den Traditionen der älteren Zeit sich anschliessenden Style der

geistlichen Compositionen Graun's abweicht. Man findet hier nicht mehr jene strenge Polyphonie, welche sich auf die einzelne Stimme und auf die einzelnen Orchester-Instrumente erstreckte, auch nicht jenen herben Charakter der Melodie, welcher ohne Rücksicht auf die sinnlich wahrnehmbare Schönheit nur der Idee folgte, die er darzustellen berufen war. Doch würde grade die Eigenart dieses Chores einen berechtigten Gegensatz gegen die ältere Schreibart darstellen können, wenn sie fortgebildet, vervollkommenet, in ihrer Weise zur Vollendung übergeführt worden wäre. Denn was hier gegeben wird, ist bei aller Weichheit der Formen, bei aller lyrischen Gefühlsstimmung doch durchaus edel, voll von Gedanken und von harmonischem Interesse. Der Chor (vierstimmig) ist melodiös und rhythmisch gehalten, wesentlich in homophonem Styl. Die Instrumente bilden nur die begleitende Verstärkung der Singstimmen, das Quartett führt diese in $\frac{1}{8}$ Noten durch.

Nach 13 Takten, mit den Worten „Wir aber hielten ihn für den, der geplaget und von Gott geschlagen und gemartert wäre“ beginnen 2 Solostimmen (Sopran und Alt) in canonischen Einsätzen einen melodischen Zwischengesang, welcher durch das plötzliche Abbrechen der Bässe und den gleichzeitigen Eintritt des alten Kirchenliedes „Meine Seele erhebt den Herrn“ in die durch die Oboen verstärkten Sopran- und Altstimmen des Chors zu einer hehren feierlichen und sanften Majestät erhoben wird.

Flauto 1.

Sopr. Solo 1.

Flauto 2.

Sopr. Solo 2.

Viola.

Wir a - ber hiel - ten ihn für

Wir a - ber hielten ihn für

Alt. Sopr. Coro.

Mei - - ne

den, wir hiel - ten ihn für den, der ge -

den, wir hiel - ten ihn für den,

See - - le er - hebt den

pla - - get und

der ge - pla - - get, ge pla -

Her - ren.
von Gott ge - schla -
- get und von Gott ge - schla -
- gen und ge - mar - tert wäre, und ge -
gen, von Gott ge - schla - gen und ge -
mar - tert wä - re.
mar - tert wä - re.

Der Geist des alten Sebastian klingt wie aus einer fernen Urzeit in das wunderbar feine Gewebe dieses schönen Satzes herüber, dem die mit den Solostimmen gehenden beiden Flöten ein überaus zartes Gepräge geben.

Mit den Worten des Textes „Aber er ist um unsrer Missethat willen“ setzt der ganze Chor wieder in seinem melodisch rhythmischen Gange ein, um noch einmal durch die Fortführung des Solo-Satzes und des Cantus firmus unterbrochen zu werden.

Ein neues Motiv beginnt mit den Worten „Wir gingen alle in die Irre.“ Die Chorstimmen gehen auseinander, ohne dass ihnen dadurch ein malerisches Colorit gegeben worden wäre. Die Worte werden in canonischen Einsätzen wiederholt. Dieser zweite Satz schliesst in polyphonem Gesange den Chor ab, der in der Art, wie er geschaffen ist, als ein in sich abgeschlossenes Meisterstück anerkannt werden muss. Seine Wirkung ist voll und kräftig, in den Gegensätzen erscheint er edel und reich. In ihm entwickelt sich des Meisters harmonisch melodiose Charakteristik in vollkommen ausgeprägter Weise. In seiner Totalität erinnert er an die jetzige Zukunftsschule, ohne dass dem künstlerischen Gehalt zu Gunsten der Formlosigkeit, der ausgeprägten festen Form zu Gunsten der melodiös declamatorischen Tendenz des fortschreitenden Gesanges entsagt worden wäre.

No. 3. Rec. secco, in declamatorischem Recitativstyl geschrieben, wird durch ein schönes Arioso:

Largo.

Ihr könnet schlafen? Nein! Be-tet und seid

wach! Es naht sich der Versuchung Stunde. Der
Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach.

unterbrochen und führt zu dem accompagnirten Recitativ No. 4 für Bass (Den Menschenfreund willst Du ver-rathen?) über, das (Presto A-moll $\frac{1}{4}$) in einem bezeichnenden Orchestermotiv voll Feuer und Ausdruck

Quartett unisono.
Presto.

aus dem lyrischen Grundton, der bis dahin vorwiegend war, heraustritt und eine mehr dramatische Färbung annimmt. Der Zorn über den Verräther Judas tritt in dem heftig bewegten Accompagnement, in diesen auf- und niederjagenden Tonfolgen hervor; es ist das Brausen und Stürmen des beängsteten Gewissens, das schon während der That an die harte Brust des Verräthers klopft, zur Warnung und Umkehr. — Vergebens! — Der Kuss ver-räth den Herrn, der darauf mit der sanften Frage antwortet: „Freund, warum bist Du kommen?“

Eine betrachtende Arie für Tenor, No. 5 (C-dur $\frac{2}{4}$, Quartett, Andante grazioso) mit ausdrucksvoller Melodie, im Mittelsatze lebhaft an Graun erinnernd, im Uebrigen die überkommene Form nicht verlassend, mit dem Anfang „Wie ruhig bleibt Dein Angesicht“ unterbricht die Erzählung des Ueberfalls.

An sie schliesst sich im Fortgange der Leidensgeschichte das Recitativ No. 6, dessen Declamation durch einen bewegten Bass gestützt wird.

In die Rede des Herrn fällt Arioso No. 7 ein (Alt, F-dur $\frac{4}{4}$, Streich-Quartett) „Du, dem sich Engel neigen, Dem alle Schöpfung singt“, das in sanfter Melodie und wohlthuend einfachem Gange den hervorragenden Stücken des Werks angehört.

Ein Rec. secco No. 8 für Tenor führt ferner zu einem accompagnirten sehr schönen Recitative B-dur $\frac{4}{4}$ Allegro, welches von E. Bach mit der zitternden Handschrift seiner letzten Lebensjahre an Stelle der früher arienartigen Behandlung desselben Textes nachträglich eingefügt worden ist. In der That enthält der neuere Satz eine wesentliche Besserung gegen die frühere etwas matte Declamation der Worte: „O Petrus, folge nicht“ etc. Von besonders rührendem Ausdruck ist der Schluss:

Larghetto.

O du sein

2 Viol. Viola.

Bass.

En - gel hin - - - dre, hin - dre sei - nen

Schritt, o du sein En - gel, hindre sei - nen

Schritt umsonst!

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system has a vocal line with a long note on 'hin' and a piano accompaniment with a bass line marked with fingerings 4b, 3, 6, 7, 6b, 6b, 5. The second system has a vocal line with 'Schritt, o du sein En - gel, hindre sei - nen' and a piano accompaniment with dynamics *mf* and *f*, and fingerings 4, 3, 2, 5. The third system has a vocal line with 'Schritt umsonst!' and a piano accompaniment with fingerings 4, 3, 5, 6, 7.

In ihm spricht sich die sanfte Gefühlsweise des Meisters, die in seiner Musik eine so hervorstechende Seite bildet, so deutlich wie möglich aus.

No. 10. Das folgende Recitativ, das die Verhandlungen vor dem Hohenpriester und Landpfleger schildert, wirkt seiner Länge wegen ermüdend. Die Worte „Ja, ich bin Gottes Sohn“ sind von majestätischem Ausdruck. Der Schluss: „Im innersten der Seele Empfund

er's, ging zurücke, Und weinte bitterlich“ hat Bach, wie er dies auch in seinen Passionsmusiken gethan, in einfach recitativischer Cadenz gesetzt, was um so mehr überrascht, als er sonst dergleichen Motive mit Vorliebe auszubeuten pflegte.

An diese Worte schliesst sich ohne Ritornell, sogleich mit dem Gesange eintretend No. 11 Arie für Tenor, „Wende Dich zu meinem Schmerze, Gott der Huld“, H-moll Adagio, vom Streich-Quartett mit Sordinen begleitet, an.

Adagio.

Wen - de dich zu meinem Schmerze,

Gott der Huld, sieh mein zerfleischartes Her-ze.

7 6 7 6

b3 5 4 3 5b 5 4 5b

Hier tritt die veraltete Form gegen den gefühlvollen Ausdruck der Cantilene und gegen die edle, sich dem Alt-Bachischen Geiste anschliessende Auffassung der Situation und des Gedichts zurück.

Das Streich-Quartett verlässt die fast durchgehends

festgehaltene Begleitungsform nicht, ist jedoch durch seinen wehmüthig melodischen Gang von Bedeutung.

Burney hörte diese Arie zu Hamburg im Hause Mr. Ebeling's, wo Chöre und Solostücke aus der Passions-Cantate aufgeführt wurden, und sagt von ihr¹⁾: „Eine Adagio-Arie, da Petrus innig weint, als ihn der Hahn zur Reue weckt, war so rührend, dass fast alle Zuhörer den Jünger mit ihren Thränen begleiteten“; ein schönes Zeugniß für die Wirkung dieses Stücks, dessen Ausführung aber jedenfalls keinem „elenden Sänger“ überlassen gewesen sein kann.

Die Arie No. 13 für Tenor (Allegro con spirito, F-dur $\frac{4}{4}$): „Verstockte Sünder, solche Werke begehret ihr“, vom Quartett begleitet, ist nicht ohne dramatischen Schwung. Die Violinen haben eine eigenthümliche oft wiederkehrende Triolen-Figur, in welcher die Bosheit des Herzens, das verstockte Gewissen dargestellt sein könnte.



Eine ähnliche Figur der Violinen zeigt der Mittelsatz, welcher gegen das Ende hin in die Figur des Hauptsatzes zurückführt.

Die Arie Nr. 15 nimmt erweiterte Dimensionen an. Das Orchester wird ausser dem Quartett von 2 Hörnern, 2 Oboen und der Orgel gebildet. Das Stück (Allegro $\frac{2}{4}$, D-dur) beginnt feurig und gross mit einem breiten Vorspiel, das die Hauptmotive enthält. Die Instrumente, von denen die Violinen in ununterbrochener Bewegung gegen und mit einander wirken, geben ihr ein glänzendes Colorit.

¹⁾ Musikal. Reise. Th. III. S. 193.

Der Gesang selbst ist dramatisch und von treffendem Ausdruck.

Allegro.

p Donn - re nur ein Wort der Macht, Herr!

p

tr so muss die Frech - heit za - gen.

Dieser Satz wiederholt sich dreimal in seiner vollen Ausdehnung und mit breit gehaltenen und glänzend instrumentierten Ritornellen, dazwischen tritt in zweimaliger Wiederholung der Mittelsatz, zuerst in H-moll $\frac{3}{4}$, dann in A-moll $\frac{3}{4}$.

Ob die Arie durch ihre Ausdehnung ermüdend wirken würde, lässt sich schwer bestimmen, wenn man sie nicht in dem allgemeinen Zusammenhange hören kann. Dass ihr Schwung offenbar anregender wirken muss, als dies bei der grossen Mehrzahl der übrigen Arien E. Bach's der Fall sein konnte, ist nicht zu bezweifeln.

Nach einem Secco-Recitativ folgt ein Accompagnement, „Nun fachtet Gott der Mordsucht Flamme“ No. 16, dessen eigenthümlich geformtes, äusserst lebhaftes Orchester-motiv,

Presto.

2 Violinen.
Viola.

Basso.

an die Orchester-Begleitung des Chors No. 2 aus Gluck's Iphigenia in Aulis „C'est trop faire de résistance“ erinnernd, wie dort die Aufregung einer durch wilden Fanatismus zur Blutgier erregten Volksmenge in trefflicher Charakteristik darstellt.

In dem diesem Recitativ angehörigen Arioso (Adagio $\frac{3}{4}$) mit der im leisesten pianissimo verhauchenden Violine und der allein abschliessenden Gesangsstimme „Kein Wort!“ steht Bach auf der höchsten Höhe seines Werks. Hier treten Gefühl und künstlerische Disposition des Meisters in entscheidender Weise zu Tage.

Weniger lässt sich dies von dem Duo für 2 Soprane No. 17, (B-dur $\frac{2}{4}$, Allegretto moderato 2 Flöten, 2 Bassons, Streich-Quartett mit Sordinen) sagen. Es ist altmodisch und von ermüdender Länge; die mit den Flöten concertirenden Bassons und die sich in Triolenfiguren und kurzen Gängen bewegendenden beiden Singstimmen geben dem Duo hie und da den Charakter einer leichten, etwas frivolen Unterhaltungsmusik.

Bach scheint die Schwäche dieses Stücks wohl erkannt zu haben. Denn er hat für dasselbe eine Variante gesetzt, welche (Andante, A-dur $\frac{3}{4}$) etwa nur die Hälfte der Länge der ursprünglichen Nummer erreichend, dennoch

kein höheres Interesse als jene in Anspruch nimmt. Er war eben in der Auffassung und Wiedergabe des allerdings wenig inhaltsvollen Textes nicht glücklich.

Ein kurzes Secco Recitativ, das mit den Worten schliesst:

„Fallt nieder, betet an und seht:
Das Lamm voll Unschuld geht
Zum Opfer-Altar hin.“

leitet zu dem Chor No. 19: „Lasset uns aufsehen auf Jesum Christum“ über. Bach hat den in den vorangehenden Worten dargestellten Gedanken in seiner vollen Grossartigkeit ergriffen. In erstem Zuge, einem Triumphgange ähnlich, schreitet der Erlöser den letzten Weg, den Weg des Todes dahin, während seine Gemeinde vor ihm anbetend niedersinkt.

Das Orchester beginnt im Ritornell (*Largo e pomposo*, D-dur $\frac{4}{4}$, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen und Quartett) eine lebhaft markirte, streng durchgeführte Figur von feierlich ernstem Charakter. Ihr tritt der Chor unisono in choralartiger Melodie, gleichsam einen *cantus firmus* darstellend hinzu.

Largo e Pomposo.

Coro unisono.

Las

2 Violinen.
Viola.

Basso.

Mit dem Beginn des Chorals gehen die Hörner im Anschluss an den Grund-Bass in eine breitere Behandlung über, während die Flöten und Oboen in langgezogenen Accorden dem Gesange folgen, über dem sie wie die Glorie eines Heiligenscheins schweben, die Violinen in rhythmischen Schlägen ihnen gegenübertreten und die Bratsche und der Bass die Figur des Ritornells weiterführen.

Dieser ungemein grossartig angelegte Satz wird zweimal unverändert vorübergeführt. Die Worte des Textes: „Lasset uns aufsehen auf Jesum Christum, den Anfänger und Vollender des Glaubens, welcher unsre Sünden selbst geopfert hat zu seinem Leibe auf dem Holz“, sind wie zwei Choralverse von gleicher Bedeutung behandelt. Em. Bach stellt sich in diesem grossen Chor und der ihm folgenden Doppelfuge ebenbürtig an seines Vaters Seite. Er hat über dem Ernst und der Erhabenheit des Gedankens, der ihn hier erfüllte, die Frage vergessen, ob und welche Wirkung derselbe zu üben im Stande sein, ob das der leichteren Unterhaltung zugewendete Publikum ihm auch willig folgen werde? Wie anders wäre der Nachwelt gegenüber seine Stellung zur Kunst geworden, wenn er sich stets auf dieser Höhe bewegt hätte, für die er so recht eigentlich geschaffen war.

