

## Fortsetzung von Capitel V. des ersten Bandes.

---

Em. Bach hat

### D. Drei Oratorien

geschrieben.

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

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

Bach zeigt sich hier von seinen Aufgaben erfüllt,

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

Die Zeit Bach's nannte das erste seiner Oratorien

### Die Israeliten in der Wüste

„ein Sing-Gedicht.“

Es ist im Jahre 1769, also sehr bald nach seiner Uebersiedelung nach Hamburg entstanden. Das Gedicht, dessen Text im Anhange unter Nr. V. abgedruckt ist, war von Schiebler, einem zu seiner Zeit geachteten Dichter in Hamburg, gefertigt. Ein noch zu Lebzeiten Bach's sich über die Form und Bedingungen von Oratorientexten verbreitender Aufsatz sagt darüber<sup>1)</sup>, es könne allen ähnlichen Arbeiten zum Muster dienen. Man würde bei Untersuchung desselben finden, dass es in Absicht auf äussere Einrichtung und innere Behandlung so beschaffen sei, wie die für solche Werke bestehenden Regeln es bestimmten. Auch sei es bloss dieser Einrichtung zuzuschreiben, dass es weit natürlicher sei und weit mehr interessire, als die meisten übrigen bekannten dramatisirten Oratorien<sup>2)</sup>.

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

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

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

<sup>1)</sup> Forkel's Leipziger Musik-Almanach v. 1783. S. 199 ff.

<sup>2)</sup> Ob unter diesen Oratorien die von Händel mit verstanden gewesen sein mögen?

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

An sie schliesst sich

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

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

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

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

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

Aaron verkündet in kurzem Recitativ das Nahen des Moses.

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

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

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

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

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

The musical score is written in E-flat major (one flat) and common time (C). It consists of two systems. The first system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and the lyrics "Du bist der Ursprung unsrer". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex, arpeggiated pattern in the left hand, also marked with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics "Noth. Hast uns ge - führt." and the piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the first measure of the second system. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and arpeggiated patterns.

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

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

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

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

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

Um - sonst sind unsre Zähren.

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

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

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

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

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

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

The image shows a musical score for three instruments: Violin I & II, Bassoon, and Bass. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin I & II part is written on a treble clef staff and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The Bassoon part is written on a bass clef staff and features a more melodic line with some rests. The Bass part is also written on a bass clef staff and features a simple, rhythmic accompaniment. The word "pizz." is written below the Bassoon staff, indicating a pizzicato effect. The score is divided into two measures, with a double bar line in the middle.

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

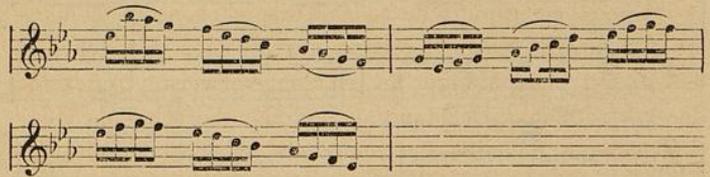
Das flehende Gebet dieses schönen Satzes verleugnet in seiner weichen Grundstimmung doch den priesterlichen Ernst des grossen Propheten keineswegs.

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

In der dritten Strophe nimmt der Chor unter reichem

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

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

No. 14. der ersten Israelitin (B-dur,  $\frac{3}{4}$  Andantino, Quartett), welche etwas lang, ziemlich figurirt, dabei aber melodisch und dankbar ist: „Vor des Mittags heissen Strahlen“. Eine Kritik vom Jahre 1775<sup>1)</sup> sagt von ihr: „Graun und Hasse haben nie schöner gesungen.“ Wenn diese Annahme billig dahingestellt bleiben kann, so muss doch anerkannt werden, dass diese Arie weitab die schönste des vorliegenden Oratoriums ist.

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

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

---

<sup>1)</sup> Hamb. Unparth. Corresp. 1775. No. 200.

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

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

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

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

Was der al - ten Vä - ter Schaar höch - ster  
Wunsch und Seh - nen war und was sie ge -  
pro - phe - zeit, ist er - füllt in E - wig - keit.

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

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

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

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

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

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

wodurch in jedem Falle nur ein äusseres Correctiv geschaffen wurde.

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

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

Fünf Jahre nach der Composition der Israeliten fand er sich veranlasst, die Partitur unter lebhafter Theilnahme seines Freundes Klopstock im Stich herauszugeben<sup>1)</sup>.

Im Jahre 1774 hatte Reichardt während seines Besuches bei Bach „die Israeliten“ kennen gelernt und darin „einen so angenehmen und fliessenden Gesang gefunden, wie ihn Keiser und Graun nur jemals gekannt hatten.“ Er war erstaunt, „dass dieser grosse Mann sich so sehr von seiner gewöhnlichen Höhe habe herablassen und einen leichten, uns armen Erdensöhnen so fasslichen Gesang habe singen können<sup>2)</sup>.“ Er nennt dieses Oratorium „ein solches Meisterstück, welches alle Einwürfe der boshaften oder unwissenden Neider Bach's zu Boden schlage.“

---

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

<sup>2)</sup> Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. P. 14.

