

Formen und Ausweichungen gehört habe. „Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialeren Seele entströmt.“ Die Partitur derselben wird in dem v. Swieten'schen Nachlass befindlich gewesen sein. Wohin mag sie alsdann gekommen sein?

Bach's Amt in Hamburg war ein wesentlich kirchliches. Er war Musik-Director an den fünf Haupt-Kirchen der Stadt und hatte in diesen die Sonntags- und Fest-Musiken zu dirigiren. Es war daher natürlich, dass er bald nach seinem Amtsantritt daselbst auf das von ihm schon in Berlin beschriftene Feld der

### C. Kirchen-Musiken

zurücktrat, dem er sich nun mit erhöhter Thätigkeit zuwendete.

Wenn man die wahrlich nicht geringe Zahl seiner Kirchenstücke betrachtet, dann drängt sich unwillkürlich die Ueberzeugung auf, dass man ihm, wie Grosses und Schönes er auch auf anderen Gebieten seiner Kunst geschaffen haben möge, doch hier in der ihm eigensten Sphäre seiner Lebensthätigkeit begegnen müsse. Als er in Berlin sein Magnificat schrieb, war er 35 Jahre alt. Erst 7 Jahre später war, wiederum vereinzelt, die Oster-Musik entstanden. Dies und die unbekannt gebliebene Trauungs-Cantate war Alles, was Bach bis zu seinem 53. Lebensjahre an Kirchen-Musiken geschaffen hatte, allerdings in einer Dienststellung, welche der Arbeit auf diesem Felde wenig günstig war. In Hamburg änderte sich dies in entgegengesetzter Weise, denn die Kirchenmusik war von nun ab in den Vordergrund seiner Lebens-Aufgaben getreten. Für sie zu schaffen und zu wirken war sein Beruf geworden, und er hat es an Emsigkeit und Fleiss darin nicht fehlen lassen.

Vom Jahre 1768 ab sind dort nicht weniger als

- 21 Passions-Musiken,
- 23 Prediger-Einführungs-Musiken (Cantaten),
- 6 Oster-Musiken (1771, 1778, 1781, 1782, 1786 und 1787),
- 1 Pfingst-Musik
- 1 ordinaire Kirchen-Musik } ohne Jahreszahl,
- 6 Michaelis-Musiken (1771, 1774, 1775, 1781, 1785),
- 8 kleinere Kirchen-Musiken, auf den 16. Sonntag nach Trin.  
1774, 10. Sonntag nach Trin. 1775, 18. Sonntag nach Trin.  
1779, 10. Sonntag nach Trin. 1786, 12. Sonntag nach Trin.  
1786, Misericordias Dom. 1780, Mariä Heimsuchung 1786,  
Dankfest für den Michaelisthurm 1786,
- 4 Weihnachts-Musiken (1775, 1782, 1784, 1786),

12 Kirchen-Chöre:

Mein Heiland, meine Zuversicht	1771,
Wer ist so würdig wie Du	1774,
Zeige Du mir Deine Wege	1777,
Heilig	1778,
Gott, dem ich lebe, dess ich bin	1780,
Amen, Lob, Preis und Stärke	1783,
Leite mich nach Deinem Willen	dgl.,
Meine Lebenszeit verstreicht	dgl.,
Meinen Leib wird man begraben	dgl.,
Wenn der Erde Gründe beben	} ohne Zeitbestimmung,
Erforsche mich, erfahre,	
Oft klagt mein Herz, wie schwer es sei	1786,

2 harmonisirte Litaneien für 2 Chöre

und endlich aus demselben Jahre:

Neue Choral-Melodien zum Hamburgischen Gesangbuch,  
entstanden.

Ausser dieser grossen Zahl von Kirchenwerken geben  
die Kataloge aus der Zeit nach dem Tode Bach's noch  
folgende Arbeiten, als von ihm herrührend an:

Ein einhöriges Heilig, mit Trompeten, Pauken und Oboen,  
Sanctus, mit Trompeten, Pauken und Oboen,  
Veni sancte spiritus, mit Trompeten, Pauken und Hörnern,  
Antiphonia für 4 Singstimmen,  
Amen für 4 Singstimmen.

Motette: Veni,

desgl. Gedanke der uns Leben giebt.

desgl. Oft klagt dein Herz,

desgl. Gott Deine Güte reicht so weit,

desgl. Dich bet' ich an.

desgl. Wirf dein Anliegen auf den Herrn. Umarbeitung  
der Motette eines Fremden.

Cantate am 10. Sonntage nach Trinit.: Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben, zum Theil von Seb. Bach (unter dessen Cantaten mit aufgeführt).

Nach dem absoluten wie dem relativen Werthe dieser nicht geringen Zahl von Arbeiten ist die künstlerische Stellung zu bemessen, welche die Nachwelt Emanuel Bach als kirchlichem Tonsetzer zuerkennen darf. Die Prüfung derselben wird mancherlei bedenkliche Seiten zur Erscheinung bringen. Wenn es auch schwer genug ist, den Sohn von den Antecedentien des Vaters und seiner übrigen rühmlichen Vorfahren zu trennen, so wird man doch auch nicht umhin können, des Fortschritts zu gedenken, den eine namhafte Entwicklungs-Periode der kirchlichen Musik, getragen durch Männer wie Sebastian Bach, Händel, Telemann, Graun, für die Kunst nothwendiger Weise hatte mit sich führen müssen. Man wird auch nicht ausser Acht lassen dürfen, dass die Isolirung, in der die Musik sich zur Blüthezeit jener Männer innerhalb der deutschen Lande befunden hatte, nicht mehr bestand, dass Literatur und Poesie, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur dürftig zu sprossen begannen, nunmehr nicht bloss kräftige Blüthen trieben, sondern dass der Meister am Ende seiner Lebenszeit schon deren reife Frucht erblicken durfte.

Die Periode der alten Schule der deutschen Contrapunktisten war abgelaufen. Jener fromme religiöse Sinn, der um der Lehre Christi willen, mit dem Geringsten zufrieden das äussere Leben darbot, nur thätig war, um den Gottesdienst in würdigster Weise zu schmücken und zu verschönen, hatte an seiner ursprünglichen Reinheit, Naivität und Glaubensstärke erhebliche Einbusse erlitten; Haus und Heerd waren nicht mehr die alleinigen Träger der bürgerlichen Tugenden geblieben. Der Flügelschlag einer neuen Zeit hatte zu rauschen begonnen. Wie schön und ehrwürdig das Alte gewesen war, es wich vor ihm zurück und stürzte allmählig in Trümmer zusammen.

Emanuel Bach, der aus jener alten Schule, der künstlerischen wie der bürgerlichen hervorgegangen war, hatte zu lange an Hofe Friedrich des Grossen gelebt, gerade während der Zeit, als dessen Geist die leuchtendsten Funken sprühte, als Aufklärung und Gedankenfreiheit sich in ihm zu verkörpern begonnen hatten, zur Zeit seines höchsten Ruhmes, als dass nicht auch in ihm neue Ideen, neue Ueberzeugungen und Hoffnungen hätten Wurzel schlagen sollen. In seine letzten Lebensjahre hinein aber tönten die Donner der französischen Revolution, die den Umsturz der alten Verhältnisse vorzubereiten begannen. Sein Freund Klopstock hatte (1787) in einer Ode der jenseit des Rheins sich bildenden neuen Weltanschauung lobpreisende Hymnen gesungen. Konnte unter diesen Verhältnissen Emanuel Bach denken und schreiben wie seine Vorgänger gedacht und geschrieben hatten? Konnte in ihm jener kirchlich fromme Sinn der Väter fortwirken, der ihrer Zeit so eigenthümlich edle Werke hatte entstehen lassen? Und konnte er das Herrliche und Schöne, das sie geschaffen, unbekümmert um die neue Zeit, die ihn umgab und auf ihn wirkte, fortführen?

Eine weitere Frage ist die, ob Bach in der Kirchenmusik, anderen Bahnen folgend als die Vorzeit, diejenige Stellung eingenommen habe, die er nach seinen eminenten Gaben und nach seinem gründlichen und allseitigen Wissen hätte einnehmen müssen?

Es ist bereits erwähnt, dass seine musikalische Natur auf einer lyrischen Grundstimmung beruhte. Er hatte darin eine nicht geringe Aehnlichkeit mit Klopstock, seinem berühmten Zeitgenossen und Freunde. Der Verfasser der *Messiade* und der deutschen Gelehrtenrepublik, der Herrmannsdramen, des *Salomo* und der *Oden*, war nur in den letzteren, d. h. als Lyriker, zugleich auch Dichter, Dichter in wirklich höherem Sinne. Vielleicht hat dieser typische Grundzug beider Naturen diese ausgezeichneten Männer einander näher geführt und nahe erhalten.

Aus der lyrischen Natur Bach's folgte, dass er das wesentlich entscheidende Moment auch für seine Kirchenmusik in der Melodie, d. h. im Einzelgesange suchte. So gross und bedeutend er als Harmoniker war, so findet man doch in seinen Arbeiten für die Kirche die Harmonie fast nur als Mittel verwendet, um die Melodie zur Geltung zu bringen. Nur selten ergriff ihn hier die Lust, sich darüber hinaus in contrapunktische Aufgaben zu vertiefen, bei denen sie in die zweite Linie trat. Seine Melodie war aber nicht jene strenge ernste Melodie der Väter. Es war auch nicht die weich geformte und doch so edle innige Melodie, welche die Kirchenwerke Graun's auszeichnet. Nein, es war die Melodie der Oper und des Liedes, die er in die Kirche einzuführen bestrebt war. So Herrliches und Grosses er in der figurirten Musik, in dem strengen Styl der alten Schule geschaffen hat, so waren es doch gerade seine Kirchenmusiken, in denen er, obschon hier sein Wissen und Können so sehr hätte zur Geltung kommen sollen, sich mehr und mehr von dem strengen Satze abwendete, der bis dahin der herrschende gewesen war. Er verliess den polyphonen Styl und schuf die Mehrzahl seiner kirchlichen Arbeiten in einer melodisch rhythmischen Homophonie, die für diesen Zweig der Kunst ein Neues war.

Diese Modification würde an sich einen Tadel in keiner Weise begründen können. Denn der polyphone Styl bestand nicht um seiner selbst willen, und wurde nicht deshalb geschätzt, weil es der polyphone Styl war, sondern weil er tiefe, edle, ernste Wirkungen erzeugt hatte, weil sein Charakter unmittelbar in dem religiösen Ideenkreise wurzelte, dem die Musik der protestantischen Kirche ihre Erfolge und ihre Verbreitung verdankte. Konnten diese Wirkungen auf anderem Wege erreicht, der Charakter zu einem neuen Ausdruck gebracht werden, wer wäre berechtigt gewesen, dagegen Einspruch zu erheben?

Aber man begegnet hier einer Erscheinung, deren Herr zu werden dem Verfasser ein sorgfältiges und langes

Studium und nicht geringe persönliche Ueberwindung gekostet hat.

Wie es keineswegs ein blosser Zufall war, dass die Musik der evangelischen Kirche in Deutschland sich so gestaltet hatte, wie sie im Laufe des vorigen Jahrhunderts gestaltet war, und wie es auch keineswegs als eine bloss zufällige Erscheinung betrachtet werden darf, dass sie bei dem Eintritt jener grossen Musikperiode, die das Ende dieses Jahrhunderts heraufführte, im Wesentlichen dieselbe blieb und auch bis jetzt geblieben ist: so war es auch kein Zufall, sondern eine innere Nothwendigkeit, dass Emanuel Bach andre Wege beschritt als seine Vorgänger. Für ihn war die Kirchenmusik eine Pflichterfüllung, der er gewissenhaft oblag, indem er componirte, einstudirte, dirigirte. Er hat es an nichts von allem dem fehlen lassen, was die in der Kirche versammelte Gemeinde von dem Ritus des Gottesdienstes und der hergebrachten Ausschmückung desselben durch die Musik in Anspruch zu nehmen hatte. Aber seine künstlerische Neigung folgte anderen Bahnen. Fehlte es ihm für das Schaffen wirklicher Kirchenmusiken an dem Ernst, den die Aufgabe erfordert hätte? Besass er die Tiefe und Hingebung nicht, die der kirchliche Dienst verlangen durfte? Hielt er die künstlerische Durcharbeitung, zu der er sich hätte verpflichtet erachten müssen, für kein Gebot der Nothwendigkeit? Glaubte er, mit einfacheren geringeren Mitteln dieselbe Wirkung erreichen zu können, welche die ernste Arbeit herbeigeführt haben würde? Oder war es ihm, der in allen seinen künstlerischen Bestrebungen ein so grosses Gewicht auf die Stimme des Publikums, auf den besonderen Erfolg des Augenblicks legte, nur darum zu thun, diesen zu gewinnen?

Seine Kirchenstücke, die auf alle diese Fragen Antwort zu geben haben, machen in der grossen Mehrzahl den Eindruck, als ob sie für ein nur oberflächlich auffassendes Publikum flüchtig und schnell hingeworfen seien. Es darf

in dieser Beziehung wohl auf seine 21 Passions-Musiken verwiesen werden. Wenn irgendwo, so wären hier Ernst und Tiefe in Auffassung und Durchführung an ihrer Stelle gewesen. Man findet dessen aber nur wenig darin. Auch die zahlreichen Einführungs-Musiken für Prediger, welche doch als nichts anderes denn als eine Art ausgedehnter Kirchen-Cantaten betrachtet werden können, stehen auf einem ähnlichen Standpunkt.

So viel Schönes im Uebrigen in seinen einzelnen Kirchen-Chören lag, ein Ganzes und Befriedigendes hat er nur in dem überaus grossartigen „Heilig“ gegeben. Alles Andere war Stückwerk, Einzelheit, bestimmt, hie und da einem Conglomerat verschiedener Musikstücke, welche zum Theil von verschiedenen Tonsetzern herrührten, für irgend einen kirchlichen Zweck einverleibt zu werden.

Wie in der Behandlung des Allgemeinen, so findet man auch im Einzelnen den gleichen Mangel an ernstem Schaffen wieder. Nicht allein der Styl im Grossen und Ganzen ist es, der sich von dem kirchlichen Grundton, den er erfordert hätte, entfernt. Auch die Einzelheiten, auf denen er beruht, bezeugen eine gewisse Oberflächlichkeit, eine Art von Schematismus, die sich mit dem Ernst und der Tiefe kirchlicher Gedanken und Stimmungen nicht verträgt.

Das Orchester in Bach's Kirchensachen ist dürftig. Zu eigentlichen Orchester-Sinfonien oder Ouverturen, wie wir sie bei Sebastian Bach und Händel so oft finden, und wie sie auch Friedemann Bach mehrfach gesetzt hat, versteigt er sich nicht.

An gewissen Aeusserlichkeiten lässt er es nicht fehlen. Die Trompeten und Pauken werden nicht geschont. Ihre Verwendung hört gewissermassen auf, Mittel zu sein, und wird Selbstzweck. Die Musik mit dem äusseren Lärm und Glanz, den diese Instrumente herbeiführen, wurde freilich von der Kirchen-Gemeinde verlangt. Selbst bei der Einführung von Leichen-Geschwornen durften Trompeten und

Pauken nicht fehlen. Man liest in den damaligen Blättern beispielsweise als öffentliche Ankündigungen<sup>1)</sup>: „Am bevorstehenden 25. Sonntage nach Trinitatis wird zu St. Catharinen wegen Einführung eines Leichnams-Geschwornen die Musik, statt Vormittags, des Nachmittags mit Pauken und Trompeten und voller Besetzung aller Instrumente aufgeführt werden.“ Und ferner: „Am morgenden Neujahrstage (1769) wie auch heut in der Vesper wird von dem Herrn Kapellmeister Bach in der St. Catharinen-Kirche eine vortreffliche Musik unter Pauken und Trompeten aufgeführt werden. Der Text dazu etc.“ Konnte und durfte aber diese äusserliche Richtung dazu führen, den der Kunst geweihten Theil des Gottesdienstes nur als etwas rein Aeusserliches zu behandeln? Waren die Kirchen-Gemeinden Hamburgs, deren musikalische Führung so lange in Telemann's Händen gelegen hatte, so entartet, dass sie bei dem Vorhandensein zureichender äusserer Mittel nicht der Fortbildung, der Erhebung zu einem höheren Grade von Auffassung fähig gewesen wären? Wenn man sieht, dass dieselben, um vor und nach der Früh-Predigt ein Passions-Oratorium zu hören, des Morgens schon um 7 Uhr zur Kirche wandern, so ist dies billig zu bezweifeln<sup>2)</sup>. Auch weiss man ja, dass Telemann durch seinen „harmonischen Gottesdienst“ (Hamburg, 1725) in ernsterer Weise

1) Hamb. Unparth. Correspondent. 1768. No. 183 u. 210.

Auch die Gemeinnützigen Hamburger Anzeigen von 1777. Stk. 13. enthalten eine ähnlliche Nachricht für das Publikum:

„Am 1. Februar ist zu St. Nicolai Musikalische Vesper, und den Tag darauf Vormittag Musik daselbst. Nachmittags aber wird zu St. Catharinen bei voller Musik mit Trompeten und Pauken in einem anderen Stücke der neu erwählte Herr Leichen-Geschworne eingeführt.“

2) Hamb. Unparth. Correspondent, 1771. No. 44. „Am nächstkommenden Freitag, als den 28. März wird das Passions-Oratorium: „Seeliges Erwägen“ betitelt, in der heil. Geist-Kirche, in voller Musik, vor und nach der Predigt aufgeführt werden. Der Anfang ist des Morgens 7 Uhr.



zu wirken bemüht gewesen war, und dass er, ein Contrapunktist ersten Ranges und dazu ein wie Wenige fruchtbarer Tonsetzer, eine grosse Menge vortrefflicher Arbeiten für die dortigen Kirchen geschrieben hat. Diese haben sich noch während der Zeit Bach's dort erhalten und sind mehrfach von diesem aufgeführt worden<sup>1)</sup>. Sie waren in der Weise der Kirchenmusiken der alten Schule gesetzt und verläugneten den polyphonen Styl nicht. Ihre, so wie die wiederholte Aufführung von Cantaten Wilhelm Friedemann's und des alten Grossoheims Johann Christoph Bach, des grossen Contrapunktisten aus Eisenach, in den Kirchen Hamburgs zeigt, dass dort auch die ernste Richtung in der Kunst nicht ohne Anklang geblieben war, und dass Bach dies wohl zu schätzen wusste.