Die Fuge mit dem prächtigen Hauptthema

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and common time. The first staff begins with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The second staff begins with a half note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The lyrics are: "Auf dass wir der Sün - de ab - ge - stor - ben, der Ge - rech - tig - keit le - ben."

ist in strenger Führung und meisterhaft contrapunktischer Reinheit behandelt. Die Hörner verschwinden aus der Orchesterbegleitung, 1. Oboe und 1. Violine gehen mit dem Sopran, 2. Oboe und 2. Violine mit dem Alt, die

Viola mit dem Tenor. Die Flöten treten theils in selbstständigem Gange, theils als Verstärkung der Oberstimmen auf. Dem ersten Motive tritt ein zweites Thema

Att.

durch welches Wunden wir sind heil — —
wor — den. —

gegenüber, welches in nicht weniger gediegener Weise durchgeführt, sich mit dem ersten Motive in prachtvollen Gegensätzen vereinigt zu einer meisterhaft aufgebauten Doppelfuge gestaltet, in deren Verschlingungen doch jene durchsichtige Klarheit herrscht, durch die sich alle contrapunktischen Sätze Emanuel Bach's auszeichnen. Dieser eine Chor wäre es werth, das ganze Werk nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen.

Das folgende accompagnirte Recitativ No. 20 „O Du, der Gott mit uns versöhnt“ (Adagio $\frac{3}{4}$), ist von nicht geringerem Werthe. Die Behandlung der Worte: „Welch ein Anblick voll Grauen“, die in $\frac{1}{16}$ zitternden Gänge zu der in der chromatischen Tonleiter unruhig und klagend auf- und absteigenden ersten Violine

1. Viollne.
2. Viollne.
Viola
Bass.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a *mf* dynamic marking, followed by a *f* marking. The second system starts with *mf*, then features a *ff* marking, and ends with *mf*. The third system concludes the piece with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings throughout.

(eine Figur, die sich später bei den Worten „Du zitterst, zagest“ wiederholt) geben in ihrer malerischen Bedeutung diesem Satze, in welchem die von Bach so gern angewendeten ariosen Stellen mehrfach den Gang des Recitativs unterbrechen, ein eigenthümlich schmerzliches Gepräge.

Nach einer Arie (No. 21, G-dur $\frac{3}{4}$, Allegro spiritoso, vom Quartett begleitet) „der Menschen Missethat verbirget Dir Deines Vaters Angesicht“, welche in Melodie und Begleitung nicht ohne Interesse ist, folgt wiederum ein Chor No. 22 „Dann strahlet Licht und Majestät“, C-dur $\frac{4}{4}$, Allegro assai, von allen Instrumenten begleitet. Die Melodie ist kräftig und fest, die Anlage des Ganzen breit und glänzend, der Chor in seinem langsam majestätischen Gange wird durch die farbenreiche Benutzung der Instrumente, von denen die Hörner in syncopirter Gegenbewegung, die Flöten und Oboen in

langgezogenen Tonwellen, die Violinen in reich figurirten Gängen auftreten, gehoben. Bei den Worten „Die Frechen beben“ schweigen die Bläser und die Saiten-Instrumente gehen in kurz abgerissenen $\frac{1}{8}$ Noten neben dem Gesange her. Das Ganze ist ein Musikstück voll von Pracht und Glanz, auf unmittelbar zündende Wirkung berechnet. Es ist der Richter, der in seiner Majestät daherschreitet, zu richten die ihn erwürgt haben, und die nun zitternd seines Spruches warten. Ihnen gegenüber harren zuversichtsvoll die Gerechten der göttlichen Gnade. Dies spricht sich in dem Solo für Bass No. 23 aus: „Wie froh wird mir der Anblick sein“. Die Blase-Instrumente verstummen, die Orgel nimmt den Bass in langgehaltenen Tönen auf, zwei Bassons, denen später das Streich-Quartett mit Sordinen hinzutritt, begleiten den Gesang, der in dunkler Färbung das ziemlich weit ausgeführte Arioso ausfüllt.

Ein kurzes Secco Recitativ leitet zu dem Choral No. 24, A-moll $\frac{4}{4}$, über, der in dem bangen Rufe nach dem Erbarmen Gottes den Opfer-Tod des Erlösers in ernster Weise beklagt. In dem litaneiartig geformten Gesange offenbart sich des Meisters wunderbare Combinationsgabe für edle harmonische Wirkungen.

Hei - li - ger Schöpfer, Gott! Hei - li - ger

Mitt - ler, Gott! Hei - li - ger, barm - her - zi - ger

Trö - ster! Du e - wi - ger Gott!

Um dei - nes To - des wil - - - len

hilf uns in der letz - ten Noth, er - barm dich

un - ser.

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers (sb, 7, 9, 5, 6, 2, 6, 12, 6, 6, 6, 5, 2, sb, 7, 9, 5) and dynamic markings like *ff*. The lyrics are in German and are printed below the vocal line of each system.

Es ist eine überaus ernste, tief in die Seele dringende Stimmung, die dieser wunderbare Satz anregt und damit zu dem kurzen Recitativ (No. 25) „Er ruft: Es ist vollbracht! und stirbt“ überführt, das von zwei Flöten und dem gedämpften Streich-Quartett in den zartesten Gängen begleitet, wie der letzte Seufzer eines Sterbenden leise verhallt. Aus dem kurzen symphonischen Schluss quillt die thränenvolle Klage in weichen Gängen hervor.

2 Flöt., 2 Viol.
conc. Viola.

Basso cord.

2b 6b 6b 6 7

Er stirbt!

4b 5 4b 5 7 6 5b 4 5 6b 6

pp

6 7 6 0 6 5b 4 3 6 3

stirbt,

ppp *pizz.*

6 7 6 0 6 5b 4 3 6 3

In gleich schmerzlicher Erregung beharrt das folgende Arioso No. 26 (Quartett-Begleitung ohne Sordinen), „Mein tiefgebeugtes Herz wirft sich auf Golgatha“, von einem überraschenden Reichthume der Modulation und wie der vorhergehende Satz schliesslich im leisesten *pianissimo* verhallend.

No. 27. „Die Allmacht feiert den Tod.“ Ein symphonischer Eingang (F-dur $\frac{4}{4}$ poco Adagio) beginnt in einer für die *Factur* einer geistlichen Musik jener Zeit völlig neuen und gegen die von schmerzlichen Motiven gesättigte lyrische Grundstimmung der vorhergehenden Nummern überraschend feierlichen Weise. Die ernste Todtenfeier, welche die in ihrem Laufe gestörte Natur dem göttlichen Erlöser bereitet, beginnt in wunderbar geformter Gestaltung sich zu entwickeln.

Drei Hörner von der Pauke im leisesten Wirbel begleitet, treten nach einander in canonischen Einsätzen ein. Ihr ernster gedeckter Ton ruft wie aus unendlich weiter Ferne die noch schlummernden Naturkräfte wach. Ihnen folgen zuerst die Oboen, dann die Flöten, später die Bassons, bis endlich auch das Streich-Quartett eintritt und im Unisono die Holz-Bläser mit sich fortzieht.

In wechselnden Modulationen, wie in dumpfer Schwüle der Sonnengluth vor dem Sturm und Erdbeben schwillt die wachsende Bewegung zum lauten Donner auf, um dann wieder in leisester Ermattung zu verhallen.

Dieses *accompagnirte* Recitativ, eins der genialsten Stücke des Werks, zeugt laut von Em. Bach's grosser Erfindungs- und Darstellungsgabe. Es ist ein Bild, das auf düsterem Grunde mit Meisterhand entworfen, wie in dem falben Lichte der in Gewitterwolken verschwindenden Sonne aufgerollt wird, halb beleuchtet, halb in Dunkel gehüllt¹⁾.

¹⁾ In einem älteren kritischen Aufsatz über Musik (*Journal des Luxus und der Moden*. Weimar 1793. S. 339) findet sich folgende

Das auf den Aufruhr der Instrumente bei den Worten: „der Römer staunt, sieht die Natur empört“, plötzlich eintretende Largo: „Er betet an!“ ist in seinem zarten Gegensatze von vollendet künstlerischer Wirkung.

Mit dem Unisono des Quartetts nach den Worten: „der Sterbende ist Gottes Sohn gewesen“, beginnt die Figur der Eingangssymphonie von Neuem, schwillt auf und schliesst dann leise verhallend, um zu dem Schlusschor (No. 28. Allegro ma non tanto, F-dur $\frac{2}{4}$) überzuführen.

Der Hauptsatz „Preiset ihn“ (2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Streich-Quartett) bewegt sich in homophon-melodischem Fluss, während zwischen den übrigen begleitenden Instrumenten die Violinen eine lebhaftere Figur einfügen.

Der zweite Satz (Bass-Solo): „Trauert, wehmuthsvolle Lieder“, mit 2 Bassons und den Oboen begleitet, in schönem und ausdrucksvoll declamatorischem Gesange und in herrlichen Modulationen endet pianissimo zu dem Worte „Er starb“. Nach einer Wiederholung des ersten Satzes tritt ein Duo für 2 Soprane, von 2 Flöten, 2 Violinen und der Bratsche (ohne Bass) begleitet ein, dessen zunächst sich begegnende gegeneinander wirkende Stimmen sich bald zu Terzenpassagen von wehmuthsvollem Charakter vereinigen, und wie der Solo-Satz der Bassstimmen, in leisem Gesange verlaufen.

Nach der dritten Wiederholung des Haupt-Satzes be-

Bemerkung: „Aus der Kirchenmusik, besonders den Passionsmusiken war das Horn ganz verwiesen und C. P. E. Bach war wohl der erste, der es in einem grossen Passions-Oratorium, dreifach, nebst der Pauke, die sonst nur dem Lobgesang zukauf, bei dem Accompagnement die Allmacht feiert den Tod, mit so mächtigem Success brachte.“ Ist diese Bemerkung auch für die Kirchenmusik im Allgemeinen nicht richtig, da schon Seb. Bach das Horn, z. B. in der Arie der H-moll Messe: Quoniam tu solus (No. 10) so wie in vielen seiner Kirchen-Cantaten, in zwei seiner Sonates wie in einer seiner kurzen Messen verwendet hat, so trifft sie doch unsres Wissens für die Passionsmusiken zu und legt Zeugniß davon ab, welche Wirkung dieses Stück auf das solcher Mittel nicht gewohnte Publikum damaliger Zeit gemacht hat.

ginnt ein neues Solo für Bass: „Singet Dank,“ mit Begleitung des Quartetts, in welchem die erste Violine die Violinfigur aus dem Hauptsatze aufnimmt und so in diesen zurückleitet. Mit der vierten Wiederholung desselben schliesst das Werk.

Ob dasselbe so, wie es aus Bach's Feder geflossen ist, der jetzigen Geschmacks Richtung selbst in klassischem Sinne zusagen würde, steht dahin. Das Ganze leidet, der zahlreichen Schönheiten ungeachtet, doch unter der Einförmigkeit des Textes. Die Häufung der Arien und Recitative würde in jedem Falle ermüdend wirken¹⁾. Der damaligen Zeit lag ein derartiges Bedenken fern.

¹⁾ Die Ausführung dieses Werkes bietet nach mehr als einer Seite hin Schwierigkeiten. Doch sind diese gegenüber den Anforderungen, welche Sebastian Bach an das ausführende Personal stellte, kaum nennenswerth. Eine in den Studien für Tonkünstler (1792. Berlin. S. 188 ff.) befindliche „freimüthige“ Kritik, als deren C. S. unterzeichneten Verfasser man den durch seine sonderbaren Urtheile über Seb. Bach bekannten Hofrath Spatzier vermuthen möchte, sagt: dies Passions-Oratorium sei ihm immer als eine kolossalische Masse vorgekommen, die ein grosser Künstler seinem eigenen Geiste als ein grosses Denkmal dessen, was er mit dem Apparat seiner Kenntnisse vermochte, hingeworfen habe, um auf demselben um so erhabeneren Schrittes der ihm längst gebührenden Unsterblichkeit entgegenzugehen; Aber auch als ein Werk, das wegen eines daran auf Kosten des Gesanges verschwendeten Reichthums an Harmonie und Modulation theilweise nur sehr schwer verstanden und nicht ohne zeitliche Mühe genossen werden könne. Im weiteren Verlauf ihrer Ausführung bemerkt die Kritik ferner, dass in den Arbeiten Bach's überhaupt ein so süsser, melodischer Gesang nicht herrsche, als in den Werken eines Graun, Hasse, Naumann, Reichardt. Was bezüglich der Gelehrtheit und schweren Verständlichkeit der Passions-Cantate gesagt ist, kann füglich auf sich beruhen. Doch muss im Allgemeinen zugegeben werden, dass, zumal für die Arie Graun, Hasse und Naumann melodischer geschrieben haben. Aber es war dies nicht um deswillen der Fall, weil Bach gelehrter als sie hätte schreiben wollen, sondern weil er seine Arien, wo ihn Text und Situation nicht besonders anregten, ohne eigentliches Interesse hinwarf, nur um Arien gesetzt zu haben. Was würde aber Spatzier wohl gesagt haben, wenn er die ihm ohne Zweifel unbekannt gebliebenen Passions-Musiken, Cantaten und Messen Sebastian Bach's zu hören bekommen hätte?“

Reichardt wohnte im Jahre 1774 einer Aufführung dieser Passionscantate in der später abgebrannten Petri-Kirche zu Berlin bei. Er rühmt an ihr Originalität, passenden, starken und neuen Ausdruck, anhaltende Stärke und heftiges Feuer“. In jedem Recitativ, in jeder Arie, in jedem Chor ist Erfindung und Neuheit, sowohl in der Harmonie als im Gesange. Und nichts unedles in allem, bis auf eine geschwinde Arie (muthmasslich No. 13), deren spielender Witz sich wohl nicht recht für die Kirche schicken möchte“¹⁾.

Bald nach Em. Bach's Tode im Jahre 1789 erschien ein von Steinfeld gefertigter Clavier-Auszug, der der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg gewidmet war.

Er hatte nur 97 Pränumeranten gefunden, unter diesen keine einzige Person von einiger Bedeutung. Freilich gab er nach damaliger Weise weder den Gesang noch die Begleitungsstimmen in hinreichend befriedigender Weise und stellte von dem Werke daher uns ein unklares und wenig treues Bild dar²⁾.

Das dritte der von Bach geschriebenen Oratorien ist betitelt: Carl Wilhelm Rammler's

Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.

¹⁾ Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. I. S. 111.

