

# Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten.

Von Prof. Dr. W. Voigt in Göttingen.

---

## I. Allgemeine Bemerkungen.

Gegenstand des Aufsatzes. Die Verdienste der ersten deutschen Bachgesellschaft um die Bekanntmachung Bachscher Werke, so groß sie auf anderen Gebieten sein mögen, sind die unvergleichlich größten auf dem Gebiet der Kantaten. Was von diesen Stücken vor 1850 publiziert war, ist nur ein winziger Bruchteil des überhaupt Erhaltenen, und jeder neue Kantatenband, der aus den Händen der Herausgeber in die Welt hinausging, hat unsere Kenntnis und damit zugleich die Bewunderung des Bachschen Genius vertieft. Gegenwärtig gibt es nicht wenige, die in den Kantaten die höchsten Offenbarungen dieses wunderbaren Geistes sehen und in den früher allein bekannten Einzelwerken, wie den Passionen und der Hmoll-Messe, nur Ergänzungen nach bestimmten speziellen künstlerischen Aufgaben hin, aber keine Überbietungen anerkennen wollen. In jedem Falle ist die Aufgabe, die Herrlichkeiten, die in den Kantatenbänden schlummern, zu weithin wirksamem Leben zu erwecken, so ziemlich die höchste, die Freunde S. Bachs und somit auch die neue deutsche Bachgesellschaft sich stellen können.

Wenn ich, einer äußeren Anregung folgend, mich hier zu diesem Problem äußere, so weiß ich sehr wohl, daß ich wenig zu sagen habe, was nicht jeder Musiker und Musikfreund bei

ernstem Studium der Partituren und der auf sie bezüglichen Literatur, sowie bei dem Hören verschiedenartiger Aufführungen auch selbst finden könnte. Aber viele haben eben nicht Zeit, aus den Bach'schen Kantaten ein Spezialstudium zu machen, und so können doch vielleicht die in vieljähriger Arbeit auf dem genannten Gebiet gewonnenen Erfahrungen solchen nützlich sein, die sich neben anderer Musik nur ab und an mit Bach'schen Kantaten zu beschäftigen, etwa gar mit den Mitteln einer kleineren Stadt Kantaten zur Aufführung zu bringen wünschen.

Die ungeheure Fülle des (trotz der bedauerlichen Vernichtung von mehr als dem dritten Teil) uns überkommenen Materials macht die Auswahl zum Zweck von Aufführungen einigermaßen schwierig, und es ist wohl nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß in sehr vielen Fällen die schließliche Wahl durch Zufälligkeiten bestimmt wird. Eine fertig vorliegende Bearbeitung, leihweise erhältliche Stimmen, das Erscheinen eines Stückes in einem auswärtigen Programm lenken die Wahl häufig mehr, als umfassende Kenntnis der in den Bänden der Bach-Ausgabe verborgenen Schätze. Und so kommt es, daß gewisse Kantaten an vielen Orten zu Gehör gebracht werden, während andere von allerhöchster Schönheit unentdeckt bleiben.

Bei der Auswahl durch Hinweise auf die vortrefflichsten Kantaten, durch die Schilderung ihres Gesamtcharakters, ihrer erzielten Wirkung auf die Hörer und durch Hervorhebung intensivster Schönheiten behilflich zu sein, ist der eine Zweck dieser Zeilen. Der andere ist, die Arbeit der Vorbereitung für die Aufführung durch einige auf Erfahrung beruhende Ratschläge zu erleichtern. Hier kommen einmal mehr formale Dinge in Betracht: das Anbringen geeigneter Kürzungen und die Um-dichtung ungenießbarer Textpartien; aber auch die so äußerst wichtige Frage der Bearbeitung der Begleitung muß gestreift werden.

In bezug auf diese Dinge seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt.

Noch immer besteht der Gegensatz zwischen der streng histo-

rischen und der freien Auffassung der Bachschen Werke, der vor 30 Jahren in heftigen Kämpfen Ausdruck fand. Zu Vertretern beider Richtungen habe ich nähere Beziehungen gehabt, zu Spitta und Rüst auf der einen, Franz und Hahn auf der andern Seite, und ich habe mich bemüht, ohne Voreingenommenheit von beiden Seiten zu lernen. Je mehr und mehr habe ich mich hierbei davon überzeugt, daß zwar eine streng historisch treue Wiedergabe der fast 200 Jahre alten Kompositionen unmöglich oder von Übel ist, daß es aber umgekehrt sehr enge Grenzen gibt, die die Freiheit nicht überschreiten darf, ohne wesentlichen Absichten des Komponisten entgegenzutreten.

Kürzungen. Was in bezug hierauf zunächst über Kürzungen zu sagen ist, so haben die Teilnehmer an dem Leipziger Bachfest vom Jahre 1904 wohl zum überwiegenden Bruchteil die Überzeugung mit nach Haus genommen, daß die Gewissenhaftigkeit, die dem Hörer auch nicht einen Takt der Partituren erspart, geradezu abschreckend wirken kann. Gewiß, der einzelne historisch Geschulte, der die Längen aus der Form des Musikstückes erklärt, kommt über sie hinweg, aber weitere, auch musikalische Kreise verlieren beim Anhören gelegentlich alle Stimmung. Wir sind nun einmal nervöse Menschen des 20. Jahrhunderts — das läßt sich nicht aus der Welt schaffen —, und insbesondere Stücke mit etwas monotonem Kolorit ertragen nur wenige Hörer längere Zeit andauernd.

Unter den Bachschen Arien insbesondere ist zwar eine nicht geringe Zahl von einer solchen Knappheit und Konzentration, daß man an ihnen keinen Takt missen möchte, und daß sie auch musikalisch eine Streichung gar nicht zulassen. Andere, an sich nicht minder vortreffliche, gehen ungemein in die Breite, und hier ist häufig im Interesse intensiverer Wirkung eine Kürzung dringend wünschenswert. Das radikalste Mittel bei Arien mit drei oder vier Teilen ist natürlich die Kassarung ganzer Teile, insbesondere des letzten oder der beiden letzten. Der Abschluß der Singstimme in einer Nebentonart ist hierbei das weniger Bedenkliche; schwerer wiegend ist, daß in manchen Fällen die

Mittelsätze poetisch und musikalisch hinter den Eckfäden zurückstehen, und der Abschluß mit einem solchen den Schwerpunkt des ganzen Stückes wesentlich verlegt. Wenn (wie ich erlebt habe) das schöne Wiegenlied im zweiten Teil des Weihnachtsoratoriums mit dem (auch geringerwertigen) Mittelsatz beendet wird, so wird dadurch die Grundstimmung des Stückes (trotz des Orchesternachspieles) durchaus verdüstert und seine Wirkung schwer geschädigt, — und dies ist um so mehr zu beklagen, als kaum in einer anderen Arie der Hauptteil sich so leicht für die Wiederholung am Schluß ganz wesentlich zusammenziehen läßt. Dagegen ist das häufig geübte Verfahren, in dem Quoniam der Hmoll-Messe die beiden letzten Teile zu streichen, poetisch ziemlich unbedenklich.