---

<sup>1)</sup> Die in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originalien einer grossen Zahl von Kirchen-Cantaten aus der Feder Telemann's sind vielfach mit eigenhändigen Bemerkungen und Aufschriften von C. Ph. E. Bach versehen, und zwar in Stimmen und Partitur. Daraus ergiebt sich, dass sie von ihm aufgeführt worden sind. Unter ihnen befindet sich, was der Merkwürdigkeit wegen hier mitgetheilt werden mag, eine Cantate „Auf's Dankfest wegen des Sieges bei Lowositz, den 1. Febr. 1756.“ „Auch wegen des Sieges bei Freiberg, p. Tr. Dom. XXII. 1762“ woraus sich ergiebt, in wie hohem Grade das Hamburg des vorigen Jahrhunderts den grossen König von Preussen und seine Siege feierte und verehrte. Diese Cantate enthält einen im polyphonen Styl gesetzten Chor mit Fuge: Hallelujah, Amen, in welchen mit dem Geschmetter der Trompeten und Pauken der Satz: Alles was Odem hat, lobe den Herrn! eingeflochten ist, ferner drei Choräle, ein Duett und zwei Arien. Sie ist, abgesehen von ihrer musikalischen Bedeutung ein werthvoller historischer Beitrag zur Beurtheilung der Geschichte Friedrich's des Grossen.

Telemann's Kirchen-Cantaten enthielten meist einen im polyphonen Styl gesetzten Chor, eine oder zwei Arien mit dazu gehörigen Recitativen und einen im einfach 4-stimmigen Satze geschriebenen Choral.

Sein „harmonischer Gottesdienst“ (Hamburg, 1725) dagegen enthält nur Cantaten ohne Choral und Chor, aus Recitativen und Arien bestehend, die über bezifferten Bass und mit Begleitung von einem oder zwei Instrumenten gesetzt sind.

Man findet auf der anderen Seite, dass für die Kirchenmusiken überhaupt ein lebhaftes Interesse vorwaltete. Nicht bloss die immerhin ziemlich bedeutenden Mittel, welche die Stadt hierauf verwendete und welche erst nach Bach's Tode einer Einschränkung unterworfen wurden, deuten darauf hin. Es ergiebt sich dies auch aus der Aufmerksamkeit, mit der man von vornherein Bach's Musikaufführungen gefolgt ist<sup>1)</sup>. „Da Herr Kapellmeister Bach sein Hamburgisches Musik-Directorat auf Ostern des verwichenen 1768. Jahres angetreten hat, so dient den Musikliebhabern hiemit zur Nachricht, dass nunmehr von da bis hieher ein completer Jahrgang der Texte zur Musik, welche in dieser Zeit von gedachtem Herrn Kapellmeister in hiesigen Hauptkirchen aufgeführt worden, bei Herrn Grund am Fischmarkt für 1 Mark 8 Schilling zu haben sind.“ Könnte eine solche Sammlung von blossen Texten für erforderlich erachtet worden sein, wenn nicht das Interesse an der Musik ein verhältnissmässig lebhaftes gewesen wäre?

Nun sind zwar Aeusserungen von Bach wie von Burney bekannt, welche darauf schliessen lassen, dass das Hamburger Publikum keine sonderliche Neigung für tiefe und ernste Musik gehabt habe, und dass sich Bach selbst schämte, einem Fremden wie Burney so wenig Vorzügliches bieten zu können. Auch sagt Reichardt<sup>2)</sup> über die zur Ausführung von Musiken vorhandenen Mittel: „Die Ripienisten sind hier grösstentheils schlecht und die Sänger elend,“ eine Beobachtung, die Burney bestätigt, indem er bemerkt<sup>3)</sup>: „Nach diesem Besuche brachte mich zwar Bach nach der Catharinen-Kirche, woselbst ich eine schöne Musik von seiner Composition hörte, die aber für die grosse Kirche zu schwach besetzt war und die auch von der Versammlung zu unaufmerksam angehört wurde.“ Aber könnte dies nicht

1) Hamb. Unparth. Correspondent. 1769. 43.

2) Briefe eines aufmerks. Reisenden. Th. II. S. 40.

3) Musik. Reise. Th. III. S. 191.

grade ein Zeichen sein, dass die Musik selbst nicht anregend genug für die Versammlung gewesen wäre? Jedenfalls konnte in der Schwäche der Ripienisten, in der elenden Beschaffenheit der Sänger und in der nicht genügenden Besetzung des Chors kein Grund liegen, grade so zu schreiben, wie Bach seine Kirchenmusiken geschrieben hat. Das Publikum wird in der grossen Mehrzahl stets geneigt sein, die sinnliche Richtung der Kunst dem Ernste und der Tiefe derselben vorzuziehen. Die Aufgabe des schaffenden wie des darstellenden Künstlers ist es, dem Hörerkreise nicht in jener falschen Richtung zu folgen, sondern ihn zu den edleren Aufgaben, welche die Kunst zu lösen hat, herüberzuziehen.

Wenn man von dieser allgemeinen Betrachtung aus auf die Instrumental-Verwendung zurückkommt, wie man sie bei Emanuel Bach findet, so darf man den Fortschritt nicht unbeachtet lassen, der grade nach dieser Seite der Kirchenmusik hin durch Sebastian Bach bewirkt worden war. Dieser grosse Tonsetzer hatte, im Gegensatz zu der bis dahin gebräuchlichen Schreibart, dem Orchester eine selbständigere Haltung gegeben, in ihm die einzelnen Instrumente gleichsam mitsprechen lassen. Er hatte dadurch seinen Tonsätzen einen besonderen Reiz und eine Tiefe aufzuprägen gewusst, die man bis dahin nicht zu ahnen im Stande gewesen war. Aber nicht allein in dieser Weise, sondern auch in der sinnreichen Verwendung der einzelnen Instrumente, ihrer concertirenden Behandlung und der charakteristischen Wirkung, die er durch ihre Verbindung mit der Gesangsstimme herbeizuführen suchte, durch das eigenthümliche Colorit, welches er dadurch dem Musikstück aufprägte, hatte er sich auf den Standpunkt eines Regenerators der instrumentalen Kunst gestellt. Händel, obwohl weniger erschöpfend, arbeitete doch sein Orchester in dem Sinne vollständiger Selbständigkeit. In seinen Gesangswerken, sowohl für den Solo-Gesang als für den Chor, war die Gesamtwirkung, die imponirende Grösse des die

einzelnen Sätze beherrschenden Gedankens das Wesentliche. Im Festhalten dieser Forderung, in völliger Einheit mit dem Inhalt des Stücks war sein Orchester behandelt. Kraft und Kühnheit des Ausdrucks standen ihm wie Sebastian Bach über der Süsse der Empfindung und über dem sinnlichen Behagen an der Schönheit des Wohlklangs. Bei beiden würde es schwer geworden sein, den Gesang von der Begleitung unabhängig zu denken, oder umgekehrt.

Nach dieser Seite hin hatte Emanuel Bach's Aufenthalt in Berlin eine Wandlung herbeigeführt. Der erste Cembalist seiner Zeit hatte zu lange der Uebung der generalbassmässigen Flötenbegleitung Friedrich's des Grossen obliegen müssen, um nicht den Gang der Melodie und der concertirenden Hauptstimme, mochte dies nun die Flöte oder der Gesang sein, als das Wesentliche des musikalischen Ausdrucks betrachten gelernt zu haben. Aus dem Concert-Salon und von der Opernbühne her drängte sich ihm dieselbe Erscheinung entgegen. Er hatte sich daran gewöhnt, in der Begleitung der leitenden Cantilene nicht etwa ein gleichmässig wirkendes, sondern ein mehr oder weniger dienendes Element zu erkennen. Und so kam es auch, dass er, ohne den Fortschritt seiner grossen Vorgänger zu beachten, das Orchester in der früher hergebrachten und in der Oper eingebürgerten Weise lediglich als Begleitungsform verwendet hat. Wohl führte ihn sein reicher, dem Fortschritt zustrebender Geist hie und da über die engen Grenzen dieser Behandlungsweise hinweg. Auch in der gewöhnlichen Anwendung der Instrumente sind nicht selten ein gewisser Glanz, Weichheit und Fülle des harmonischen Eindrucks, Züge der feinsten orchestralen Combination bemerkbar. Im Grossen und Ganzen aber ist nicht zu verkennen, dass Emanuel Bach, der mit seinen bedeutenden Gaben und nach der ausserordentlichen Schule, die ihm zu Theil geworden war, so wie nach der besonderen Richtung seines Geistes, wie Wenige berufen gewesen wäre, auch für die Orchester-Musik das so nothwendige Zwischenglied zwischen

der alten und der neueren Kunstschule, die sich vorzubereiten begann, zu bilden, diese Aufgabe nicht erfüllt hat. So bedeutend er nach vielen Richtungen hin dasteht, so hat er grade in dem wichtigsten Punkte der modernen Kunstentwicklung, in der Orchesterbehandlung, insbesondere in der Verwendung der Instrumente zu dem Gesange, so wenig geleistet, dass man den von ihm bewirkten Fortschritt nur für unerheblich erachten kann.

Aehnliches ist von ihm in Bezug auf die Behandlung der Arie zu sagen. Sebastian Bach und Händel hatten ihrerseits wohl an der alten, von Scarlatti herrührenden dreitheiligen Form festgehalten. Aber ihre Arien, so sehr sie hie und da veraltet erscheinen mögen, waren doch nicht bloss formell gegliederte Gesangsstücke, sondern ihrem geistigen Inhalt nach mit den Werken, denen sie angehörten, eng verwachsen. Bach, der Vater, hat auch keinen Augenblick geschwankt, überall, wo er dem Zuhörer mit noch grösserer Unmittelbarkeit näher zu treten gewillt war, sich seine eigne Form zu schaffen, wie er sie dem beabsichtigten Ausdrücke am angemessensten fand.

Auch Händel ging von der alten Form mit kühnem Geiste oft genug ab, oder legte doch in besonders hervortretenden Fällen in den Gesang so wie in die überall bei ihm höchst charakteristische Begleitung eine Kraft und Fülle des Ausdrucks, welche die schablonenmässige Form, wo diese beibehalten war, leicht vergessen liess.

Bei Graun finden wir dies nicht. Aber seine Arien sind Meisterstücke, theils von fliessend sangbarer Melodie, theils von schwungvoller Pracht.

Emanuel Bach's Arien dagegen sind die Stiefkinder seiner Muse. So vielen Raum er ihnen widmet, so zart und gesangvoll mitunter die Melodie, so glücklich die Modulation, hie und da selbst die orchestralen Effecte sind, so erkennt man doch in ihrer sich fast immer wiederholenden gleichmässigen Darstellungsweise, in der vorherrschenden Interesselosigkeit der Gedanken und in dem überwiegend

stereotypen Charakter ihrer Begleitung, dass er vor Allem nur darauf bedacht gewesen ist, dem versammelten Kirchen- oder Concertpublikum durch Vorführung eines gesangmässigen Musikstücks Genüge zu leisten. Der Chor, auf dem bis dahin die wesentliche Wirkung der Cantaten-Musik beruht hatte, war damals kaum in die Oper eingeführt, zwei- und dreistimmige Sätze wurden in ihr äusserst selten angewandt, das Ensemble von Solostimmen aber sollte erst erfunden werden<sup>1)</sup>. Nun musste Emanuel Bach von Leipzig her wohl die grosse Wirkung kennen, die in dem Kirchengore lag, zumal in dessen kunstmässiger Verbindung mit dem Choral. Aber es scheint, dass die Gewohnheit und die Hinneigung zu dem lyrischen Theile der Musik bei ihm stärker gewesen seien, als die künstlerische Ueberzeugung von dem, was dauernd und nachhaltig wirken müsse. So suchte er den Schwerpunkt seiner Kirchenmusiken eben da, wo er den Schwerpunkt der Oper gefunden hatte, nämlich in der Arie, und zwar in der Arie in ihrer überkommenen Form, in dem Solo-Gesange, der um seiner selbst willen geschrieben wurde.

An diesem Fehler krankten alle seine geistlichen Musiken. Ihm vorzugsweise ist es zuzuschreiben, dass dieselben bald vergessen worden sind. Er konnte oder wollte sich nicht dazu erheben, das Publikum, für welches er schrieb, zu sich emporzuziehen. Er bequeme sich seiner ephemeren Geschmacksrichtung und stieg zu ihm herab. Bach sagt von sich selbst<sup>2)</sup>: „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und für's Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch Allezeit mehr gebunden gewesen,

1) Welch' grosser Werth zu jener Zeit auf die Arie gelegt wurde, ergiebt sich beispielsweise daraus, dass Friedrich II. mit eigener Hand zu einer Arie aus der Oper Cleofide von Hasse für den Sänger Porporino Veränderungen (und zwar von unglaublicher Schwierigkeit) gesetzt hatte, deren Original-Handschrift (aus dem Nachlasse Carl Philipp Emanuel Bach's herrührend und von ihm bescheinigt) sich in der K. Bibliothek zu Berlin befindet.

2) Burney, Musik. Reisen. III. S. 208.

als bei den wenigen Stücken, die ich bloss für mich verfertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen; indessen kann es sein, dass dergleichen nicht eben angenehme Umstände mein Genie zu gewissen Erfindungen aufgefordert haben, worauf ich vielleicht ausserdem nicht würde gefallen sein.“

Dies sich abhängigmachen von dem schlechten Geschmack des Publikums und den lächerlichen Vorschriften Einzelner entschuldigt aber nichts. Es wird wohl wenige Künstler geben, die nicht mehr oder minder von äusseren Verhältnissen abhängig wären. Was würde aus der Kunst werden, wenn alle nach den Grundsätzen handeln wollten, denen Emanuel Bach folgen zu müssen erklärt hat? Glücklicher Weise ist auch er ihnen nur in einem Theile seiner Arbeiten gefolgt<sup>1)</sup>.

Vielleicht hatten die Erfahrungen, an denen sein Vater und Lehrer von Arnstadt aus gekrankt hatte, die bis in seine letzte Zeit hin seine Begleiter geblieben waren, und ihn in so manchen Conflict mit den äusseren, sein Leben beherr-

---

<sup>1)</sup> Auch die Zeit Bach's hatte, so überaus hoch er von ihr verehrt wurde, ein Gefühl davon, dass seine Connivenz gegen das Publikum ihn nicht überall den rechten Weg geführt habe. Es wird unter Anderem, gelegentlich der Beurtheilung eines Hefts seiner Sonaten für Kenner und Liebhaber (hier jedenfalls an falscher Stelle) gesagt: „Dass doch ein solcher Mann auch glaubt, sich nach der Mode, d. h. nach dem verdorbenen Geschmack der Liebhaber richten zu müssen — ein Mann, den keine besondere Lage dazu zwingt — dem es vielmehr das Schicksal so gut hat werden lassen, dass er ohne alle Hinderung, ohne allen Nachtheil für seine Zärtlichkeit, ruhig seine einmal erwählte Strasse durch's Leben wandern konnte.“ Allg. Musik. Almanach v. 1783 (Schwickert). S. 141.

Derselbe Vorwurf hat auch Graun für seine Opernmusik getroffen. Dieser hatte sich einmal gegen die Einmischung seines Königlichen Gebieters aufgelehnt. In den meisten Fällen hat er dies nicht gethan. Hier lag die Sache freilich ganz anders, denn die K. Oper zu Berlin war die Oper Friedrich's des Grossen, und dieser hatte ein gewisses Recht, dabei mitzusprechen. Und doch an dem, was Graun ausserhalb der Oper geleistet, erkennt man, was die Oper dadurch verloren hat, dass er nicht in voller Freiheit arbeiten konnte.

schenden Verhältnissen gesetzt hatten, einigen Einfluss auf die Anschauungen des Sohnes geübt, diesem eine grössere Geschmeidigkeit nach aussen hin nützlich erscheinen lassen. Vielleicht trat auch ab und zu das Schicksal seines Bruders Friedemann vor seine Seele, der, vielfach den Concessionen an den Geschmack des Publikums widerstrebend, Veränderungen an den überkommenen Traditionen, zumal in der Kirchenmusik abweisend, an seiner musikalischen Starrheit nicht weniger wie an seiner inneren Zerfahrenheit zu Grunde gegangen war. So gerieth er in seinen Kirchenmusiken auf einen Weg, der nicht überall als der rechte anerkannt werden kann. Seine Kirchenmusiken sind ein Gemisch von Talent und Grösse und von Oberflächlichkeit, Breite und Interesselosigkeit, wie es dessen wenige giebt. In ihnen findet man nicht jene organischen Gestaltungen, mit denen die alte Schule die Kirche versorgt hatte. Für Muster neuerer Arbeit aber fehlte ihnen derjenige Grad innerer Vollendung und Tiefe, der allein geeignet gewesen wäre, ihnen eine bleibende Stelle in dem Kreise grosser Kunstwerke zu schaffen. Wohl mochte ihre weiche, durchsichtige Form, der melodische Reiz, der ihnen keineswegs fehlte, das concertmässig Unterhaltende, namentlich in den vielen Arien, dem Publikum, wie es sich in den Kirchen Hamburg's zusammenfand, zusagen. Einem ernsten Sinn aber konnten diese Musiken auch zu ihrer Zeit nicht genügen.

Darum muss man ihren absoluten Werth für sehr bedingt erachten. Hatten sie einen relativ höheren Werth, insofern sie dazu beitrugen, aus der alten strengen in die neuere Schule überzuleiten? Oeffneten sie der folgenden Generation von Künstlern neue Bahnen? Ebneten sie ihnen die Pfade für ihr Wirken und Schaffen? Auch diese Fragen müssen mit Nein beantwortet werden. Emanuel Bach hat in dem Neuen, was seine Kirchenmusiken darboten, keine Organismen erzeugt, die fortbildungsfähig gewesen wären. Sie waren nicht aus seiner innersten Seele



hervorgegangen und es lag in ihnen daher nichts, das hätte Frucht tragen können. Er hat daher zwar Zeitgenossen gefunden, die wie er arbeiten, z. B. seinen Freund Benda, dessen Kirchenmusiken den seinen sehr ähnlich, von ihm abgeschrieben und vielfach aufgeführt wurden; aber er hat keine Nachfolger gehabt. Seine Werke aus diesem bedeutenden Theile seiner Künstlerlaufbahn sind vergessen, mit Recht vergessen. Er hätte Grösseres, Dauernderes schaffen können. Ihm fehlte die Anmuth und der melodische Reiz nicht, der Haydn gross gemacht hat. Sein Genius war in vielen Richtungen dem Mozart's nahe verwandt. Er hat es vorgezogen, einem beschränkten Kreise seiner Zeit Genüge zu leisten, und stieg deshalb von der Höhe herab, zu der ihm die Bahn offen lag.