²⁾ Sollte eine Wiederbelebung dieses Oratoriums stattfinden, was bei dem fühlbaren Mangel an neueren derartigen Werken jedenfalls erwünscht sein müsste, dann würde es geboten sein, einen Theil der Secco-Recitative zu kürzen, die Arien, etwa mit Ausnahme der Tenor-Arie No. 11 und der Bass-Arie No. 15, ebenso das Duett No. 17 fortzulassen, im Uebrigen aber die bleibenden Recitative von No. 3 bis No. 18 durch Choräle zu unterbrechen, deren ja Em. Bach so viele hinterlassen hat. In solcher Form würde die Passionscantate eine ebenso erwünschte als edle Bereicherung des Kreises der musikalischen Aufführungen in der Passionswoche sein. Und in dieser Form würden auch die wirklichen und bleibenden Schönheiten des Werkes in das richtige Licht treten und, wie sie es verdienen, auch von der Jetztzeit gewürdigt werden.

Die Original-Partitur¹⁾ dieses höchst merkwürdigen Werks, dessen Entstehung in die Jahre 1777/78 fällt, führt folgende Aufschrift:

„Meine eigenhändige Partitur von Rammler's Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, in Musik gesetzt von mir, Carl Philipp Emanuel Bach, hat Niemand und kann also gedruckt werden, wozu die saubre Copie dieser Partitur am besten geschickt ist.“

Darunter stehen von der Hand des Bückeburger Bach die Worte: „Zum Geschenk von meinem Lieben Bruder erhalten.“ Dieser Partitur ist ein Textbuch²⁾ vorangebunden, welches von Em. Bach's Hand verschiedene Abänderungen des ursprünglichen Textes enthält, die offenbar nach der ersten Aufführung verbessernd eingetragen sind.

Der Text Rammler's, der in seiner amendirten Gestalt im Anhang II. abgedruckt ist, charakterisirt sich als eine Fortsetzung seiner Dichtung: „der Tod Jesu.“

Das Ueberwiegen des lyrischen Elements, das Betrachtende, Erzählende der Dichtung lässt dieselbe mehr noch, als dies bei der Passions-Cantate der Fall war, eintönig erscheinen.

Es waren eben die Regeln, deren gelegentlich der „Israeliten in der Wüste“ Erwähnung gethan worden, in Fleisch und Blut der Oratoriendichter der Zeit übergegangen, und das Gefallen des Publikums an lyrischen Schilderungen und an langathmigen Arien kam dem leider zu Hilfe. Rammler hat es in jedem Falle verstanden, jede sich mehr dem Dramatischen zuneigende Wendung mit Sorgfalt zu vermeiden. Dem Gedichte fehlen alle Gegensätze, die belebend zu wirken im Stande wären. Einzelne hin und wieder eingestreute Schlaglichter vermögen diesen Mangel nicht auszugleichen.

¹⁾ In der K. Bibl. zu Berlin.

²⁾ Gedruckt bei Reuss in Hamburg.

Hieraus ergibt sich, dass auch hier die Arie und das ariose Element weithin vorherrschen. Der Choral, der in den übrigen Oratorien ähnlicher Tendenz eine so wesentliche und hervorragende Stellung einnimmt und der selbst in der Passions-Cantate mehrfach Anwendung gefunden hat, fehlt hier merkwürdiger Weise ganz. Was Em. Bach dem vorliegenden Texte, wie er einmal war, abgerungen hat, ist allerdings erstaunlich. Dies Oratorium ist, abgesehen von dem nur aus einem grossen Chore bestehenden Heilig unzweifelhaft das Bedeutendste, was er überhaupt geschaffen hat, eine Arbeit, in der der Ernst des dem Greisenalter nahestehenden Mannes, seine tiefe Kenntniss der Wirkungen, seine Wissenschaft und überlegne Gewandtheit in den Formen, so wie seine ausserordentliche harmonische Kraft mit einer gewissen idealen Hoheit in der Auffassung Hand in Hand gehen.

Aus dem Texte wird man ersehen, dass jene Begebenheiten Gegenstand der Dichtung sind, welche in der Schrift dem Tode und der Grablegung Christi unmittelbar folgen: die Auferstehung des Herrn, sein Erscheinen unter den Jüngern und seine Himmelfahrt. So beginnt die epische Darstellung da, wo der Tod Jesu Rammler's aufhört, mit

No. 1, einer Instrumental-Einleitung, welche die düstre Stille an dem Grabe Jesu, die Ruhe der Erschöpfung nach dem Tode des Heilands, den Stillstand der Natur, das Stocken ihres sonst so frisch pulsirenden Lebens in einem unheimlich leisen Klagegesange darstellt.

Dieser kurze symphonische Satz (Adagio di molto, D-moll $\frac{3}{4}$), in welchem die Bratschen und Bässe unisono 19 Takte lang, ohne jeden anderen Instrumental-Zusatz miteinander fortschreiten, beginnt leise, steigt gegen die Mitte zu und fällt dann wieder in die erste Dürsterheit zurück, in der die Töne nach und nach ersterben.

Viola, Bassl,
ohne Fagott
und Orgel.

Adagio di molto.

Musical score for Viola, Bass, and Organ. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is for Viola, Bass, and Organ. The second staff is for Bass. The third staff is for Viola. The fourth staff is for Bass. The score includes dynamic markings: *p*, *mf*, *p*, *pp*.

Die ältere Musik hat, so weit die Kenntniss des Verfassers reicht, Aehnliches nicht aufzuweisen. Die höchste Einfachheit der Mittel und deren geniale Verwendung charakterisiren die Stimmung, in welche das Bild einführen soll, in unübertroffener Weise¹⁾. Aber aus den Schauern des Grabes erhebt sich wie lichter Sonnenglanz ($\frac{2}{4}$ Largo, von den durch 2 Flöten verstärkten Violinen, den Bratschen und Bässen leise begonnen) die Zuversicht auf die Verheissungen des Herrn.

Musical score for 2 Flutes and 2 Violins. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff is for 2 Flutes and 2 Violins. The second staff is for Viola and Bass. The score includes a dynamic marking: *p*.

¹⁾ Die neuere Zeit hat von dem berühmten Unisone der Streich-Instrumente, welche Meyerbeer in den 4. Akt seiner „Afrikanerin“ verlegt hat und womit er die Scenen unter dem bis zum Todesschlaf betäubenden Manzanillabaum einleitet, viel Aufhebens gemacht. Wenige mögen wissen, vor wie langer Zeit Em. Bach zu einem solchen Effectstück in so viel edlerer Weise das erste Beispiel gegeben hat.

Der Chor No. 2: „Gott, Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen“, ist nicht eigentlich in polyphonem Styl gesetzt, zeigt aber in der Führung der Stimmen eine gewisse Bewegung, während das Quartett den Gesang verstärkt, die Flöten aber sich über diesem zu selbstständigem Gange erheben. Melodie und harmonischer Wohlklang sind bemerkenswerth.

Diesem Chore folgt das accompagnirte Recitativ No. 3 (Adagio, Streich-Quartett, Pauken).

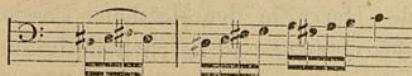
The musical score is titled "Adagio" and is in common time (C). It features four staves for the strings and drums, and a piano accompaniment. The string parts are: 2 Violine (Violins), Viola, Basso (Bassoon), and Pauke (Drum). The piano accompaniment consists of three staves: Treble Clef, Bass Clef, and another Bass Clef. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *tr*, *f*, and *ff*. The tempo is marked "Adagio".

Leise beginnend schwillt der Wirbel der gedämpften Pauke mit dem über ihm in punktirten Noten stark rhythmisirten Quartett der Streich-Instrumente, die sich aus dunkler Tiefe in dissonirender Harmonienfolge in die Höhe erheben, zum lauten Donner auf. „Judäa zittert! Seine Berge beben!“ Die Auferstehung des Herrn beginnt im Sturme der Natur, den der Dichter in scharfen Zügen schildert. Die dem vorigen Chor entgegengesetzte Tonart führt in den plötzlichen Wechsel der Gedanken über. Ein

grossartiger Zug durweht das ganze Stück. Die Declamation der Worte ist von wirkungsvoller Kraft. In wechselnden Figuren und Formen stürmt und flammt das Accompagnement mit der Gesangsstimme dahin, bis es zum leisesten Piano verhallend mit der letzten Figur in den beiden Violinen erstirbt. Hie und da, z. B. bei den Worten „Fliehet, ihr Brüder“, wird eine Neigung zu malerischer Darstellung bemerkbar. Ueberraschend ist die Figur der Bässe zu den Worten „Und rollt des vorgeworfenen Steines Last hinweg“:



wenn man dieselbe dem Rollen des Steins in dem Duett des zweiten Acts im Fidelio gegenüberstellt.



No. 4 Arie für Bass (Allegro, C-moll $\frac{3}{4}$, Streich-Quartett, 2 Hörner) ist in dem Em. Bach sehr geläufigen alten Styl gesetzt, aber voll Kühnheit und Feuer. Die Violinen bewegen sich in lebhaften Figuren. Der Gesang, sehr colorirt, erfordert einen Sänger von grossen Stimmmitteln und von vollendeter technischer Ausbildung. Der Mittelsatz (Adagio $\frac{3}{4}$, in B-moll beginnend), „Rang Jesus nicht“, ist von weicher Innigkeit, der Ausdruck der Fragen in demselben bewunderungswerth.

Von wohlthuernder Wirkung ist der folgende Chor No. 5 (Es-dur $\frac{3}{4}$, 8 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, Oboen, Streich-Quartett) ein laut austönender Triumphgesang, den die Engel dem erstandenen Christus jubelnd entgegen-singen; der Chor selbst ist homophon. Durch die glänzenden Tonmassen des Orchesters schlingen sich die Harpeg-

gien und Figuren der Violinen wie ein Kranz von Blumen um eine von Gold und edlen Steinen schimmernde Rüstung.

Sehr schön tritt im zweiten Abschnitt dem unisono gesetzten Ausruf des Chors „Mit lautem Jubel“ die vierstimmig in contrapunktischer Bewegung gehaltene Wiederholung dieser Worte entgegen, welche wieder in das Unisono zurückführt.

In dem folgenden Recitativ No. 6 beginnt der erzählende Gesang ohne Begleitung. Bei den Worten des Engels „Entsetzt euch nicht“ tritt das Quartett, die Rede in langgehaltenen Accorden begleitend, diese wie mit einem milden Lichte umgebend hinzu und hält bis zum Schlusse an. Bei der Stelle „Dass ihr ihn klaget“ unterbricht eine kurze Figur der Violinen im leisesten Pianissimo die gehaltenen Töne.

Unzweifelhaft ist Em. Bach in diesem Stücke, so wie bei einem Theile der später folgenden Recitative der schönen Idee seines Vaters gefolgt, vermöge deren dieser die Reden des Herrn in der Matthäus-Passion durch die Begleitung des Quartetts so herrlich individualisirt hat.

An dies Recitativ schliesst sich die Sopran-Arie No. 7 (in G-moll $\frac{4}{4}$, Adagio mit Quartett-Begleitung). Die Musik derselben stellt in dem ersten Satze einen rührenden Klagegesang dar. Der zweite Satz (Allegro $\frac{3}{4}$) „Heil Dir, Du steigst vom Grab herauf“ tritt als jubelnder Gesang stark colorirt zu jenem in einen scharfen Gegensatz. Die Violinen, in reichen Figuren in concertirender Weise begleitend, drücken in der Em. Bach eigenthümlichen Weise die Freude aus, welche die Seele über die Auferstehung des Herrn empfindet.

Das folgende Recitativ für Bass „Wer ist die Sionitin?“ No. 8 beginnt wie das vorhergehende ohne Accompagnement. Aber auch hier tritt, wie der Dichter zu den Worten Jesu „O Tochter, warum weinst Du?“ übergeht, das Streich-Quartett ein, diese in langgedehnten Accordfolgen begleitend, hört mit dem Fort-

gange der Erzählung auf, folgt aber dem Gesange von Neuem, wo die Worte Jesu (im Adagio) eingeführt werden.

Es folgt ein Duett für 2 Soprane No. 9 (Andante, D-moll $\frac{3}{8}$, 2 Flöten, Streich-Quartett) „Vater Deiner schwachen Kinder.“ Eine sanfte, von den gedämpften Violinen in Terzengängen eingeführte, von der Viola und dem Basso begleitete Melodie beginnt:

2 Viol. concord.
Viola.
Basso.

Bei der Wiederholung derselben durch den zweiten Sopran treten zwei Flöten an die Stelle der Violinen, von denen weiterhin die erste mit der Bratsche unisono gehend den Gesang verstärkt, während die Violinen als Zwischen-Instrumente verwendet werden. Von der Vereinigung der Gesangsstimmen ab schreiten beide Flöten mit den Violinen und 2 Violin in contrapunktischen Gängen fort, um wieder in die Terzengänge überzuleiten, deren naiv sanfter Charakter sich der Form des Liedes nähert,

und fast genau in derselben Weise sich in Sturm's geistlichem Gesange (siehe weiterhin) „Dieses und jenes Leben“

Doch Va - ter deine E - wigkeit.

so wie in dem Duett No. 8 der Israeliten wiederholt. Ein kurzer Zwischensatz führt zu dem ersten Theil zurück. Das ganze Stück macht den Eindruck wohlthuerender Einfachheit bei ungemein reinem, melodischem Flusse. Das nun folgende Recitativ No. 10 für Tenor „Freundinnen sagt“ (ein Gespräch Christi mit den Frauen enthaltend), hat eine reich modulirte Declamation. Auch hier werden die Reden des Herrn von dem Strahlenkranze der lang-austönenden Accorde des Streich-Quartetts umwoben, zu welchen sich bei den Worten „Sie fallen zitternd nieder,“ ein einfaches Thema im Accompagnement gesellt.

Diesem Recitativ schliesst sich No. 11, die Tenor-Arie „Ich folge Dir, verklärter Held,“ (D-dur $\frac{2}{4}$, Allegro, 1 Trompete, Streich-Quartett) an. Der erste Satz ist schwungvoll behandelt und reich verziert. Es ist ein triumphirender Gesang voll kräftiger Accente. Die erste Violine in concertirendem Charakter auftretend, lässt helljubilende Klänge erschallen, während die Trompete kecke Glanzlichter umherstreut. Somit wäre die instrumentale Behandlung dieses Satzes keineswegs interesselos, wenn nicht die figurirte und concertirende Behandlung der Violinen bei Emanuel Bach zu einer gewissen Manier geworden wäre, der man unter bestimmten Verhältnissen fast mit Regelmässigkeit begegnet. Der Mittelsatz (G-dur $\frac{3}{8}$) ist einfacher und sanft melodisch.

Den ersten Theil des Oratoriums schliesst No. 12, ein Chor „Tod, wo ist dein Stachel?“ (Andantino, G-dur $\frac{3}{4}$, 2 Hörner in G, 2 Oboen, Streich-Quartett), mit einer kurzen und kräftigen Einleitung in vierstimmigem

Satze beginnend. Die letzte Frage „Wo?“ wird in einer Dissonanz ausgehalten, die sich erst nach einem langen Ruhepunkt in den Anfang der Fuge

Sopran.

Un-ser ist der Sieg! Dank sei Gott und Je - - sus ist

Sie - ger, Je - - sus

Alt.