Ob Perioden innerhalb der einzelnen Teile ohne Gewaltigkeit entfernt werden können, ist in jedem Falle für sich zu prüfen; es kommen in der That ziemlich viele Fälle vor, wo dies angeht. Nicht selten beruht die Länge eines (dreiteiligen) Solostückes wesentlich auf dem viermal wiederholten langen Vorspiel; da ist denn die beste Abhilfe geschaffen, wenn es gelingt, die beiden mittleren Wiederholungen zu kürzen. Bach selbst gibt hierfür zahlreiche Vorbilder.

Unter den Chören sind es in erster Linie gewisse figurirte Choräle, die durch Wiederholungen sehr ausgedehnter Zwischenspiele ermüden, insbesondere solche, bei denen die ersten zwei oder drei Zeilen unverändert zweimal gesungen werden. Hier tritt gelegentlich das lange Vorspiel (einmal allerdings mit Abwandlungen) viermal auf. Wenn man es bei unsern klassischen Sinfonien für nötig und erlaubt hält, Reprisen zu streichen, so wird man auch hier, soweit es ohne Gewaltigkeit angängig ist, Kürzungen eintreten lassen dürfen, für die übrigens wiederum bei Bach Vorbilder zu finden sind. Aber auch bei den freien Chören kann ausnahmsweise eine Kürzung empfehlenswert sein, insbesondere wiederum die Beseitigung oder Reduktion eines der öfter eintretenden Vor- oder Zwischenspiele bei strophisch disponirten Sätzen; im Schlußchor der Matthäuspassion wird z. B. häufig die Wiederholung des Vorspieles nach dem Mittelteil fortgelassen. Vorsicht ist natür-

lich auch hier nötig. Wie brutal gelegentlich mit Streichungen vorgegangen wird, zeige das Beispiel einer Aufführung der H-moll-Messe in einer der größten Städte Deutschlands, bei der der Dirigent den ganzen zweiten Teil des Cum sancto spiritu, — für viele ein Gipfelpunkt des ganzen Werkes durch die einzigartige Steigerung, bei der die Fuge unaufhaltsam im Quintenzirkel weiter moduliert —, um eines Zeitgewinnes von noch nicht drei Minuten fortließ!

Daß es sich gelegentlich im Interesse kräftigerer Wirkung empfiehlt, ganze Nummern zu streichen, ist selbstverständlich und wird allgemein geübt. Ich glaube, daß man unter Umständen hierin sogar noch weiter gehen kann, als gebräuchlich. Die Passionen z. B. haben im Gottesdienst die bestimmte Aufgabe gehabt, das vollständige Passionsevangelium zu Gehör zu bringen. Diese Aufgabe haben unsere konzertmäßigen Aufführungen aber nicht, und darum erscheint es mir angemessener, ganze Episoden vollständig zu beseitigen, als nur die Arien zu streichen und das Evangelium in ganzer Breite vorzuführen, wodurch das vom Komponisten gewollte Verhältnis wesentlich modifiziert wird. Demgemäß habe ich z. B. gelegentlich in der Johannispassion sowohl die Erzählung von den würfelfenden Kriegsknechten (die wie zur Herausnahme bestimmt erscheint, da sie durch zwei gleiche Akkorde eingeschlossen ist) als auch die vom Weinbrechen beseitigt. Wie gedankenlos allerdings mitunter Streichungen ausgeführt werden, mag die Erinnerung an eine Aufführung der Matthäus-Passion belegen, bei der der Leiter zufällig sämtliche in Dur stehende Arien gestrichen und somit eine Anzahl wohlbeabsichtigter Lichtblicke in dem großen Trauerspiel entfernt hatte.

Umdichtungen. Was ferner die Änderung der Texte angeht, so wird ein prinzipieller Widerspruch gegen die Elimination der schlimmsten Geschmacklosigkeiten kaum ernstlich erhoben werden. Aber mir scheint, auch hier darf man weitergehen, als gemeinhin geschieht, wenn es nur mit der nötigen Vorsicht und unter Beachtung aller Tonmalereien, die häufig so überaus sinnig und wirkungsvoll sind, geschieht. Das große Publikum hat bei Bachs Musik an sich schon manches

Fremdartige zu überwinden, — so soll man ihm das Eindringen in deren Tiefe nicht noch durch die Trivialitäten der Texte erschweren. Dies gilt nicht nur bei den geistlichen, sondern auch bei den weltlichen Kantaten. W. Rüst, der viele der letzteren besonders hochschätzte, äußerte mir gegenüber wiederholentlich den Wunsch, daß die schönsten unter ihnen durch eine radikale Umdichtung dem größeren Publikum zugänglich gemacht werden möchten, da die vorliegende Form für Aufführungen unbrauchbar wäre. Ich glaube, man wird dem im allgemeinen zustimmen dürfen, trotz der nicht übel abgelaufenen Versuche, bei besonderen Gelegenheiten vor einem ausgewählten Publikum einmal eine weltliche Kantate in Originalgestalt zu bringen. Daß einige dieser Kantaten in vollständiger Umdichtung allgemeine Wirksamkeit zu gewinnen vermögen, ist in den Göttinger Aufführungen erprobt worden.

Die Holzblasinstrumente. Die Orchesterfrage ist in letzter Zeit mehrfach in der Öffentlichkeit behandelt worden, und es darf angenommen werden, daß über eine Reihe wichtiger Punkte eine wesentliche Meinungsverschiedenheit nicht mehr besteht. Merkwürdig ist dabei nur, daß aus den Partituren so selbstverständlich sich ergebende Umstände, wie das nötige Stärkeverhältnis zwischen Streich- und Holzblasinstrumenten einerseits, zwischen dem Chor und dem Gesamtorchester andererseits, doch erst so spät klar erkannt und betont worden sind. M. Hauptmann schreibt z. B. an Hauser über Bach'sche Kantaten: „Die Instrumente klingen manchmal gar zu kurios, es ist immer Stimme gegen Stimme: nur besteht die eine aus zehn Bassisten oder sechs Geigen, die andere ist eine Flöte oder Oboe“, . . . und dabei lagen ihm die Bach'schen Originalstimmen vor, die ihn hätten aufklären können, daß bei Bach jene beanstandeten Zahlenverhältnisse eben nicht stattfanden!

