

nern, 2 Oboen, 2 Flöten und Quartett, gedr. im Musik. Mancherlei. Auch hier blieb, der reicheren Ausbeute ungeachtet, Bach's Thätigkeit gegen seine Arbeiten im Fache der Clavier-Composition weit zurück und hörte in den letzten Jahren seines Berliner Aufenthalts so gut wie ganz auf.

Dagegen findet man in diesen Istrumental-Sachen seine Vorliebe für das Instrument des Königs bewährt. Nahe an  $\frac{2}{3}$  der obigen Istrumental-Nummern sind für die Flöte gesetzt, oder doch nachträglich für sie bearbeitet. Vielleicht hat dabei mitgewirkt, dass der Dilettantismus jener Zeitperiode sich mehr der Flöte, als anderen schwerer zu behandelnden Istrumenten zuneigte.

Ueber einige der angeführten Trii ist oben gesprochen worden. Es mag erlaubt sein, über die anderen Istrumental-Arbeiten hier vorläufig fortzugehen. Eine hervortretende Rolle in dem Leben und Wirken Bach's nehmen sie nicht ein.

Grössere Aufmerksamkeit erfordern seine Arbeiten, die dem Kreise der

#### D. Kirchen-Musiken

angehören, und welche insofern ein besonderes Interesse bieten, als sie die ersten Schritte auf einer Bahn zeigen, auf der sich Bach in späterer Lebenszeit in ausgedehntem Gange bewegt hat. Zu diesem gehört

##### 1. Das Magnificat,

mit dem er in einer Weise den Boden der kirchlichen Composition betrat, der zu den höchsten Erwartungen berechtigen dürfte. Der Titel des in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originals lautet

*J. J. (Jesu juva) Magnificat, a 4 Voci, 2 Corni, 2 Trav., 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Continuo, 3 Trombe e Timpani.*

Am Schlusse der Original-Partitur steht geschrieben:

„Fine. S. D. Gl. Potsdam, 25. Aug. 1749.“

Man wird in diesen Bezeichnungen, den „Jesu juva“ und den „Soli Deo Gloria“, die ehrwürdigen Traditionen aus dem Hause und der Schule Sebastian Bach's wiederfinden. Man findet aber auch den Geist des Vaters in dem herrlichen Werke selbst, das sich dessen berühmten Magnificat an die Seite stellen darf, und von dem aus die Desorganisation nicht hätte erwartet werden dürfen, die in den späteren Kirchen-Arbeiten Bach's so häufig sichtbar ist.

Rochlitz erzählt über die Entstehung dieses Werkes folgendes<sup>1)</sup>: „Die berühmten Söhne Sebastian Bach's wollten, als sie sich zu fühlen anfangen und einstmals (so viel ich weiss, in Hamburg) zusammentrafen, eine Gedächtnissfeier ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feierlichkeit unterblieb, wahrscheinlich aus Mangel an hinreichender Theilnahme. Philipp Emanuel Bach aber hatte das Magnificat in 8 grossen Sätzen schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst so hoch, dass, als er darauf die Stelle eines Musikdirectors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand und weit weniger Eingang finden konnte, als Doles populäres Concertstück, sein rauschender munterer Psalm „Warum toben die Heiden,“ welcher den Preis erhielt und dem Verfasser jenes Amt erwarb.“

Selten hat sich wohl eine so grosse Anzahl von Irrthümern und Unrichtigkeiten in einer so kurzen Notiz zusammengefunden. Zunächst lebte Sebastian Bach noch in Gesundheit und voller Kraft, als Emanuel am 25. Aug. 1749, nach seiner eigenhändigen Bemerkung, das Magnificat beendete. Zum Zwecke einer Gedächtnissfeier für den noch lebenden Vater konnte er die Arbeit also unmöglich

<sup>1)</sup> Leipz. Mus. Allg. Zeit. 9t. Jahrg. S. 208.

gefertigt haben. Dann aber ist bekannt, dass, als er sich sogleich nach dem Tode desselben um das Cantorat zu Leipzig bewarb, er nicht mit Doles, sondern mit Harrer um diese zu concurriren hatte. Dass er ein Magnificat als Probe-Arbeit eingereicht habe, ist nicht bekannt. Harrer hatte zwar die Absicht, schon zu Lebzeiten Sebastian Bach's eine Probe-Musik in Leipzig aufzuführen. Für seine Wahl aber und für die Nichtberücksichtigung Emanuel Bach's waren ganz andere Motive vorwiegend, als musikalische Popularität oder gelehrte und tiefsinnige Schöpfungen<sup>1)</sup>. Dass sich Emanuel Bach, nach dem 1755 erfolgten Tode Harrer's, mit Doles zugleich noch einmal um das Cantorat der Thomas-Schule beworben habe, ergibt sich, mindestens aus den Leipziger Rath's-Acten, nicht.