Uns-er ist der Sieg, Dank sei Gott, und Je - - sus ist

ist Sie - ger.

Sie - ger.

aufföst. Diese verläuft in strenger Form und in gedrun-gener Kürze mit dramatisch wirksamem Schluss. Em. Bach hat ungeachtet seiner Vorliebe für den homophonen Styl doch in den Momenten, in denen sich die grösseren Sätze seiner Werke zu einer gewissen majestätischen Würde steigern sollten, wo er die gesammte Wirkung verschiedener Aufgaben in ein grosses Tonbild zusammenzufassen ge-nöthigt war, keine anderen Formen und Mittel zu finden gewusst, als die waren, vermöge deren die Werke seines Vaters, wie Händel's zu ihrer vollen Wirkung gelangt sind. So schliesst der erste Theil in ernster, würdiger, durchaus edler Weise ab. Bezüglich der Schlussfuge sei

noch bemerkt, dass Bau und Charakter derselben mehr an Händel als an Sebastian Bach erinnern.

Der zweite Theil beginnt mit No. 13, einem langen, zum Theil accompagnirten Recitative (Adagio di molto, G-dur, Allabr.) „Dort seh' ich aus den Thoren Jerusalems,“ in sehr feierlicher Instrumental-Einleitung.

Jesus begegnet den Jüngern, gesellt sich unerkannt zu ihnen und deutet ihnen, wie sich an ihm die Schrift habe erfüllen müssen.

Die Anlage und Ausführung dieses Stückes ist den vorhergehenden Recitativen gleich. Die die Reden Jesu begleitenden Accordfolgen sind von thematisch charakteristischen, in den herrlichsten Modulationen sich bewegenden Violin-Figuren durchflochten, das Ganze ein Meisterstück von harmonischen Gedankenfolgen.

In dem ersten Satze der folgenden Arie No. 14 „Willkommen, Heiland“ (Allegro, Es-dur $\frac{4}{4}$), concertiren die Violinen mit dem obligaten Fagott in dem reichen Schmucke lebhafter Triolenfiguren. Der Mittelsatz „Der Heilige stirbt für Verräther“ (G-moll $\frac{2}{4}$), wird ohne das Solo-Instrument von dem Streich-Quartett begleitet. Den Schluss bildet ein langes Nachspiel, in welchem die concertirenden Instrumente die Motive des Hauptsatzes wiederholen.

Wohl thut nach dem langen Recitativ und dieser Arie eine kräftige Unterbrechung des eintönigen Charakters, der sich doch darin geltend machte, Noth. Bach wiederholt zu den Worten: „Triumph, der Fürst des Lebens sieget,“ den Chor No. 5 des ersten Theils mit einer nur sehr geringen Veränderung. Die frische Kraft seiner Rhythmen und der Glanz der instrumentalen Begleitung wirken wohlthätig belebend.

Wiederum folgt in No. 16 ein langes Recitativ für Tenor „Eilf auserwählte Jünger,“ in der Gestalt der vorigen Recitative, die Geschichte Thomas, des ungläubigen Jüngers, handelnd. Die letzten Strophen von den Worten an „Der Friede Gottes,“ werden ohne die sonst

begleitenden Accorde des Streich-Quartetts, doch in der Form des Arioso langsam und ausgehalten gesungen.

Langsam und ausgehalten.

Der Friede Gottes sei mit euch. Und du, Schwachgläubiger,

Lebhaft und im Tempo.

komm, sie - he, zweifle nicht! Mein Herr, mein Gott!

Ohne Vorspiel, sogleich in die Cadenz dieses Recitativs einfallend beginnt No. 17, Arie für Tenor (Vivace $\frac{6}{8}$, B-dur, Streich-Quartett), ähnlich jener Arie der Oster-Cantate (siehe S. 135 Th. I.) sehr charakteristisch mit dem vorstehend angegebenen Motive der Worte des Recitativs „Mein Herr, mein Gott,“ in welcher die Zerknirschung des Jüngers über seinen Mangel an Glauben sehr schön ausgedrückt ist. Erst weiterhin zu den Worten „Versöhnte kommt, ihn anzubeten,“ wird der Charakter der Musik zuversichtlicher und kräftiger. Der Mittelsatz „Zu Dir steigt mein Gesang empor“ (G-dur $\frac{2}{4}$), ist sanft und melodisch, doch ohne besondere Bedeutung.

No. 17. Noch einmal unterbricht der Chor No. 5 des ersten Theils zu den Worten „Triumph, der Sohn des Höchsten sieget,“ die lyrische Stimmung und führt zu No. 18, dem letzten Recitative des Werkes „Auf einem Hügel, dessen Rücken“ über, das in besonderem Grade ausdrucksvoll gesetzt, die Himmelfahrt Christi in schönen Worten und in edelster Recitation darstellt.

So tritt die Bassarie No. 19. (Allegro, A-dur $\frac{4}{4}$), Quartett, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Oboen) „Ihr Thore Gottes

öffnet euch,“ ein, in der man Bach auch in dieser Gesangsform endlich auf der Höhe findet, die seiner würdig ist. Ohne hervortretenden Mittelsatz ist sie ein Meisterstück für den Arienstyl im Oratorio. Es ist der Triumph des Königs, der von den Engeln getragen in sein himmlisches Reich einzieht. Grosse Pracht, Kraft und kühne Charakteristik treten in jeder Zeile der Partitur hervor. Dass die Violine den Jubel der Seele in der Begleitung lebhaft ausdrückt ist selbstverständlich. So erhebt sich Emanuel Bach mit dieser Nummer, dem Schlusse seines Werks entgegeneilend, zu einer in der Arienform bei ihm seltenen Energie und führt uns zu dem grossen Schlusschor No. 20 (Allegro, Es-dur $\frac{3}{4}$) „Gott fährt auf“ über, den man fast einen symphonischen Chorgesang nennen könnte. Denn die Partitur desselben, 67 Seiten füllend, enthält nicht weniger als 91 Takte an Einleitungs- und Zwischenspielen des Orchesters, von denen das 18 Takte lange Vorspiel die Motive des sich öfter wiederholenden ersten Satzes darstellt. Der Bau dieses Chors erscheint auf den ersten Anblick in hohem Grade complicirt. Er zerfällt in nicht weniger als 7 einzelne Sätze.

Der erste derselben „Gott fährt auf mit Jauchzen, Und der Herr mit heller Posaune,“ in dem rhythmisch-homophonen Styl, den Emanuel Bach in seinen kirchlichen Gesangswerken so gern anzuwenden liebte,

The image shows a musical score for the beginning of the chorale 'Gott fährt auf mit Jauchzen'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics 'Gott fährt auf mit Jauchzen'. The second staff is the bass line. The third staff is the violin part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is the cello/bass part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time.

zen und der Herr

ist kräftig, zum Theil sehr colorirt gehalten, gegen den Schluss hin im fortissimo sich zu grossartigen Dimensionen erhebend. Die Blasinstrumente sind fast nur zur Begleitung verwendet. Hie und da geht die erste Trompete in die Melodie über und führt dieselbe. Auch das übrige Orchester zeigt eine selbständige Bewegung nicht. Nur die beiden Violinen, meist in Unisono, führen die lebhaften Figuren aus, welche ihnen Emanuel Bach in ähnlichen Stimmungen anzuweisen pflegt. Nach Beendigung des Satzes wiederholt das Zwischenspiel die Motive noch einmal, bis in etwas langsamem Tempo der zweite Satz (C-moll $\frac{2}{4}$) eintritt. Die Trompeten und Pauken schweigen.

Lobsinget Gott, unserm König! die Violinen beginnen ein zweites Motiv

1. und 2. Viol.
Viola.
Bass.



in welches der Chor eingefügt ist. Dieser entwickelt sich bald (im dritten Abschnitt) zu einem grossartigen Unisono, das a capella beginnend, von einem majestätischen Instrumentalsatz unterbrochen wird, der in ein ernstes Unisono des Streich-Quartetts übergeht,



um durch das Hauptmotiv des zweiten Satzes bei den Worten „Das Meer brauset,“ der von den eigenthümlich rhythmisirten Modulationen des Orchesters unter der wogenden Bewegung der Violinen begleitet wird, durch einen kurzen Zwischensatz in den ersten Theil zurückzugehen, dem die Worte des vierten Abschnitts „Jauchzet,

ihr Himmel, freue Dich, Erde! Lobet ihr Berge, mit Jauchzen!“ untergelegt sind. Plötzlich bricht der Gesang ab. Nach langer Pause beginnt der 5. Satz „Wer ist, der in den Wolken gleich dem Herrn gilt? Und gleich ist unter den Kindern der Götter dem Herrn?“ Tenor und Bass singen diese Strophen zunächst allein im Unisono. Die Orchester-Begleitung tritt als Zwischensatz hinein. Bei der Wiederholung der Frage „Wer?“ fällt der ganze Chor ein und führt in die 6. Abtheilung über „Lobet ihn, alle seine Engel!“ in welchem sich wesentlich der erste Theil wiederholt, dessen dreimaliges Hervortreten diesem complicirten und grossartigen Tonstück Einheit und äusseren Zusammenhang erhält.

Ihm folgt als siebenter und letzter Abschnitt die Fuge

Tenor.

Al-les was O - dem hat, lo - - - be den

Alt.

Al-les was O - dem hat, lo- - -

Herrn. Hal - - - le - lu - iah!

neben der Schlussfuge des ersten Theils der einzige polyphone Satz des Werkes, in einem freieren Styl, aber in ganz grossen Zügen gehalten, eine im höchsten Sinne des Wortes grosse und glänzende Krönung der Arbeit, feierlich und majestätisch zugleich. Das Thema selbst ist schwungvoll und entfaltet sich in der Verwebung und Steigerung der Stimmen zur höchsten Pracht.

Hiermit wird ein Werk edelster Art abgeschlossen. Grösseres als dies hat Bach nicht geschaffen. Sein reicher Geist erhebt sich darin frei und kühn über die Grenzen und Formen fort, welche durch Herkommen, Tradition und gewohnheitsmässige Arbeit so oft beengend und hemmend gewirkt haben.

Im Jahre 1787 erschien dies Oratorium zu Leipzig bei Breitkopf im Druck. Der Bekanntmachung desselben waren als Empfehlung nur die Worte hinzugefügt:

Opus artificiosum et divinum ¹⁾.

Am 26. Februar 1788 und am 4. März desselben Jahres wurde zu Wien dieses Oratorium bei dem Grafen Johann Esterhazy aufgeführt. Das Orchester bestand aus 80, der Chor aus 30 Personen, die Lange, Adamberger und Saale hatten die Soloparthien übernommen, Mozart war es, der die Aufführung dirigirte, während Umlauf den Flügel spielte. Ein ausserordentlicher Erfolg krönte das Werk. Während der Aufführung liess Graf Esterhazy das Bildniss Bach's im Kupferstich herumreichen und in laut schallendem Vivat, so wie einer dreifachen Beifallssalve sprach sich die Theilnahme und Anerkennung der zahlreichen Zuhörer aus.

E. Lieder - Compositionen.

Wir sahen, welchen Werth Bach auf seine früheren Versuche im Fache des weltlichen und geistlichen Liedes gelegt, mit welchem eingehenden und ernsten Interesse er grade die Gellert'schen geistlichen Lieder behandelt hatte; es war doch seit ihrem Erscheinen eine geraume Zeit verflossen, in der er mit Aehnlichem in die Öffentlichkeit getreten war.

Inzwischen hatte sich die Richtung seines ganzen Lebens, seines Geistes und seiner Kunstthätigkeit mehr

¹⁾ Mus. Almanach v. 1789. (Schwickert) S. 31.

den Gegenständen und Gedanken kirchlich religiöser Natur zugewendet. Und so sieht man ihn denn auch in Hamburg auf dem Gebiete des deutschen Liedes nach dieser Richtung hin von Neuem seine Kräfte prüfen. In No. 168. des Jahrgangs 1773 veröffentlichte der Hamburger Unpartheiische Correspondent folgende Bakanntmachung:

„Schon damals, als meine Gellert'schen Lieder herausgekommen waren, wünschten meine Freunde, dass ich zu des Herrn Doctor Cramer's Psalmen, zur Privat-Erbauung, ebenfalls Melodien zum Singen bei dem Claviere herausgeben möchte. Dieser Wunsch ist nunmehr in so weit erfüllet, dass eine Auswahl dieser Psalmen, welche an der Stärke meinen Gellert'schen Liedern gleich ist, mit künftiger Ostermesse im Drucke erscheinen wird. Ich habe bei der Ausarbeitung dieser Psalmen an Liebhaber von verschiedenen Fähigkeiten gedacht, und daher sind sie leichter in der Ausführung, als die Gellert'schen Lieder, ohne dass ich glaube, der besondern Pracht dieser Psalmen Eintracht gethan zu haben. Damit dieses Werk vor der Herausgabe desselben für einen viel niedrigern Preis, als nachher, angeschafft werden könne, so nehmen von jetzt an bis zur künftigen Ostermesse, ausser mir, folgende Herren einen Thaler Vorschuss darauf an: In Berlin, der Königl. Kammernusicus, Herr Riedt etc.

Hamburg, den 18. October 1773.

C. P. E. Bach.

Ueber die nächste Veranlassung zur Composition dieser Psalmen findet sich folgende Nachricht¹⁾:

„Es hat ein Ungenannter den Herrn Musikdirector Bach zu Hamburg schriftlich ersucht, ob er nicht zu den Cramer'schen Psalmen eben solche Melodien setzen wolle, als er zu den Gellert'schen geistlichen Liedern herausgegeben habe, und zugleich verlangt, die Antwort auf diese Anfrage in der allgem. deutschen Bibliothek zu lesen. Herr Bach thut also hiedurch zu wissen, dass, wenn sich ein billiger Verleger fände, er nicht abgeneigt wäre, die Aufforderung zu erfüllen.“

Es scheint, dass ein geeigneter Verleger sich nicht gefunden habe, denn im Laufe des folgenden Frühjahrs

1) Allg. deutsche Bibl. B. 6. St. 2. p. 324. 1768.

erschien im Selbstverlage Bach's die vollständige Sammlung.

Das Verzeichniss der Abonnenten erreichte die Zahl von 327, darunter waren an bekannten Namen die von Agricola, Fasch und Kirnberger in Berlin, Bach in Bückeburg, Breitkopf und Sohn in Leipzig, Homilius in Dresden, Eschenburg in Braunschweig, Gerstenberg und Scheibe in Kopenhagen. Die Sammlung führt den Titel:

Herrn Doctor Cramers¹⁾ übersetzte Psalmen mit Melodien zum Singen bey dem Claviere.

Das Werk war „Dem durchlauchtigsten Herzoge und Herrn Herrn Friedrich, Herzoge zu Mecklenburg, Fürsten zu Wenden, Schwerin und Ratzeburg, auch Grafen zu Schwerin, der Lande Rostock und Stargard etc. etc. Meinem gnädigsten Herzoge und Herrn“

in folgender Zueignung gewidmet:

„Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Herzog und Herr!