Wenn nun auch die Erkenntnis der Notwendigkeit relativ zum Chor starker Orchester und relativ zu den Streichinstrumenten starker Besetzung der Holzbläser gegenwärtig ziemlich weit verbreitet ist, so wird doch in gar manchen Fällen wegen der Schwierigkeiten, den Anforderungen wirklich zu entsprechen,

von deren Erfüllung einfach abgesehen. In wie vielen mittleren Städten lassen sich denn auch nur vier Oboen und vier Flöten aufreiben — und so bleibt es bei dem von Hauptmann so scharf gerügten Zahlenverhältnis. Mir scheint, daß man unter solchen Umständen ruhig das kleinere Übel wählen und den Anachronismus einer Heranziehung der stets verfügbaren Klarinetten begehen sollte, die in demselben Stücke je nach Bedürfnis abwechselnd den Oboen und den Flöten beizuspringen. Stellt man dann, wie z. B. bei den Göttinger Aufführungen stets geschieht, die Holzbläser in die erste Reihe, noch vor die Streichinstrumente, zwischen Sopran und Alt, so kann man auch mit den Mitteln der gewöhnlichen Orchester eine Wirkung des Holzbläserchores erzielen, die durch einen Chor von 80 bis 100 Sängern nicht erdrückt wird. Daß die Klarinetten dabei die gelegentliche Schärfe, welche die Oboen in der Hand mittlerer Musiker erhalten, in angenehmer Weise mildern, ist ein Vorteil, der sich nebenbei in willkommener Weise einstellt. Oboe d'amore und Oboe da caccia lassen sich gut durch englisches Horn wiedergeben, das in größeren Militärkapellen vertreten zu sein pflegt; indessen hat das Instrument den Übelstand, bei den langen Bachschen Kantilenen den Bläser außerordentlich anzustrengen, so daß man im Interesse der Wirkung für geeignete Ruhepausen sorgen, z. B. in Arien die Begleitung der Singstimme stellenweise einem anderen Instrument (der Bratsche oder Klarinette) zuteilen muß. Bei einiger Vorsicht läßt sich wohl immer eine Lösung der Schwierigkeit finden, die keine Note opfert und das Gelingen der Hauptpartien gewährleistet.

Blechblasinstrumente. Eine der größten Schwierigkeiten in dem Bachschen Orchester bilden bekanntlich die Stimmen der Hörner und Trompeten mit ihrer, für moderne Bläser, vielfach unerreichten Höhe. Manche Dirigenten halten es für gewissenhaft, diese Partien durchaus so blasen zu lassen, wie sie geschrieben sind, und die Verantwortung für das Misslingen dem Komponisten zuzuschieben, der sich nicht verteidigen kann. In wie mancher Aufführung der H-moll-Messe ist so das Quoniam durch die Hornbegleitung verunglückt —

und der hochweise Herr Referent nahm dann gern Gelegenheit, über die „Ungenießbarkeit“ der Bachschen Instrumentation zu schreiben. Indessen ist doch selbstverständlich die Erfüllung der Forderung des Komponisten nach dem Geiste wichtiger, als die nach dem Buchstaben, und so wird die Ersetzung der hochgeführten Hörner durch Trompeten, die ihren Vortrag der speziellen Aufgabe anzupassen haben, überall da zu empfehlen sein, wo nicht Virtuosen auf den Hörnern zur Verfügung stehen. Auch Kreisshmar stellt sich im Vorwort zu seiner schönen Ausgabe der Hmoll-Messe auf diesen Standpunkt.

Bezüglich der Trompeten ist ein so weitgehender Ersatz durch ein anderes Instrument nicht angängig — für das an sich sehr brauchbare D-Piston, das ich z. B. für die Göttinger Aufführungen angeschafft habe, findet sich auch nur ausnahmsweise ein sicherer Bläser — und demgemäß kann man hier die verschiedenen Fälle nicht alle in der gleichen Weise erledigen.

Bloße Füllnoten, die hauptsächlich die Klangfarbe der Trompete zur Geltung bringen sollen, lassen sich häufig unbedenklich in die tiefere Oktave transponieren. Bei fugierten Sätzen kann man gelegentlich einen vollständigen Austausch zwischen einer Trompeten- und einer andern, tiefer geführten Stimme eintreten lassen und auch so die Klangfarbe wahren. Die hohe Lage ist ja in der Regel nur durch den Charakter der alten Trompeten als „Naturtrompeten“ bestimmt, während den modernen Ventiltrompeten schon in tieferer Lage die ganze Skala zugänglich ist. In vielen Fällen ist aber der wohl zuerst von Mendelssohn eingeschlagene Ausweg, C- oder D-Klarinetten für die obligaten hochliegenden Trompetenpartien heranzuziehen, der einzig gangbare. Handelt es sich (wie häufig) um einen drei- oder vierstimmigen Trompetenchor mit einer melodieführenden Oberstimme, und wird diese letztere zwei Klarinetten übergeben, so ist die Wirkung auch recht gut, die Klangfarbe im wesentlichen erhalten. Bei einer einzelnen über Chor und Orchester sich aufschwingenden Trompetenstimme ist die Einbuße an Glanz bei einem solchen Ver-



fahren allerdings erheblich, und man wird hier eher versuchen, einzelne besonders unzugängliche Noten umzuändern, als die Trompete zu entbehren. Gleiches gilt in den Fällen, wo zwei oder drei Trompeten gleichmäßig melodisch behandelt sind und die Ersetzung aller durch Klarinetten die Klangfarbe vollkommen ändern würde. Ein solcher Ausweg hat natürlich stets sein Bedenkliches, und kein gewissenhafter Chorleiter wird sich leichtfertig zu derartigen Eingriffen verstehen; aber wenn die Möglichkeit der Aufführung eines großen Werkes davon abhängt, wird man ihn doch als das kleinere Übel betrachten dürfen.