Die Betrachtung des Einzelnen führt zunächst zu seinen

**a) Prediger-Einführungs-Musiken,**

einer ziemlich bestimmt ausgeprägten Gattung von Kirchen-Cantaten.

Die Einführung der Geistlichen in ihr Amt war nach der zu Hamburg herrschenden kirchlichen Sitte von jeher als ein grosses Fest betrachtet worden, das mit einem gewissen Pompe gefeiert wurde. Grosse Mahlzeiten hatten hier so wenig wie ehemals in Leipzig gefehlt, waren aber seit 1757 abgeschafft und wurden mit den dazu gehörigen Emolumenten (Möblirungs-, sowie Reise- und Transport-Kosten) in Geld (mit 800 Thlr.) abgefunden<sup>1)</sup>. So war nur der kirchliche Ritus übrig geblieben, und an diesem hielt man fest. Bei der Einführungs-Ceremonie sollten dem alten Herkommen gemäss alle anderen Pastoren, die Kirchs-piel-Herren und die Geschwornen zugegen sein. Zur Zeit Bach's geschah die Einführung in Gegenwart aller Derer,

---

<sup>1)</sup> Mönkenberg, die St. Nicolai-Kirche in Hamburg. S. 99. Ueber die Prediger-Einführungen in Leipzig, siehe J. S. Bach. Th. I. S. 162.

die zum Ministerio gehörten, der Kirchspielsherren, der Diaconen und Subdiaconen der Kirche. Die Feierlichkeit fand nicht an Sonn- und Festtagen, sondern nach der Wochenpredigt des Pastors statt. Bei solchen Gelegenheiten wurde dem Gottesdienste eine Musik hinzugefügt, deren erster Theil vor, der zweite Theil nach der Predigt aufgeführt wurde und deren Text in der allgemeinen Form der Kirchen-Cantaten gefertigt, den speciellen Umständen entsprechen musste.

Das Publikum wurde hievon durch die öffentlichen Blätter in Kenntniss gesetzt, wobei natürlich der Trompeten und Pauken ganz besonders gedacht wurde<sup>1)</sup>.

Bach hat solcher Einführungs-Musiken eine grosse Menge gefertigt, nämlich:

1. 1769: für Hr. Palm, Pastor zu St. Nicolai,
2. 1771: für Hr. Klefeker, Pastor zu Moorfleath,
3. 1771: für Hr. Schumacher, Pastor zu St. Jacobi (geb. 1738 zu Buxtehude und Nachfolger von Erduann Gottfried Neumeister<sup>2)</sup>),
4. 1772: für Hr. Haeseler, Pastor zu Allersmöhe,
5. 1772: für Hr. Hornborstl, Pastor zu St. Nicolai,
6. 1773: für Hr. Winkler, seit 1772 erwählter Pastor zu Sanct Nicolai,
7. 1773: für Hr. Dohren, Pastor an der Heiligen Geistkirche,
8. 1775: für Hr. Michaelsen, Pastor an der Weisenhauskirche,
9. 1775: für Hr. Friederici, Pastor zu St. Petri, geb. 1730, früher K. Preuss. Feld-Prediger, seit 1770 General-Superintendent des Fürstenthums Grabenhagen,
10. 1777: für Hr. Gerling, Pastor zu St. Jacobi, geb. 1745,
11. 1778: für Hr. Christian Sturm, Pastor zu St. Petri, geb. zu Augsburg am 25. Januar 1740, seit 1762 Lehrer am Pädagogio zu Halle, 1765 Conrector zu Sorau, 1767 Prediger zu Halle, 1769 zweiter Prediger zu Magde

<sup>1)</sup> So liest man in dem Hamburger Correspondenten von 1769. Nro. 103: „Der neu verfertigte und vom Herrn Kapellmeister Bach mit grösstem Fleisse componirte Text zur Musik, so den 12. July bei dem Antritt des Amtes des Herrn Pastor Palm in der St. Nicolai-Kirche unter Trompeten und Pauken aufgeführt werden wird, ist bei Herrn C. Grund auf dem Fischmarkt für 2 Schillinge bereits gedruckt zu haben“.

<sup>2)</sup> Bitter, J. S. Bach. Th. I. S. 137.

burg, † 26. Aug. 1786, und war für unsern Meister von besonderer Bedeutung durch seine Geistlichen Lieder,

12. 1780: für Hrn. Rambach, Haupt-Pastor zu St. Michaelis, geb. 27. März 1737,
13. 1782: für Hrn. Jänisch, Pastor in Altendamm (Hamburger Landgebiet), † am 5. Aug. 1818,
14. 1783: für Hrn. Lüttkens, Pastor an der Mohrenflether Kirche,
15. 1785: für Hrn. Schäffer, Pastor zu St. Nicolai,
16. 1785: für Hrn. Gasie, Pastor zu St. Michaelis, geb. zu Hamburg 1759 † 1813,
17. 1786: für Hrn. Cropp, Pastor an der Mohrenflether Kirche,
18. 1786: für Hrn. Müller, Pastor zu St. Petri, Sohn des ehemaligen Rectors am Johanneum,
19. 1787: für Hrn. Berekhan. seit 1736 zum Pastor an der Sanct Catharinen-Kirche erwählt,
20. 1787: für Hrn. Willerding, an Sturm's Stelle zum Pastor am St. Petri erwählt,
21. 1788: für Hrn. Runge, Pastor an der Billwerder Kirche,
21. 1788: für Hrn. Stöcker, Pastor an der Allermöhen-Kirche.

Die letzten Beiden sind erst im Jahre 1789, also nach Bach's Tode eingeführt worden<sup>1)</sup>.

Diesen Tonstücken würden noch als derselben Musik-Gattung angehörig anzureihen sein.

23. Aus dem Jahre 1773:

für Hrn. Rector Müller (geb. 1722 zu Wernigerode, seit 1754 Conrector, seit 1769 Rector adjunctus am Johanneum) und Hrn. Rector Schetelig, bei ihrer Einführung im Johanneum,

ferner:

24. Aus dem Nachlasse Bach's eine Einführungs-Musik ohne Titel<sup>2)</sup>.

Die Form dieser Musiken war eine ziemlich bestimmt ausgeprägte. Ein Anfangschor, zahlreiche Recitative und Arien und am Schlusse eines jeden Theils ein Choral, der Umfang im Ganzen den der gewöhnlichen Cantaten-Musik

<sup>1)</sup> Quellen.

- a. Witte, zuverlässige Nachrichten von den evangelischen Predigern zu Hamburg.
- b. Haussen. Ausführliche Nachrichten über die Kirchen und Geistlichen zu Hamburg.
- c. Geffken. Die grosse Michaelis-Kirche zu Hamburg.

<sup>2)</sup> Siehe die Zusammenstellung der Werke Emanuel Bach's. Anhang II.

übersteigend, alles dies wiederholt sich in ziemlich bestimmter Folge.

Nicht alle diese Einführungs-Musiken sind auf uns gekommen. Doch sind ihrer genug übrig geblieben, um aus ihnen ein bestimmtes Urtheil ziehen zu können.

Die Einführungs-Musik des Pastors Schumacher's 1771. Die Originalpartitur enthält die Bemerkung: „Der Anfang bis zum Recit. (wie felsenfest) vom Herrn Kapellmeister Bach. Das folgende von mir (Syndicus Schuback in Hamburg). Das letzte Recit. (Er, den du zu uns) vom Herrn Kapellmeister Bach.“ Dieser Original-Partitur ist vorgeheftet der „Text zur Musik, als der Wohlehrwürdige, in Gott Andächtige und Hochgelahrte Herr, Herr Otto Christian Schuhmacher, den 8. November 1771 als Diaconus an der St. Jacobi-Kirche in Hamburg eingesegnet ward, aufgeführt von Carl Philipp Emanuel Bach, des Hamburgischen Musik-Chors Director.“

Dieser Text, dem man im Ganzen eine gewisse Würde und talentvolle Behandlung nicht absprechen kann, war von Ebeling, dem Aufseher der Handels-Schule zu Hamburg, einem der Musik mit Enthusiasmus ergebenen und Bach nahe befreundeten Mann gefertigt. Hamburger Blätter aus jener Zeit <sup>1)</sup> sagen darüber: „Da die Kirchenmusik einen Theil unsres öffentlichen Gottesdienstes ausmacht, so wäre sehr zu wünschen, dass alle sogenannten Musiktexthe so gut und der Würde der Religion so angemessen wären, als derjenige ist, welchen wir heut' unsern Lesern bekannt machen. Der Herr M. Ebeling, Aufseher der hiesigen Handlungs-Akademie, ist der Verfasser desselben, wozu ihm die Einsegnung des Herrn Schumacher's, Diaconi bei hiesiger Jacobi-Kirche, Gelegenheit gegeben.“

Die Musik war, wie oben erwähnt, nur theilweise von Bach. Die von Schuback componirten Nummern, von

<sup>1)</sup> Hamb. Unparth. Correspondent v. 1771. Nro. 181.

denen einige aufbewahrt sind, sind unbedeutend und mögen gegen die Bach'schen Stücke stark zurückgetreten sein. Diese letzteren bestehen in

No. 1. dem Eingangschor (D-dur  $\frac{3}{4}$ , 3 Trompeten, Pauken und Oboen, Streich-Quartett). „Ich will den Namen des Herrn preisen. Gebt unserm Gott allein die Ehre!“ welcher nach einem sehr feierlichen Eingange durchaus homophon, in rhythmisch melodischem Styl ohne jede thematische Verarbeitung der Motive kurz verläuft.

Ihm folgt:

No. 2. Rec. für Tenor, in welchem ein gesangvoll schönes Arioso, Larghetto.  $\frac{4}{4}$  D-moll: Da wurden, ewig Dank sei Dir, Da wurden, Herr, auch wir! verflochten ist und woran sich

No. 3. Arie für Tenor (B-dur  $\frac{2}{4}$ , mit Streich-Quartett) anschliesst, deren Text:

Religion, du Glück der Welt,  
Geschenk der Gottheit, Heil der Seelen,  
Du ew'ger Trost, verlass' uns nicht;  
Leit' uns durch dieses niedre Leben;  
Lass' uns Deine Wege wählen;  
O, wie himmlisch glänzt Dein Licht,  
Glück der Welt, verlass' uns nicht.

der dem Gedichte voraufgegangenen Lobpreisungen ungeachtet, trocken ist, als dies billig erwartet werden dürfte.

So reicht denn auch die Musik dieser Arie durchaus nicht über jene grosse Zahl von Musikstücken hinaus, deren schablonenmässiges, nur der Routine folgendes Hinwerfen als ein Merkmal der Bach'schen Arien bezeichnet werden musste. Bach's Antheil an der ganzen Arbeit war nur gering. Dass er überhaupt auf eine solche Theilung der Composition einging, gehört wohl auch zu den Dingen, die Bedenken erregen dürfen. Was heut den französischen Opern-

und Vaudeville-Dichtern gestattet wird, konnte dies ihm in der Kirchenmusik erlaubt sein?

Andere Einführungs-Musiken sind von grösserer Bedeutung. So die für Prediger Haeseler 1772, deren Eingangschor (Allabr. moderato. 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Quartett) nach kurzer Instrumental-Einleitung in einer im unisono gesungenen Choral-Melodie zu kräftig bewegter Orchester-Begleitung den 40. Psalm (10 und 11)

3 Trompet.

2 Viol.  
Viola.

*Coro unis.*

Ich will pre - di -

gen dei - ne Ge - rech - tig - keit.

The musical score is written in G major and 3/4 time. It features three staves for trumpets, two for violas, and a unison choir. The choir part is marked 'Coro unis.' and begins with the lyrics 'Ich will pre - di - gen dei - ne Ge - rech - tig - keit.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

in ziemlicher Breite ausführt, und der sehr durchsichtigen Partitur ungeachtet doch eines der besten und eigenthümlichsten Stücke aus dieser Gattung von Musiken Emanuel Bach's ist.

Dem Chor folgt ein accompagnirtes Recitativ (adagio un poco). „Die folgende Arie fällt gleich ein.“ Es

ist eine Arie in G-dur  $\frac{4}{4}$ , vom Quartett lebhaft begleitet, für Bass, sehr colorirt, nicht ohne Würde. „Hallelujah! Welch' ein Bund!“ Nach einem Secco-Recitativ folgt der Choral: „Nun danket alle Gott“, womit der erste Theil, kürzer als die Mehrzahl der ähnlichen Musiken, schliesst.

Der zweite Theil beginnt mit einem in dem Text als Gebetlied bezeichneten Chor, der 7 Strophen enthält, in D-dur  $\frac{3}{4}$  mit 2 Oboen und 2 Bassons sonst nur mit dem Grundbass gesetzt ist, und dessen erster Satz kurz und melodisch in dem Em. Bach'schen Kirchenstyl verläuft. Dieser Satz wird nach einer von den Solostimmen des Tenor und Bass gesungenen, nur von 2 Bassons und dem Continuo begleiteten Strophe wiederholt. Ein zweiter Solosatz, von der Orgel und 2 Oboen begleitet, die weiterhin durch die Violinen und 2 Bassons abgelöst werden, führt zum dritten Male auf den ersten Chorsatz zurück, dessen Orchester-Begleitung 3 Trompeten und die Pauke hinzutreten. In diesem Wechsel und der Steigerung der instrumentalen Wirkung ist das Stück von nicht unbedeutendem Interesse. — Zum Beschluss wird der Anfangs-Chor des ersten Theils wiederholt.

Jedenfalls zeichnet sich diese Cantate vor der Mehrzahl der übrigen Bach'schen Einführungs-Musiken durch ihre Kürze und durch eine gewisse Würde und feierliche Pracht ihres Inhalts vortheilhaft aus. Sie gehörte eben noch zu den ersten ihrer Art. Der sonst so gewissenhafte Meister hatte sich noch nicht in dem Grade, wie es späterhin der Fall war, einer stereotypen Schnellschreiberei hingeeben, die seinen derartigen Arbeiten so wenig vortheilhaft gewesen ist.

Von geringerer Bedeutung ist die Einführungs-Musik für den Pastor Winkler (1773), welche die nicht unbedeutende Zahl von 17 zum Theil ziemlich langen Nummern enthielt, unter denen aber kaum mehr als der Chor No. 8 des ersten Theils „Heil uns, sein Frieden ist erschienen“ wegen

der darin vorkommenden, an ähnliche Arbeiten Sebastian Bach's erinnernden Vermischung von Chor und Recitativ bemerkenswerth ist. Ein schwungvolles Element waltet in dieser Arbeit nicht vor. Sie ist im Ganzen in dem Styl routinirter Mittelmässigkeit geschrieben. Am Schluss der Partitur findet sich die Bemerkung: „Nach der Einführung wird der erste Chor wiederholt.“

Wenn man die Länge der Musik-Abtheilungen, der Predigt und des langen Einführungs-Ceremoniels in Erwägung nimmt, so ersieht man daraus, wie viel der musikalischen Fassungskraft der Hörer bei solchen Veranlassungen zugemuthet werden durfte.

Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt noch die Original-Partituren von zwei Prediger-Einführungs-Musiken, auf denen weder das Jahr der Entstehung, noch der Name des eingeführten Predigers verzeichnet ist. Die eine derselben, mit dem Anfang „Herr Gott, Du bist unsere Zuversicht für und für“ zeichnet sich durch einen schönen Text aus, in Folge dessen die Musik eine grössere Menge interessanter Züge bietet, als dies in den übrigen Musiken dieser Art der Fall ist. Sie beginnt mit einem 4stimmigen Chor. (D-dur  $\frac{2}{4}$ , Trompeten, Pauken, Oboen, Streich-Quartett.) Eigenthümlich fällt in das hierauf folgende Secco-Recitativ des Alt eine 4stimmig gesetzte recitativ-artige Stelle ein,

The musical score is for a four-part vocal choir and strings. It is in D major and 2/4 time. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The string parts are for two violins, viola, and bassoon. The lyrics are: "Denn tau - send Jah - re sind vor". The score shows the vocal lines with lyrics and the string accompaniment.



dir, wie der Tag, der ge- stern vergan-  
gan - gen ist und wie eine Nachtwache

welche in ihrer von dem gewöhnlichen Wege so sehr abweichenden Structur an Seb. Bach erinnert. Mehr noch zeichnen sich 2 Arien aus, deren erste für Tenor (A-dur  $\frac{3}{4}$  Quartett mit 2 Oboen mit der Bezeichnung „feurig“) sich in der Begleitung der Violinen durch in  $\frac{1}{16}$  Noten gebrochene Accordgänge und in einer sehr schönen Declamation der Worte: „Wenn einst vor Deinem Schelten Beim Anbruch jener Nacht Das Feuermeer der Welten“ etc. so wie in dem dieser Stelle gegenüberstehenden Satze

Tenor. *pp* und nur der letzte  
Viol. I. u. 2. *pp*  
Viola. Bass. *pp*

Funke in fast ver - lösch'-ter Son - ne glüht.

gegen die bei Bach sonst gebräuchliche Art der Behandlung der Arien auszeichnet, während die andere Arie für Bass (Lebhaft D-dur  $\frac{6}{8}$ ) mit obligater Trompete,

*Lebhaft.*

2 Viol.  
und  
Viola.

Schon

hör' ich die Posaunen schallen, ihr Mensch. stellt e. vor Gericht.

welche schmetternd die Worte begleitet:

Schon hör' ich die Posaune schallen!  
Ihr Menschen stellt euch vor Gericht.

Schon fällt ein Strahl vom ew'gen Licht  
In meine Gruft! Die Adern wallen  
Schon neues Dasein. Engel heben  
Den Leichenstein von meiner Gruft.  
Horch, Horch, Posaunenschall! Er ruft:  
Du Staub ersteh' zu neuem Leben!“

in ihrer feierlichen Würde und Pracht gleichfalls weit über die conventionelle Arienform hinausgeht. Ihr folgt, mit 3 Trompeten in gewaltigem Tone begleitet, der sehr schön harmonisirte Choral, „Springt, ihr Grabesfesseln, springt“, mit welchem der erste Theil in würdiger Weise schliesst.