Ich unterstehe mich, Ew. Hochfürstl. Durchlaucht gegenwärtige Sammlung von Psalmen des königlichen Dichters, wozu ich Melodien zum Singen gesetzt habe, desswegen zuzueignen, weil ich weiss, dass Höchst dieselben bey den musikalischen Vergnügungen einen der erhabensten Zwecke der Tonkunst, die Ausbreitung der

¹⁾ Johann Andreas Cramer war geboren den 29. Januar 1723 im sächsischen Erzgebirge, war 1748 Prediger zu Krellwitz bei Magdeburg, 1750 Oberhofprediger in Quedlinburg, 1754 deutscher Hofprediger in Kopenhagen und Professor der Theologie daselbst. 1771 ging er von dort nach Lübeck, 1774 nach Kiel, wo er Prokanzler und erster Professor der Theologie, später Kanzler und Kurator der Universität ward. Er starb 1788. Er gehörte den ersten Theologen seiner Zeit an und war als Dichter geistlicher Lieder und Oden, durch die poetische Bearbeitung seiner Psalmen, welche 1762 zu Leipzig erschienen, so wie durch zahlreiche andere Werke, zumal auch durch die Biographie Gellert's (1774), für die deutsche Literatur jener Zeit von der hervorragendsten Bedeutung.

Religion und die Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen vorzüglich zu schützen, und die Arbeiten derer Männer, welche ihre Talente zur Erreichung dieses Zweckes angewendet, mit Dero gnädigstem Beyfalle belohnen. Möchte ich so glücklich seyn, dieses Beyfalls in Absicht meiner gefertigten Melodien von Ew. Hochfürstl. Durchlaucht nicht ganz unwürdig geschätzt zu werden! Erlauben Sie mir, Durchlauchtigster Herzog, die angenehme Ueberzeugung, dass Dero hoher Name, den ich diesem musikalischen Werke vorgesetzt habe, die beste Empfehlung desselben sey, und zugleich die Freiheit, mich mit den Gesinnungen der tiefsten Ehrfurcht unterschreiben zu dürfen,

Durchlauchtigster Herzog,
Gnädigster Herzog und Herr,
Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht
unterthänigster Diener
Carl Philipp Emanuel Bach.“

Hamburg, den 28. März 1774.

Auch hier wiederum ersieht man, dass Bach sich den Männern hinzurechnet, welche ihre Talente für einen der erhabensten Zwecke der Tonkunst, nämlich für die Ausbreitung der Religion und die Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen anwenden, dass also dem von ihm dem Fürsten überreichten Werke dieselbe Idee zum Grunde lag, welche schon bei den Gellert'schen Liedern für ihn maassgebend gewesen war. Mehr noch ergibt sich das aus der folgenden langen

Vorrede.

Endlich habe ich das Vergnügen, meinen Gönnern und Freunden ihrer schon längst an mich gethanen Forderung Genüge zu thun, und ihnen Melodien zu des Herrn Doctor Cramer's Psalmen zu liefern. Bey dem Mangel anderer guter Vorschläge habe ich den Verlag derselben selbst übernommen, und hoffe für sie mit Grunde eben den Beyfall, welchen meine Gellert'schen Lieder zu erhalten so glücklich gewesen sind. Da diese letzten so viel Erbauung veranlasst haben, wie man mich so sehr versichert hat: so glaube ich gewiss,

dass diese Psalmen um so viel mehr Nutzen stiften werden, weil ihr göttlicher Inhalt so voller Majestät ist, dass dahin nichts reicht, was noch je von den grössten Dichtern in dieser Art geschrieben worden ist. Ich bin nicht im Stande von der Uebersetzung dieser Psalmen, der Arbeit eines unsrer grössten Gottesgelehrten, ein solches Urtheil zu fällen, wie sie es verdienen; es würden auch alle meine Lobsprüche hierüber sehr überflüssig seyn. Ich berufe mich bloss auf dasjenige, was ich bey Verfertigung dieser Melodien empfunden habe. Aus dieser Ursach hätten meine Freunde das grösste Recht, etwas ganz vollkommenes von mir zu erwarten. Ich muss auch bekennen, ohne von der Grösse meiner Kräfte zu sehr eingenommen zu seyn, dass diese Psalmen bey einer weitläufigen Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden, als jetzt, da ich ihnen bloss kurze Melodien zum Singen bey dem Claviere für Liebhaber, die in der Ausführung noch nicht stark sind, angemessen habe. Wer indessen den Zwang kennt, welcher bey Melodien zu mehr als einer Strophe unvermeidlich ist; wem ferner bekannt ist, wie sehr dieses wegen der Modulation so kurze und eingeschränkte Feld bereits bearbeitet worden: der wird nicht zu viel verlangen, sondern mich vielmehr, wie ich hoffe, mit seiner Zufriedenheit über diese meine Arbeit beehren. Ich habe bloss diejenigen Psalmen gewählt, welche sich noch auf unsre jetzigen Zeiten schicken und zur allgemeinen Erbauung dienen. Ausserdem habe ich auch diejenigen weglassen müssen, welche im Text mehr als ein Metrum haben, welche zum Singen zu lang sind, welche wegen der allzuoft vorkommenden Verschiedenheit ihres Inhalts eine weitläufigere Ausführung erfordern, und welche mit vielen Chören abwechseln, damit ich den Liebhabern kein zu grosses und folglich zu kostspieliges Werk liefern möge. In ein Paar Psalmen ist die Anzahl der Silben nicht immer in allen Stimmen gleich; ein etwas aufmerksamer Ausführer wird alsdann gar leicht in demselben Tone entweder eine Note hinzusetzen oder abkürzen. Bey der grossen Anzahl der Lob-Psalmen und ihres majestätischen Inhalts habe ich auf eine Verschiedenheit des Ausdrucks denken müssen, um nicht immer einerley Gedanken hervorzubringen; einigen meiner Freunde zu gefallen habe ich gewissen Psalmen Chormelodien gegeben; zuweilen habe ich auch in gebundener Arbeit und in der Ausweichung der Modulation etwas gewagt. Alle diese Umstände geben dieser Sammlung etwas mehr Veränderungen, als man in meinen Gellert'schen Liedern antrifft, und ich hoffe dadurch von dem Beyfalle meiner Freunde nichts verloren zu haben.

Möchten doch diese Melodien so viel Erbauung und Vergnügen erwecken, als ich bey ihrer Ausarbeitung zum Zwecke gehabt und gewünscht habe.

Hamburg, im März Monathe 1774.

C. Ph. E. Bach.

Diese Auslassung zeigt, dass Bach mit der Composition dieser Psalmen gegen die Gellert'schen Lieder einen Fortschritt gemacht zu haben glaubte. Aber auch hier verhehlt er seine schon dort ausgesprochenen Bedenken über die Schwierigkeit nicht, eine Melodie zu mehreren Versen zu schaffen. Und doch hätten gerade die Psalmen, „die im Versmaass oft mehr als ein Metrum haben,“ ihn darauf hinführen können, dass er durch grössere Ausführung der Compositionen einen Schritt auf seiner Bahn weiter gehen müsse. Er hat offenbar geschwankt, ob er diesen Schritt thun solle, oder ob er „den Liebhabern, die in der Ausführung noch nicht stark sind,“ die Zumuthung grösserer Schwierigkeiten und complicirterer Formen stellen dürfe. Denn er sagt ausdrücklich, „dass diese Psalmen bei einer weitläufigeren Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden.“ Aber die Rücksicht auf das Publikum, das solchen Aufgaben offenbar nicht gewachsen war und auch, wie es scheint, dies dadurch vertheuerte Werk nicht gekauft haben würde, überwog. Vielleicht war es sehr lebensklug, dass er so handelte. Ob man es vom künstlerischen Standpunkt aus billigen darf, ist eine andere Frage. Nach dem, was diese Psalmen schon in ihrer beschränkten Form bieten, würde eine freiere Behandlung in grösseren Umrissen zu einer ausserordentlichen Leistung geführt haben.

Wie Bach sich mit voller Bewunderung über den Inhalt ausspricht, so hat er sich offenbar mit Vorliebe in ihre Poesie versenkt. Er steht in der That auf einer höheren Stufe als in den Gellert'schen Liedern. Er hatte in dieser neuen Kunstform festen Fuss gefasst und in der beschränkten Weise, die er sich nun einmal auferlegt hatte, eine gewisse Grösse und Vollendung erreicht. So sind die einzelnen Lieder dieser Sammlung noch jetzt von wohlthuender Schönheit. Einzelne sind mehr ausgeführt als andere: z. B. der 8. Psalm, der ganz durchcomponirt, in seinem prachtvollen Schwunge sich als ein wahrhafter

Lobgesang darstellt; ferner der 33. Psalm, der mit seinen schönen Imitationen in der Begleitung zugleich als ein contrapunktisches Meisterwerk betrachtet werden kann; endlich der 67. Psalm mit dem hinzutretenden Chor und der 93. mit der feurigen figurirten Begleitung. In anderen Liedern, wenn auch kleineren Umfangs, sind die Gedanken von besonderer Reinheit. Die Melodie gewinnt dabei oft eine Eigenthümlichkeit, man möchte sagen Intensivität, wie man sie in den besten Liedern der neueren Zeit kaum prägnanter finden kann.

Es möge noch auf den 96. 97. und 110. Psalm hingewiesen werden, von denen dem letzteren eine wahrhaft grossartige, im höchsten Styl concipirte Begleitung gegeben ist.

Nicht weniger sind die choralartig gesetzten Stücke, welche Bach „einigen seiner Freunde zu Gefallen“ so componirt hatte, Meisterwerke in Gesang und Satz. Zwei derselben, der 6. und 130. Psalm, mögen folgen.

No. 6. Choralmäßig, sehr langsam.

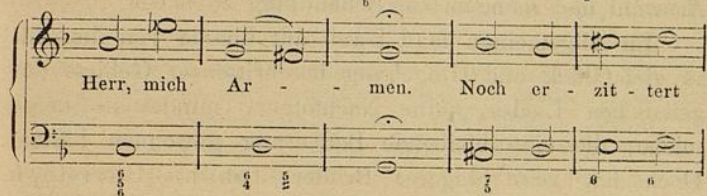
Füh - re, Herr, mich nicht im Grim - me
Dei - nes Zor - nes Rich - ter - stim - me

in dein hei - li - ges Ge - richt!
scho - ne mich und donn - re nicht.

Ich bin kraft-los, mit Er-bar-men hei-le,



Herr, mich Ar-men. Noch er-zit-tert



mein Ge-bein vor dei-nem Draun.



No. 130. Choral-mässig.

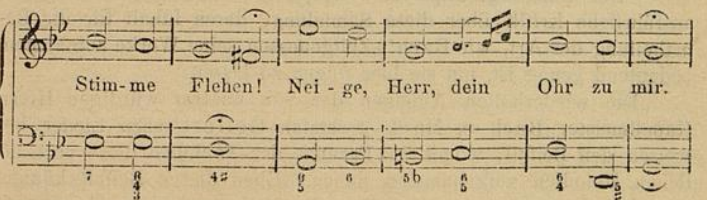
Aus der Tie-fe ruf ich dir! hö-re,



Gott, in dei-nen Hö-hen, Merk auf mei-ner



Stim-me Flehen! Nei-ge, Herr, dein Ohr zu mir.



Ueber den Eindruck, den diese schönen Lieder, deren die Sammlung 42 enthält, auf das Publikum ihrer Zeit gemacht haben, ist wenig bekannt geworden. Wohl wäre es eine ehrenvolle Aufgabe für die Gegenwart, den reichen Schatz, der in ihnen verborgen ist, durch eine geeignete Auswahl und sachgemässe Behandlung zu heben.

Im Allgemeinen fand Bach auf diesem von ihm mit so viel Glück und Hingebung beschrittenem Gebiete des geistlichen Liedes keine Nachfolger, mindestens keine solche, die eine bleibende Bedeutung gewonnen hätten. Doch hat sein jüngerer Bruder Johann Christoph Friedrich zu Bückeburg in den Münter'schen Liedern gleichfalls Vortreffliches geleistet, und man findet ausser ihm noch Rolle, Hiller, Scheibe, Hertel, Wolf, Kunzen und Benda darin, wenngleich mit geringerem Berufe, thätig.

Noch im Jahre 1782 begegnen wir einer lebhaften Klage darüber¹⁾, dass die herrlichsten geistlichen Poesien uncomponirt oder so gut als uncomponirt geblieben seien. „Bach's Compositionen zu Gellert's Liedern, die in aller Händen sein sollten, sind ausser dem Lande, wo Bach und Gellert selbst gelebt, wenig gesungen, und seine herrlichen Compositionen zu Cramer's Psalmen haben seit 1774 noch keine zweite Auflage erlebt. Einige der Lieder dieser meisterhaften Sammlungen sind doch gewiss auch allgemeine Erbauungslieder²⁾.“

1) Reichardt, Kunst-Magazin. 1782. I. S. 172.

2) Der Hamburg. Unparth. Corresp. (1744. No. 112) enthält eine ausführliche Kritik über diese Sammlung, deren Inhalt für die Beurtheilung der Art, wie Bach's Zeitgenossen seine Werke aufnahmen, bedeutend genug ist, um sie hier folgen zu lassen:

„Die wiederholten Auflagen der von unserm würdigen Herrn Kapellmeister Bach in Musik gesetzten Gellert'schen Lieder beweisen den Beifall, womit die Freunde der Tonkunst diese vortrefflichen Melodien aufgenommen haben. Eben diesen Beifall können wir den gegenwärtigen Melodien der Cramer'schen übersetzten Psalmen versprechen. Die Originalität unsers Bach's, die Stärke

Dem geneigten Leser wird im Anhang II. noch eine Reihe von Briefen Bach's an Forkel mitgetheilt, welche sich auf die Herausgabe und den Vertrieb der Cramer'schen Psalmen beziehen. Man wird aus ihnen ersehen, wie sauer sich der alte Mann sein Geschäft werden

seines Ausdrucks, das Neue und Kühne in seinen Gedanken, und der oft ungewöhnliche und überraschende Gang der Harmonie, wodurch sich die musikalischen Compositionen dieses grossen Meisters vor allen andern auszeichnen, herrschen auch in diesen Psalm-Melodien, und besonders wird man den Geist eines jeden Psalms und den darin herrschenden Affect auf's glücklichste in dem dazu gesetzten Gesange ausgedrückt finden. Man sehe zum Beispiel den 8. Psalm: Wer ist so würdig als du! etc. in welchem die Singstimme eine besondere Begleitung des Claviers hat. Welche Pracht herrscht hier in der Harmonie des Chors, und welcher muntere Ernst in dem Gesange des Propheten: O! welch ein Lob bereitest du! Eben solche Pracht findet man in der Melodie des 19. Psalms: Die Himmel rufen, jeder ehret etc. Der 33. Psalm: Jauchzt ihr Gerechten dem Herrn etc., ist aus As-dur und ein Meisterstück der Kunst. Die gebundene Arbeit in selbigem ist dem Gesange nicht nachtheilig. Der 65ste und 67ste haben sehr sanfte Melodien. Besonders macht in dem letzten die Veränderung des Tactes, da mit dem Chor der $\frac{6}{8}$ Tact eintritt, eine vortreffliche Wirkung. Eine unserer Lieblings-Melodien ist der traurig-langsame Gesang des 88. Psalms aus F-moll. Der 93ste hat ebenfalls, wie der 8te eine besondere Begleitungsstimme des Claviers. Der Gesang ist überaus glänzend. Der 96ste: Erhebet Gott durch neue Lieder, voll ungehörter Harmonie! hat im ersten Theil wirklich eine ungewöhnliche Harmonie, die hier am rechten Ort angebracht ist. Im 110ten spielt das Clavier durchaus den Bass mit der rechten Hand in der Octave mit. Der majestätische Gang der Harmonie schickt sich vortrefflich zum Inhalt des Psalms. Der 142ste: Gott! es seufzet meine Stimme etc. hat einen vortrefflich fliessenden Gesang. Wir haben ihn in unserm Exemplar mit 3 Kreuzen bemerkt und er dient uns immer zur Introduction, so oft wir diese Psalmen spielen. Der 145ste und 148ste, letzterer Allabreve, sind ebenfalls von uns angezeichnet. Indessen hat eine jede dieser Melodien ihre eigene Schönheiten und wo wollten wir Raum hernehmen, sie alle zu bemerken. Die Choral-Melodien sind vortrefflich, und die darin herrschende Harmonie ausdrückend. Die vom 36. Psalm: Lass mich nicht deinen Zorn empfinden etc. gefällt uns vorzüglich. Ausser dem 33. Psalm haben noch ein Paar andere, Melodien mit gebundener Arbeit, die wir den Kennern empfehlen.