Vielleicht ist ein Beispiel nicht überflüssig. Eine der herrlichsten Kantaten ist die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (Nr. 119 der B. G.) und wie bei kaum einer andern beruht ein Teil der glänzenden Wirkung der Chöre auf dem Mitwirken von vier zum Teil sehr hoch geführten Trompeten. Die hier vorliegende große Schwierigkeit mag eine Hauptursache dafür sein, daß das Prachtstück nicht zur Aufführung gelangt. Eben darum hat die Angabe einiger kleiner Änderungen, die sich bei der Göttinger Aufführung bewährt haben, vermutlich einiges Interesse. Daneben illustrieren sie in speziellen Fällen, was ich oben allgemein ausgeführt habe. Das Vorspiel zum ersten Chor stellt einen festlichen Marsch von Streichinstrumenten und Holzbläsern dar, zu dem in höchst origineller Weise C-Trompeten und Pauken mit Fanfaren treten. Zwei von diesen Fanfaren lauten in den Trompeten:



Die Oberstimme wird hier auch bei virtuosen Bläsern immer gefährlich sein. Die geänderte Form:



opfert nichts Wesentliches und bietet keine nennenswerte Schwierigkeit.

Am Schluß des Chores verbinden sich die vier Trompeten in unbeschreiblich mächtiger Wirkung dem Triumphmarsch des übrigen Orchesters mit den nachstehenden breiten Akkordfolgen:



Die Form:



wo die Oberstimme zwei C-Klarinetten zugeteilt ist, und die dritte Trompete sich vorübergehend der zweiten Geige anschließt, konserviert den Klang der vierstimmigen Trompetenakkorde und auch die melodische Führung der Oberstimme.

Wieder andern Charakter zeigen die Trompetenstimmen in dem festlichen Schlußchor. Hier spielen eine große Rolle die Figuren für die erste und zweite Trompete:  die um so gefährlicher sind, als sie nur von

einer dritten Trompetenstimme begleitet sind. Wieder können die Klarinetten helfen, indem sie, wie folgt:



sich an der Melodieführung beteiligen. Durch ähnliche „Schliche“, die, als unter den Begriff „frommer Betrug“ fallend, auf Nachsicht rechnen dürfen, kann man viele Stücke für eine angemessene Aufführung mit den Mitteln eines gewöhnlichen Orchesters erobern.

Von den Posaunenstimmen bieten im allgemeinen diejenigen der Diskant- und Altposaune Schwierigkeiten. Man kann sie stets gut durch Trompete und Flügelhorn ausführen lassen.

Das Generalbassinstrument. Ich komme nun zu der Frage, um die ehemals der Kampf am heftigsten tobte, zu der Ausführung der bezifferten Bässe. Daß diese überhaupt jetzt der Regel nach ausgeführt werden, ist ein Fortschritt, den nur der voll würdigt, der den entgegengesetzten früheren Zustand erlebt, z. B. (wie ich) Aufführungen der Matthäuspassion erduldet hat, wo — mit Ausnahme der von Riez eingeführten murksenden Celli beim Evangelium — die füllenden Stimmen durchaus fehlten. Welches Instrument schließlich die Ausführung der bezifferten Bässe übernimmt, ist daneben eine Frage von geringerer Bedeutung, vorausgesetzt natürlich, daß die Ausführung sorgfältig und geschmackvoll geschieht. In dem sehr bemerkenswerten Vortrage des Herrn Dr. M. Seiffert gelegentlich des Leipziger Bachfestes\*) bildet das Hauptstück die Aufstellung eines festen Schemas für die Verwendung von Orgel und Cembalo bei der Begleitung der Bachschen Kirchenwerke. Nach diesem wirkt das Cembalo dauernd mit, die Orgel nur, solange der Chor singt. Ich gestehe, daß ich von der Beweisführung bezüglich des letzten Punktes nicht überzeugt worden bin. Herr Dr. Seiffert findet

\*) S. Bach-Jahrbuch für 1904.

z. B. nur an drei Stellen Bachscher Partituren Andeutungen darüber, wie Bach selbst jene Instrumente in den Chören zu disponieren pflegte; alle anderen Argumente entnimmt er den Äußerungen anderer Komponisten. Aber alle jene drei Stellen gestatten ungezwungen auch eine andere Deutung, und so scheint mir die Grundlage wohl ausreichend, um eine wissenschaftliche Hypothese zu stützen, aber viel zu schwach, um die Last eines so gewichtigen und die Praxis starr bindenden Dogma zu tragen.

Diese Zeilen sollen keine Polemik führen, und so enthalte ich mich des Eingehens auf Herrn Dr. Seifferts Schlusfreihen. Nur ein Punkt von größter Wichtigkeit kann nicht ganz übergangen werden. Herr Dr. Seiffert glaubt beweisen zu können, daß auch bei den Chören die Orgel während der Orchestersätze geschwiegen habe. Für diese Ansicht vermag er nur eine einzige Notiz Bachs beizubringen, und gerade diese scheint mir ganz und gar nicht beweisend. Bei dem Eingangschor der Kantate „Ich ruf' zu Dir“ findet sich bei den fugierten Chorphartien vor Eintritt des Cantus firmus die Notiz »sine Org.«. Wer dies in der Partitur unvoreingenommen liest, wird (glaube ich) gerade zu dem entgegengesetzten Schluß kommen, wie Herr Dr. Seiffert, nämlich daß die Orgel bei den Orchestersätzen mitzuwirken hat und nun beim Eintritt des Chores aufgehören sollte. Böllig zweifellos bewiesen ist die Sache keineswegs, und so scheint es doppelt von Übel, ein schematisches Gesetz darüber aufzustellen.

Und selbst wenn die Forschung den Sachverhalt klarer zu stellen vermöchte, darf doch nach meiner Überzeugung der Erfahrung und der künstlerischen Wirkung ein Votum bei der Entscheidung in der angeregten Frage nicht vorenthalten werden. Ich habe, um mir über die Wirkung des von Herrn Dr. Seiffert aufgestellten Gesetzes ein Urteil zu verschaffen, die Leipziger Aufführung des Weihnachtsoratorium im Winter 1904/05 angehört, die streng nach jenen Vorschriften veranstaltet war. Trotz schöner Einzelheiten, bei denen die geschmackvolle Behandlung des Klaviers durch Herrn Dr. Seiffert eine wesentliche Rolle spielte, war der

Gesamteindruck peinlich und ermüdend; die überall herausstechenden Klavierakkorde wirkten überaus monoton. Ganz besonders aber erwies sich das Schweigen der Orgel in den Orchestersätzen der Chöre ungünstig; die Stücke fielen in einzelne Teile auseinander, indem das gemeinsame Eintreten von Chor und Orgel den bezüglichen Partien ein Klangübergewicht gab, das die dünnklingenden Zwischenspiele erdrückte.