3 Trompeten.

Springt, ihr Gra - bes - Banden, springt. Le - ben fließt durch  
mei - ne Gli - der. Die Po -  
sau - ne Got - tes klingt.

The musical score consists of six systems. The first system shows the three trumpet parts (top three staves) and the vocal line (middle staff) with piano accompaniment (bottom staff). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the trumpet parts and piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The fifth system shows the trumpet parts and piano accompaniment. The sixth system continues the vocal line and piano accompaniment. The score is in G major and common time. The piano accompaniment includes figured bass notation (e.g., 6, 5, #, 3, 6, 7, 6, 5, 2, 6, 7, 5).

Menschen - kin - der ath - met wie - der,

denn der gros - se Tag ist da.

jauch - zet laut Hal - le - lu - jah!

Der zweite Theil enthält 2 Arien, ein begleitetes Recitativ und den Schlusschoral „Gott, der Du Deines Volks gedenkest“. Der Text ist von weniger allgemeinem Inhalt und bezieht sich vorwiegend auf die Ceremonie der Einführung. Dem entsprechend ist auch die Musik von geringerer Bedeutung als die des ersten Theils.

In der anderen dieser Einführungsmusiken ohne nähere

Bezeichnung ist nur ein dem Andenken des verstorbenen Vorgängers gewidmetes Secco-Recitativ mit einer Tenor-Arie (moderato A-moll  $\frac{4}{4}$  Quartett) von Bedeutung. Der Text lautet:

„Ruhe sanft, verklärter Lehrer,  
Dort in Deiner kühlen Gruft.  
Dein Gedächtniss bleibt in Segen,  
In den Herzen Deiner Hörer,  
Bis Dein Gott uns zu Dir ruft.“

Diese Arie ist besonders gesangvoll, von schöner inniger Melodie, nicht ohne die bei Bach hie und da hervortretende Sentimentalität.

Ru - he sanft ver - klär - ter Leh - rer.

Ru - he, ru - he, dort in dei - ner küh - len Gruft.

kurz, ohne Mittelsatz, in edler Form gesetzt. Neben ihr zeichnet sich noch ein Choral:

Hei - lig ist un - ser Gott. Hei - lig ist

un - ser Gott, der Her - re Ze - ba - oth!

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics: "un - ser Gott, der Her - re Ze - ba - oth!". The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, featuring chords and some melodic lines.

und eine Arie für Bass (D-dur  $\frac{3}{4}$ , 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett) „Das Wort des Herren stärkt auch unter Ungewittern“ aus, die kurz, sehr ausdrucksvoll, von edlem, melodischem Schwunge und voll von reichen und frappanten Modulationen ist.

Es sei endlich noch einer dieser Musiken aus den letzten Lebensjahren Bach's gedacht, der Einführungs Musik des Pastor Gasie (1785).

Diese beginnt mit einem kurzen Chor. (F-dur  $\frac{4}{4}$ ) „die Oboen spielen mit dem Cant und Alt“, mit dem Anfange: Gnädig und barmherzig. Dann folgt ein Recitativ mit „Arie für Hrn. Ihlert, setzt ohne Vorspiel ein.“

Wenn Menschen dein ver - gessen, o Christ, in deiner  
Noth, noch bist du nicht ver-las-sen, es sorgt für dich ein Gott.

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in F major and 2/4 time, with lyrics: "Wenn Menschen dein ver - gessen, o Christ, in deiner Noth, noch bist du nicht ver-las-sen, es sorgt für dich ein Gott.". The piano accompaniment is in F major and 2/4 time, featuring chords and some melodic lines.

In diesem Style geht es fort. Die Würde und der Ernst der musikalischen Darstellung waren hier verloren gegangen.

Nach einem zweiten Recitativ folgt die „Arie für Hrn. Schumacher,“ G-dur  $\frac{2}{4}$  mit obligater Flöte, welche das Zwitschern und den Gesang der Vögel malt, und nach einem dritten Recitativ „Arie für Hrn. Reicheln“, G-moll  $\frac{3}{4}$  mit 2 gedämpften Violinen und Fagott, welche sich in melodisch-rhythmischer Weise, ohne zu grossen Ernst zu zeigen ziemlich lang dahinzieht.

Ein kurzer Chor „Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes,“ ein kurzes Accompagnement und der einfach harmonisirte Choral „Ich bin ja, Herr, in Deiner Macht“ mit 3 Versen enden diesen ersten ziemlich langen Theil von 10 Nummern, unter dessen Original-Partitur die Bemerkung steht: „Ende des ersten Theils, den 14. Juli 1785.“

Der zweite kürzere Theil beginnt mit einem Secco-Recitativ, das von einem Larghetto und einem Accompagnement unterbrochen wird, und dem ein schönes Arioso, das einzige werthvolle Stück der ganzen Arbeit („langsam, Hr. Dallwer“ C-dur  $\frac{3}{8}$  Quartett) folgt. „Da geht er schon zur heiligen Stätte.“

Das Ganze schliesst mit der vierstimmig gesetzten Melodie des alten Chorals „Lobt Gott, ihr Christen allzumal“ und ist unterschrieben „Ende den 16. Julius 1785.“

Nach diesen Mittheilungen wird es kaum bedauert werden können, dass ein grosser Theil dieser Musiken unbekannt geblieben ist.

Im Allgemeinen wird es schwer sein, diese Prediger-Einführungsmusiken anders denn als eine Art kirchlicher Gelegenheits-Arbeiten zu charakterisiren.

Die Ergebnisse eines anderen Theils der kirchlichen Thätigkeit Bach's ähnlich bezeichnen zu müssen, ist in nicht geringem Grade bedauerlich. Es sind dies

b) die Passions-Musiken

deren er nicht weniger als ein und zwanzig, d. h. in jedem Jahre seines Aufenthalts zu Hamburg eine geschrieben hat. Man würde Unrecht thun, wenn man diese mit stehender Regelmässigkeit in ununterbrochenem Turnus jeden der vier Evangelisten 5 mal durcharbeitenden Musikwerke mit jenen grossen religiösen Gebilden vergleichen wollte, welche Seb. Bach in seiner Matthäus- und Johannes-Passion hinterlassen hat. Zu der stolzen Höhe dieser Werke streben sie in keinem einzigen ihrer Theile an. Aber so schwer es gewesen sein würde jene Höhe zu erreichen, so wäre es doch wohl des Sohnes würdig gewesen, dahin zu streben, dass er den ungeheuren Fortschritt, den sein grosser Vater in jenen Werken für die religiöse Oratorien-Musik herbeigeführt, durch die er seine eigne schöpferische Thätigkeit gewissermassen auf den Culminationspunkt ihrer Bedeutung erhoben hatte, festzuhalten versucht hätte. Davon findet man in diesen Oratorien ebenso wenig, als ein Fortschreiten auf der Bahn des Messias oder des Todes Jesu.

Im Ganzen ist von diesen Passions-Musiken wenig auf uns gekommen. Was man von ihnen im Original kennt, sind nicht eigentlich durchgearbeitete Partituren, sondern vielmehr schematische Andeutungen, welche meist nur wenige Blätter enthalten, und kaum für etwas Anderes zu erachten sind, als für eine Art ausgedehnter Notizzettel für den Dirigenten, in denen sehr Vieles, oft das Meiste als bekannt vorausgesetzt und nur Weniges in bestimmter Form niedergelegt war. Vielleicht hatten sie die Bestimmung, von zuverlässigen und geübten Copisten zu eigentlichen Partituren zusammengestellt resp. umgeschrieben zu werden. Freilich würde es dann immerhin merkwürdig genug sein, dass eine wirkliche und vollständige Partitur von keinem einzigen jener zahlreichen Werke auf uns gekommen ist. Doch lässt sich aus dem Vorhandenen ein hinreichend sicheres Bild von dem zusammentragen, was in diesen



Passions-Musiken gegeben und geboten worden war. Sie bestanden in einer Art schablonenmässiger Fabrikarbeit, in der Bach, seiner selbst keineswegs würdig, für jedes Jahr eine besondere Passion aufzuputzen sich bemüht hatte, und der die ein- für allemal componirten Evangelisten-Texte als Grundlage dienten. War für diesen grossen Aufwand an unbedeutender Arbeit eine Nothwendigkeit vorhanden? Man möchte meinen, dass ein vierjähriger Turnus genügt haben würde, dem Bedürfniss vielfachen Wechsels zu genügen. Seb. Bach hatte, um nach dieser Seite hin das Seinige zu thun, mit seinen Thomas-Schülern neben seinen eigenen Passions-Musiken auch solche von anderen Meistern in den Kirchen Leipzigs zur Aufführung gebracht. Der Sohn, weniger ernst arbeitend als jener, weniger gross in seiner Auffassung der kirchlichen Dinge und mit geringerer Tiefe seine Aufgaben erfassend, konnte ein und zwanzig solcher Musiken schreiben, von denen eine einzige, im Sinne und Geiste des Vaters gesetzt, hingereicht haben würde, ihm für alle Zeiten den immergrünen Kranz des Ruhmes auf die alternden Schläfen zu drücken.

Welche Wirkung er nach dieser Seite hin erreicht haben mag, darüber ist keine Nachricht auf uns gekommen. Dass aber diese nicht die der Passions-Musiken seines Vaters sein konnte, ist zweifellos. Uebrigens hatte auch Telemann nicht weniger als 19 Passions-Musiken geschrieben, und die Hamburger Kirchen-Gemeinden waren daher wohl daran gewöhnt, in der Charwoche die Arbeiten ihrer heimischen Tonsetzer zu hören, wie denn auch E. Bach nur seine eignen, für die Charwoche jeden Jahres componirten Passionen hat aufführen lassen.

Von diesen sind theils ganz, theils in Bruchstücken bekannt:

1. Die Passion nach Matthäus von 1777.
2. „ „ „ Matthäus von 1781.
3. „ „ „ Lucas von 1783.
4. „ „ „ Johannes von 1784.

5. Die Passion nach Matthäus von 1785.

6. „ „ „ Lucas von 1787.

Eine Passion nach Marcus ist nicht auf uns gekommen.

Die Recitative des Evangeliums, von denen leider nur Bruchstücke übrig geblieben sind und deren erzählender Theil wie bei Seb. Bach dem Tenor zufiel, sind gleich dem Evangelio der grossen Passions-Musik als Secco-Recitative gesetzt. Die Chöre der Juden waren offenbar chormässig behandelt. Sie sind leider völlig unbekannt geblieben. Innerhalb der Recitative treten im Uebrigen, wie in den Passionen des Vaters, die einzelnen Stimmen, Christus, der Hohepriester, Pilatus, Petrus, Judas etc. meist im Bass gesetzt, redend und antwortend ein. Für die Reden Christi fehlt jene unvergleichliche Individualisierung, welche die Matthäus-Passion Sebastian Bach's auszeichnet. Das Evangelium war von zahlreichen Chorälen und Arien durchflochten, von denen die Choräle, mit den Nummern und Versen des Hamburger Gesangbuchs bezeichnet, offenbar auf den Gemeinde-Gesang berechnet und daher nur in wenigen Fällen vierstimmig ausgeführt waren. Bezüglich der Beschaffenheit der Arien gilt meist das schon mehrfach Gesagte. Der Chöre allgemeinen Inhalts waren nur wenige und diese meist seinen geistlichen Liedern entnommen, vierstimmig gesetzt und instrumentirt.

Die „Passion nach dem Matthäus von 1777“ beginnt mit dem ausnahmsweise vierstimmig ausgesetzten Choral 118. 1. „O, Lamm Gottes, unschuldig,“





dessen eigenthümliche Harmonisirung eine Arbeit von höherem Werthe erwarten lässt, als weiterhin gegeben wird. Der ihm folgende Anfangschor No. 1. fehlt. Dann heisst es weiter:

„Rec. Jesus (Bass): Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

Chor No. 2. (fehlt gleichfalls).

Evangelist (Tenor) Judas: Gegrüsset seist Du, Rabbi! etc. Herr Hofmann's Arie:

Evangelist: Da verliessen ihn alle Jünger und flohen. Choral 129. 6.

Evangelist: Hohepriester (Bass). Was bedürfen wir weiter Zeugniß? Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört, Was dünket euch?

Evangelist: Sie antworteten etc. Nach dem Chore der Juden: er ist des Todes schuldig, kommt folgender Choral:

Choral 114. I.

Evangelist: Da speieten sie in sein Angesicht etc.

Nach dem Chore: Weissage uns etc., bleibt der Choral No. 122. 3. weg.

Evangelist: Petrus aber etc.

Evangelist: ... naus und weinte bitterlich.

Hrn. Ebeling's Arioso und Arie No. 5.

Evangelist: Des Morgens aber etc.

Nach den Worten des Evangelisten: erhängte sich selbst, Choral No. 590. 7.

Evangelist: Aber die Hohen Priester etc.

Pilatus (Bass): Wie hart sie Dich verklagen?

Evangelist: und er antwortete etc.“

In dem vorstehenden, fast nur die Stichworte des Evangelisten und die Angabe der Choräle nach dem Gesangbuch ergebenden dürftigen Notizen von Bach's Hand ist alles enthalten, was von dieser Passion auf uns gekommen. Erwägt man, dass diese Bearbeitung nach Matthäus die dritte war, welcher sich Bach seit seinem

Amtsantritt in Hamburg unterzogen hatte, und dass das obige Fragment derselben auf vieles Bekannte und bereits Vorhandene hindeutete, so wird man die Vermuthung begründet finden, 1) dass die Recitative mit den Chören der Juden für jeden Evangelisten nur einmal gesetzt und im eintretenden Turnus wieder verwendet wurden, 2) dass diese Vermuthung wohl auch für einen Theil der Arien zutreffe, 3) dass die Choräle zum Theil neu, wiewohl nur äusserlich und willkürlich hinzugefügt, auf die mitwirkende Theilnahme der Kirchen-Gemeinde am Gesange berechnet waren, muthmasslich in der Mehrzahl einstimmig gesungen und nur von der Orgel begleitet worden sind.

Wahrscheinlich hatte die so eben betrachtete Original-Disposition die Bestimmung, die vollständige Partitur zu ersetzen. Denn da die Stimmen, Recitative und Arien in einzelnen vorhanden waren, konnte Bach nach ihr die Ausführung wohl im Nothfalle dirigiren. Stellt man dieselbe den sorgfältig geschriebenen und bis in die kleinsten Detailbezeichnungen ausgearbeiteten Passions-Partituren Seb. Bach's gegenüber, so ergiebt schon diese rein äusserliche Betrachtung den ungeheuren Unterschied, der zwischen jenen und diesen Arbeiten besteht.

Von der „Passion von 1781“ ist folgendes bekannt:

„Choral No. 110. 1.“, darauf „No. 1. Anfangs-Chor“ (fehlt auch hier, wie bei der vorhergehenden Passion).

Nach den Worten: Dein Wille etc., Choral No. 393. 1.

Nach den Worten: Den greifet etc., kommt folgendes *Accomp.* Recit. (für Tenor) etc.,

welches den Gehorsam Christi bis zum Tode schildert und ohne wesentliche Bedeutung ist.

Arie (für Bass) *Poco andante*. C-dur: „Nun sterb' ich Sünder nicht“,

welche ohne *Accompagnement* mit der Bemerkung „die Stimmen liegen in No. 2“ in der Partitur steht, so dass muthmasslich die Begleitung ohne partiturmässige Zusammenstellung in die einzelnen Stimmen ausgesetzt war.

„Nach den Worten: Und flohen, kommt folgende Arie.

Die Arie No. 3 mit der Singstimme und übrigen Stimmen liegt in No. 2 ebenfalls. Die Tenorstimme wird in den Discant gesetzt.

Choral No. 129. 9.

Nach den Worten: Der Dich schlug: Choral No. 122. 5.

Nach den Worten: Ich kenne den Menschen nicht, kommt der Cramer'sche Psalm No. 3 mit folgenden Worten:

Keiner wird sich schämen dürfen,  
Welcher Dich zum Schilde nimmt.  
Wenn ihn auch die Feind' ergrimmt  
Tagelang darnieder würfen.  
Aber Schande fällt auf den,  
Welcher Fromme zu verschmäh'n  
Ohne Furcht vor Gott sich waget.

Nach den Worten: Und er hängte sich selbst, folgt der Cramer'sche Psalm No. 4 mit folgenden Worten:

Ich bin gebeugt, ich bin zerschlagen,  
Ich schrei voll Seelenangst zu Dir!  
Herr, Du vernimmst mein brünstig Klagen,  
Und hörst auf das Geschrei von mir.  
Mein Herz erbebt, die Kräft' entgehen  
Mir völlig, und ich kann kaum sehen,  
Denn mein unnebelt Auge bricht,  
Und mir verlöscht sein dunkles Licht.

Gleich darauf der Choral No. 422. 8.

Nach den Worten: Landpflieger sehr verwunderte, kommt folgendes Accompagnement.“

Hier folgt ein accompagnirtes Recitativ von 13 Takten, auf das Vorbild und Beispiel Christi hinweisend.

„Gleich hierauf folgt der Chor auf der anderen Seite.“

Dieser Chor (B-dur Allabr., sehr langsam, vierstimmig mit Quartett-Begleitung) in vier Strophen lautet wie folgt:

Herr, stär - ke mich, dein Lei - den zu be-

denken, mich in das Meer der Lie - be zu ver -  
sen - ken, die dich be - wog, von al - ler Schuld des  
Bö - sen mich zu er - lö - sen.

Die zweite Strophe:

„Ich will nicht Hass mit gleichem Hass vergelten,  
Wenn man mich schilt, nicht rächend wieder schelten,  
Du Heilger Du, Herr Haupt der Glieder,  
Schaltst auch nicht wieder.“

ist in vollständig gleicher Weise wie die erste gesetzt.

Bei dem wenngleich melodisch sanften, doch einfachen Gange dieses chormässigen Liedes dürften die 4 hintereinander fortgesungenen Strophen doch wohl ermüdend gewirkt haben.

„Nach den Worten: Denn Uebles gethan? kommt der Choral mit der Melodie: Herzliebster Jesu mit folgenden Worten:

Unendlich Glück. Du littest uns zu Gute,  
Ich bin versöhnt mit Deinem theuren Blute.  
Du hast mein Heil, da Du für mich gestorben,  
Am Kreuz erworben.

Nach den Worten: Damit sein Haupt, kommt der Choral No. 129. 4.