Ein Zusammentreffen der Gebrüder Bach, bei welchem die Uebung der Musik in die erste Linie getreten wäre, hätte wohl dem alten Familienbrauch entsprochen. Aber die Bedingungen nahen Beisammenlebens, welche dies früher so sehr erleichtert hatten, waren nicht mehr vorhanden. Auch deutet nichts darauf hin, dass die in Italien (später London), Bückeburg, Halle und Berlin (später ~~Nürnberg~~ <sup>Hann</sup>Nürnberg) verstreuten vier Brüder wirklich jemals alle zugleich bei einander gewesen wären. Dies ist um so weniger wahrscheinlich, als in späterer Zeit alle Berührungspunkte zwischen Friedemann und Emanuel Bach aufgehört hatten. So wird denn die Erzählung von Rochlitz über das Entstehen des vorliegenden Werks in den Bereich jener zahlreichen Anecdoten fallen, deren Bedeutung sich bei näherer Prüfung in nichts auflöst. Wie dem auch sein mag, das Werk selbst wäre würdig gewesen, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier für Sebastian Bach zur Ausführung gebracht zu werden. Denn es ist in sei-

<sup>2)</sup> Siehe Johann Sebastian Bach. Th. II. S. 365.

nem Geiste geschrieben <sup>1)</sup>. Ein glänzendes, 21 Takte langes Vorspiel (Allegro D-dur  $\frac{4}{4}$ ) führt in die Hauptmotive des Chors ein. Die Violinen fliegen, von den Flöten und Oboen unterstützt, in jubelnden Passagen herab und herauf. Die Blech-Instrumente folgen ihnen und die Bässe schreiten in lebhaft ab- und aufsteigender Bewegung vorwärts:

The musical score consists of three systems. The first system is for Violins 1 and 2, Viola, and Bass. The Violins part features a melodic line with eighth-note patterns. The Viola and Bass parts provide harmonic support with steady eighth-note accompaniment. The second system continues the same parts, showing the progression of the music. The third system shows the Viola and Bass parts, with the Violins part continuing its melodic line. The score is written in D major and 4/4 time.

Dieser glänzenden Tonmasse des Orchesters, welche sich in wechselnden Formen bis zum Schlusse hin gleich-

<sup>1)</sup> Das Magnificat Em. Bach's ist im Stich erschienen bei Simrock in Bonn. Der Titel desselben ist: Magnificat a 4 voci, 3 Trombe, Timpani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Continuo di Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia da Prussia, Badessa da Quedlinburg, Direttore di Musica della Republica di Hamburgo. Dopo la Partitura autografa dell' autore.

mässig fortbewegt, wird der 4 stimmige Chor „Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salvatari“ eingefügt, zum Theil in homophon geführten breiten Massen, zum Theil in polyphonen Gestaltungen, hie und da in canonische Formen abweichend,

Et exulta - vit spi - ritus me - - us

Et exul - ta - vit spiritus me - - us in Deo

Et exul - ta - vit spi - ritus me - us

Et exul - ta - vit spiritus meus

ohne dass eine eigentlich thematische Verarbeitung stattfände. Gegen den Schluss hin hebt sich der Chor in schwungvoller Steigerung auf der Tonleiter empor, und eine Umkehrung der canonischen Eintritte des ersten Abschnitts führt zu einem fest auftretenden kurzen Abschluss. Das Ganze charakterisirt sich als ein glänzender Jubel-Gesang.

Ihm unmittelbar folgt die Arie No. 2 für Sopran: „*Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim me dicent beatam omnes generationes*“ (H-moll  $\frac{3}{4}$ , Quartett-Begleitung), ein überaus gesangvolles, von dem Gefühle der innigsten Frömmigkeit durchwehtes Musikstück.

1. u. 2. Viol. *p*

Basso.



Bei Betrachtung dieser und der späteren Arie für Alt No. 7 „Suscepit Israel“ drängt sich unwillkürlich die Frage auf: warum hat Emanuel Bach, der sich hier auf dem unzweifelhaft einzig richtigen Wege befand, die Form des Musikstücks nach dem Inhalt desselben zu bemessen, sich in späterer Zeit fast ausschliesslich zu der alten zweitheiligen Arienform (mit der Wiederholung des ersten Theils) zurückgewendet? Wäre er auf der hier eingeschlagenen Bahn geblieben!

Dem melodiosen Anfange der Arie tritt bald ein zweites kräftiger geformtes Motiv gegenüber:

A musical score for the second motif. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef and contains the lyrics: "Ec - ce, ec - ce, ecce e- nim ad hoc". The piano accompaniment consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment with some sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The word "tasto solo" is written above the piano accompaniment.