Von Einzelheiten ist mir insbesondere der Schlußchoral der ersten Weihnachtskantate in Erinnerung geblieben. Ich habe denselben immer für ein besonders geniales Stück gehalten. Eben zuvor hat der Solobass dem „Könige in der Krippe“ gehuldigt. Diesen geheimnisvollen Gegensatz hält der Schlußchoral fest: schmetternde Fanfaren in Trompeten und Pauken, dazwischen der Choral „Ach mein herzliebes Jesulein“. Kann man das Stück, wenn man ein Gefühl für die Poesie der Vorstellung des „Königs in der Krippe“ hat, anders auffassen als: größte Pracht, also stärkste Orgel, in den Zwischenspielen, leise (oder gar fehlende) Orgel zum leisen Choral? Aber dem unglücklichen Dogma zuliebe durfte nur das Klavier die hochliegenden und ohne genügendes Fundament schreienden Fanfaren begleiten, der Choral zog wuchtig mit Orgel einher — der sinnige poetische Gegensatz war dahin.

Auf Grund solcher Erfahrungen möchte ich vor der Bindung an dieses, wie an irgend ein anderes Dogma dringend warnen. Es ist doch auch an sich kaum wahrscheinlich, daß der größte Kolorist in Instrumentalfarben seiner Zeit und vielleicht der größte Orgelkenner aller Zeiten sich immer an ein und dasselbe Schema gehalten und die Farben, die ihm die Orgel in so überreicher Fülle gewährte, bei den Soli zugunsten des Cembalo fast stets verschmäht haben sollte. Es ist bekannt, daß Bach die Anbringung eines selbständigen Rückpositives in der Thomaskirche erwirkt hat; es ist wahrscheinlich gemacht, daß er von dort aus dirigiert hat, — sollte er dies Hilfsmittel nur für die Matthäuspassion und für die verschwindend wenigen obligaten Orgelpartien benutzt haben? Hier liegen noch offene Fragen, und um so mehr möchte ich

für eine größere Freiheit in der Akkompagnementsfrage plädieren. Man sollte, scheint mir, vor allen Dingen die einzelnen Solosätze daraufhin ansehen, welches Generalbassinstrument ihrem Charakter am angemessensten ist, und nach diesem künstlerischen Gesichtspunkte entscheiden. Keinem Verständigen wird einfallen, zu den Pizzicati, die gelegentlich die Singstimme und das obligate Instrument begleiten, plumpe Orgelakkorde zu setzen. Andererseits gibt es Sätze, in denen Cembalobegleitung dem Charakter des Stückes auffallend widerspricht, wie z. B. manche an sich höchst kantable Sätze (auf die unten besonders hingewiesen werden wird), wo das obligate Instrument, insbesondere Violoncello piccolo oder Fagott, eine unruhig springende Begleitungsfigur gibt. Hier verlangt die Grundstimmung gelegentlich dringend die Ausführung des Generalbasses in getragenen Noten, also die Anwendung von Orgel (oder Streichorchester). Außerdem kommt hier ein Umstand allgemeiner Art in Frage, auf den ich schon im Eingang mit der Bemerkung, daß eine streng historisch richtige Aufführung häufig unmöglich oder von Übel ist, hingewiesen habe.

Niemand wird unsere (verglichen mit den Bachschen) günstigeren Chorverhältnisse beklagen, wenn es nur gelingt, dem Orchester die angemessene Stärke zu geben, niemand wird sich die 12—16 Chorknaben Bachs zurückwünschen. Die Größe und Gewalt der Bachschen Gedanken tritt bei einer stärkeren Besetzung meist nur um so überzeugender hervor; Stücke von eigentlich intinem Charakter sind Ausnahmen. Aber durch diese stärkere Besetzung rückt, wenn wir die dünne Klavierbegleitung der Soli beibehalten, der Schwerpunkt der Klangmasse in einer Weise in die Chöre, wie das ursprünglich keineswegs der Fall war. Außerlich der Überlieferung treu, rufen wir doch eine falsche Wirkung hervor. Da nun überdies gegenwärtig die Soli fast ausnahmslos geschulten, stimmenkräftigen Künstlern übertragen werden, so ist eine Verstärkung ihrer Begleitung auch unbedenklich. Hierzu aber geben Orgel und gelegentlich auch Orchester reichliche Mittel.

Freilich bietet die Verwendung des letzteren eine sehr bedenkliche Klippe; die Ausführung des Generalbasses soll ja nicht mit den obligaten Stimmen in Konkurrenz treten, und gegen eine Reihe der R. Franzschen Bearbeitungen, in denen zwischen die Bachschen obligaten nur einzelne halbobligate Stimmen hineingeklemmt sind, ist mit Grund der Vorwurf erhoben worden, daß sie das Original verwischen und einen unruhigen Gesamteindruck geben. Aber auch wer prinzipiell die Orgelbegleitung bevorzugt, wird es, wenn er nicht über ein selten stimmenreiches Instrument verfügt, gelegentlich vortheilhaft finden, in einem oder dem anderen Satz die Ausführung des Generalbasses dem Streichorchester zuzuweisen. Der Gewinn ist ein doppelter: der Reichtum an Klangfarben wird vergrößert, und das Umregistrieren, das zuweilen lästige Pausen zwischen sich folgenden Sätzen veranlaßt, wird vermieden.

Gegenüber dem schon bei R. Franz hervortretenden und bei Neuern zum Prinzip erhobenen Bestreben, die Bachschen Werke mit modernen Orchesterfarben auszustatten, möchte ich aber noch schließlich meine schweren Bedenken aussprechen. Mir scheint, man fügt dem alten Meister damit ein Unrecht zu. Verständnisvolles Hören ist eine zusammengesetzte Tätigkeit; das aufgenommene Werk steht nicht an sich da, sondern ruft hervor und gestaltet aus das Bild seines Schöpfers, von dessen Geist es erfüllt ist. Auch die größere oder geringere Farbenfreudigkeit ist ein Zug in diesem Bilde. Bei Bach ist dieser Zug hervorragend ausgebildet; Bach färbt stark und kontrastreich, — Händel bewegt sich dagegen in einem gleichförmigeren Wohlklang; eine Vergleichen der Soli in der Hmoll-Messe und im Messias ist hierfür äußerst lehrreich. Das Einfügen moderner Effekte verdunkelt die Eigenart der alten Instrumentation und somit auch wesentlich Züge im Bilde der Meister.