Ueberhaupt hat sich Herr Bach durch diese Melodien um vieler

liess. Sie enthalten aber auch Manches von allgemeinerem Interesse.

Dass Emanuel Bach sich überhaupt dem geistlichen Liede mit besonderer Vorliebe hingegeben habe, zeigt seine Theilnahme an der ersten Sammlung der Dr. Balthasar Münter'schen Lieder, welche i. J. 1773, also in demselben Jahre wie die Cramer'schen Psalmen, zu Leipzig herausgekommen ist. Unter den 50 Liedern dieser Sammlung waren die Nummern 19, 21, 24, 25, 44 und 49, sämmtlich im Styl der Gellert'schen und Cramer'schen Lieder, von ihm gesetzt. Einige derselben sind von besonderer Schönheit.

In einem alten, der Becker'schen Sammlung zu Leipzig gehörigen Musikhefte finden sich ferner mit der Bezeichnung: „In Musik gesetzt von Herrn Bach in Hamburg“ folgende geistliche Lieder eingeschrieben, die unzweifelhaft von seiner Composition und gleichfalls voll von eigenthümlichen Schönheiten sind und offenbar seiner Hamburger Lebensperiode angehören: „Auf die Auferstehung des Erlösers“ (von Schiebler), Triumph! Triumph und Lob und Dank. 3 Verse. „Tag, den mir der Herr gemacht, Sei gesegnet, Tag der Freude. 1 Vers.“

rechtschaffenen Herzen Erbauung unendlich verdient gemacht; ein Verdienst, das er nun mit dem vortrefflichen Lübeck'schen Gottesgelehrten, dem Herrn Doctor und General-Superintendenten Cramer, dem wir diese schöne Psalmen-Uebersetzung zu danken haben, theilen kann. Gewiss wird dieser würdige Mann mit sel. Gellert in Absicht eines Liedes und der ihm gehörigen Melodie einerlei Meinung sein. Der letzte schrieb an den Herrn Kapellmeister, entzückt über dessen Composition seiner Lieder, folgenden richtigen Gedanken: „Das beste Lied ist ohne die ihm eigene Melodie ein liebendes Herz, dem seine Gattin mangelt, die seine Empfindungen beseelt, indem er „die ihrigen erwecket.“

Endlich müssen wir doch noch, wiewol mit Leidwesen, melden, dass auch nicht ein einziges Rondeau unter diesen Melodien befindlich ist. Die Liebhaber können indessen ihre Zuflucht zu den neuesten componirten Messen, Passions-Oratorien und Trauer-Musiken einiger Italiener und ihrer blinden Nachahmer nehmen, in welchen sie damit aufgewartet werden.“

Doch verging ein Zeitraum von 7 Jahren, bis er wieder mit einer grösseren Sammlung vor die Oeffentlichkeit trat. Es erschienen nämlich im Jahre 1780: „*Herrn Christoph Christian Sturms', Hauptpastors an der Hauptkirche St. Petri und Scholarchen zu Hamburg, Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beym Clavier.*“

Diese Lieder, zu deren musikalischer Behandlung wohl die persönliche Verbindung mit dem seit dem Jahre 1778 im Hamburger Predigeramte befindlichen Dichter derselben Veranlassung gegeben haben mag, erschienen in 2 Sammlungen zu je 30 Liedern. Das reichhaltige Verzeichniss der Subscribenten für die erste Sammlung zeigt 647 Namen. Berlin war darin nur mit deren 5 vertreten. Für die zweite Sammlung, welche 1781 erschien, waren nur 446 Exemplare gezeichnet. Dieser Rückgang war indess in jedem Falle nur durch zufällige Ursachen herbeigeführt worden, da bereits in demselben Jahre eine zweite Auflage erschien, der 1792 die dritte Ausgabe hinzutrat.

Noch hatte das moderne Lied, diese der deutschen Gemüthsart so sehr zusagende Kunstform, in weiteren Kreisen nicht Eingang gefunden. Der Standpunkt des Publikums war noch immer derselbe, der bei Gelegenheit der Besprechung der Berlinischen Oden dargelegt worden ist. Aber auch die Tonsetzer waren in der langen Reihe von Jahren, die seitdem abgelaufen war, nicht fortgeschritten. So blickte noch immer aus der Väters frommer Zeit her die Tradition an die Beschäftigung mit dem Kirchenliede in das Familienleben hinein und mehr als je stützten sich die Gewohnheiten und Lebensanschauungen in den bürgerlichen Kreisen, im Gegensatz zu der sittlichen Zersetzung, durch welche die vornehme Welt bedroht war, auf die ewigen Grundsätze der christlichen Kirche. War es da zu verwundern, wenn Lieder wie diese ein Bedürfniss und eine Wohlthat zugleich waren, wenn sie die halb vergessene Ausübung des religiösen Gesanges, der sich in den Kirchen nicht mehr heimisch fühlte, in die Familien zurückver-

pflanzen, indem sie der häuslichen Andacht den Stempel künstlerischer Schöne aufprägten? Das unbewusste Gefühl, das aus dem Herzen heraus nach Mittheilung und Befriedigung drängte, war noch nicht gewohnt, nach den glänzenderen Gestaltungen der Bühne zu blicken. Mit den vorliegenden Liedern und Compositionen wurde ihm eine Befriedigung geboten, deren reiche Fülle weit über den Drang und das Begehren des Augenblicks hinausreichte und zugleich veredelnd, erhebend wirkte. Wohl kann man den Texten dieser Lieder eine grosse Orthodoxie zum Vorwurf machen; man kann zugeben, dass ihnen nicht jene Kraft innewohnt, die den alten Kirchenliedern so eigenthümlich war. Doch lässt sich ihnen eine gewisse Wärme der Empfindung, eine schöne poetische Form und jener populäre Anstrich nicht absprechen, durch den sich im Allgemeinen Sturm's geistliche Schriften ausgezeichnet haben¹⁾. In einzelnen dieser Lieder, z. B. im ersten Theil, dem Frühling S. 14, dem Ernteliede S. 15, dem Sommerliede S. 20, dem Lobgesang S. 28, so wie in der zweiten Sammlung, dem Passionsliede S. 8, dem Morgenliede S. 15, Gott der Ernährer der Menschen S. 19, den Empfindungen in einer Sommernacht S. 20, Jesus in Gethsemane S. 31 weht ein Geist edler Poesie und einer reinen Religiösität, der auch über die Grenzen des Pietismus hinaus eine christliche Auffassung zulässt. Für ihre Zeit waren diese Gedichte von grosser Bedeutung, und Bach hat wohlgethan, sie zur Bereicherung des deutschen Liedes zu benutzen. Er hat sie in einer Weise musikalisch behandelt, welche ihm die dankbare Anerkennung der Nachwelt sichert. Keiner vor ihm hat auf diesem Felde versucht oder geleistet, was ihm zu leisten beschieden war; seine eigenen

¹⁾ Sturm gehörte zu den bedeutenderen Personen Hamburg's aus jener Zeit. Er starb bereits 1778, 46 Jahre alt. Die Hanseatischen Nachrichten (V. 147) bezeichnen ihn „als warmen, herzlichen und durchaus praktischen Kanzelredner, als Liederdichter, Volksschriftsteller und Mensch, ehrenwerth, vielwirkend und unvergesslich.“

Schöpfungen, wie bewunderungswerth viele von ihnen waren, culminiren in diesen Liedern, und der ungeheure Lieder-schatz, den die spätere Zeit erschlossen hat, ist denselben wenig überlegen.

Die Einfachheit der äusseren Behandlung geht mit der Tiefe und Innigkeit der Gedanken, mit deren zum Theil grossartiger Kühnheit und mit dem vollen Reize der harmonischen Behandlung Hand in Hand. Die Naivetät, die grade in der Liederform des vorigen Jahrhunderts oft so reizlos hervortritt, verschwindet hier fast durchgehends. An ihre Stelle tritt eine Vertiefung in den Inhalt der Gedichte, die von jeder kleinlichen Auffassung weit abweichend, den Anspruch voller Ebenbürtigkeit mit dem Besten erheben darf, was spätere Zeiten geleistet haben.

Lieder, wie aus der ersten Sammlung das Pfingstlied: „Sei, Weltversöhner, sei gepreist,“ Gottes Grösse in der Natur; der Tag des Weltgerichts „Wenn der Erde Gründe beben;“ das Neujahrslied „Schon wieder ist von unsrer Zeit,“ mit der reizenden Abwechslung der Strophen in Moll und Dur, die Fortdauer des Lebens Jesu: „Umsonst empört die Hölle sich;“ aus der zweiten Sammlung: Menschenliebe Jesu „Dich bet' ich an, Herr Jesu;“ das Passionslied „In Todes Aengsten hängst Du da;“ Empfindungen einer Sommernacht „Der Mond ist aufgegangen;“ ein Lied, das eine der Zeit des Tonsetzers sonst ganz fremde Stimmung, die romantische, in sich trägt; ferner Fürbitte des gekreuzigten Jesu „Um Gnade für die Sündenwelt,“ endlich Jesus in Gethsemane „Schau hin, dort in Gethsemane,“ sind solche, welche keinem einzigen der so gefeierten modernen Lieder weichen dürfen, vielen unter ihnen aber an innerer Einheit und Gedankentiefe überlegen sind.

Auch hier ist das Accompagnement kein vollständiges. An vielen Stellen bedarf dasselbe der Ausfüllung.

Da die hiezu erforderliche Fertigkeit heut wohl meistens fehlen dürfte, so würde sich eine neue, nach dieser Seite

hin der Jetztzeit Rechnung tragende Ausgabe einer Auswahl derselben, empfehlen¹⁾).

Neben dem geistlichen Liede beschäftigte sich Em. Bach aber auch, selbst bis in seine letzte Lebenszeit hinein, mit den Liedern, die er in früherer Zeit Lieder für das Herz genannt hatte. Im Jahre 1783 erschien eine Sammlung von solchen meist aus älterer Zeit im 3. Bande der „Polyhymnia.“ „Der dritte Theil der Polyhymnia, von ungefähr einem Alphabete, soll eine Sammlung zerstreuter Flug-Compositionen von Vater Carl Philipp Emanuel Bach enthalten. Ausser den mannigfaltigen grösseren Werken dieses fruchtbaren und einzigen Meisters für Gesang und Instrument sind allmählig gelegentlich von ihm manche Lieder und Singcompositionen in den Unterhaltungen, den Musen-Almanachen und anderen dergleichen Sammlungen bekannt geworden. Seine Freunde haben längst gewünscht, diese, unter denen hervorstechende Meisterstücke sind, nebst seinen übrigen Sachen sich anschaffen zu können. Ich habe die älteren Texte dazu, die zu ihrer Zeit galten, jetzt aber missfallen würden, theils geändert, theils mit besseren vertauscht; alles mit seiner Genehmigung und unter seiner Aufsicht. Seine Freundschaft übrigens, deren ich mich rühme, hat diese Compositionen auch ausserdem noch mit einer Anzahl ganz neuer und Niemandem bekannter vermehrt. Mehr habe ich, da Bach's Namen genug sagt, nicht hinzuzusetzen.“ etc.²⁾

Carl Friedrich Cramer,
Professor in Kiel.

Auch diesen kleinen Liedern fehlte es nicht an Geist, Feuer, Adel und melodischem Reiz. Es war unmerklich ein Fortschritt eingetreten, wenn dieser sich auch nicht

¹⁾ Inzwischen ist eine Auswahl von Bach's geistlichen Liedern in 4 Heften bei Simrock in Berlin erschienen.

²⁾ Magazin für Musik. 1782. Jahrg. I. S. 140. C. F. Cramer war der Sohn des Theologen und Uebersetzers der Psalmen, geb. 1782, † 1807.

bis zu der Vollkommenheit der geistlichen Lieder gesteigert hatte. Könnte man dies dem folgenden (der musikalischen Real-Zeitung von 1788. Speyer, No. 6 der Musik-Beilagen) entnommenen, den in Leipzig herausgegebenen Freimaurer-Gesängen angehörigen Liede gegenüber bezweifeln?

Pathetisch.



1. Hoch, wie des Adlers kühnster Flug und voll
2. Du hast der Wie-ge vor der Welt dein Klei-
3. Du hast den Thurm zu Si - ne - ar zum Wun-
4. Jetzt rauscht Eu - ro - pa deinem Ruhm, vom Ta-



1. wie Da - vids Ton, stark wie der
2. - nod an - ver - traut, und Ha - nochs
3. - der aus - ge - dacht in dei - nen
4. - jus bis zum Belt, und den - noch



1. Grieche Pindar schlug und klug wie Sa - lo - mon.
2. Stadt und Ju - bals Zelt, und No - ah's Schiff ge - baut.
3. Py - ra - mi - den war am Ni - lus Witz und Pracht. 5. So
4. bleibt dein Heilig - thum ein Räthsel für die Welt.



soll - te stets dein Lob - lied sein, sonst



ist der Rauch um - sonst, sonst ist das Op-fer
dir zu klein, du kö - nig - li - che Kunst.


Im Allgemeinen soll Bach 95 Lieder weltlichen Inhalts geschrieben haben. Ob diese Zahl richtig ist, kann dahingestellt bleiben. Das oben (S. 70) erwähnte Liederheft der Becker'schen Sammlung enthält neben den genannten geistlichen noch 3 vortreffliche weltliche Lieder von Bach, die gleichfalls von dem Fortschritte zeugen, den er auf diesem Gebiete im Laufe der Jahre gemacht hatte. Es sind dies die Lieder: Phillis von Kleist mit dem der Zeit weit vorausseilenden Schlusse:

Hurtig und entschlossen.