Gegen den Schluss hin ist eine im Charakter der Haupt-Melodie gehaltene überaus graziöse Passage eingeflochten. Das Ganze ist ein vollendetes Musikstück im lyrischen Style. Ihm folgt No. 3, eine zweite Arie, für Tenor, Allegro assai G-dur  $\frac{4}{4}$ , vom Quartett und zwei Hörnern begleitet: „*Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus.*“ Ein kräftiges, grossartig geformtes Motiv geht bald in glänzende Triolen-Passagen über, die bravourmässig und sehr sangbar gesetzt sind. Das Or-

chester, das die einzelnen Sätze der Arie durch lange den Motiven angehörige Ritornells einleitet und verbindet, zeigt, wo es nicht als Begleitung des Gesangs auftritt, eine bewegte, oft feurige Haltung. Auch in dieser Arie, wiewohl sie die Grenzen der zu jener Zeit gebräuchlichen Schreibweise innehält, steht Emanuel Bach freier und höher als in der grossen Mehrzahl seiner Arien aus späterer Zeit.

No. 4. Solo-Quartett (Andantino E-moll  $\frac{3}{4}$ . Streich-Quartett, 2 Flaut. trav., 2 Oboe): „*Et misericordia ejus a progenie in progeniem timentibus eum.*“ Die 4 Solostimmen treten ohne Vorspiel sogleich mit dem zweiten Viertel ein:

Et mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus  
a pro -  
a pro - ge - ni - e  
ge - ni - e

Dies Quartett bietet eine schön geformte, die wärmste Innigkeit athmende Folge harmonischer Melodien-Bildungen, deren seltener Wohlklang den Genius des Tonsetzers in seiner vollen Eigenthümlichkeit offenbart. Die Violinen und Violen begleiten in stetig fortschreitenden Achtel-Noten die Modulation der Singstimmen, während die Bläser zur Verstärkung derselben dienen und, wo der Gesang schweigt, die Melodie fortführen. Während des ruhigen Fortschreitens tönt plötzlich wie heller Lichtschein die Melodie des alten Kirchenliedes: „Meine Seele erhebt den Herrn“, von den

Oboen intonirt, über den Gesang fort. Unwillkürlich wird die Erinnerung auf Sebastian Bach's „Suscepit Israel“ zurückgelenkt. Was der Vater in seiner tief sinnig ernsten Weise aus der Fülle der ihm in so reichem Maasse dienenden Kunstmittel gestaltet hatte, das sieht man hier den Sohn in der ihm eigenen reizvollen Weise wiederholen.

Zweimal wird der Gesang in die beiden Sopranstimmen verlegt, deren Duos voller Zartheit und Süsse den vierstimmigen Satz unterbrechen:

Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro -  
Et mi - se - ri - cordia  
ge - nie in pro - ge - ni - em, ti - men - ti - bus e  
ti - men - ti - bus  
e - um, timen -  
um, ti - men -  
ti - bus e - um.

Es ist wenig Besseres im Bereiche der geistlichen Musik geschrieben worden. Die Selbständigkeit in der Führung der Stimme wirkt der bei Emanuel Bach sonst so häufig angewendeten Homophonie gegenüber auf besonders wohlthuende Art.

Merkwürdiger Weise scheint dieser schöne Satz dem Meister nicht genügt zu haben. Er hat ihn, gleichfalls als Solo-Quartett, noch einmal (E-moll Allabr. Adagio) componirt und dabei dem Orchester noch zwei Hörner in g

hinzugesetzt. Laut jener mit der zitternden Handschrift seiner späteren Lebensjahre geschriebenen Bemerkung Bach's unter der Original-Partitur dieses Stücks ist diese zweite Composition in Hamburg zwischen 1780 und 1782 entstanden.

*Adagio.*

Sopran I. et mi-se-ri-cor-di-a, mi-se-ri-cor-di-a

Sopran II. et mi-se-ri-cor-di-a,

Tenor.

Bass.

e - - - - - jus.

mi-se-ri-cor-di-a e-jus.

Ernster als das ursprüngliche Stück, zugleich in der Form gedrungener, ist sie in Fülle und Schönheit des Inhalts demselben ebenbürtig. Sie ist reich an den über-raschendsten harmonischen Combinationen, reicher noch an eindringlicher Erhebung und Steigerung des Ausdrucks. Besonders wirkungsvoll ist der zweite Einsatz der Stimme im 20. Takt mit dem Fortissimo und dem festen Eintritt aller Instrumente, wobei wie in den ersten Takten die drei Unterstimmen in rhythmischen Gegensätzen dem flehenden Gesange des Sopran gegenüberstehen.

Dies Stück zeigt, dass eine mehr als dreissigjährige weitere Uebung der Kunst die Kräfte des zum Greise gewordenen Meisters nicht erschöpft hatte, dass ihm das Alter

vielmehr noch in der Frische jugendlicher Empfindungen und künstlerischer Erzeugungsfähigkeit gefunden hat.