Daß daneben durch das Aufbringen fremder Farben direkt verletzende Wirkungen entstehen können, ließe sich durch zahlreiche Beispiele erläutern. Hier nur zwei davon. R. Franz läßt in der Matthäuspassion bei dem „Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle“ Pauken in Fis — H eintreten; diese

stimmen zu den drei ersten Perioden in Fis, H, E, — bei der vierten, ganz analogen in A müssen sie schweigen; bei dem Edur=Schluß des Satzes wirbelt die H=Pauke die Quinte. Beides ist ganz unbachisch. Händel hat im „Samson“ einen seiner einfach großen Effekte angebracht, indem er Trompeten und Pauken zwar die Philisterchöre begleiten, sie bei denen der Israeliten aber (bis nach Samsons Tod) schweigen läßt. Eine der gebräuchlichen Bearbeitungen läßt dagegen von Anfang an die Blechinstrumente auch in den Israelitenchören mitwirken; sie zerstört also brutal den vom Komponisten beabsichtigten Eindruck.

Mehrfach besetzte Soli. Zum Abschluß dieser allgemeinen Bemerkungen möchte ich noch einen, gewisse Solostücke betreffenden Punkt berühren. Es ist schon vielfach gefühlt, daß die Soli Bachs nicht etwa Empfindungen Einzelner ausdrücken, im Gegensatz zu allgemeineren Empfindungen, welche die Chöre aussprechen; noch weniger sind sie bestimmten einzelnen Personen in den Mund zu legen. Alle lyrischen Stücke sollen in gleicher Weise dem Hörer aus dem Herzen gesungen werden, und nur musikalische oder poetische Erwägungen haben den Komponisten dazu geführt, einmal den Chor, einmal eine einzelne Stimme als Organ hierfür zu wählen. Demgemäß hat man bereits vielfach Soli den bezüglichlichen Chorstimmen — gelegentlich in reduzierter Zahl — zuerteilt. In „Gottes Zeit“ werden zumeist das Bassolo „Bestelle dein Haus“ und der Alt-Choral „Mit Fried' und Freud“ von dem Chor gesungen, in „Christ lag in Todesbanden“ alle ein- und zweistimmigen Stücke. Dies ist ein innerlich durchaus begründetes Verfahren; das dynamische Gleichgewicht zwischen den Chören und den Soli wird dadurch nur gebessert, und dem ursprünglichen, wo jede Chorstimme nur drei- bis vierfach besetzt war, angenähert. Natürlich eignen sich zu einer mehrfachen Besetzung nur Soli von ganz bestimmtem Charakter. Immer wird ein einstimmiger Choral dadurch an Wirkung gewinnen. Gewisse Bass-Ariosos über Bibelworte, wie z. B. in „Gottlob, nun geht das Jahr zu End“ oder „Brich dem Hungrigen dein Brot“, empfehlen



sich gleichfalls für eine solche Behandlung. Endlich wirken einige Duette und Terzette großen Stiles sehr schön, ja günstiger, bei mehrfacher Besetzung, z. B. die betreffenden Nummern aus „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, und „Wer da glaubet und getauft wird“, aus „Aus tiefer Not“ und „Du Friedefürst, Herr Jesus Christ.“

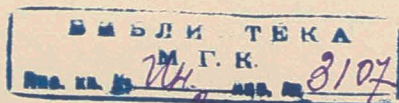
Diese Bemerkung kann Vereinen, die nicht in der Lage sind, bei jeder Aufführung vier Solisten zu stellen, vielleicht über die Schwierigkeiten der Besetzung hinweghelfen, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen.

## II. Besprechung ausgewählter Kantaten.

Ich wende mich nunmehr zu den Bemerkungen über einzelne Kantaten, wobei ich mich im wesentlichen auf diejenigen beschränke, die in Göttingen wirklich zur Aufführung gelangt, also in ihrer Wirkung erprobt sind; es sollen aber auch Stücke, die erst für demnächstige Aufführungen vorbereitet sind, besprochen werden. Die Anordnung ist der Bequemlichkeit halber derjenigen in der Ausgabe der Bachgesellschaft gleich gewählt, wenn es auch in mancher Hinsicht sachgemäßer gewesen wäre, Verwandtes zusammenzufassen. Da in dieser Ausgabe die Stücke von größter Bedeutung im allgemeinen vorweg genommen sind, so drängen sich die zur Aufführung zu empfehlenden naturgemäß in den ersten Bänden dichter zusammen.

Auch bezüglich der Bezeichnung einzelner Stellen schließe ich mich an die Paginierung der großen Partiturausgabe an. Daß ich die Erörterungen nicht an Klavierauszüge anknüpfe beruht darauf, daß ich von den verschiedenen vorhandenen und verschieden bewerteten Ausgaben keine bevorzugen möchte. Überdies ist anzunehmen, daß ein jeder, der es mit Bach ernst nimmt, sich über ein aufzuführendes Werk stets in der Originalpartitur authentische Auskunft holt.

1) Wie schön leuchtet der Morgenstern. Ein kostbares Stück, wohl wert, die Gesamtausgabe der Werke S. Bachs zu eröffnen. Insbesondere gehört der einleitende figurirte Choral nach Stimmungsgehalt und Farbenreichtum zu den schönsten, und man wird trotz der unbestreitbaren Länge keinen Taft entbehren mögen. Eine bräutliche Weihe und



Süßigkeit liegt über dem Ganzen, und die gewaltige Steigerung im Schlussteil von den kurzen Zeilen „Lieblich, freundlich“ ab wirkt wahrhaft erhaben. Harmonisch senkt sich schließlich die Stimmung wieder zu dem anmutigen Vorspiel herab.

Wegen der zwei Soloviolen gestattet das Stück eine sehr starke Besetzung des Chores nicht; 80–100 Sänger sind aber, da während des Chorgesanges die Violinen unisono gehen, immerhin angängig. Die Schwierigkeiten der sehr hoch geführten ersten Hornstimme bewältigt ein Flügelhorn leichter als ein Waldhorn. Ob das *tr*-Zeichen im Thema richtig verstanden ist, erscheint zweifelhaft\*); S. 19 letzter Takt ist dasselbe z. B. durch einen Vorschlag ersetzt, also vermutlich als *c* gelesen. Jedenfalls wirkt ein kurzer Pralltriller schöner, als ein eigentlicher Triller.

Der Eingang des ersten Rezitativs „wie süß ist uns dies Lebenswort“ ist unverständlich; ich empfehle die Änderung „wie süß ist uns dein Kommen doch“, dem dann in der parallelen Zeile „das Gabriel mit Freuden hoch“ entsprechen würde. Der Text des Mittelsaßes der ersten Arie „Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe der brünstigen Liebe und schmecken auf Erden die himmlische Lust“ ist reichlich schwülstig. Hier mein Abänderungsvorschlag: „Den Sterblichen schlägt eine selige Stunde, vom Heiland die Kunde erfüllt, was da lebet, mit Freude und Lust“. Eine geringe Kürzung S. 39 Takt fünf bis zwölf ist zu empfehlen. — Die Tenorarie ist eine Koloraturarie edelsten Stiles, von einem guten Sänger vorgetragen von feuriger Wirkung. Ihre bedeutende Länge läßt indessen das Streichen der Wiederholung wünschenswert erscheinen, was bei dem Charakter des Mittelsaßes und dessen Abschluß in Bdur unbedenklich erscheint. In dem köstlichen Schlußchoral ist die obligate Partie des zweiten Hornes schon bei mäßiger Stärke des Chores absolut unhörbar. Es empfiehlt sich, beide Hörner unisono gehen zu lassen.