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach. II.

### Die Passions-Cantate.

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

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

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

Aus dem Nachlass-Kataloge (S. 59) geht hervor, dass diese Passions-Cantate in der vorliegenden Form nicht in dem oben angegebenen Jahre 1769 entstanden, sondern dass sie aus der von Em. Bach in den Jahren 1768—69 componirten Passions-Musik „nach Weglassung des Evangelisten und verschiedener gemachten Veränderungen“ im Jahre 1770 hervorgegangen ist<sup>1)</sup>.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Flauto 1.

Sopr. Solo 1.

Flauto 2.

Sopr. Solo 2.

Viola.

Wir a - ber hiel - ten ihn für

Wir a - ber hielten ihn für

Alt. Sopr. Coro.

Mei - - ne

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

den, wir hiel - ten ihn für den,

See - - le er - hebt den

pla - - get und

der ge - pla - - get, ge pla -

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

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

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

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

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

*Largo.*

Ihr könnet schlafen? Nein! Be-tet und seid

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

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

Quartett unisono.  
*Presto.*

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

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

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

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

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

*Larghetto.*

O du sein

2 Viol. Viola.

Bass.

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

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

Schritt umsonst!

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system has a vocal line with a long note on 'hin' and a piano accompaniment with a bass line marked with figures 4b, 3, 6, 7, 64, 63, 5. The second system has a vocal line with 'Schritt, o du sein En - gel, hindre sei - nen' and a piano accompaniment with dynamics *mf* and *f*, and a bass line marked with figures 4, 3, 2, 1. The third system has a vocal line with 'Schritt umsonst!' and a piano accompaniment with a bass line marked with figures 4, 3, 5, 6, 7.

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

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

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

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

*Adagio.*

Wen - de dich zu meinem Schmerze,

Gott der Huld, sieh mein zerfleisכותes Her-ze.

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

Das Streich-Quartett verlässt die fast durchgehends

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

Burney hörte diese Arie zu Hamburg im Hause Mr. Ebeling's, wo Chöre und Solostücke aus der Passions-Cantate aufgeführt wurden, und sagt von ihr<sup>1)</sup>: „Eine Adagio-Arie, da Petrus innig weint, als ihn der Hahn zur Reue weckt, war so rührend, dass fast alle Zuhörer den Jünger mit ihren Thränen begleiteten“; ein schönes Zeugniß für die Wirkung dieses Stücks, dessen Ausführung aber jedenfalls keinem „elenden Sänger“ überlassen gewesen sein kann.

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



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

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

<sup>1)</sup> Musikal. Reise. Th. III. S. 193.

Der Gesang selbst ist dramatisch und von treffendem Ausdruck.

*Allegro.*

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

*p*

*tr* so muss die Frech - heit za - gen.

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

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

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

*Presto.*

2 Violinen.  
Viola.

Basso.

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

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

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

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

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

Ein kurzes Secco Recitativ, das mit den Worten schliesst:

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

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

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

*Largo e Pomposo.*

Coro unisono. *Las*

2 Violinen.  
Viola.

Basso.

set uns auf

6 6 5b

sehen auf Je

5 6

sum Chri

5

stum.

*mf*

unisono.

5

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

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

Die Fuge mit dem prächtigen Hauptthema

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

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

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

*Att.*

durch welches Wunden wir sind heil — —  
wor den —

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

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

1. Viollne.  
2. Viollne.  
Viola  
Bass.

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

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

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

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

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

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

Trö - ster! Du e - wi - ger Gott!

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

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

un - - - ser.

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

2 Flöt., 2 Viol.  
conc. Viola.

Basso cord.

2b 6b 6b 6 7

Er stirbt!

4b 5 4b 5 7 6 5b 4 5 8 6b 6

*pp*

6 7 6 5b 4 3 4

stirbt,

*ppp* *pizz.*

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

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

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

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

Dieses *accompagnirte Recitativ*, eins der genialsten Stücke des Werks, zeugt laut von Em. Bach's grosser Erfindungs- und Darstellungsgabe. Es ist ein Bild, das auf düsterem Grunde mit Meisterhand entworfen, wie in dem falben Lichte der in Gewitterwolken verschwindenden Sonne aufgerollt wird, halb beleuchtet, halb in Dunkel gehüllt<sup>1)</sup>.

---

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

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

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

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

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

Nach der dritten Wiederholung des Haupt-Satzes be-

---

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

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

Ob dasselbe so, wie es aus Bach's Feder geflossen ist, der jetzigen Geschmacks Richtung selbst in klassischem Sinne zusagen würde, steht dahin. Das Ganze leidet, der zahlreichen Schönheiten ungeachtet, doch unter der Einförmigkeit des Textes. Die Häufung der Arien und Recitative würde in jedem Falle ermüdend wirken<sup>1)</sup>. Der damaligen Zeit lag ein derartiges Bedenken fern.