Nach den Worten: dass sie ihn kreuzigten, kommt folgende Arie für Hrn. Hoffmann. NB. Die Stimmen liegen in No. 5.“

Diese Arie (poco Adagio  $\frac{3}{4}$  D-dur) ist ziemlich gewöhnlich, der alten Arienform gemäss, ohne Tiefe und Schwung. Alles Andere fehlt.

Was zur Passion von 1777 bemerkt worden, passt auch hier. Nur macht die vorstehende Disposition den Eindruck, als ob nach ihr von einem geübten Notenschreiber eine neue Partitur habe aufgestellt werden sollen.

Aus der Passion von 1783 (Lucas) ist noch weniger bekannt. Die vorhandenen einzelnen Stimmen deuten indess an, dass der Charakter und die Art und Weise der Composition wohl im Wesentlichen dieselbe gewesen sein wird, wie die der vorigen. Was wir davon kennen, ist:

1. „Accomp. für Hr. Hofmann und Arie für Hr. Illert — von C. P. E. Bach — nach den Worten: Weinte bitterlich.“

Das Accompagnement ist in der gewöhnlichen Weise der begleiteten Recitative ohne besonders hervortretende Eigenthümlichkeit geschrieben, die Arie:

„Wenn sich Einbildungen thürmen,  
Hochmuthswellen brausend stürmen.“

in einer etwas gewöhnlichen declamirenden Melodie mit in  $\frac{1}{16}$  harpeggirender stark bewegter Violin-Begleitung; das Ganze ohne besondere Tiefe.

2. „Chor No. 6 zur Passion von 1783 von C. P. E. Bach — nach den Worten: Am dürrn werden? Aus Cramer's Psalmen: Jehovah herrscht, ein König über Alle!“

Lebhaft und glänzend, F-dur  $\frac{4}{4}$  mit 2 Hörnern, 2 Oboen, dem Streich-Quartett (die Bratsche mit dem Violon und Fagott), welches in  $\frac{1}{16}$  Triolen sich bewegt.

3. Herr, stärke mich. Ein Chor aus Gellerten von C. P. E. Bach, in der Passion von 82 und 83. NB. Der 3. und 9. Vers.“

Es ist dies der bereits zu der Passion von 1781 mitgetheilte Chor. —

Die Passion von 1784 (Johannes) beginnt (muthmasslich nach einem mit No. 1 beziffertem Chorale) mit:

„No. 2. Ein Chor, Nach den Worten: Was ist Wahrheit?“  
(Quartett 2 Oboen mit Cant und dem Alt). „Nachdrücklich und etwas langsam.“

der du selbst die Wahrheit bist. Gott, zu dem ich  
sin - ge, Gott, den kein Ver - stand er - misst,  
Ursprung al - ler Din - ge.

Dieser Chor, dessen Text in der Fortsetzung lautet:

„Alle Wahrheit kommt von Dir  
Zu den Menschenkindern,  
Sie erleuchtet uns, wenn wir  
Selbst ihr Licht nicht hindern.“

gehört ursprünglich der ersten Sammlung der Münter'schen Lieder an. Er wurde mit den veränderten Worten zweimal gesungen.

Obschon wohlklingend und voll Melodie, selbst in modernem Sinn, drängt sich doch bei seiner Betrachtung die Frage auf, ob dies der Eingang eines Passions-Oratoriums sein dürfe?



Ausser diesem ersten Chor sind aus demselben Werke noch vorhanden:

- a. „Nach den Worten: Er verschied, der Chor: Hallelujah! Auf Golgatha starb als ein Missethäter Jesus. Der Gerechte stirbt für uns Uebertreter.“

welcher ziemlich kurz ist und dessen Melodie, von dem Streich-Quartett und zwei mit den Violinen gehenden Oboen begleitet, unverändert zu drei verschiedenen Textstrophen gesungen wird. Der Chor ist in seinem Charakter dem vorigen ziemlich gleich.

- b. Einige Arien in dem Style des vorigen Jahrhunderts, ohne hervortretende Bedeutung,

- c. Ein accompagnirtes Recitativ im ariosen Styl, etwas weiter ausgeführt, aber gleichfalls nur von beschränkter Wirkung.

Die Passion von 1785 beginnt mit

„dem Choral No. 87. 1. (welcher einen Ton herunter in G-moll gesetzt wird.“

„Nach dem Choral folgt der Chor (sehr langsam, vierstimmig E-moll  $\frac{4}{4}$  2 Oboen, Streich-Quartett),“

welcher durch ein sehr ernstes Vorspiel eingeleitet in einen kurzen der 1. Litaney Em. Bach's entnommenen Satz übergeht, dem das dreimal wiederholte

„O Du Lamm Gottes das der Welt Sünde trägt,  
Verleih uns steten Frieden. Amen!“

folgt.

Hier findet man zum ersten Male ein Stück, das der Würde und dem Ernst des gottesdienstlichen Zweckes entspricht. Freilich ist dasselbe nicht für die vorliegende Passion componirt, sondern einfach einem anderen Werke entnommen.

„Nach den Worten: Den greifet. Arie für Sopran. (E-moll  $\frac{2}{4}$ , Streich-Quartett. Andante) Die Bosheit giebt mit falschen Küssen.“

mit einem melodisch weichen Mittelsatz in E-dur.

Das Papier und die Schrift dieses Stückes sind von dem übrigen Originale von 1785, so wie von der später zu erörternden Passion von 1787 sehr verschieden. Auf dem Blatte ist die Bezeichnung 1789 ersichtlich, eines Jahres, dessen Beginn Bach nicht mehr erlebt hatte. Da die Passionsmusik für

dieses Jahr bereits ausgearbeitet war, so könnte wohl dies Stück eigentlich jener letzten Arbeit angehört haben und nur aus Zufall in die Passion von 1785 gekommen sein.

„Nach den Worten: Und flohen,“ accompagnirtes Recitativ für Bass, dann eine Arie für Bass (C-dur  $\frac{3}{4}$ , für Streich-Quartett) in der Weise der Mehrzahl der Bach'schen Arien.

„Evang. Adagio.

Und ging hin - aus und wein - te bit - ter - lich.

„Hierauf folgt Hrn Kirchner's Arie. Adagio. 2 Flöten. Quartett, Im Staub gebückt wein' ich vor dir.“ Nach den Worten: sehr verwunderte,“ Arie für den Cant. (Allegro. C-dur  $\frac{2}{4}$  Quartett.)

Erfrecht euch nur, die Unschuld zu verklagen. „Nach den Worten: „ihn kreuzigten,“ kommt die Arie für Hrn. Hofmann, die in den Stimmen steht.“

Nachher zuletzt das erste Chor aus der Litaney noch einmal und der Choral No. .... schliesst.“

Dieser Schlusschoral ist nicht bezeichnet. Doch liegt der besprochenen Original-Disposition ein einzelnes Blatt bei, auf welchem vierstimmig gesetzt ohne Worte der Choral „Wo Gott der Herr nicht giebt sein Gunst“ aufgeschrieben ist, der muthmasslich den Schluss hat bilden sollen.

Auch bei dieser Passion findet sich im Wesentlichen wieder bestätigt, was bei Besprechung der ersten Passionen gesagt worden ist. Inzwischen tritt hier bei dem mindestens in den Arien etwas reicheren Material die weitere Beobachtung hinzu, dass dem instrumentalen Theile des Werks eine fast zu geringe Aufmerksamkeit gewidmet ist. Quartett-Begleitung, hie und da durch Flöten oder Oboen verstärkt, meist in einfachem Begleitungsgange als Unterlage der Singstimmen, das ist Alles, was das Orchester in den Passionsmusiken Emanuel Bach's zu leisten hat. Jener reiche Wechsel der Instrumentirung, welcher Sebastian Bach's Passionsarien charakterisirt, selbst die glänzenderen

Farben, die Emanuel Bach in seinen Oratorien hie und da anzuwenden liebte, alles das versinkt vor diesem eintönigen Einerlei, aus dem selten ein wohlthuender Zug selbständiger Bewegung oder eigenthümlicher Berechnung hervorschaut.

Die mit der zitternden Hand des hohen Alters in dem Jahre vor Bach's Tode geschriebene „Passio secundum Lucae von 1787“ hat folgenden Gang:

„Nach dem Anfangschoral: „O Lamm Gottes,“ mit einem Verse folgt der Chor No. 1. (Largo. D-moll. Allabr.) Die Oboen spielen mit dem Cant und Alt.

Der Text: „Mein Erlöser, Gottes Sohn, der Du für mich bittest“ u. s. w. ist kurz, melodisch, weich behandelt, der ganze Satz einschliesslich des Vor- und Nachspiels 38 Takte lang.

„Nach den Worten: „Anfechtung fallet,“ folgt die Arie No. II. (Discant-Arie No. II.) G-moll  $\frac{4}{4}$  mit Fagott, ohne Hoboen, nicht zu langsam.

„Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen.“

Diese Arie, in der das Fagott merkwürdiger Weise die Singstimme in der Octave begleitet, hat eine cavatinenmässige Form.

„Nach den Worten: Weinete bitterlich. Bass-Arie No. III. (B-dur  $\frac{3}{4}$  2 Flöten. Quartett) nicht zu langsam.

„Mitten unter deinen Schmerzen“

ist wie die vorige Arie kurz, ohne Mittelsatz, im Ganzen melodisch, doch nicht ohne einen altmodischen Anstrich.

„Accompagnement, langsam und im Tempo.

Thränen bitterer Reue fliessen  
Von seinem Angesicht.  
Und sie schämt sich zu vergiessen  
Der gerührte Jünger nicht.  
Er enteilet dem Getümmel,  
Flehet brünstig zu dem Himmel,  
Dass Gott ihm die Schuld verzeih',  
Und im Schwachen mächtig sei.“

eine höchst mittelmässige Composition.

„Gleich darauf folgt der Chor: (C-dur  $\frac{4}{4}$ , 2 Flöten, Streich-Quartett.)

Deinem Freunde bin ich ähnlich, Stets auf Deinem Pfad zu wandeln,  
Ach, erbarme meiner dich! Liebevoll, wie Du, zu handeln,  
Sieh', ich fleh' zu Dir so sehnlich, Bis zum Tode treu zu sein,  
Stärke, leite, bessere mich. Dies sei meine Lust allein.“

Dieser Chor ist wie der Eingangschor homophon, melodisch, doch nicht von jener Würde und Feierlichkeit, die einer solchen Musik ihren Charakter verleihen sollte. Wenn man den Schlusssatz betrachtet,

Bis zum To-de treu zu sein, bis zum Tod.

Dies sei mei - ne Lust al - lein, meine Lust al - lein.

so wird man sich sagen müssen, dass ein so liederartiges Musiciren nicht in den Gottesdienst der Charwoche passen konnte.

„Nach den Worten: Der Kraft Gottes. Arie (für Bass. D-dur  $\frac{2}{4}$ , ohne Hoboen mit Streich-Quartett.)“ Lebhaft und nicht ohne einen gewissen Glanz.

„Nach den Worten: Was sie thun. Arie (für Tenor. E-moll  $\frac{2}{4}$  ohne Hoboen mit Flöten.) Langsam. Die 1. und 2. Flöte gehen mit der 1. und 2. Violine.

„Erstaunend seh' ich diese Huld.“

setzt ohne Vorspiel ein, ist von keiner Bedeutung.

„Nach den Worten: im Paradiese sein. Arie (für Bass. C-dur  $\frac{3}{8}$ , Streich-Quartett.)

Wenn sich zu jener Seeligkeit  
Empor die Seele schwinget.“

ebenfalls nicht von höherem Werthe als die vorige.

„Nach den Worten: Verschied er. Chor-Largo, enthält nur eine Wiederholung des ersten Chors zu den Worten:

„Herr, dein Friede sei mit mir,  
Und auf mein Gewissen,  
Wenn es zaget, lass von Dir  
Trost und Freude fließen.  
Trost ergiesst in jedes Herz  
Sich aus jenem Herzen.  
Auch den bängsten, herbsten Schmerz  
Heilen Deine Schmerzen.“

Das Werk schliesst mit Choral No. 110. V. 5.

Die vorstehende Passion ist diejenige, aus welcher man das Gerippe der anderen am deutlichsten erkennen kann, weil sie in der Disposition vollständig ist. Die Vergleichung zwischen ihr und den vorhergehenden mehr oder weniger bedeutenden Bruchstücken zeigt deutlich, dass alle 21 Passionsmusiken nach demselben Zuschnitt gefertigt, ohne wesentliche innere organische Verschiedenheiten im Charakter einer geistlichen Unterhaltungsmusik von vorwiegend sinnlicher Bedeutung geschrieben waren. Mag, wie in dieser letzten, die Arienform vorherrschen, oder mögen, wie in anderen, die eingestreuten Choräle und die sonst vorkommenden mehrstimmigen Sätze eine hervorstechendere Rolle spielen, allen fehlt die kirchliche Würde und Erhabenheit, jener unbeugsame Ernst, welcher der Feier der Leidenstage des Heilands ziemt. Sonach lässt sich über diese zahlreichen Arbeiten nur sagen, dass ihr Schöpfer vor der Nachwelt grösser dastehen würde, wenn er sie nicht geschrieben hätte.

Eine andere Kirchenmusik, welche gleichfalls dem letzten Decennium des Meisters angehört, ist in dem Gegenstande ihrer Darstellung den Passionsmusiken verwandt, steht ihm aber der geringeren äusseren Ausdehnung ungeachtet weit voran. Es ist dies

**c) die Osterquartal-Musik von 1784,**

welche in der zu Berlin befindlichen Original-Partitur mit der Unterschrift „den 20. Januar 1784“ versehen ist. Sie besteht, wie die meisten für die Kirchen Hamburgs geschriebenen Musiken, aus 2 Theilen, deren erster mit

No. 1. Chor. (Adagio. D-moll 4/4 2 Oboen. Streich-Quartett)  
beginnt:

„Anbetung, dem Erbarmer! Preis und Ehre  
Dem, der für uns den Tod der Sünder starb,  
Der uns durch Blut und Tod ein ewig Glück erwarb.“

Der vierstimmige Satz ist gefühlvoll, etwas weich,  
doch von festgegliederter Declamation. Die Instrumente  
dienen im Wesentlichen nur als Begleitungsgrundlage. Die  
zweite Abtheilung im Allegro

„Hallelujah! Jesus lebet,  
Erlöste Menschen, o erhebet  
Des Gottversöhnners Majestät!“ etc. etc.

ist der vielen Worte ungeachtet kurz, declamatorisch und  
nicht ohne Energie,

Hal-le-lu-jah, Je-sus le-bet, er-lö-ste Menschen, o er-  
he-bet des Gottver-söhnners Ma-je-stät.

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a double bar line.

wiewohl in etwas oberflächlicher Schreibweise gesetzt.

Dem gegenüber steht No. 2. Accompagnement („für  
Bariton, streng nach dem Takt“) als ein Muster edler  
Lyrik da.

Wir standen weinend, tief in Schmerz verloren,  
Um diese Gruft. Sie deckte den,  
Der für die Sünder einst in Knechtsgestalt geboren  
Von ihnen der Verfolgung Schwäche  
Erduldete, der in's Gericht dahingegeben  
Für uns den Tod, ein Raub der Leiden, sah.  
Wir sah'n ihn sterben! O wie war uns da,  
Denn unsrer Schulden Opfer ward sein Leben,

Eine herrliche, an die begleiteten Recitative der Matthäus-Passion Sebastian Bach's erinnernde melodische Declamation zu einer Instrumental-Begleitung voller Innigkeit und tiefen Gefühls.

No. 3. Arie (für Bass. F-moll  $\frac{3}{4}$ , Violini con sord.) mit dem Fagott, das in obligatem Gange mit der Gesangsstimme concertirt, und schon durch die instrumentale Wirkung über den gewöhnlichen engen Kreis der Arienform hinaustritt.

No. 4. Accompagnement.

„Doch nun verwandelt sich der schüchterne Gesang  
Der Traurigkeit in bunte Jubellieder,  
Der dem Vollender singt. Sein Arm  
Bezwingt das Grab, und seine Glieder  
Deckt nun nicht länger Todes Nacht.  
Frohlockt! der für uns starb, erwacht!  
Der uns erlöste, lebet wieder.“

in einer dem vorigen Accompagnement nahe kommender Weise, leitet No. 5. Arie (für Sopran, C-dur  $\frac{4}{4}$ , Streich-Quartett) ein, welche in der alten Form und sehr lang, doch brillant und nicht ohne Feuer ist, und in der die erste Violine sich in den bei Emanuel Bach so häufig angewendeten Passagen bewegt.

No. 6. Recit. secco für Alt führt zu No. 7. Chor, dem Haupttheile des Werks, über:

„Herr, es ist Dir Keiner gleich unter den Göttern, und ist Niemand,  
der thun kann wie Du! Hallelujah! (Ps. 86, 8).

(Allabr. D-dur, Moderato, 3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten im Anfang mit dem Tenor in der höheren Octave, 2 Oboen im Anfang mit der 2. Violine, Streich-Quartett mit den Gesangsstimmen) eine Doppel-Fuge im grossen Styl, welche mit dem Thema des „Sicut locutus est“ aus dem Schlusschor des Magnificat als Hauptthema im Bass beginnt<sup>1)</sup>,

<sup>1)</sup> Vergl. Bach's Brief vom 5. März 1783 an die Prinzessin Amalie (im Anhang).

Herr, es ist dir Kei - ner  
gleich un - ter den Göt - - -  
Kei - ner gleich un - tern.

das in reicher Arbeit und strenger Behandlung ausgeführt ist und dem sich demnächst das zweite Hauptmotiv

Hal



le - lu - jah, Hal - le - lu - jah

Hal

6 6 4 6 6 6 6

in jenem glänzenden und überaus prächtigen Aufbau und in so bewundernswerther Durcharbeitung und Verschlingung der Stimmen anreicht, wie deren bereits bei dem Magnificat Erwähnung geschehen, und vermöge deren diese Fuge wohl ohne Zweifel zu den bedeutendsten und vollendetsten Leistungen der contrapunktischen Schule gezählt werden darf. Der Schluss, in welchem die Stimmen in dem ersten Hauptthema vereinigt werden,

Herr, es ist dir Kei - ner gleich

tr

Hal - le - lu - ja.

ist einfach und grossartig. Die Instrumente gehen in abwechselnder Weise meist mit dem Gesange, aber mit sehr glücklicher Berechnung im Einzelnen und mit grosser Wirkung.