3) Ach Gott, wie manches Herzeleid. Der Eingangschor ist wieder von allergrößtem Reiz, die Kantilene der Holzbläser von innigstem Ausdruck, von besonderer Schönheit stets ihr Wiedereintritt über dem Schluß der Choralzeile. Auch ist der Chor als einer der wenigen, welche den Cantus firmus im Bass haben, bedeutungsvoll. Der Schluß der Chorpartie, wo der Sopran „zum Himmel“ auf das hohe A wandert, ist von eigener Anmut. Der folgende Choral mit Rezitativen wird vielleicht am besten von einem reduzierten Chor gesungen; Begleitung: Orgel oder Streichorchester. Im letzten Rezitativ ist die Wendung „drum schmecket auch“ vielleicht verständlicher, als die originale. — Die Bavarie ist im Text wenig erfreulich und auch die Komposition scheint etwas äußerlich nur die Gegensätze „Höllengehen“ und „Freudenhimmel“ auszumalen. Auch das Duett ist kein ganz erstklassiges Stück, wie denn öfter gerade bei Bachs Duetten die Fraktur überwiegt; aber der Mittelsaß ist voll inniger Empfindung und lohnt die Aufführung des Stückes. Bei der Wiederholung, die hier wegen der Art des Abschlusses des Mittelteiles nicht zu umgehen ist, kann von S. 89 Takt 4 nach S. 90 Takt 9 gesprungen werden.

4) Christ lag in Todesbanden. Ein Werk von jetzt wohl all-

\*) S. hierzu W. Rußs Vorrede zum IV. Band S. 16.

gemein anerkannter monumentaler Größe, voll Kraft und Feuer, beiläufig eines der ersten, mit denen S. Bach in Rom seinen Einzug gehalten hat. Bemerkenswert ist der symmetrische Aufbau: lauter Variationen des Lutherchorales, nach ihrer Stimmigkeit dem Schema

4 2 1 4 1 2 4

entsprechend, dazu die Einheit der Tonart: alle Sätze Emoll (phrygisch). Trotz dieser engsten Geschlossenheit hörte ich in einem großen deutschen Konzertinstitut eine Aufführung, wo das Werk durch Soli und den Eingangschor aus einer andern Kantate erweitert war, von völlig andern Stil! Das ist allerdings eine „Freiheit“, die nicht nur die engsten, sondern auch die weitesten Grenzen des Zulässigen überschreitet.

Im ersten Chor gehen Cornetto und drei Tromboni durchaus mit den Singstimmen; man wird gut tun, dies nicht ganz wörtlich auszuführen, sondern die Mitwirkung (Cornetto durch Trompete, Altposaune durch Flügelhorn vertreten) angemessen zu beschränken, so daß sich meist nur während des Cantus firmus alle vier Blechinstrumente zusammenfinden. Die allmähliche Belebung der Stimmung bis zu dem stürmischen Alla breve ist von allergrößter Wirkung. Die unisono Begleitung des ersten Duettes durch Cornetto und Trombone weist darauf hin, daß alle Sätze für Chor gedacht sind, wodurch die Möglichkeit einer Cembalobegleitung sicher entfällt. Bei nicht sehr stimmenreicher Orgel kann man (um einen Wechsel in den Klangfarben zu erzielen und keine Zeit mit Umregistrieren zu verlieren) das erste Duett durch Holzbläser und das Oberwerk der Orgel, den Tenorchoral durch das Hauptwerk, den mittleren trockigen Chor durch Streichorchester und das Hauptwerk (bei Hervorhebung des Cantus firmus durch Flügel- oder Waldhörner), den Basschor (der durch seine phantastische Größe ein Hauptfach ist) mit dem Ober- und Hauptwerk abwechselnd, das letzte Duett wieder mit Hauptwerk und Holzbläsern begleiten. Das unbequeme G in der Stimme des Basschors S. 120 fünftletzter Takt ist ein unzweifelhaftes Versehen; die im übrigen genau festgehaltene Choralmelodie verlangt H.

Der Lutherische Text ist von einer herzerquickenden naiven Kraft; nur zwei Stellen werden wohl besser geändert. Vers 5 beginnt „Hier ist das rechte Osterlamm, davon Gott hat geboten, das ist hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb gebraten“; ich empfehle: „das Gott selbst hat gegeben, das dort hoch an des Kreuzes Stamm gelassen hat sein Leben.“ Vers 7 beginnt „Wir essen und wir leben wohl im rechten Osterladen“; besser ist „zum süßen Brot geladen.“

5) Wo soll ich fliehen hin? Ein sehr eigenartiger figurierter Einleitungschoral, voll ängstlicher Unruhe, in einem schönen Ausdehnungsverhältnis der Chor- und Orchesterpartien, — was gegenüber den entsprechenden Stücken in Nr. 7 und 8 besonders hervorgehoben werden mag. Der Text der Soli ist mit seinem Schwelgen in Blut und Wunden wenig geschmackvoll, aber schwierig unzüchtigen und immerhin erträglich. Das Solo der Viola in der schönen, wenn auch sehr figurierten Tenorarie überschreitet nicht den Umfang der Violine, kann also, wenn ein guter Violaspieler fehlt, der Violine übergeben werden. Die Arie bietet eines der Beispiele von gekürzten Zwischenspielen, auf welche S. 4 hingewiesen ist.

Sie, wie die *Vasarie*, gestattet musikalisch und poetisch recht wohl die Ersekung der vollständigen *Reprise* durch das bloße *Vorspiel*. Auch kann man S. 138 von T. 6 auf T. 15, S. 145 von T. 4 nach S. 146 T. 4 springen.