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

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

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

Er hatte nur 97 Pränumeranten gefunden, unter diesen keine einzige Person von einiger Bedeutung. Freilich gab er nach damaliger Weise weder den Gesang noch die Begleitungsstimmen in hinreichend befriedigender Weise und stellte von dem Werke daher uns ein unklares und wenig treues Bild dar<sup>2)</sup>.

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

**Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.**

---

<sup>1)</sup> Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. I. S. 111.

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

Die Original-Partitur<sup>1)</sup> dieses höchst merkwürdigen Werks, dessen Entstehung in die Jahre 1777/78 fällt, führt folgende Aufschrift:

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

Darunter stehen von der Hand des Bückeburger Bach die Worte: „Zum Geschenk von meinem Lieben Bruder erhalten.“ Dieser Partitur ist ein Textbuch<sup>2)</sup> vorangebunden, welches von Em. Bach's Hand verschiedene Abänderungen des ursprünglichen Textes enthält, die offenbar nach der ersten Aufführung verbessernd eingetragen sind.

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

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

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

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

<sup>2)</sup> Gedruckt bei Reuss in Hamburg.

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

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

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

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

Viola, Bassl,  
ohne Fagott  
und Orgel.

*Adagio di molto.*

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

Die ältere Musik hat, so weit die Kenntniss des Verfassers reicht, Aehnliches nicht aufzuweisen. Die höchste Einfachheit der Mittel und deren geniale Verwendung charakterisiren die Stimmung, in welche das Bild einführen soll, in unübertroffener Weise<sup>1)</sup>. Aber aus den Schauern des Grabes erhebt sich wie lichter Sonnenglanz ( $\frac{2}{4}$  Largo, von den durch 2 Flöten verstärkten Violinen, den Bratschen und Bässen leise begonnen) die Zuversicht auf die Verheissungen des Herrn.

Musical score for 2 Flaut. 2 Viol., Viola, and Basso. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff is for 2 Flaut. 2 Viol. and the second staff is for Viola. Basso. The score includes a dynamic marking: *p*.

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

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

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

The musical score is titled "Adagio" and is in common time (C). It features five staves: two for Violins (2 Violine.), one for Viola, one for Bassoon (Basso.), and one for Drums (Pauke.). The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *tr*, *f*, and *ff*. The tempo is marked "Adagio".

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

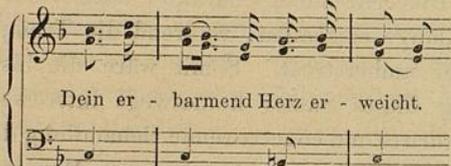
gange der Erzählung auf, folgt aber dem Gesange von Neuem, wo die Worte Jesu (im Adagio) eingeführt werden.

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

2 Viol. concord.  
Viola.  
Basso.



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



Dein er - barmend Herz er - weicht.

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

Doch Va - ter deine E - wigkeit.

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

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

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

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

Sopran.

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

Sie - ger, Je - - sus

Alt.

Unser ist der Sieg, Dank sei Gott, und Je - - sus ist

ist Sie - ger.

Sie - ger.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Langsam und ausgehalten.*

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

*Lebhaft und im Tempo.*

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

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

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

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

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

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

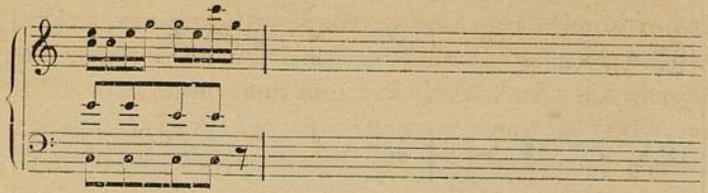
The image shows a musical score for the beginning of the chorale 'Gott fährt auf mit Jauchzen'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with the lyrics 'Gott fährt auf mit Jauchzen' written below it. The second staff is the bass line in bass clef. The third staff is the violin part in treble clef, and the fourth staff is the viola/cello part in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is in a homophonic style with a clear rhythmic pattern.

zen und der Herr

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

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

1. und 2. Viol.  
Viola.  
Bass.



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

A musical score for voice and piano. The top system shows a vocal line in 2/4 time with the lyrics "Der Herr ist König." and a piano accompaniment. The bottom system shows a piano solo section with trills (tr) and a key signature change to B-flat major. The piano part features a prominent melodic line with trills and a bass line with a key signature change to B-flat major.

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

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

Ihm folgt als siebenter und letzter Abschnitt die Fuge

Tenor.

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

Alt.

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

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

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

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

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

Opus artificiosum et divinum <sup>1)</sup>.

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

### E. Lieder - Compositionen.

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

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

<sup>1)</sup> Mus. Almanach v. 1789. (Schwickert) S. 31.