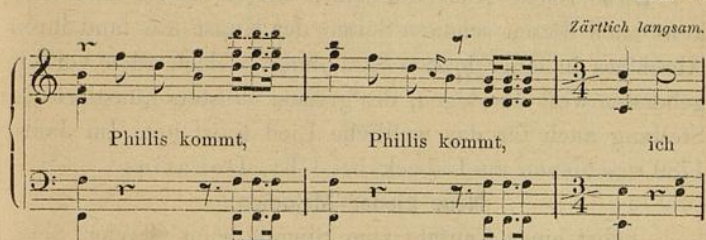
Der Wein macht Freundschaft, stärkt d. Herz, schafft längre
Wollust, keinen Schmerz, dir Bac - chus, dir

Langsamer.




Bac - chus, dir weih' ich mei-ne Lie - der doch!

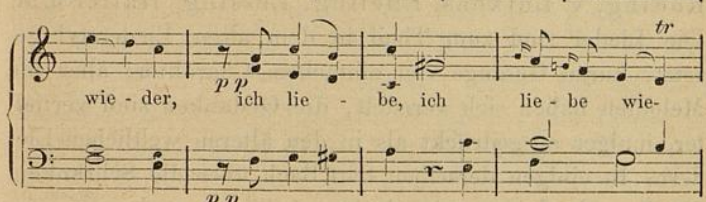
Zärtlich langsam.




Phillis kommt, Phillis kommt, ich



liebe, ich liebe, ich lie - be



wie - der, *pp* ich lie - be, ich lie - be wie -



der.

Ferner: An die Liebe, von Hagedorn und eine Ode auf die Gegenwart des Kaisers in Rom, für welche sich das Jahr der Entstehung also genau bestimmen lässt. Dem

letzten Decennio seines Lebens gehören auch einige der im Jahre 1788 zu Leipzig erschienenen „Freimaurerlieder mit ganz neuen Melodien (von den Herren Kapellmeistern Bach, Neumann und Schulz, 38 Lieder enthaltend) an, von denen eines zweistimmig, mehrere mit untermischtem Chore gesetzt, deren zwölf von Bach waren.

Diese reiche Ausbeute seines langen Lebens und Wirkens nach diesen schönen Seiten der Kunst hin fand ihren Abschluss in einer letzten Sammlung, welche allen vorhergehenden weit überlegen, des greisen Meisters künstlerische Stellung auch für das weltliche Lied fixirt hat. Im Jahre 1789 erschienen zu Lübeck bei Chr. Donatius

Neue Lieder-Melodien

nebst einer Cantate zum Singen beim Clavier.

Diese Sammlung duftiger Blüten, die an dem Rande des für den alten Meister schon geöffneten Grabes empor sprossen, dessen düstre Tiefe wie mit einem blühenden Kranze umflochten, erregt ein mehr als gewöhnliches Interesse. Sie enthält 21 Gedichte von Hölty, Gleim, Röding, v. Lütkens, Ebeling, Lessing, Haller u. A. Die Lieder sind zum Theil in dem alten Liederstyl gesetzt, kurze Gesänge von einfachem Charakter; aber die Melodien haben sich veredelt, die Gedanken sind vertiefter, inniger ausgedrückt als in den älteren weltlichen Liedern. In einigen derselben tritt Bach über die Schranken, die ihn bis dahin gefesselt hatten hinaus und componirt die Texte ganz durch, so das Nonnenlied No. 5 mit dem reizenden Refrain:

O Lie - be, o Lie - be, was hab' ich ge-

than! *p* O Lie - be! Was hab' ich ge - than.

und dem prächtigen Schluss:

Was hab' ich ge - than! *ff* Was! *p* O
Lie - be, *p* was hab' ich ge - than!

so ferner das Lied auf den Geburtstag eines Freundes und das schöne kräftig gebaute: „Ich hoff' auf Gott“.

Wohl wären diese und andre Lieder, wie das von Röd-
ding: „An meiner Ruhestätte“, ferner das bei aller
einfachen Naivetät in jugendlicher Frische und Lebhaftig-
keit vorbeirauschende Hölty'sche Trinklied:

Lustig.

Ein Le-ben wie im Pa-ra-dies gewährt uns Va-ter
Rhein. Ich ge-be zu: ein Kuss ist süß, doch süßter ist der

Wein. Ich bin so fröhlich als ein Reh, das um die Quelle
tanzt; wenn ich den lieben Schenktisch seh' und Gläser drauf ge-
pflanzt.

werth, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Das gleichfalls durchcomponirte Gedicht von Haller an Doris zeigt jene durchlaufende declamatorisch melodische Zukunfts-Recitation, die Bach auch sonst liebte, und die, hier in der edelsten und sinnigsten Weise angewendet, sich wohl dem Fantasiestyl des Meisters in Claviersachen vergleichen liesse. Nach damaliger Begriffsbestimmung würde dies Lied als Cantate haben bezeichnet werden können.

Die Composition zu Gerstenberg's Dichtung „Die drei Grazien“ ist eine höchst eigenthümliche Arbeit, in demselben melodischen Gesange wie das Lied an Doris sich bewegend, von häufigen Recitativen unterbrochen, dabei überaus zart gehalten, voll von Anmuth und von fein musikalischen Zügen. Der Bass ist beziffert. Das Stück war bereits im Juni 1774 gesetzt¹⁾. Es erfordert, um richtig beurtheilt zu werden, einen vollendeten Vortrag.

¹⁾ Briefe eines aufmerksamen Reisenden.

Bach hat in ihm den ersten Schritt zu dem später so beliebten Balladenstyl herüber gethan.

Wie wohlthuend ist es, hart am Schlusse eines so reichen, mühevollen und ruhmefüllten Lebensganges einer Arbeit zu begegnen, die unter dem Schmucke silberhaari-ger Locken noch einmal jene jugendliche Empfindung, jenen poetischen Zauber, jene Grazie zeigt, die uns bei so vielen seiner zahlreichen Werke erfreut.

Wohl die letzte Kritik, welche dem dem Verlöschen so nahen Meister während seiner Lebenszeit zu Theil werden sollte, erschien über diese Sammlung, noch ehe die Herausgabe vollendet sein konnte, in dem Hamburger Unpartheiischen Correspondenten vom 18. November 1788 (in No. 185)¹⁾.

Nach diesen Betrachtungen bleibt nur noch ein Blick auf

F. die weltlichen Cantaten

zu werfen, die Bach während seines Aufenthalts in Hamburg gesetzt hat. Es sind ihrer wenige. Der Katalog seines Nachlasses nennt als solche:

1) „Welcher Liebhaber der Musik wird sich nicht freuen, von unserm würdigen Herrn Kapellmeister Bach eine Sammlung Lieder und die Composition einer Cantate wieder zu sehen, nachdem er ihnen seit langer Zeit dergleichen Arbeit nicht geliefert hat. Es wäre unnöthig zu sagen, dass diese Melodien sämmtlich das Gepräge des musikalischen Genies ihres grossen Componisten tragen, da es bekannt ist, dass dieser verehrungswürdige Mann keine seiner Arbeiten öffentlich herausgiebt, die er nicht sorgfältig studirt und geprüft hat. Die Liebhaber werden es auch finden, wenn sie diese Stücke beim Clavier singen, wie sehr der Herr Kapellmeister auf den Inhalt eines jeden Liedes bei der Composition der Melodien, auf die Tonart, auf die Wahl des Tacts, auf den Rhythmus etc. Rücksicht genommen hat. Die componirten Lieder sind von Hölty, Gleim, Röding, Lütkens, Ebeling, Elise Unzerinn, Lessing, von Haller. Das Schweizer Nonnenlied: 'S ist kein verdrüsslicher Lebe, als in das Klösterli gehe etc. hat zu allen Strophen eine Melodie erhalten, die ungemein charakterisch ist. Eben diese Ehre ist dem Liede

1. Vom Jahre 1770: „Der Frühling“, eine Tenor-Cantate „mit den gewöhnlichen Instrumenten.“ Dieses Stücks ist bereits bei Gelegenheit der Berliner Arbeiten gedacht worden.

2. Vom Jahre 1776: „Selma“, eine Discant-Cantate mit dem Texte aus Voss' Musen-Almanach vom Jahre 1776, S. 225: „Sie liebt mich, die Auserwählte“ (F-moll $\frac{2}{4}$ Quartett, 2 Flöten). Der erste Satz ist von schöner melodischer Declamation. Die Flöten umspielen die Singstimme in meist selbständigem Gange. Das Quartett begleitet nur. Im zweiten Satz ist der Gesang unbequem in der Lage und für die Aussprache schwer gesetzt.

3. Ohne Jahreszahl: „Der 8. April, besungen von dem Bach'schen Hause.“ Auf den Geburtstag eines Freundes; ein leichter, melodischer Gesang für eine Stimme mit Clavierbegleitung ohne weitere Bedeutung.

Gegen diese kleineren Tonstücke nimmt

4. Klopstock's Morgen-Gesang am Schöpfungstage höhere Aufmerksamkeit in Anspruch. Dies schöne Werk ist im Jahre 1783 entstanden. Bach's freundschaftliches Verhältniss zu Klopstock mag wohl eine wesentliche

des Hrn. von Haller: „Des Tages Licht hat sich verdunkelt“ widerfahren. Man wird dieses Lied nach dieser neuen Melodie mit neuem Vergnügen singen, da sie den Worten so anpassend und so ausdrucksvoll ist. Besonders schön ist der Schluss der letzten Strophe ausgedrückt. Auch von dem Liede der Elise: „Ich hoff' auf Gott“ etc. sind alle Strophen vortrefflich componirt, die erste aus C-dur, worauf so natürlich die zweite aus C-moll eintritt, und die letzte wieder aus C-dur schliesst. In den Liedern munteren Inhalts herrscht noch ein Geist, der einen Componisten von einigen 20 Jahren vermuthen liesse, wenn man nicht wüsste, dass der Herr Kapellmeister schon älter wäre. Man sehe z. B. Seite 30 u. s. w. Ebeling's Lied auf den Geburtstag eines Freundes ist voller Affect. Hölty's Trinklied: „Ein Leben, wie im Paradies“ wird nun bei jedem frohen Mahle musikalischer Freunde gesungen werden. Doch wir können des eingeschränkten Raums wegen nicht mehr auszeichnen. Finis coronat opus: und so krönt auch hier Gerstenberg's Cantate: „Die Grazien“ diese Sammlung, mit denen Herr Bach, bei der Composition derselben, in dem vertrautesten Umgange gelebt hat.“

Veranlassung zu seinem Entstehen gewesen sein. Beide Männer, gross als Lyriker, beide Begründer neuer Richtungen in Poesie und Musik, hatten zu viel innerliche Berührungspunkte, als dass sie nicht auch in dem äusseren und engeren Verkehr mit einander hätten Befriedigung finden sollen.

Dass er grade eine der Oden gewählt hat, in denen die poetische Natur des Dichters sich am reinsten darstellt, dass unter diesen eben der Morgengesang sein musikalisches Interesse erregt hat, könnte an sich für gleichgültig gehalten werden. Doch lag grade in dieser Wahl die Bedingung, ein Werk von den Vorzügen des Vorliegenden schaffen zu können. Der schöne Text ist im Anhange II. abgedruckt. Seine edle freie Declamation, das Lyrische der darin ausgedrückten Stimmungen und die Grösse und Erhabenheit des Gedankens eignen ihn recht eigentlich für die Musik.

Ein Instrumentalsatz (D-dur $\frac{3}{4}$, 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Violon, zunächst ohne Flügel und Fagott) von dunkler Färbung beginnt. Die Celli und Bratschen, in syncopirten Noten und canonicisch eng aneinander gelegten Einsätzen steigen über dem auf dem Grundton verbleibenden Bass langsam und leise in die Höhe. Ihnen gesellen sich, das Anfangs-Motiv fortführend, vom 4. Takte ab die Violinen hinzu. Es ist wie das Helldunkel des ersten Morgengrauens, das sich der Nacht zu entringen sucht.

Langsam und schwach.

2 Violine.

2 Violon.

Violoncello.
Violon.

6*

The musical score is written for three parts: two violins, two violas, and a cello/viola. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo and dynamics are marked 'Langsam und schwach.' The score shows the first six measures. The two violins play a sustained chord in the first measure. The two violas and the cello/viola part enter in the second measure with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The cello/viola part has a bass line with a syncopated rhythm. The number '6*' is printed below the bottom staff.

Im 6. Takte beginnen auch die Bässe unruhig in chromatischen Gängen in die Höhe und wieder herabsteigend ihre beharrende Lage zu verlassen. Mit dem 9. Takte tritt das Accompagnement des Flügels hinzu. Der Gesang (Soprano 1) setzt in melodisch declamirender Recitation die erste Strophe ein: „Noch kommt sie nicht, die Sonne“, während die Instrumente ihren syncopirten Gang fortführen.

Der Eintritt der Singstimme über dem dunklen Instrumentalsatze wirkt wie der erste Strahl des sich aus Nebel und Nacht hervorringenden Lichtes. Mit dem Abschluss des Gesanges sucht das Orchester in unruhiger, in die Höhe treibender Steigerung ihm zu folgen. In dem engen Raum von vier Takten gelangt es durch ununterbrochene Modulationen zu klarem, festgegliedertem Zeitmaass ($\frac{6}{8}$ H-moll) und lebhafterem Tempo.

So beginnt der zweite Satz: (Soprano 2) „Heiliger!

Hoherhabener!“ Die bis dahin selbständige Bewegung der Instrumente geht, hie und da durch eine kurze Figur der ersten Violine unterbrochen, in begleitende Accordfolgen über, die in $\frac{1}{16}$ Noten schnell mit den Modulationen der Singstimme wechseln. Es ist ein ungemein reizender melodischer Gesang von 14 Takten, der sich, ohne eine bestimmte Form zu gewinnen, in dem declamatorischen Charakter des ersten Satzes, zu dem helleren Glanze der Sterne emporschwingt, deren strahlende Schönheit er darstellt.

So ungefähr mag sich R. Wagner die von ihm mit geringerem Glücke ausgebeutete „unendliche Melodie“ gedacht haben.

Bach benutzt diese recitativähnliche declamatorische Eingangsform nur, um sich im dritten Satze zur wirklichen Melodie zu erheben (A-dur Allabr.). In langsamem Tempo stimmen zwei Flöten, in der Octave den träumerischen Gang der Bratschen verstärkend, zuerst unisono, dann in sanfte Terzengänge übergehend, einen der wohlthuedsten Zweigesänge an, die je geschaffen worden sind. Der instrumentale Charakter ist von einer Weichheit und Fülle, wie er kaum phantasiereicher gefunden werden könnte. Es spricht aus dieser melodischen Dichtung der blüthenreiche Duft eines rosigen Frühlingmorgens, das erste Dämmern der unendlichen Schöne, die die Natur über die junge Erde gebreitet hat. Nach dem 4. Takt tritt der Gesang in selbständiger, gleichfalls declamatorischer Führung der Melodie hinzu.