Dasselbe Stück zeigt aber auch, dass der Mann, der nach vieljährigem Schaffen für die Kirche in späterer Zeit die Bahn verlassen hatte, auf der er allein den ernstesten Forderungen des religiösen Cultus gerecht werden konnte, weit davon entfernt war die Grundsätze, in denen er erzogen und gross geworden war, zu verleugnen. Von Zeit zu Zeit handelte er wiederum nach ihnen, gleichsam um das Band, das ihn mit einer grossen Vergangenheit verknüpfte, nicht zerreißen zu lassen. So sehen wir hier den Greis auf die Grundsätze seiner Jugend und seiner männlichen Thätigkeit zurückgreifen.

No. 5. Arie für Bass A-dur  $\frac{2}{4}$ , Allegro, Quartett-Begleitung, 3 Trompeten und Pauken. „*Fecit potentiam in brachio suo. Dispersit superbos mente cordis sui.*“ Ein stolz geformtes und in schwungvoller Kühnheit durchgeführtes Stück; welches insbesondere durch die in beiden Geigen wechselnden Figuren einen hohen Grad von Lebendigkeit erhält. Diese Arie erfordert eine sehr kräftige, bravourmässig ausgebildete Stimme in hoher Lage und einen declamatorischen Vortrag, vermöge dessen der Sänger im Stande ist einzelne Schwierigkeiten zu überwinden, die sich aus dem Streben der Bach'schen Schule nach maleischer Wirkung ergeben.

Man findet hier zugleich ein bemerkenswerthes Beispiel der Art und Weise, in der die Zeit Emanuel Bach's den vorgeschriebenen Gang der Partitur durch das Accompanement am Flügel illustriert wissen wollte. Man betrachte die Bezifferung zu dem folgenden unisono artigen Gange der Instrumente und der Gesangsstimme:

Voce. Dis - per - sit su - per - bos, su -

2 Violini unis.

Viola con Basso.

per - bos men - te cor - - dis su - i,

Hier ist die harmonische Wirkung im Gegensatz zu der Wirkung des Orchesters allein in das Accompagnement gelegt, ohne dessen Mitwirkung diese Stelle eine gewisse Trockenheit haben würde, die ihr nach der Partitur keineswegs eigen ist.

No. 6: „*Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.*“ Duo für Alt und Tenor, Allegretto, A-moll  $\frac{1}{4}$ , 2 Corni in c, Streich-Quartett. Ein etwas langes Stück, aber doch im 1. Theile von anregendem Interesse durch die Gegenwirkung der Triolenfiguren der Violinen gegen die in declamatorisch-melodischem Styl und figurirtem Gesange fortschreitenden Singstimmen, welche wiederum einander concertirend gegenüber treten. Der rhythmische Gang ist hie und da durch die gleichfalls in Triolen übertretende Gegenbewegung der Bratschen und Bässe zweckmässig unterbrochen.

Der 2. Satz „*Esurientes*“ in F-dur ist einfacher gehalten und konnte in jedem Falle gedrungener gefasst sein.

Diesem Duo schliesst sich No. 7 Arie für Alt (Andante, D-moll  $\frac{3}{4}$ , 2 Flaut. trav., Quartetto con sordini. Continuo sempre piano) an, „*Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae, Sicut locutus est ad patres nostros Abrahae et semini ejus in secula*“, in Styl und Charakter der Arie No. 2 ähnlich. Das in dem reinsten Gefühls-Ausdruck sich bewegende Motiv wird von dem Orchester eingeführt, die breit angelegte Melodie von den Violinen und Flöten in der Octave begleitet. Ungeachtet der Weichheit der Formen trägt dieselbe den Charakter des Declamatorischen. Ungemein schön wirkt deren Wiederholung im Orchester als Nachspiel.

Die bishier behandelten Nummern des vorliegenden Werks zeigen, mancher Annäherungen in dem Grundcharakter ungeachtet, doch die durchgreifende Verschiedenheit der musikalischen Ziele zwischen Vater und Sohn. Der polyphone Styl, der bei jenem überall in seiner höchsten Strenge festgehalten ist, wird bei diesem durch die Neigung zum Wohlklange, zur melodiösen Rhythmik, zur weicheren Gefühlsrichtung weit überwogen.

Zum ersten Male tritt hier ein Merkmal des Em. Bach'schen Styls als ein ihm überhaupt eigenthümliches auf, das sich weiterhin als ein Hauptmerkmal seiner Besonderheit zeigt. Es ist dies die vorherrschende Neigung zur Lyrik, zum Gesanglichen, deren Uebergewicht ja auch in seinen Claviercompositionen, zumal der späteren Zeit, unverkennbar ist.

Was das vorliegende Werk von dem seines Vaters vor Allem unterscheidet, ist das Fehlen jenes symbolischen Elements, das in dem Magnificat Sebastian Bach's eine so hervortretende Stelle einnimmt. Bei Emanuel Bach findet sich hievon keine Andeutung. Denn die Einführung des Chorals in dem „*Misericordia*“ kann kaum anders als unter dem Gesichtspunkt einer Nachahmung des „*Suscepit Israel*“ bei Sebastian Bach betrachtet werden.