Der Choral No. 155, 9 (des Hamb. Ges.-B.), „Dank sei Dir, o Friedensfürst,“ für alle Instrumente sehr sorgsam gesetzt, schliesst den ersten Theil. Die Musik zu dem zweiten Theile ist nicht bekannt. Der Text enthielt 4 Nummern und mag wohl der von Bach in seinen Kirchen-Arbeiten beliebten Manier gemäss von einem andern Tonsetzer componirt worden sein. Bach's eigenhändige Bezeichnung des Datums, wie sie oben angegeben, bezeugt offenbar, dass er seine Arbeit an dem Werke beendet hatte. Die Wirkung jenes prachtvoll fugirten Chors zu überbieten, möchte ihm selbst schwer geworden sein. Wie sich sein Theilnehmer an dem Werke damit abgefunden habe, das zu erforschen, lag ausser dem Bereiche dieser Erörterungen.

Wirft man von den bisher besprochenen Kirchencompositionen aus einen vergleichenden Rückblick auf die von Bach in seiner Berliner Zeit geschriebenen grossartigen Tonwerke, so findet man ihn nach Verlauf eines 30jährigen Zeitraums und unter Umständen, die ihm in selten glücklicher Weise jede in der Kunst mögliche und berechtigte Freiheit der Bewegung gestatteten, auf der Bahn wieder, welcher die ersten Anfänge schon in dem Magnificat entstammten und die in der Oster-Cantate von 1756 deutlich erkennbar war. Wohl steht die Oster-Cantate von 1784 höher als alle seine Prediger-Einführungs- und Passionsmusiken zusammengenommen. Auch ist er in ihr mindestens theilweise wieder zu der polyphonen Schreibart zurückgekehrt. Aber grade diese Betrachtung und die Vergleichung mit den anderen Musiken zeigt, dass ihm bei seinen Kirchenstücken ein bestimmtes künstlerisches Ziel nicht vor Augen lag.

Dies führt auf die Frage zurück, aus welchem Grunde Emanuel Bach, der grade in derselben Periode seines Lebens durch zahlreiche und vortreffliche Arbeiten gezeigt hatte, dass ihm die Bedingungen einer würdigen kirchlichen Musikübung nicht fremd geworden, den kirchlichen Styl in dem Maasse unbeachtet gelassen haben mochte,

dass man in der grossen Mehrzahl seiner für die Kirche gesetzten Tonwerke kaum eine Andeutung davon findet?

Burney<sup>1)</sup> hat bei Gelegenheit seines Besuchs in Hamburg gewisse Aeusserungen Bach's aufgezeichnet, die über die Art und Weise, wie er das streng contrapunktische Wesen der alten Schule beurtheilte, Auskunft geben sollen. „Er sprach mit wenig Ehrerbietung von Canons, und sagte es sei trocknes, elendes und pedantisches Zeug, das ein jeder machen könne, der seine Zeit damit verderben wolle. Ihm sei es jedesmal ein sicherer Beweis, dass es demjenigen ganz und gar an Genie fehle, der sich mit einem so knechtischen Studiren abgebe. Er fragte mich, ob ich in Italien viele grosse Contrapunktisten getroffen habe, und auf meine verneinende Antwort versetzte er: Nun, es würde auch nicht viel sagen, wenn sie auch hätten; denn wenn man den Contrapunkt auch recht gut versteht, so gehören doch noch viel andere wesentliche Dinge dazu, wenn man ein guter Componist werden will. Er sagte, er habe einst an Hasse geschrieben, er wäre der listigste Betrüger von der Welt; denn in einer Partitur von zwanzig vorgezeichneten Stimmen lasse er selten mehr als drei wirkliche arbeiten; und mit diesen wisse er so himmlische Wirkungen hervorzubringen, als man niemals von einer vollgepfropften Partitur erwarten dürfte.“

Doch ergibt sich hieraus nur, dass Bach den Missbrauch mit contrapunktischen Schwierigkeiten und Kunststücken, den Contrapunkt und die Canons, welche um ihrer selbst willen gesetzt werden, verworfen hat. Hätte er hierin weiter gehen wollen, so würde er zugleich seine eignen besten Compositionen und alle Grundbedingungen haben verleugnen müssen, auf denen die Bedeutung und Grösse seines Vaters und seine eigne musikalische Bildung beruhte. Selbst talentvolle Musiker neuerer Zeit, nicht bloss diejenigen, die mit geistloser Ueberschätzung

<sup>1)</sup> Musik. Reisen. III. S. 192.

ihres eigenen Schaffungsvermögens Mangel an gründlichem Wissen und schulmässiger Durchbildung verbinden, halten den alten Kirchenstyl für einen überwundenen Standpunkt. Emanuel Bach that dies nicht; aber in den Passionsmusiken hat er ihn verlassen, ohne etwas anderes gleich Berechtigtes an seine Stelle zu setzen. Was hat er damit erreicht, als dass er eine Reihe von mit Recht vergessenen Arbeiten gefertigt hat? Glaubte er vielleicht auf dem den grossen Ideen seines Vaters entgegengesetzten Wege zu gleicher, vielleicht höherer Wirkung zu gelangen? Wollte er der Kirchengemeinde fasslicher, verständlicher sein? Oder mochte er in der Erinnerung tragen, dass man die herrlichen Musiken seines Vaters in den Kirchen zu Leipzig nicht ihrem Werthe nach gewürdigt hatte? In jedem Falle hätte er wissen müssen, dass die rechte Wirkung nur mit den rechten Mitteln erzielt werden könne.

Nicht den polyphonen Styl, weil er polyphon ist, nicht die Form der Fuge, weil sie Fuge ist, nicht den doppelten oder einfachen Contrapunkt, weil er gelehrt ist, möchte man der Kunst gewahrt wissen. Wohl aber hat der alte Kirchenstyl das Empfindungs-Vermögen der Menschen seines eignen Zeitalters an der rechten Stelle getroffen und trifft es auch noch in heutiger Zeit. Darum sollte man ihn nicht aus kindischer Furcht, altväterisch zu erscheinen oder deshalb aufgeben, weil er mühsam zu erlernen und noch mühsamer in der Ausarbeitung ist. Denn lernen und arbeiten muss, wer schaffend nützen will. Wem der echte Genius innewohnt, der wird stets im Stande sein, die Form dem Geist anzupassen, durch den er belebend, erhebend, begeisternd wirken, in dem sich seine Individualität frei und treu kennzeichnen kann. Hat denn überhaupt die Form einen anderen Zweck als den, den Inhalt helfend und klärend zum Verständniss zu bringen? Es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst Mendelssohn's, dass er, nach rein künstlerischer Eingebung handelnd, gezeigt hat, wie der

schöpferische Geist in den Formen nicht zu Grunde geht, sondern sich in ihnen klärt, hebt und veredelt.

Das Beispiel, das in diesem Abschnitt der Biographie eines grossen Meisters gegeben worden, ist ebenso belehrend als überzeugend.

Von Emanuel Bach's übrigen Kirchenstücken, insbesondere von den Musiken für bestimmte Sonn- und Festtage ist verhältnissmässig wenig bekannt. Eine eigne Abtheilung derselben bilden

#### d) Die Kirchen-Chöre,

theils für sich abgeschlossene Compositionen geringeren Umfangs, theils dazu bestimmt, je nach dem Bedürfniss mit anderen gleichartigen Stücken zu einem cantatenähnlichen Ganzen zusammengestellt zu werden.

In künstlerischer Hinsicht stehen sie mehrentheils auf einer höheren Stufe als die bisher betrachteten Kirchen-Compositionen.

Zu ihnen gehört zunächst der schöne Chor: „Leite mich nach Deinem Willen,“ (2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, Viola, Bass, A-moll  $\frac{4}{4}$ ) componirt am 5. Mai 1785.

Bach sagt über ihn in dem im Anhange enthaltenen Briefe an die Prinzessin Amalie, der er diesen Choral unterm 5. März 1787 überreicht hatte: „Im beigefügten Choral ist zwar nichts künstliches. Ich habe aber der Worte wegen auf eine harmonische Einkleidung gedacht, welche ohngeachtet ihrer Dreystigkeit keine üble Wirkung macht. Die Melodie wird in lauter leichten Intervallen von der Harmonie durch schmale und rauhe Pfade geleitet und sie folgt kindlich.“ Er hat hiermit dies kleine Werk in treffendster Weise charakterisirt.

Der erste Vers mit der Ueberschrift „Sehr langsam, die Noten gut ausgehalten“ lautet in der vierstimmigen Harmonie nach einer Einleitung von 2 Takten:

Lei - te mich nach dei - nem Wil - len.

Ganz ver - lass ich mich auf dich. Dass ich

al - le mei - ne We - ge kind - lich, kind - lich

dir be - feh - len mö - ge. Dar - in,

Gott, er - hal - te mich.

Die Blas-Instrumente folgen als Verstärkung den Stimmen, die Violinen und die Bratsche in  $\frac{1}{4}$  Noten von der Tiefe nach der Höhe springend, stellen gebrochene Begleitungsaccorde dar.

Der Choral selbst, mit seiner vom 18. Takte ab sich erhebenden Steigerung bewegt sich in überraschenden und feinen Modulationen.

Im zweiten Verse

„Ist gleich Deine Bahn oft dunkel,  
Doch betret ich sie voll Muth.  
Deine Weisheit, Deine Gnade,  
Führt sie mich gleich rauhe Pfade,  
Dennoch führet sie mich gut.“

schweigen die Blas-Instrumente, die Violinen und Bratschen schlagen auf dem 2. und 4. Viertel der Begleitung nach, während der Choral in seinem grossen harmonischen Fortschreiten mit den in überraschender Folge auftretenden Bässen wie der düstre Gang durch ein von Nacht erfülltes Leben erscheint.

Im 3. Vers übernehmen die Violinen eine anmuthige den Gesang leicht umspielende Begleitungsfigur:



während die Bratsche zuerst mit dem Tenor gehend, vom 5. Takte ab in eine selbständige Bewegung übertritt, die in zum Theil synkopirten Noten eine Gegenbewegung gegen den Choral enthält:

„Unverzagt will ich Dir folgen,  
Dessen Weg nicht irren kann.  
Freud' und Leiden, Tod und Leben,  
Alles, wie Du mir's gegeben,  
Nehm' ich dankbar von Dir an.“

Wie der leuchtende Glanz des anbrechenden Morgens, so schreitet die Harmonie in klarer lichtvoller Bewegung einher.

Das Ganze bildet ein harmonisch in sich vollendetes

Kunstwerk von eigenthümlich sanfter und kindlich reiner Stimmung.

In diesem Werke zeigt sich der Gegensatz, in welchem Emanuel Bach zu seinem Vater stand, in edelster Form. Hier der reiche Wechsel der Modulationen, der sich in den drei Versen auf dem Grunde homophoner Fortschreitungen entfaltet, gehoben durch den melodischen Reiz und die instrumentale Begleitung; dort die Vertiefung in den Wortlaut des Gedichts, dargestellt durch die wunderbaren harmonischen Wirkungen, welche die contrapunktische Bewegung zu Stimmungs-Bildern edelster Art erhoben hat.

Emanuel Bach schrieb das kleine Werk in einem Jahre, das für ihn in Bezug auf den Chorgesang besonders schöpferisch war, in dem Jahre der Entstehung des Morgen-Gesangs am Schöpfungstage, einer Gelegenheits-Cantate, des Chors „Amen, Lob, Preis und Stärke,“ des Chors „Meine Lebenszeit verstreicht,“ einer Prediger-Einführungs- und einer Passions-Musik.

Von diesen Chören ist die Composition des „Amen, Lob, Preis und Stärke,“ aus Sturm's geistlichen Liedern (I. No. 4) entnommen, für den Sonntag Quasimodo geniti 1783 zur Aufführung in der St. Catharinen-Kirche bezeichnet.

Der Chor besteht aus zwei Versen von völlig gleicher Composition. In der homophonen Weise der Mehrzahl der Bach'schen Chöre gesetzt, im Uebrigen melodiös, rhythmisch, mit Trompeten, Pauken, Oboen und dem Streich-Quartett begleitet, trägt er den Charakter des ursprünglich Lieder-mässigen an sich, der für kirchliche Wirkungen nicht passt. Die Violinen begleiten in den bekannten jubelnden Passagen.

Bei einer späteren Aufführung (an einem Michaelis-feste) folgte ihm noch ein Recitativ mit dem Texte: „Dich sehen wir gemartert und zerschlagen,“ dessen Musik nicht mehr vorhanden ist, und dann der im Jahre 1774 componirte Chor: „Wer ist so würdig wie Du.“

Diese Michaelis-Musik war aus Musikstücken ver-



schiedener Art zusammengesetzt und so zu einer Cantate gebildet worden.

Konnte bei einer derartigen Behandlung der Kirchen-Musik der Ernst, die Würde und Hoheit der Religion, als deren Schmuck und für deren Anregung sie doch bestimmt war, gewinnen? War nicht dies Zusammenlesen der Cantaten aus verschiedenen Stücken verschiedener Meister ein Nothbehelf für den mangelnden Ernst im Streben und in der Arbeit? War diese Art der Musik nicht wesentlich und vor Allem dazu angethan, die Kirchen-Gemeinde sinnlich zu unterhalten und so eher geeignet, sie von dem Höchsten, das sie in der Kirche suchte abzuziehen, als sie darauf hinzuleiten? Konnte dabei der innere Zusammenhang der Musik mit dem Gottesdienste des Tages erreicht werden?

Der Gellert'sche Chor: „Meine Lebenszeit verstreicht,“ aus demselben Jahre wie die vorigen herrührend (Adagio Es-dur  $\frac{3}{4}$  mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und Quartett), im einfachen Liederton, doch in der Melodie voll Würde und Anmuth, gehört jedenfalls dem Besten an, was Emanuel Bach in dieser Art geschrieben hat-

Ein anderer der bereits erwähnten Chöre: „Wer ist so würdig etc.“ (aus dem Jahre 1774) ist den Cramer'schen Psalmen (No. 8.) entnommen. Ihn zeichnet ein glänzender declamatorischer Styl aus. Die im Unisono des Quartetts beginnende, in reicher Pracht durchgeführte Orchesterfigur von der scharf accentuirten Begleitung der übrigen Instrumente durchbrochen, hebt den vierstimmigen Satz. In der liederartig declamatorischen Behandlung, die hier gleichwohl der Würde des Satzes keinen Eintrag thut, befand sich Bach in dem ihm besonders zusagenden Bereich, und so hat er in diesem Chorsatz ein schönes Musikstück geschaffen, das, wenn man einmal die Art an und für sich anerkennen will, jedenfalls seinen besten Arbeiten für die Kirche zuzuzählen ist. Auch diesen Chor findet man in Texten aus jener Zeit, welche für die dortigen Kirchen

gedruckt waren, mit anderen Chören und Recitativen zusammengefügt, ein abermaliger Beleg dafür, wie Bach einzelne Stücke zur Zusammenstellung solcher cantatenartiger Musiken zu verwenden pflegte.

Noch sind zu nennen:

„Trost der Erlösung,“ V. 1., 8., 14. und 17. aus Gellert's „Gedanke, der uns Leben giebt“ 3stimmig mit Bass (Sopran, Alt, Bass) abweichend von Bach's sonstiger Compositionsweise in vollkommen polyphonem Styl und von herrlicher Durchführung.

„Der Kampf der Tugend,“ V. 1., 2., 8. und 11. aus Gellert's „Oft klagt dein Herz, wie schwer es sei“ (H-moll  $\frac{3}{4}$  4-stimmig, ernsthaft). Der erste Vers homophon, der zweite für Sopran und Bass zweistimmig. V. 8. für Tenor und Bass. V. 11. vierstimmig, durchweg von hoher Schönheit, verdiente wohl, der Vergessenheit entrückt zu werden.

Aus Sturm's Liedern, Th. 2, S. 5. V. 1., 4. und 5. „Dich bet' ich an, Herr Jesu Christ“ C-dur mit beziffertem Bass für Sopran und Alt, choralmäßig dem vorigen Satze ähnlich, eignet sich dies Stück vorzüglich zu frommem Gesange in der Stille des Hauses.

Bitten. Vier Verse aus Gellert's „Gott, Deine Güte reicht so weit,“ (C-moll  $\frac{3}{4}$  mit beziffertem Bass). Der erste Vers vierstimmig, der zweite und dritte Vers im Wechsel von Alt und Sopran gegen Tenor und Bass, die Schlussstrophen dieser Verse gemeinschaftlich. Der vierte Vers vierstimmig, in langen Accorden bis zum leisesten Pianissimo verhallend, wie die vorhergehenden Sätze von vorzüglicher Schönheit.

In einem Kataloge von Musik und Büchern, welche im Jahre 1844 in Leipzig versteigert werden sollten<sup>1)</sup>, finden sich von Emanuel Bach als geistliche Cantaten noch angeführt:

<sup>1)</sup> In der K. Bibliothek zu Berlin.

No. 854: Gottes Grösse in der Natur.

„ 855: Gott Israel, empfangen<sup>1)</sup>.

„ 857: Jesus Christus, der das Leben.

Es lässt sich aus diesen Angaben natürlich nicht ersehen, ob es sich hier um wirkliche Arbeiten Bach's gehandelt, oder welche sonstige Bewandniss es mit jenen Cantaten gehabt haben mag.

Allen diesen Tonstücken weithin überlegen ist der grosse Doppelchor

e) Heilig,

mit dem sich Bach unmittelbar neben die ersten Meister seines Jahrhunderts gestellt hat. In der That scheint er mitunter das Bedürfniss gefühlt zu haben, sich aus den lyrischen Gefühls-Ergüssen, in die er sich so sehr hineingelegt hatte, herauszureissen und sich in der kräftig-ernsten Weise seiner Vorfahren etwas zu Gute zu thun. Er warf sich dann mit der vollen Macht seines Genius auf die verwickeltesten contrapunktischen Aufgaben und schuf Werke, mit denen er sich weithin über Alles erhob, was er sonst in diesem Felde zu leisten pflegte.

Das Heilig, 1778 geschrieben und zunächst einer Oster-Musik angehörig, ist schon im Jahre 1779 im Druck erschienen<sup>2)</sup>. Dasselbe besteht aus einem grossen von zwei Orchestern begleiteten Doppelchore mit kurzer Einleitung

<sup>1)</sup> Vielleicht den Israeliten in der Wüste entnommen.