2 Flöten.
2 Bratschen.
Bass.

Schon wehen und säu-

6 7 6 6 5 4 3

seln und kühl-

Kaum möchte wohl das Erwachen des Morgens, der erste Purpurschimmer der heraufsteigenden Morgenröthe mit süßeren Tönen, mit einem von reinerem Zauber umwebten Melodienglanze dargestellt worden sein.

Eine etwas lebhaftere Bewegung abgerissener Accorde des Streich-Quartetts führt aus diesem Abschnitt nach F-dur ($\frac{3}{4}$) zu dem Duett „Herr Gott! barmherzig und gnädig“, das, nach festem Einsatz der Stimmen auf den Worten „Herr, Gott!“ sich meist in melodischen Terzen- und Sexten-Gängen bewegend, von dem Chor in vierstimmigem Satze wiederholt wird. Heitere Zuversicht, eine feste und doch milde Stimmung drückt sich in diesem schönen declamatorisch schwungvollen Satze aus. Der Chor ist homophon, die Instrumentalbegleitung (2 Flöten, Streich-Quartett und 2 Bratschen) im Wesentlichen nur begleitend und verstärkend. Sehr schön ist das, auf den Abschluss in G-dur nach der Pause von einem Takt mit dem Quint-Septimen-Accorde in G eintretende:

ff Und wer-

ff mf

den auch auf-
gehen!

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics "den auch auf-gehen!". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a moderate tempo and features a mix of chords and moving lines.

Ein Zwischenspiel von 14 Takten, in dem Charakter des Chorsatzes fortschreitend, führt zu dem Duo für 2 Soprane (C-dur $\frac{4}{4}$) „Hallelujah! Seht ihr die Strahlende“ über, das in ein lebhafteres Tempo übergeht. Die Sonne steigt empor. Der Gesang begrüsst die „Strahlende, Göttliche“ in schwungvoller Klarheit und steigert sich in dem anschliessenden Recitativ „O der Sonne Gottes“ zu wahrhaft dramatischer Höhe. In der enharmonischen Modulation am Schluss

und herr - licher macht durch die Wand-

mf *p* *pp* *p*

5b 6b 4b

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in C major, 4/4 time, with lyrics "und herrlicher macht durch die Wand-". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a moderate tempo and features a mix of chords and moving lines. Dynamics markings include *mf*, *p*, *pp*, and *p*. Fingering numbers 5b, 6b, and 4b are indicated below the bass staff.

lung?

42

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in C major, 4/4 time, with lyrics "lung?". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a moderate tempo and features a mix of chords and moving lines. The number 42 is written below the bottom staff.

zeigt sich jene Feinheit der Charakteristik, in welcher Seb. Bach so oft bewundernswerthe Effecte geschaffen hat. In dem klaren strahlenden C-dur, von dem Chor angestimmt, beginnt der Schlusssatz, eine Wiederholung des Duos: „Hallelujah! Seht ihr die Strahlende,“ das im Wechsel der Soprane mit den Männerstimmen

Sopran. Alt. *Solo.*
Hal - le - - lu - jah! Hal - le - lu - jah!

Tenor. Bass.

anhebt und einen glänzenden, reichgeschmückten Abschluss bildet.

Das ganze Werk athmet, der darin verwendeten überaus einfachen Mittel ungeachtet, jene feierliche Würde und Pracht, die dem Erwachen des Morgens aus der Stille und Ruhe einer majestätischen Natur so eigen ist. Wer jemals auf den Spitzen der Hochgebirge die Sonne aus dem Nebelschleier in ihrem allmählich wachsenden Glanze durchbrechen sah, während die balsamische Morgenluft den Duft der erfrischten Vegetation hauchte, der wird die edle und klassische Schönheit dieser Arbeit zu würdigen wissen. Die Dichtung ist in jener Feinheit und ächten Treue in die Musik übertragen, die Niemand durch realistische Mittel, durch den Aufwand glänzender Massenwirkungen zu erreichen im Stande sein würde.

Man weiss, dass der Dichter dem Componisten seine vollste Uebereinstimmung und Anerkennung für das Tonwerk ausgesprochen hat¹⁾. Dasselbe erschien schon im folgenden Jahre, mit einem Clavierauszug versehen, im Selbstverlage Bach's auf Subscription. Das Verzeichniss der

¹⁾ Magazin für Musik. 1783. 1. Jahrg. 2. Hälfte. S. 1116.

Abonnten weist 204 Personen nach, darunter die Prinzessin Amalia, Kapellmeister Reichardt, Forkel in Göttingen, Dusseck in Prag und v. Swieten in Wien, letzteren mit 12 Exemplaren.

Eine Kritik aus dem Jahre 1808 über eine Aufführung des Morgengesanges in Dresden sagt über dies Werk ¹⁾:

„Die Musik wird dem Zuhörer gar zu spärlich, gleichsam zugezählt. Ausserdem dass manches darin wie aus dem Clavier in Orchestermusik übersetzt klingt, glaubt man wirklich den Dichter hinter dem Componisten stehen zu sehen, der ihn zwar vor allen und jeden Missgriffen verwahrt, aber ihn auch immer besorgt zurückhält, damit er ja nichts thue, als das Nothwendigste, um seine Verse nur anständig zu begleiten, für nichts Sorge trage, als dass diese recht gut gehört werden.“ Der Referent, der in der Bach'schen Composition zu wenig absolute Musik und zu viel declamatorische Recitation gefunden hatte, konnte freilich keine Ahnung davon haben, dass gerade diese Eigenschaft des Morgengesanges nach einem halben Jahrhundert zu einem neuen Systeme für die dramatische Musik erhoben werden würde. Aber wie weit ist die Musik Em. Bach's, so sehr sie der Zukunft entgegenstrebte, davon entfernt, Zukunfts-Musik zu sein!

Nohl theilt in seinen Künstlerbriefen ²⁾ zwei Briefe Bach's an Artaria in Wien mit, welche den Morgengesang betreffen. Er setzt der Mittheilung jener Briefe hinzu: „Abschrift des Morgengesangs besitzt G. Nottebohm in Wien mit den Bleistift-Worten Beethovens: „Von meinem theuren Vater geschrieben.“ Er spricht dabei die Meinung aus, dass die Worte des Texts von Beethoven's eigener Hand, aus dessen Bonner Zeit herrühren dürften.

Bach hat noch eine ziemliche Anzahl anderer weltlicher

¹⁾ Leipz. Mus. Allg. Z. Bd. XI. S. 189.

²⁾ S. 70.

Cantaten geschrieben, die einer näheren Erörterung aus dem einfachen Grunde nicht unterzogen werden, weil sie dem Verfasser nicht zugänglich gewesen sind. Dahin gehören:

- a. aus dem Jahre 1769: eine Geburtstags-Cantate mit den gebräuchlichen Trompeten und Pauken.
- b. aus dem Jahre 1773: Herrn Dr. Hoeck Jubelmusik. 2 Theile, mit Trompeten, Pauken und Oboen.
- c. aus demselben Jahre: Herrn Syndicus Klefecker Jubelmusik, mit Trompeten, Pauken, Hörnern und Oboen.
- d. aus dem Jahre 1780: Oratorium zur Feier des Ehrenmahls des Herrn Bürger-Capitains, mit Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen, Hörnern und Fagott.
- e. aus dem Jahre 1783: Ein gleiches Oratorium mit denselben Instrumenten¹⁾.
- f. aus dem Jahre 1785: Dankhymne der Freundschaft. Ein Geburtstagsstück, mit Trompeten, Pauken, Hörnern, Oboen und 1 Fagott.
- g. aus demselben Jahre: auf die Wiederkehr des Herrn Dr. . . . aus dem Bade, 4 Singstimmen, mit gewöhnlichen Instrumenten.

Ob die Partituren dieser Gelegenheitsarbeiten noch vorhanden, event. wohin sie gelangt sind, hat sich für jetzt nicht ermitteln lassen. Dass die Nachwelt ihren etwaigen Verlust sehr zu beklagen haben möchte, würde jedenfalls als zweifelhaft gelten können. Bach war als Gelegenheits-Componist nicht eben gross. Bei der der Nachwelt aufbewahrten grossen Anzahl anderer und werthvoller Arbeiten aus derselben Zeit, welche das Urtheil über seine Thätigkeit in Hamburg hinreichend feststellen, möchte man voraussetzen, dass, welches besondere Interesse

¹⁾ Telemann hatte seiner Zeit, wie er in seiner Selbstbiographie (Ehrenpforte S. 368) angiebt, nicht weniger als 16 solcher Oratorien componirt.

auch die nähere Kenntnissnahme von jenen Werken haben möchte, doch das Urtheil über Bach's Leistungen im Ganzen wie im Einzelnen dadurch schwerlich modificirt werden würde.

Der geneigte Leser, der den umfangreichen Betrachtungen, mit denen die Tonwerke Bach's vorstehend begleitet worden sind, bis hierher gefolgt ist, wird sich aus denselben über die vielseitige Thätigkeit, den Geist und die künstlerische Stellung, die dieser ausgezeichnete Mann zu seiner Mitwelt und zu den Nachkommen einzunehmen berufen gewesen ist, ein hinreichend deutliches Bild entwerfen können. Wenn derselbe in dem Reichthum und in der Tiefe des Schaffens seinen grossen Vater nicht zu erreichen vermochte, so war er doch der Mehrzahl der übrigen Tonsetzer seiner Zeit weit überlegen, dabei ein Muster von Fleiss und geistvoll liebenswürdiger Behandlung der Kunst.

Gesamt-Uebersicht aller Compositionen.

Emanuel Bach war offenbar ein Mann, in dessen äusseren Lebenseinrichtungen grosse Ordnung und Pünktlichkeit vorherrschten. Dies ergiebt sich aus der Art und Weise, wie er über seine Arbeiten fortwährend gewissermassen Buch und Rechnung geführt, ihnen gewissenhaft Jahreszahl, Namen und Ort der Entstehung vorgesetzt hat. Bald nach seinem Tode konnte ein vollständiger und detaillirter Katalog seines musikalischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Nachlasses erscheinen, welcher den bei Weitem überwiegenden Theil seiner Compositionen von der frühesten Zeit seiner Künstlerlaufbahn an, als vorhanden nachwies. Wenn ein solcher Nachweis, die Frucht und Ernte eines langen und reichen Lebens schon an sich ein bedeutendes Interesse erregt, um wie viel mehr wird dies der Fall sein, wenn man in ihm den wesentlichen Inhalt und das

Haupt-Material für den Gang einer so merkwürdigen Künstler-Laufbahn erkennen muss.

Während von den Werken seines grossen Vaters ein nicht geringer Theil als verloren gegangen zu betrachten ist, während man von einer grossen Menge anderer Arbeiten desselben weder die Zeit noch den Ort ihrer Entstehung kennt, während daher seine Lebens- und künstlerische Entwicklung nach dieser Seite hin selbst der mühsamsten Forschung zahlreiche und schwer auszufüllende Lücken übrig lässt, liegt hier der gesammte künstlerische Inhalt einer mehr als fünfzigjährigen Thätigkeit wohlgeordnet, wie ein aufgeschlagenes Buch vor dem betrachtenden Blicke ausgebreitet.

Möge man daher über manche der näheren Lebensumstände C. Ph. Emanuel's wenig unterrichtet sein und mag der persönliche Antheil, den jeder aufrichtige Freund grosser und edler Naturen so gern an deren Schicksalen und Erlebnissen nehmen möchte, hier in geringerem Maasse Befriedigung finden, als bei den grossen Künstlern einer späteren Zeitperiode: so liegt doch Emanuel Bach's künstlerische Entwicklung in einer Klarheit und Abrundung vor, wie dies nur bei wenigen Tonkünstlern aus der älteren Zeit der Fall ist.

Sein Nachlass-Katalog weist fast alle seine Arbeiten in systematischer Ordnung und mit der Jahreszahl ihres Entstehens versehen nach. Was in sorgsamer Besprechung bisher dem geneigten Leser vorübergeführt ist, findet man, mit sehr wenigen Ausnahmen, dort verzeichnet¹⁾. Dieser Katalog enthält,

I. Die Instrumental-Compositionen.

- a) Clavier-Soli,
- b) Concerte,

¹⁾ Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg, gedruckt 1790, bei G. S. Schreiber.

- c) Trio's,
- d) Sinfonien,
- e) Sonaten,
- f) Soli für andere Instrumente,
- g) Quartetten,
- h) Kleinere Stücke.

2. Die Sing-Compositionen, geordnet in

- aa) gedruckte Stücke.
- bb) ungedruckte Stücke.

3. Vermischte Compositionen jeder Art.

Ausserdem enthielt Emanuel Bach's Nachlass jene unschätzbar werthvolle Sammlung der Compositionen seines Vaters, welche noch jetzt den Kern und Mittelpunkt der bekannten Werke dieses grossen Meisters bildet, ferner Compositionen von Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich, von dem Londoner und von J. Bernard Bach, endlich das sogenannte altbachische Archiv¹⁾.

Gerber giebt an, Emanuel Bach habe vom Jahre 1731 bis 1787 folgende Stücke geschrieben²⁾:

- 210 Clavier-Soli,
- 52 Concerte mit Orchester,
- 47 Trios für allerlei Instrumente,
- 18 Sinfonien,
- 12 Sonaten für Clavier mit Begleitung,
- 19 Soli für andere Instrumente,
- 3 Quartetten für Clavier,
- 1 Magnificat,
- 22 Passions-Musiken,

384

1) Sebastian Bach. Th. I. S. 31.

2) Gerber. Neues Tonkünstler-Lexicon. S. 198.

384

4 Oster-	} Musiken,
3 Michaelis-	
1 Weihnachts-	
9 Geistliche Chöre mit Instrumenten,	
5 Motetten,	
3 Oratorien,	
95 Lieder und Choräle.	

504 Stück.

Es sei, um den vorstehenden Abschnitt über die Compositionen des Meisters mit einer vollständigen Uebersicht abzuschliessen gestattet, in dem Anhang II. alle seine bekannt gewordenen Arbeiten nach ihrer chronologischen Folgeordnung noch einmal zusammenzustellen, und so das Gesamtbild seiner Thätigkeit als Tonsetzer in einen grossen Rahmen zusammen zu fassen. Der Nachlass-Katalog von 1790 bildet dafür die vorzüglichste Grundlage, ist jedoch durch andere ähnliche Quellen, z. B. den Hamburger Katalog über den Verkauf von Büchern und kostbaren Werken vom 4. März 1805, vervollständigt worden. Diese Nachweisung enthält ausser den weltlichen Liedern und einigen den Schluss bezeichnenden unbedeutenderen Compositionen 650 Nummern. In ihr dürfte ziemlich Alles, was Bach gesetzt hat, seine Stelle gefunden haben. Sie wird ein Zeugniss von seinem Fleisse und seiner Vielseitigkeit ablegen. Der Zahl nach fallen von allen seinen Arbeiten auf die ersten 53 Jahre seines Lebens etwa $\frac{3}{5}$, auf die Zeit in Hamburg, 21 Jahre, etwa $\frac{2}{5}$.