Ein anderes nicht minder unterscheidendes Moment beider Werke liegt darin, dass bei Sebastian Bach der Schwerpunkt der Musik, das Entscheidende derselben, in den Chören liegt, während Emanuel Bach diese nur als Ausgangs- und Schlusspunkte betrachtet hat. Bei ihm liegt das Hauptgewicht in den Solo-Gesängen, vorzugsweise in den Arien. Es war dies wohl nicht allein ein Ausfluss des lyrischen Triebes, der in ihm lag, sondern ohne Zweifel auch eine Rückwirkung der italienischen Gesangsmusik, die ihm im Dienste Friedrich's des Grossen so vielfach beschäftigte, und welche auf die melodisch rhythmische Behandlung seiner Arbeiten nicht ohne den grössten Einfluss geblieben ist. So finden sich in dem Magnificat Sebastian's unter 12 Nummern 5 Chöre, zum Theil in gewaltigen Dimensionen, in ziemlich gleichmässiger Vertheilung zwischen die Solosätze eingereiht. Emanuel giebt deren nur drei, einen am Anfang und zwei am Schlusse.

Der vorhin besprochenen Arie No. 7 folgt nämlich zunächst ein Chor (No. 8) „Gloria patri et filio et spiritui sancto“, der nur eine Wiederholung des Eingangschors ist. Der helle jubelnde Klang desselben wirkt dem zarten Gesange der Arie gegenüber mit lebendiger Kraft. Da wo in dem ersten Chore die Stimmen in die Umkehrung des Themas übergehen, bricht der Gesang plötzlich ab und fällt in ein kurzes, kräftiges Largo:

The musical score is for a 'Largo' section. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with the lyrics 'Glo-ri-a Pa-tri et fi-li-o, et'. The middle staff is a basso continuo line in G major, 3/4 time, with the lyrics 'fi - lio et spi-'. The bottom staff is a basso continuo line in G major, 3/4 time, with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked 'Largo.' and includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bottom staff has a 9-measure rest indicated by a '9' below it.

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach.

9

spi-ri-tui sanc-to.

ri-tu-

5

auf welches unmittelbar der fugirte Chor No. 9: „Sicut erat in principio, et nunc et semper, in saecula saeculorum, Amen“ (Allabr. D-dur) mit dem Bassthema einsetzt.

Die Gesangsstimmen, welche dies breite Motiv in ihrer vollen Kraft durchführen, werden durch die nach und nach hinzutretenden Instrumente, von denen die Bratsche mit dem Bass, die beiden Flöten und die 2. Violine mit dem Tenor, die 1. Trompete und das 1. Horn mit dem Alt, und die 2. Trompete, das 2. Horn, die 1. Oboe und die 1. Violine mit dem Sopran gehen, in mehr und mehr sich steigernder Wirkung verstärkt. Vom Eintritt des Alt im 9. Takt geht die Bratsche zu dem Tenor, die 2. Violine mit der 2. Oboe zu dem Alt über. Beim Eintritt des „Amen“ tritt die 3. Trompete mit der Pauke hinzu, so dass von da ab alle Stimmen und das ganze Orchester in Thätigkeit sind.

Schon aus diesen Angaben ersieht man, welche eine Steigerung des Gesamt-Effects durch diese Benutzung der Tonmassen bedingt wird. Mit dem Amen tritt dem Hauptthema ein glänzendes Gegenthema hinzu, dessen streng fugirte Behandlung sich durch alle Stimmen in reichen und stark ausklingenden Tonmassen hindurchschlingt. In äusserst künstlicher Verarbeitung und in sich höher und höher steigendem Schwunge arbeiten die beiden Themata gegen- und verbinden sich miteinander. So thürmt sich der Chor zu riesenhaften Dimensionen auf, bis er plötzlich

in der Dominante abbricht. Alle Mittel des Glanzes und der Wirkung, welche die Kunst zuließ, sind erschöpft. In einem kurzen contrapunktisch gehaltenen Schlussfall von 8 Takten endet dieser ungeheure Tonsatz und mit ihm das Werk.

Em. Bach hat hier ein Meisterstück polyphoner Schreibart geliefert, wie deren ausser den fugirten Chören seines Vaters nur wenige existiren dürften. Er hat darin gezeigt, dass er die strenge Schule seiner Vorgänger nicht bloss in ihrem ganzen Umfange gründlich durchmessen hatte, sondern dass er sie auch zu beherrschen verstand. Mit diesem „Magnificat“ und seinem doppelhörigen „Heilig“ würde er sich in die vorderste Reihe der kirchlichen Tonsetzer aller Zeiten gestellt haben, wenn diese Werke nicht in einer gewissen Vereinzelnung geblieben wären, durch die ihr Werth nicht gehoben werden konnte.