<sup>2)</sup> Das der ersten Ausgabe vordruckte Verzeichniss weist 240 Subscribern nach, darunter aus Berlin 27 (Prinzessin Amalie von Preussen, Kirnberger, Schulz, Sulzer und 8 Musiker und Cantoren), aus Göttingen Forkel, ferner 37 Namen aus Hamburg, 25 aus Kopenhagen, 13 aus Hannover und Holstein, 10 aus Ludwigstadt (wobei 4 von der Herzoglichen Familie), Moscau, Reval, Riga, Stettin, die Uckermark und Schlesien und in Süddeutschland Ulm. In Ungarn hatte der Cardinal Primas Fürst Bathiany unterschrieben, in Wien Baron van Swieten 25. Musikhändler Artaria 12 Exemplare, auf Warschau kamen deren 37, worunter die Namen des Prinzen Biron von Curland, der Fürstin Czartoriska, des Abt Dufresne, der Gräfin Lubjenska, der Fürstin Lubomirska, der Gräfin Potocka und der Fürstin Radziwil.

durch ein Sopran-Solo. Ein Allegretto der Streich-Instrumente (G-dur  $\frac{2}{4}$ )

The musical score is written for strings in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system shows a treble and bass staff. The treble staff has a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes. The second system shows a treble and bass staff. The treble staff has a more complex melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

dessen Oberstimmen in gefällige Violin-Passagen übergehen, führt nach 13 Takten zu dem als Ariette bezeichneten Solo:

„Herr, werth dass Schaaren der Engel Dir dienen,  
Und dass Dich der Glaube der Völker verehrt,  
Ich danke Dir! Sei mir gepriesen unter ihnen.  
Ich jauchze Dir!

Und jauchzend lobsingen die Engel und Völker mit mir.“

Diese Textworte drücken den Grundgedanken des Werks aus. Es ist die Anbetung der Engel des Himmels und der Völker der Erde, die sich zum Preise Gottes mit einander vereinigen. Der einleitende Gesang des Engels bewegt sich in sanft melodischer Declamation, während die erste Violine ihn mit lebhaft graziösen Gängen, wie mit den Gewinden eines reich blühenden Kranzes umflieht, bis er auf langer Fermate ruhen bleibt. Nach kurzer Stille beginnt darauf der Gesang der Engel in vierstimmigem Chore das Heilig (Adagio, C-dur  $\frac{2}{4}$ ). Wie aus ferner Höhe herniederklingend, nur von dem Quartett der Streich-Instrumente begleitet, schwillt derselbe in wunderbaren Accordfolgen bis zum lauten Jubelruf an, um dann wie in den Wolken verhallend, wieder leise zu verklingen. Ihn

antwortet in feierlicher Pracht der Chor der Völker (dessen Orchester, gegenüber der einfachen Begleitung des Engelchors aus 3 Trompeten, der Pauke, 2 Oboen, dem Streichquartett, der Orgel und dem Fagott besteht).

Zwischen beiden Chören entwickelt sich ein in den reichsten Gegensätzen sich erschöpfender Wechselgesang, in welchem dort das Ueberirdische, aus den Wolken herniedertönend, hier das natürlich kräftige zum Himmel Emporjubilnde dargestellt ist. Dreimal schallt das Heilig der Engel aus der Höhe herab, und ihm antwortet zweimal, zuerst in vierstimmigen langgehaltenen Accordfolgen, dann unter dem schmetternden Rufe der Trompeten und dem Donner der Pauken in gewaltigem Unisono der Völkerchor. Nach dem dritten Rufe der Engel vereinigen sich beide Chöre in mächtiger Tonmasse zu dem gemeinschaftlichen Jubelruf „Herr Zebaoth!“

Die Fülle, Kraft und Majestät dieses Wechselgesanges und der grossartige Schwung, der den reichen Glanz seiner harmonischen Steigerung erfüllt, stehen auf der höchsten Stufe dessen, was je die geistliche Musik zu schaffen vermocht hat. Zugleich ist der Bau des Ganzen neu und frappant. Der Charakter des in bewundernder Anbetung aufstrebenden Lobgesanges ist mit erhabener Würde festgehalten. In energisch schwungvoller Weise folgt ihm in dem gemeinschaftlichen Chore der Engel und der Völker der fugirte Satz:

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff contains four measures of whole rests. The bass staff contains four measures of music. The first measure has a half note G. The second measure has a half note A. The third measure has a half note B. The fourth measure has a half note C. The lyrics 'Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - ren' are written below the bass staff, aligned with the notes.

Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - ren

Al - le Lande sind sei - - ner Eh - ren voll, sind  
voll, sind sei - ner Eh - - - - ren

welcher zunächst in einfacher Durchführung die Haupt-Motive vereinigt und von dem ersten Orchester aufgenommen wird. Unter seiner Bewegung trennt sich der Engelchor von dem Chore der Völker, um in kräftigem Unisono den Choral: „Herr Gott, Dich loben wir“, anzustimmen. Nach der 2. Strophe desselben beginnt das Fugenthema, von den Oboen intonirt, im zweiten Orchester und der Chor der Völker antwortet mit der Wiederholung des Chorals in höherer Tonart unter steter Umflechtung der Gesangsstimmen durch die das Doppelthema verbindenden Instrumente. In der verengerten Verbindung und Gegeneinanderwirkung der beiden Haupt-Motive ergreift der Chor der Engel das „Alle Lande“:

Al - le Lan - - de sind sei - ner Eh - re voll.  
Al - le Lande, — al - le Lande

der Chor der Völker antwortet, von seinem glänzenden Orchester begleitet, in gleicher Weise. Nach reichem Wechsel der Modulationen tritt diesem plötzlich der Chor der Engel mit dem in lang gehaltenen Accordfolgen aus-tönenden Heilig gegenüber, während der Chor der Völker in schwungvoller Pracht das Motiv „Alle Lande“ fort-führt, bis auch der Engelchor in dieses wieder einfällt.

Feurig und voll jubelnden Lebens vereinigen sich den beiden Chören beide Orchester. Ein wahrhaft majestätischer Schluss führt zuletzt Alle in einstimmigen Gängen zusammen.

The image shows a musical score for a chorale. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are: "Al-le Lande, al-le Lande, al-le Lande sind" on the top staff and "Al-le Lande, al-le, al-le Lande sind" on the bottom staff. The second system also has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are: "Dei-ner Eh-ren voll." on the top staff and "Dei-ner Eh-ren voll." on the bottom staff. The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Eine seltene Kunst des Satzes, eine nur dem Zögling der Bach'schen Schule mögliche Beherrschung aller Mittel des polyphonen Styls zeichnen dies ausserordentliche Werk aus. Keine veränderte Geschmacksrichtung wird im Stande sein, ihm etwas von seinem Werthe zu rauben.

Dasselbe hat in seiner Zeit die ihm gebührende Anerkennung gefunden und häufige Aufführungen erlebt<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> In welchem Maasse dies der Fall gewesen ist, lässt sich aus einer Bekanntmachung im Hamburger Unpartheiischen Correspondenten vom Jahre 1785 (No. 168. vom 17. October) ersehen, worin es heisst: „Künftigen Sonntag, als den 23. dieses, wird das Heilig etc. nach der Composition des Herrn Kapellmeister Bach in der grossen Michaelis-Kirche von 2 auf der Orgel und dem Kirchensaal befindlichen Chören Vor- und Nachmittags aufgeführt werden, welches auch in der Sonnabendschen Vesper daselbst schon geschehen wird.

Welcher wahre Musikfreund wird es wohl versäumen, eines der vortrefflichsten und erhabensten Musikstücke, die jemals componirt worden sind, zu hören, wobey sich diesesmal noch eine, von dem Herrn Kapellmeister in Musik gesetzte Arie mit einer obligaten Trom-

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach.

Reichardt rief, bei der Ankündigung des Werks<sup>1)</sup> für seine Zeit vielleicht mit vollem Rechte aus: „Könnte ich je das Heilig so meisterhaft ausführen hören, als es gearbeitet ist! Aber das wird's bei unsern Sängern und Geigern und Pfeifern nie! In mehr als in einer grossen Stadt hab' ich's schon aufführen hören. Aber ich muss gestehen, dass ich noch nicht einmal eine Idee davon hätte, wäre mir nicht die Partitur zu Gesicht gekommen!

#### f) Die Litaneien.

Ob die Litaneien in strengerem Sinn zu den Kirchenmusiken gezählt werden können, möchte zweifelhaft sein. Doch ist der vorliegenden Bearbeitung ein kirchlich-liturgischer Charakter nicht abzuspüren. Sie erschienen unter dem Titel:

Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinschen Gesangbuche mit ihren bekannten Melodien für acht Singstimmen in zwey Chören und dem dazu gehörigen Fundament; in Partitur gesetzt und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie bearbeitet.

Dies merkwürdige Werk ist im Jahre 1785 entstanden und im folgenden Jahre von Niels Schiörring in Köpenhagen herausgegeben worden.

Man begegnet in dieser Composition dem 71jährigen Meister auf den Pfaden seines grossen Vaters. Wie dieser einen Theil seiner vorzüglichsten Werke „zum Nutzen und Gebrauch Lehrbegieriger,“ also für den Unterricht geschrieben hatte, so hat Em. Bach, der Sohn, „hier „zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger“ eine Fluth von harmonischen Combinationen entfaltet, wie solche

---

pete befindet, die eine der prächtigsten und feyerlichsten in ihrer Art ist.“ (Wahrscheinlich die Bass-Arie aus der Prediger-Einführungsmusik: siehe S. 268. „Schon hör' ich die Posaunen schallen.“)

<sup>1)</sup> Kunst-Magazin Bd. I. (1782.) S. 84. 85.



bei den kurzen Motiven der Litaneien und deren einförmigem Inhalte kaum denkbar gewesen ist.

Bach hat dies Werk mit einer Vorrede versehen, welche wesentlich dazu beiträgt, den künstlerischen Standpunkt, auf dem er zu jener Zeit stand, zu erkennen.

„Meinen Freunden übergebe ich hierbey die alte und neue Litaney aus dem Holsteinischen Gesangbuche mit ihrer Melodie und Harmonie in Partitur.

In unseren Kirchen wird, so viel ich weiss, die Litaney bloss von der Gemeinde, ohne Orgel, gesungen; folglich bleibt die Ausführung dieser Litaneyen nur für die Privat-Andacht, und ich habe aus dieser Ursach, der nöthigen Veränderung wegen, besondere Harmonien anbringen dürfen.

Bei der Ausführung werden beyde Chöre Sänger in einem geraumen Sale an beyden Enden von einander getheilt, und zwischen ihnen, in der Mitte des Saals, wird das Fundament, oder der Grundbass, mit der Orgel, oder einem andern durchdringenden Klavierinstrumente nebst einem Contra-Violon ausgeführt.

Bey dem Singen der Litaney in den Kirchen ist mir das geschwinde Singen, oder vielmehr Plappern, besonders bey langen Perioden, in kurzen vorgeschriebenen Noten allezeit anstössig gewesen.

Ein Busslied in gemeiner Noth erfordert durchaus ein langsames Tempo in gut ausgehaltenen Noten; ich bin deswegen bey dieser Arbeit, so viel als möglich, von der Vorschrift abgegangen, und habe statt der kurzen Noten langsame genommen und Ruhezeichen da angebracht, wo sie die Sänger nöthig haben, ohne den Verstand zu zerreißen. Wenn die Declamation zuweilen kurze Noten erforderte, so habe ich sie beibehalten, zumal wenn das Intervall zu oft auf einander folgte. Langsame Noten und immer dieselben, ohne Ruhezeichen, würden alsdann widrig klingen.

Ueberhaupt ist ein sehr langsames Tempo nöthig, theils um das Plappern zu vermeiden, theils um die häufigen

forte, piano u. s. w. nicht zu schnell auf einander folgen zu lassen.

Den Lehrbegierigen zu Gefallen habe ich gewisse Stellen bezeichnet, um meine Rücksicht auf die Worte dadurch anzudeuten. Dem ohngeachtet läugne ich nicht, dass auch Stellen vorkommen, wo eben keine fremde Harmonie nöthig war, welche ich aber der Verschiedenheit wegen nahm, wenn es nicht wieder den Ausdruck war.

In der neuen Litaney, welche wegen der langen Perioden mir weit mehr Arbeit, als die alte, gekostet hat, habe ich zuweilen, aber sehr selten, den vielen H das C mit eingemischt. Dieses letzte Intervall kommt ausserdem ebenfalls in der Melodie vor, und ich habe, durch dieses Einmischen, der Harmonie mehr Veränderung geben können.

Die angedeutete Schwäche und Stärke des Vortrags hat, neben der Verminderung der Stimmen, ihre Beziehung zuweilen auf die Worte, zuweilen auch auf die Harmonie und war bey dem unendlichen Einerley höchst nöthig.

Wenn in der neuen Litaney bey langen Perioden auch das Fundament mit den Singstimmen da schweigt, wo der Verstand noch nicht zu Ende ist, so ruhet das erstere doch alsdann entweder mit einer Dissonanz, oder mit einer Sexte, ausserdem aber nicht.

Bey ein Paar vorkommenden enharmonischen Stellen bin ich mit Fleiss von der rechten Schreibart abgegangen. Ich weis aus Erfahrung, dass man einen reinen und mehr auffallenden Effect erhält, wenn die Intervallen unverrückt liegen bleiben. Sänger können so wohl, als Instrumentisten rein singen und spielen: aber bey enharmonischen Fällen ist es beinahe unmöglich, dass, zumal wenn mehrere zusammen sind, alle auf einem und dem gehörigen kleinen Punkt das Intervall rücken. Ein Ausführer, oder viele machen einen grossen Unterschied hierin. Wenn die Intervalle so rein, wie sie vor der Enharmonie waren, liegen

bleiben, so erwartet das Ohr keine Ausweichung, folglich ist der Effect hernach viel auffallender. Auf dem Clavier lässt sich dies am besten probiren. Die rechte Schreibart der Intervalle sammt ihrer Bezifferung habe ich bey diesen enharmonischen Stellen unter dem Fundament angedeutet.

Ich hoffe, dass man durch diese Arbeit von dem Reichthum und von der Wirkung der Harmonie sattsam überzeugt sein werde, ohngeachtet ich gewiss weiss, bei weitem noch nicht alles erschöpft zu haben. Meine Bässe zu eben diesen Litaneyen im Holsteinischen Choralbuch sind merklich von diesen Bässen unterschieden. Je mehr man in der Harmonie suchet, desto mehr findet man, nur habe ich diesmal mein Suchen nicht übertrieben, und immer Alles verändern wollen. Ich würde dadurch zu widrig und zuletzt undeutlich geworden sein. Auf Wunden gehören Pflaster.

Wenn ich in der Harmonie mehr durch gesunde und mehr lebhaftere Noten statt der langen zusammen anschlagenden hätte anbringen wollen, welch unabsehliches Feld würde sich gezeigt haben.

Unter den Sängern müssen die Bassisten die zuverlässigsten seyn, obgleich die Altisten und Tenoristen auch nicht schlecht seyn dürfen. Die Fortschreitungen der Intervalle sind zwar zuweilen etwas fremd, aber verbotene Fortschreitungen kommen nie vor. Ein langsames Tempo erleichtert ungemein das Treffen dieser Intervalle.

Kürzlich hatte ich in meinem Hause das Vergnügen, im Beiseyn einiger Kenner diese Litaneyen von meinen Sängern recht sehr gut ausgeführt zu sehen.

Endlich wünsche ich, dass meine Arbeit den Liebhabern der Harmonie angenehm und zum Theil nutzbar seyn möge. Dieses sey die beste Belohnung für die Mühe, die ich angewandt habe, einen Gesang, der ein paar hundertmal keine andere, als nur zweierley Modulationen hat, so zu bearbeiten, dass man zufrieden seyn kann, und

nicht befürchten darf, bey der Durchsicht und Ausführung desselben einzuschlafen oder gar einen Ekel zu bekommen.

Hamburg, den 14. März 1785. C. P. E. Bach.“

Hiernach ist diese so überaus mühsame Arbeit nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern für die Privat-Andachten gefertigt worden, bei welchen „in Zeiten gemeiner Noth“ die Litaneien von denen, die sich dabei zusammen fanden, gesungen wurden.

Die Litanei, aus der katholischen Kirche herrührend und dort in Zeiten der Noth die öffentliche Fürbitte vertretend, war von Luther in deutscher Sprache und in modificirter Form dem Gottesdienste der gereinigten Kirche eingefügt worden und bildete an Buss- und Bettagen lange Zeit hindurch einen Theil der liturgischen Feier. Sie wurde im Wechselgesange des Geistlichen mit der Gemeinde ausgeführt und enthielt eine Reihe von Klagen und Gebete von ermüdender Endlosigkeit.

Ob die Litanei zu Bach's Zeit noch in der Kirche gebräuchlich war, oder nur in den Hausandachten frommer Familien geübt wurde, ist eine Frage, deren Erörterung dem ausgesprochenen Zwecke der Arbeit gegenüber ohne Werth ist. Jedenfalls war die Ausübung dieses Rituals zu einem formellen Acte von herabstimmender Eintönigkeit gesunken. Die besondere Veranlassung zu dieser kunstvollen Arbeit theilt der Herausgeber derselben in einer in hohem Grade Interesse erregenden Vorrede mit:

„Wer den Kennern ein klassisches Werk übergiebt, macht sich der Ehre, der Herausgeber desselben zu sein, durch die stillschweigende Voraussetzung einer guten Aufnahme einigermaßen würdig.

Ich kam zu dem, was Bach über den Zweck sowohl, als über den Gebrauch dieser seiner Bearbeitung eines der feierlichsten Gesänge der kirchlichen Anbetung sagt, nichts hinzuzufügen haben. Es wird aber nicht überflüssig sein zu erwähnen, auf welche Veranlassung ein so originales Denkmal der Kunst entstanden und wie es in meine Hände gekommen ist.