Eine zweite Kirchen-Musik, im Jahre 1756 entstanden, ist

## 2. Die Oster-Cantate,

„wovon die Poesie von Herrn Hofprediger Cochius, die Musik von Carl Philipp Emanuel Bachen ist. Beydes im Jahre 1756 fertiget“<sup>1)</sup>.

Aus welcher besonderen Veranlassung diese Cantate entstanden und wie Bach, der zu jener Zeit sonst der geistlichen Musik wenig zugewendet war, zur Composition eines Gedichts veranlasst werden konnte, das keinerlei Anziehungskraft auszuüben im Stande ist, darüber hat sich leider nichts ermitteln lassen. Man betrachte den nachfolgenden Text:

No. 1. Chor.

Gott hat den Herrn auferwecket, und wird auch uns auferwecken.

No. 2. Recit. (secco) Bass.

So wird mein Heiland nun erhöht,  
Des Vaters festes Wort besteht.

<sup>1)</sup> Original in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Der Heil'ge soll nicht die Verwesung sehn,  
Er sieht sie nicht. Die Bosheit tödtet ihn,  
Die Allmacht spricht: Er muss siegreich auferstehn.

*Accomp.*

Erstandener Menschen-Sohn,  
Nun bleibet dir das Lob der ganzen Schöpfung eigen,  
Dich preist, dich betet alles an.  
Die Engel, die sich dir anbetend beugen,  
Und deren Angesicht vor deines Vaters Thron  
Sich demuthsvoll verhüllt, wenn sie das Lob der Gottheit singen,  
Die lassen jetzt dies Lied durch alle Himmel dringen.

*Arioso.*

Der Menschen Heiland lebt!  
Lobsingend kommen sie auf Erden,  
Um Bote des Triumphs zu werden,  
Durch den die finstre Nacht des Todes fällt.  
Frohlockend singen sie der neu erlösten Welt,  
Dein Heiland lebt. —

*Secco.*

Erlöste Welt  
Verstärke denn ihr Lied durch deine Lieder,  
Gieb diese Jubeltöne zwiefach wieder,  
Und singe froh Dem, der da lebt.

No. 3. *Aria.*

Dir sing' ich froh, erstandner Fürst des Lebens,  
Dir sei mein ganzes Lob geweiht.  
Dich hielt der Tod, das Grab vergebens,  
Dein Wort, das der Natur gebeut,  
Gebietet auch der Sterblichkeit.

No. 4. *Rec. secco (Tenor).*

So sei nun, Seele, sei erfreut.  
Der Herr der Herrlichkeit,  
Hat sich und mich dem Tod entrissen.  
Nach so viel Angst, nach so viel Finsternissen,  
Mit welchen mich des Todes Furcht bedroht,  
Strahlt mir nummehr der Hoffnung helles Licht.  
Besiegter Tod, nun schreckest du mich nicht.  
Mein Heiland öffnet sich das Grab,  
Verherrlicht gehet er herfür.  
O Wort des Trostes und der Freude!  
Er öffnet es auch mir!

No. 5. *Arioso (Tenor).*

Auch ich soll mit dir, mein Jesu, leben.  
O Wort, das meinen Geist entzückt,  
Der hoffnungsvoll nach jenen Höhen blickt,  
Wo Glanz und Herrlichkeit dich, Lebensfürst, umgeben.

Sopran.

Was fühlt mein seel'ger Geist für nie gefühlte Freuden,  
Ich sehe schon, die Gräber öffnen sich,  
O Majestät, o nie gesehene Pracht!  
Verklärter Menschensohn, ich sehe dich!  
Du kommst, und jedes Grab weicht deiner Macht!  
Du rufst, und jeder Todte wacht.  
Welch eine ungezählte Menge  
Versammelt sich um Deinen Thron!  
Sie füllt den weiten Raum mit Danken und mit Loben,  
Sie wird durch einen sanften Zug gehoben,  
Sie steigt mit dir in's Heiligthum.

No. 6. Aria. Sopran.

Wie freudig seh ich dir entgegen,  
Tag, der die Welt und mich erneut.  
Entschlafet ruhig, matte Glieder,  
Mein Heiland lebt und weckt mich wieder  
Zu sein' und meiner Herrlichkeit.

No. 7. Choral.

Der dritte Vers aus dem Liede:  
Heut triumphiret Gottes Sohn.  
O süsser Herre, Jesus Christ,  
Der du der Sünder Heiland bist,  
Führ' uns durch dein' Barmherzigkeit  
Mit Freuden in dein' Herrlichkeit!  
Hallelujah!