Als vor einigen Jahren ein neues Dänisches Gesangbuch herausgegeben ward, wozu ich ein Choralbuch besorgte, wurde unter anderen auch die Litaney der Länge nach, auf eben die Art, wie hier

geschehen, mit Begleitung der Orgel ausgeschrieben, und um einige Mannigfaltigkeit hereinzubringen, im Chor und Gegenchor (wie es ursprünglich gewesen) abgetheilt. Ich wünschte schon damals und war nicht der einzige, der es wünschte, dass der Kirchengesang in den Herzogthümern Schleswig und Holstein einer ähnlichen Revision durch die vorzügliche Mitwirkung meines grossen Lehrers, des Herrn K. M. Bach's, unterzogen werde. Und ich hatte mein Augenmerk dabei insbesondere auf die in dem dortigen Gesangbuch befindlichen beyden Litaneyen mitgerichtet, die bei der bisherigen Eintönigkeit des Gesanges, unter der selbst die ausdauerndste Andacht erliegt, in einem sonderbaren Contrast zu ihrer poetischen Energie stehen. Es ist auch wirklich in voriger Ostermesse ein Schleswig-Holsteinsches Choralbuch, sogar mit verschiedenen sein sollenden Originalmelodien von Bach bereichert, erschienen. Dass aber dieses weder im Ganzen, noch durch die unglaublich gemisshandelten Bach'schen Lieder nur auf die entfernteste Aehnlichkeit mit demjenigen Anspruch machen könne, welches das deutsche Publikum aus der vorläufigen Nachricht erwarten musste, die sich im musikalischen Magazin des durch seine Thätigkeit und Einsicht gleich verehrungswürdigen Herrn Professor Kramers, zweiten Jahrgangs befindet, wird Kennern sogleich auf den ersten Anblick eingeleuchtet haben. Von den wahren Bedürfnissen eines Choralbuchs, das mit den Gesängen unsrer Zeit im Verhältniss stehe, scheint der Herausgeber kaum einigen Begriff, von denen der alten Litaney kaum nur eine Ahndung gehabt zu haben; und mit wie gerechter Schärfe könnte ich nicht seine ungewöhnliche Unwissenheit in der Prosodie und Declamation rügen, wenn ich dazu geneigt wäre.

Ich war unterdessen so glücklich gewesen den Herrn K. M. Bach nicht allein zu einer wiederholten Durchsicht der sämtlichen Choräle bereitwillig zu finden, die er mir mit einem Schatze belehrender Anmerkungen übersandte, sondern auch durch diese Arbeit selbst zu dem Gedanken Anlass gegeben zu haben, dass die Litaney einer neuen Umarbeitung in einen vierstimmigen Gesang, ohne wesentliche Abänderung ihrer liturgischen Beschaffenheit fähig sey, und von dieser also bearbeiteten zweifachen Litaney eine Abschrift mit der hinzugefügten Erlaubniss zu erhalten, dass ich sie durch den Druck bekannt machen dürfe.

Was ich für die Sammlung des Ganzen durch jene Ausgabe eines Holsteinischen Choralbuchs zu thun verhindert worden, thue ich nun wenigstens mit einem einzelnen, aber einem der wichtigsten Bestandtheile: Ich überliedere den Bach'schen Doppelchor denen, die ihn zu nutzen verstehen; und ich würde auch das schon früher gethan haben, wenn ich nicht genöthigt gewesen wäre, Druck und Correctur selbst zu besorgen, welches sich bey der Ueberhäufung der hiesigen Noten-Pressen bis hiezu verzögert hat.

Um es zu einem bequemen Handbuch bey dem Studium der Harmonien sowohl, als bey Singe-Uebungen zu machen, habe ich gegen-

wärtiges Format gewählt. Der Druck ist daher ein wenig enge, die f. und p., die in allen Stimmen zugleich eintreten, habe ich, um Raum zu ersparen, nur zweymal bezeichnet. Aus eben dem Grunde gilt der Text der Oberstimme auch für alle übrigen, ausser wo es nöthig war ihn besonders hinzuzusetzen. Zur Erleichterung derer, die über diess Werk etwas lesen oder schreiben wollen, sind die Takte über den Tenor von 4 zu 4 abgetheilt, und was der Verfasser durch ein NB. unter dem Fundament hat auszeichnen wollen, wünsche ich auch meinerseits der Aufmerksamkeit guter Beurtheiler, sowie die gemeinnützigste Anwendung des Werks überhaupt, den Beförderern der erhabensten musikalischen Kunst, empfehlen zu können,

Kopenhagen, den 20. März 1786.

N. Schiörring.

Dieses interessante Schriftstück ergibt, dass E. Bach die sämtlichen Choräle des Holsteinischen Gesangbuchs einer Durchsicht unterzogen und mit einem „Schatz belehrender Anmerkungen“ versehen hatte, die leider der Nachwelt nicht überwiesen worden sind<sup>1)</sup>. Man erfährt ferner, dass das 1785 erschienene Schleswig-Holsteinische Choralbuch zahlreiche Choräle von Bach's Composition enthalten habe. Die in diesem Choralbuche befindliche alte Litanei ist ihrem ganzen Umfange nach ohne bezifferten Bass abgedruckt, die von Schiörring ausgesprochene entgegengesetzte Annahme also irrig.

Die Vorrede Bach's lässt vor Allem einen Einblick in

---

<sup>1)</sup> Dies wird in einem im 2. Jahrgang des Magazin für Musik (Hamburg 1784. S. 121) abgedruckten Briefe des Kammermusikus Schiörring bestätigt, wo er sagt: „Das deutsche Choralbuch (nach dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche Ihres Herrn Vaters) dachte ich in diesem Sommer drucken zu lassen.

Die alten Melodien habe ich mit grösstem Fleisse nach den Gesang- und Choralbüchern von 1529 an verglichen. Die anderen, z. B. die Halleschen und Quantz'schen Melodien zu Gellerts Gesängen sind hin und wieder von dem Herrn Capellmeister C. P. E. Bach verändert worden, so wie auch alle darin vorkommenden anderen Melodien von seiner Composition sind. Mein eigener Fleiss würde mich nicht bewegen, das Buch bekannt zu machen. Allein Bachs vortreffliche Harmonien dazu, die ich über Alles schätze, haben mich bestimmt, es zu wagen.“

Wie sehr ist es zu bedauern, dass diese Absicht nicht hat zur Ausführung kommen können.

die praktische Weisheit des alten Musikers thun, der bei dem schwierigen und wegen der Länge und Eintönigkeit des Textes, des Silbenmaasses und der Melodie, die Ermüdung des Zuhörers keineswegs ausschliessenden Werke die sichere Ausführbarkeit in erste Linie stellte und sich wohl gehütet hat, die harmonische Wirkung derselben durch „übertriebenes Suchen“ in Frage zu stellen. Der Zweck, den er im Auge hatte, schloss die Polyphonie aus. Im homophonen Styl, der in dieser merkwürdigen Composition vorherrscht, ist bezüglich des harmonischen Reichthums das fast ungläubliche geleistet worden.

Die Original-Partitur ist mit der von hohem Alter zitternden Hand, aber sehr sauber geschrieben.

Der umfangreiche Inhalt der ersten (alten) Litanei enthält nicht weniger als 58 Sätze und Gegenhöre, die zweite Litanei 42 Chöre und Antworten, welche mitunter bis zu 37 Takten langsamen Zeitmaasses ausgedehnt sind.

Man findet in beiden Litaneien Ausdrucks-Bezeichnungen angegeben. Wenn man deren geringes Maass den in den Richard Wagner'schen Opern so beliebten Bezeichnungen (man betrachte bloss den ersten Act des Lohengrin<sup>1)</sup>) gegenüberstellt, so muss man sich sagen, dass hier, wie in der klassischen Musik überhaupt, die eigentlichen Ausdrucks-Bezeichnungen in den Inhalt, nicht aber in äusserlichen Vorschriften gelegt sind.

Die Motive der Musik sind sehr einfach. Sie verändern sich nur selten in dem durch die Declamation herbeigeführten abweichenden Rythmus.

---

<sup>1)</sup> „Mit Feierlichkeit, sehr feierlich, sehr wichtig, mit sehr feierlichen Schritten, mit feierlichem Grauen, sehr gerührt, lebhaft (5 mal kurz hintereinander), sehr lebhaft, mit feierlichem Entschluss, in feierlicher Stimmung, langsam, sehr langsam, sehr ernst, noch bestimmter, mit grosser Feierlichkeit und feierlichster Andacht, in grosser feierlicher Aufregung“ etc. etc.

Der erste Satz der alten Litanei

1. Chor. 2. Chor.



Herr Gott, Va-ter im Himmel! Er-barm' dich ü-ber uns!

folgt 22 Mal auf einander, der zweite Satz

1. Chor. 2. Chor.



Wir ar-men Sün-der bit-fen, Du  
wol-lest uns er-hö-ren. Herr, Herr, un-ser Gott!

gar 24 Mal.

Es wird nicht erwartet werden, dass der ungeheure in diesem Werke niedergelegte Schatz an harmonischen Combinationen, die in keinem Zuge dem Charakter feierlichen und tiefen Ernstes untreu werden, hier analysirt werden könne. Der wesentliche Zweck der Arbeit war, dem Studium eine Quelle zu eröffnen. Wer aus dieser schöpfen will, muss selbst zu ihr herantreten. Doch möge eine kurze Reihe von Beispielen in 4 Varianten des ersten Satzes eine ganz allgemeine Idee von ihrer Haltung geben.

1. Chor. 2. Chor.



Herr Gott, Va-ter im Him-mel, erbarm dich ü-ber uns.



1. Chor. 2. Chor.

Herr, Gott Sohn, der Welt Hei - land, er - barm dich ü - ber uns.

1. Chor. 2. Chor.

Herr Gott, hei - li - ger Geist, erbarm dich über uns.

1. Chor.

Durch Dei - ne hei - li - - ge Ge - - burt

2. Chor.

Hilf uns, Herr, Herr, un - ser Gott.

1) Reichardt (Kunst-Magazin von 1791. S. 30) fügt der Anzeige von dem Erscheinen der Litaneien hinzu: „Hie und da erlaubt sich der Hr. E. B. auch seinen reichsten Witz mit Worten zu spielen und durch sonderbare, oft anscheinend falsche Fortschreitungen: Sünden, Irrthum, Uebel, Teufelsbetrug und List, bösen schnellen Tod, Pestilenz und theure Zeit, Aufruhr und Zwietracht, letzte Noth und dergleichen statt des: „Behüt' uns“ auszudrücken, und hat solche Stellen mit einem NB. bezeichnet. Als solches be-

Der unerschöpfliche Reichthum an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand derselben lassen den alten Meister nahe den Marksteinen seines Lebens in einem ehrwürdigen Lichte erblicken, das einen verklärenden Schein auf den letzten Rest seiner Jahre wirft.

Unsrer Zeit ist es nicht gegeben, von dieser kunstvollen Composition praktischen Gebrauch zu machen. Möchten dafür diejenigen, die sich der Kunst widmen wollen, um so mehr aus derselben zu lernen suchen, da aus ihr so sehr viel zu lernen ist. Dies würde nicht allein „die beste Belohnung für die Mühe sein, die der Verfasser sich bei der Ausarbeitung gegeben,“ es würde auch dieses eine Resultat schon den Versuch rechtfertigen, das Andenken Emanuel Bach's und seiner Werke der lebenden Generation in das Gedächtniss zurückzurufen.

#### g) Die Choral-Melodien.

Bach hatte, wie die Vorrede zu den Litaneien sehr bestimmt nachweist, dem Chorale ein lebhaftes Interesse zugewendet. Er, der für die Privat-Andacht, für die Erbauung frommer Gemüther durch die Meisterleistung seiner drei geistlichen Liedersammlungen so viel gethan, hatte auch dem Kirchenliede, in dessen Uebung er gross geworden war, seine Thätigkeit nicht abgewendet. Für das Schleswig-Holsteinische Choralbuch von 1785 hatte er zahlreiche Choräle gesetzt, und zwar so, „dass die dort abgedruckten Melodien einestheils ganz neue, grösstentheils aber alte waren, wovon einige des Sylbenmaasses wegen

---

trachtet ist der empfindungsreiche Witz des Componisten auch hierin bewundernswerth, und ich möchte nicht, dass Hr. E. B. diesen Fingerzeig für junge Künstler, die so gerne blindlings nachahmen, als einen hämischen Tadel ansähe; denn es ist ihm gewiss niemand aufrichtiger dankbar für dies Werk als ich.“

auf die fasslichste Art verändert worden waren<sup>1)</sup>.“ Den Melodien sind dort aber leider die Namen der Componisten nirgends beigefügt, und da unter denselben auch die Quantzischen und Halle'schen befindlich waren, so würde es schwer sein, die von Emanuel Bach herauszufinden.

In seinen für die Kirche bestimmten Compositionen nahm der Choral freilich die Stelle nicht ein, die ihm gebührt hätte. In den Passionsmusiken war dies, rein äusserlich betrachtet, mehr der Fall. Aber hier war die Verwendung des Kirchenliedes zwischen der langen Recitation des Evangeliums doch mehr zu einem losen Hineinstreuen, als zu einer organischen Zusammengehörigkeit mit Text und Musik geworden. Dies hing offenbar mit der Art und Weise zusammen, in der Bach die Kirchenmusik betrachtet hatte. Es war bei ihm nicht die „regulirte Kirchenmusik“ seines Vaters, die sich mit dem Inhalt des Gottesdienstes und mit dem religiösen Bedürfniss der kirchlichen Gemeinschaft in Einklang zu versetzen suchte. Es war für ihn vielmehr offenbar ein äusserliches Gegebenes, eine Forderung des religiösen Anstands, dass Kirchenmusik gemacht werden müsse. Darnach wurde sie behandelt.

Anders war es mit dem Choral. Ihn hielt er in Ehren, für ihn sorgte und wirkte er. Die Harmonien, welche er zu dem von Schiörring beabsichtigten Choralbuch gefertigt hatte, der „Schatz von belehrenden Bemerkungen,“ welche er mit der Bearbeitung der Choräle an diesen hat gelangen lassen, sind uns leider nicht aufbewahrt worden. Was damit verloren gegangen, das lässt sich am Besten aus einzelnen Ueberresten ansehen. Man betrachte den folgenden Choral: „Ach Gott und Herr<sup>2)</sup>,“

---

<sup>1)</sup> Vollständige Sammlung der Melodien zu den Gesängen des neuen allgemeinen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuchs. Leipzig. 1785.

<sup>2)</sup> In der K. Bibliothek zu Berlin.

The image shows three systems of musical notation for a chorale. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a keyboard accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system shows the vocal line with a melody of eighth and quarter notes, and the keyboard accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence.

der in seiner eigenthümlichen Haltung ein Zurückgreifen auf die Behandlungsweise des Vaters zeigt, dessen vierstimmige Choräle er ja grade in den letzten Jahren seines Lebens noch einmal überarbeitet hatte.

Einen ganz anderen Charakter freilich haben seine „Neuen Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs“ (1787), 14 Choräle enthaltend, von denen indess einer auf eine schon vorhandene Melodie gesetzt ist.“ Eine Anmerkung Bach's vom 30. Juli 1787 sagt: „Damit die Gemeinden die andern Melodien leicht und bald mitsingen lernen, werden die Herren Organisten wohlthun, wenn sie im Anfang diese aus leichten Intervallen gesetzten Melodien mit der vorgeschriebenen und untergelegten leichten Harmonie stark und ungekünstelt mitspielen.“ Es hatten hienach diese Choräle in den Kirchen Hamburg's bereits Eingang gefunden, konnten also nicht wohl den allerletzten Lebensjahren Bach's entsprungen sein. Ihrer sind folgende:

1. Wie gross ist des Allmächt'gen Güte (von Gellert).  
No. 23 des Hamburger Ges.-Buchs.
2. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (v. Gellert)  
No 37.
3. Gedanke, der uns Leben giebt (von Gellert)  
No. 66.
4. Jauchzt, ihr Erlösten des Herrn (von Gellert)  
No. 120.
5. Wer ist wohl wie Du (von Freilinghausen).  
No. 189.
6. Gott ist mein Lied (von Gellert). No. 290.
7. Was ist mein Stand, mein Glück (v. Gellert)  
No. 264.
8. Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen (v. Gellert).  
No. 296.
9. Wohl dem, der bessre Schätze liebt (v. Gellert).  
No. 308.
10. Du klagst und fühlst die Beschwerden (v. Gellert).  
No. 312.
11. Was sorgst Du ängstlich für Dein Leben (von  
Gellert). No. 411.
12. Auferstehn, ja auferstehn (Klopstock). No. 435.
13. Bald oder spät des Todes Raub (von Funk, geb.  
1751). No. 437.
14. Erhabner Gott, was reicht an Deine Güte. No. 4  
und 9. Melodie: Das walte Gott.

Von Luther's Zeit ab war das Kirchenlied, dessen grossartige Tiefe während der Reformation in der deutschen Literatur Wurzel gefasst hatte, in dem Kreise der Dichtung in Geltung geblieben. Noch das 17. Jahrhundert hatte auf diesem Gebiet reiche Blüthen aufzuweisen gehabt. Im 18. Jahrhundert hatten Gellert, Klopstock, Sturm, Claudius und einige andere seinen Kreis erweitert, seine Art verschönt. Diese neuen Lieder erforderten neue Weisen. Einen Theil von ihnen hat Emanuel Bach mit Melodien versehen und diese in den Gemeindegang der Ham-

burger Kirchen eingeführt, von wo sie theilweise in andre Kreise übergetreten sind.

Diese Melodien, obschon nicht von dem tiefen Ernst und der erhabenen Charakteristik der alten Kirchenchoräle aus der Reformationszeit, sind doch edel, würdig, fasslich, schön declamirt, in der Harmonie vortrefflich. Zwei derselben (No. 1. und No. 9.) mögen hier folgen.

Wie gross ist des All - mächt'gen Gü - te!  
der mit ver - här - te - tem Ge - mü - the

5 2 6 6

ist der ein Mensch, den sie nicht rührt?  
den Dank er - stickt, der ihr ge - bührt!

6 7 6 4 5

nein, sei - ne Lie - be zu er - mes - sen,  
der Herr hat mein noch nie ver - ges - sen,

6 6 5 4 5

sei e - wig mei - ne er - ste Pflicht.  
ver - giss, mein Herz, auch sei - ner nicht.

6 6 6 6 4 3

Wohl dem, der bess' - re Schä - tze liebt, als  
Wohl dem, der sich mit Ei - fer übt, an

Schä - tze die - ser Er - den, Und in dem  
Tu - gend reich zu wer - den.

Glau - ben, dass er lebt, sich ü - ber die - se  
Welt er - hebt.

The musical score consists of four systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Jene Eigenschaften waren es, die den Chorälen Emanuel Bach's vor denen seines Vaters den Vorrang gesichert haben. Bekanntlich hatte auch dieser eine nicht geringe Anzahl neuer Choralmelodien gefertigt, welche aber weder im Publikum noch in den Kirchen sich erhalten konnten. Freilich hatten ihm jene neuen geistlichen Lieder nicht zu Gebote gestanden, in deren Dichtung die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts so fruchtbar gewesen ist.