Hier ist, wie man sieht, in grosser Weitschweifigkeit, des Trockenen und Breiten viel gegeben. Dem Gedichte fehlt das für die kirchliche Erbauung so nothwendige Vermittelungs-Glied des Chorals ganz. Die pietistische Anschauung der besonderen Betrachtung im Gegensatze zu dem gottesdienstlichen Zusammenwirken in der Gemeinschaft der Liebe spricht sich in den langen Recitativen, den Arien und in dem Zurücktreten des mehrstimmigen Gesanges deutlich aus. Emanuel Bach war nach allem was von ihm bekannt ist, kein Pietist. Dass er sich für seine erste Arbeit auf dem eigentlich praktisch-kirchlichen Gebiet einen solchen Text wählen konnte, das zeigt, wie wenig er, im Gegensatz zu den Bestrebungen seines Vaters, die Wirkung des kirchlichen Gesanges richtig zu schätzen wusste. Die Einzelnwirkung stand ihm über der nachhaltigen Tiefe des Ein-

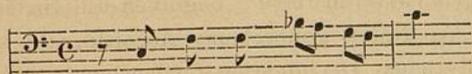
drucks. Schon im Magnificat hat sich die erste Spur einer Richtung nach dieser Seite hin gezeigt, welche der Kunst gegenüber im höheren Sinne ohne Berechtigung, aus der sinnlichen Verflachung der Zeit herausgewachsen war. In der vorliegenden Arbeit ging Emanuel Bach auf dieser Bahn einen Schritt weiter, indem er sich von den grossen Errungenschaften seines Vaters entfernte. Nicht als hätte er streng in dessen Schule verbleiben sollen. Wo wäre da der Fortschritt geblieben, dem er zu dienen bestimmt war? Aber jene grossen Principien, die bei Sebastian Bach so in Fleisch und Blut übergegangen waren, dass sie selbst in seinen geringfügigsten Arbeiten aus allen Ecken und Winkeln hervorschauten, hätten auch bei ihm das Streben nach augenblicklichem Erfolge überwiegen, ihn in seiner künstlerischen Entwicklung leiten sollen. Vielleicht wäre er der eignen Zeit weniger gross erschienen, aber die Nachwelt würde dankbarer gegen ihn gewesen sein. Man kann um diese Betrachtungen, welche sich bei dem Studium der Kirchen-Arbeiten Emanuel Bach's immer wieder in den Vordergrund drängen und welche bei Erörterung der grösseren Anzahl von Kirchenwerken, die in Hamburg entstanden sind, einer weiteren Motivirung unterliegen werden, nicht herumkommen. Den Verfasser leitet bei ihrer Aufzeichnung und Wiederholung der Wunsch, dass jüngere Künstlernaturen, wenn ihnen zufällig diese Blätter durch die Hände gehen sollten, an jenem Manne von so seltener Begabung und so aussergewöhnlichem Wissen, der wie wenige berufen war, die höchsten Stufen der Kunst zu erringen, erkennen möchten, wie alles Talent und Wissen, alle Schöpfungskraft und Ideenfülle, wie der Ruhm und die Bewunderung einer langen Generation, wie alles das dem Staube und der Vergänglichkeit anheimfällt, wenn nicht die Reinheit und Grösse der künstlerischen Grundprincipien überall den Griffel führen, bewusst oder unbewusst den Schöpfungen ihren Stempel aufdrücken.

Der Chor No. 1. (Allegro di molto C-dur  $\frac{3}{4}$ : 3 Trombe,

Timpani, 2 Oboen, Streich-Quartett beginnt mit einer 30 Takte langen feurigen Einleitung, welche nach Alt-Bach'scher Weise die Hauptmotive enthält. Mit dem zweimaligen Ausrufe „Gott!“ tritt der vierstimmige Chor in den ersten Abschnitt seines melodiös rhythmischen Ganges ein.

Der zweite Satz „Und wird auch uns auferwecken,“ in canonischen Einsätzen beginnend, führt nach wenigen Takten, in denen der Bass sich unter den langgehaltenen, in harmonischem Wechsel geführten Oberstimmen in die Höhe bewegt, zu dem ersten Satze zurück. In seiner Gesamtheit ist der Chor von einer gewissen feierlichen Pracht, die Instrumental-Begleitung sehr bewegt. Die Oboen, hie und da in selbständige Ton-Gänge abweichend, verstärken meist die Melodie. Die Trompeten und die Pauke sind lebhaft beschäftigt.

Das bei dem Recitativ Nro. 2. eintretende Accompagnement in A-moll enthält eine interessante Begleitungsfigur der Violinen, welche bei den Worten



Der Men-schen Hei-land lebt

auf bezeichnende Weise in harpeggirende jubelnde Gänge übergehen.

Sehr schön ist der Abbruch des Accompagnements zu dem Secco-Recitativ bei den Worten „Erlöste Welt,“ auf welches der Gesang der Arie (C-dur  $\frac{3}{4}$ , Allegro mit Quartett-Begleitung) Nro. 3. an die obigen Worte anklingend,



Dir sing' ich froh

mit der an das Accompagnement des vorhergehenden Recitativs erinnernden Violin-Begleitung ohne Vorspiel eintritt.

Nach diesen Andeutungen würde man in dieser Arie ein Stück von interessanter Bedeutung erwarten müssen.

Dieselbe ist im ersten Satze melodisch gehalten, die Motive oft wiederkehrend in lebhafter Coloratur, die Violin-Begleitung mit der Stimme concertirend und den Charakter der Passagen des Accompagnements-Recitativs nicht verlassend. Der Mittelsatz „Dich hält der Tod“ etc. ist dagegen breit und ohne Interesse. Das Ganze der Arie erinnert in der Form und Weise an Sebastian Bach's Arien, ohne dessen anregende Eigenthümlichkeit zu zeigen und ohne die alte Form durch Neuheit und Reiz der Gedanken zu beleben!

Höher steht das auf das Secco-Recitativ des Tenor „So sei nun Seele“ unter Nro. 5. eintretende Arioso (Largo, G-moll,  $\frac{1}{4}$ ), dessen Cantilene in ähnlicher Weise wie in den begleiteten Recitativs der Sebast. Bach'schen Matthäus-Passion gehalten ist und von Emanuel Bach's besonderer Gabe der Melodik im lyrischen Styl Zeugniß ablegt. Dieses Arioso geht weiterhin in ein Sopran-Recitativ mit Accompagnement über. Mit den Worten „Welch' eine ungezählte Menge“ beginnen die Streich-Instrumente in  $\frac{1}{16}$  Noten gebrochene Accorde, die sich mit der recitativischen Declamation fortbewegen, während die Orgel die Töne des Grundbasses überall so lange aushält, bis der Harmonien-Wechsel eintritt. Das Recitativ gewinnt hiedurch ein phantastisch lebendiges Colorit, das die gewöhnlichen Grenzen der hergebrachten Formen überragt.

Dagegen fällt die Arie Nro. 6. Andante für Sopran, C-dur  $\frac{3}{4}$ , 2 Flöten, Quartett mit Sordinen, in die interessenslose breite Behandlung der alten Arien-Form zurück und erreicht im Inhalt die Arie Nro. 3. keineswegs. Den Schluss bildet Choral Nro. 7. „Heut' triumphiret Gottes Sohn“, der aus Sebastian Bach's Chorälen (Nro. 79. der 2. Ausgabe) unverändert übernommen ist. Es scheint, dass Emanuel Bach für den Schluss kein grössere Wirkung schaffen zu können glaubte als dadurch, dass er auf eine Arbeit seines Vaters zurückgriff.

Die vorliegende Musik repräsentirt wesentlich die

alte Form der Kirchen-Cantaten Sebastian Bach's, ohne dass zugleich deren Inhalt mitgegeben wurde. Was jener für die Kirchen-Gemeinde vorzugsweise geeignet erachtete, Choral und Chor, sind hier nur in geringem Maasse vertreten. Was äusserlich unterhalten, reizen, bestechen konnte, die Arie und der Gesang im Allgemeinen, überwiegt, ohne dass der Ernst, die Grösse und Würde der älteren Schule darin erkennbar wäre. Mit dieser Cantate in der Hand als Empfehlungsbrief würde Emanuel Bach, ungeachtet des Schönen, was in derselben anzuerkennen ist, schwerlich den Weg der Unsterblichkeit gefunden haben. Sieben Jahre lagen zwischen ihr und dem Magnificat. Ein Fortschritt lässt sich hier nicht erkennen. Es war die von der Opernbühne in die Kirche versetzte Lyrik, die an die Stelle der alten Würde, Kraft und Erhabenheit getreten war. Auf diesem falschen Wege schritt Emanuel Bach fort, als er in der Stellung als Musikdirector zu Hamburg berufen wurde, für die Kirche zu arbeiten.

Von einem dritten, in Berlin componirten Kirchenstücke, einer Trauungs-Cantate aus dem Jahre 1765, ist Näheres nicht bekannt.

### E. Die weltlichen und geistlichen Lieder.

Von dem Magnificat aus entwickelte sich Bach's Thätigkeit nicht allein für die spätere Ausdehnung der Kirchencompositionen, sondern wesentlich auch für den Einzelgesang in dem deutschen Liede. Man begegnet in den Urtheilen über ihn vielfach der Ansicht, dass er kein Talent und Interesse für den Gesang gehabt habe. Selbst Reichardt, der doch im Jahre 1773 mit grossem Enthusiasmus einige seiner mittelmässigen Arien aus den Israeliten in der Wüste für grosse Meisterstücke erklärt hatte, liess nach Bach's Tode<sup>1)</sup> von ihm drucken,

<sup>1)</sup> Musik. Almanach v. 1766.