6) *Wleib' bei uns*, denn es will Abend werden. Es eröffnet hier ein freier Chor. Ernste, gehaltene Abendstimmung, Anklänge an tief liegende Glockentöne; im Mittelsatz, der drei Themen kombiniert, unruhige Sorge, die mit dem Wiedereintritt des Einganges sich beruhigt. Ein Stück von ganz eigenem Reiz. Um die drei Oboen angemessen zu verstärken, kann man, wo nur ein gewöhnliches Orchester zur Verfügung ist, die Oberstimme der ersten Oboe und zwei Flöten, die Mittelstimme der zweiten Oboe und der ersten Klarinette, die Unterstimme der zweiten Klarinette und dem ersten Fagott übergeben, wobei nach Vorgang von Bach in ähnlichen Fällen in der Fagottstimme einige zu hohe Noten geändert werden können.

Die *Altarie*, die textlich und musikalisch wenig anziehend beginnt, erhebt sich im zweiten Teil zu großer Schönheit und Innigkeit. Daß Bach hier den ersten Teil nicht wiederholt, sondern mit dem *Vorspiel* abschließt, kann ähnliches Verfahren in andern Fällen entschuldigen helfen. — In dem figurierten Choral (S. 168) bietet (wie auch anderwärts) das *Violoncello piccolo* eine Schwierigkeit; bei Abänderung einiger Stellen kann man die Partie einer *Viola* übertragen. Setzt man den bezifferten Bass in getragenen Noten für Streichorchester oder Orgel aus, um ein Gegengewicht gegen die etwas unruhige *Cello*-Partie zu haben, so gelangt das Stück zu schöner Wirkung. Der Text der letzten zwei *Soli* ist von den nüchternsten, und das scheint auch die Komposition beeinflusst zu haben; der zweite Teil der *Arie* schreitet z. B. nur stockend fort.

10) *Meine Seel' erhebt den Herren*. Das „deutsche *Magnificat*“ — ein, wie es scheint, bisher wenig beachtetes, aber durchaus hoch vortreffliches Stück; — nur die *Vasarie* wird durch das Bestreben der anschaulichen Malerei vom „Herabstürzen“ und „Erhöhen“ auf einem niedrigeren Niveau gehalten und kann ohne Verlust fortbleiben.

Düstere Pracht (wie den Eingang von Nr. 4) erfüllt auch hier den eröffnenden figurierten Choral; er umfaßt zwei Choralstrophen; in der ersten hat der Sopran, in der zweiten (mit schöner Wirkung) der Alt den *Cantus firmus*; ein kanonischer Satz leitet die *Coda* ein, die mit prachtvoll feierlichen Harmonien die „*Seligpreisung*“ ausdrückt. — Dem gewaltigen Chor entspricht voll die gewaltige *Sopranarie*, die wenige ihresgleichen bei Bach findet. Dem schwungvollen Eingang tritt ein (wohl etwas ruhiger zunehmender) empfindungstiefer Mittelsatz gegenüber. Hier wird die volle *Reprise* musikalisch und poetisch notwendig; indessen ist ein Sprung von T. 7 auf S. 289 nach T. 9 auf S. 291 möglich; auch kann man zur Not das die *Reprise* einleitende *Vorspiel* fortlassen. — Das schöne Duett mit dem *Cantus firmus* in den Bläsern (S. 299) ist etwas gleichförmig und muß sorgsam abgetönt werden, um seine volle Wirkung zu tun. Ganz herrlich ist noch das *Tenorrecitativ*, namentlich nach Eintritt des *Streichorchesters*, und der breite *Schlusschoral*. — Alles in allem: ein Werk hohen Ranges, das warm zur Ausführung empfohlen werden muß.

11) *Lobet Gott in seinen Reichen*. Als „*Oratorium*“ bezeichnet,

da sein Text analog, wie der des Weihnachtsoratorium und der Passionen, einen Abschnitt des Evangelium (hier die Geschichte der Himmelfahrt) vorträgt und mit Nuancen verfährt. Es mag gleich vorausgeschickt werden, daß auf dem Text eine poetische Schwäche des musikalisch so bedeutenden Werkes beruht. Die lyrischen Stücke haben in dem Bachschen Oratorium der Regel nach die Aufgabe, Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, die der Dichter oder die Kirche anknüpfend an das Evangelium in dem Hörer auszulösen wünscht. Aber die hier an die Himmelfahrtsgeschichte angeknüpften Verse, darin gipfelnd, daß Jesus mit „heissen Tränen“ gebeten wird, seine Jünger nicht zu verlassen, die Bach mit ergreifenden Tönen geschmückt hat, sind innerlich hohl und unwahr; derartige Empfindungen kann auch der streng kirchlich gefinnene bei der betreffenden Erzählung nicht hegen, am wenigsten nachdem in dem jubelnden Eingangsschor der Himmelfahrtstag als ein Fest gefeiert worden ist. So hat der ganze erste Abschnitt etwas Schiefes, und die zweite Arie, deren Text viel angemessener ist, kann diesen Eindruck nicht ganz ausgleichen.

Der erste Chor ist zugleich glänzend und populär; die hoch geführten Trompeten bieten gewisse Schwierigkeiten, die aber, da die schlimmsten Stellen mit Oboen oder Geigen unisono verlaufen, durch kleine Transpositionen und Streichungen, resp. Ersatz der Trompeten durch Klarinetten verhältnismäßig leicht eingerichtet werden können. — Die Altarie beruht in der Hauptsache auf dem Motiv, das in der H-moll-Messe das Agnus Dei begleitet, ist aber durch die gegensätzlichen Mittelsätze reicher, als jenes. Zwei mögliche Kürzungen S. 28 von T. 9 nach T. 15 und S. 30 T. 14 nach T. 20 seien angemerkt.

Die Sopranarie bietet der Aufführung erhebliche Schwierigkeiten durch die enorme Inanspruchnahme der Holzbläser. Ein Ausweg ist der, leise die erste Violine mit den Flöten, die zweite mit der Oboe gehen zu lassen und dafür das Fundament durch eine Klarinette zu verstärken; man erhält so die Möglichkeit, den Holzbläsern während des Gesanges Erholungspausen zu gewähren, ohne den Fluß zu unterbrechen. Der kleine Wechsel der Klangfarbe ist bei dem sehr langen Stück auch nicht unwillkommen. Nach der Reprise wird passend nur das Nachspiel S. 37 wiederholt. Der Schlußchoral ist sehr glänzend; die hohen Trompeten verlangen indessen eine sorgsame Umarbeitung, die hier mehr Schwierigkeiten bietet, als im Eingangsschor, da die Klarinetten mehrfach zur Verstärkung der ganz allein auftretenden Flöten nötig sind. Sehr eigentümlich ist, daß der Choral, der in den D-dur-Triumphemarsch eingelegt ist, in H-moll steht.

16) Herr Gott, dich loben wir. Eine relativ populäre Kantate; der Eingangsschor ernst-prächtig, der Chor mit Basssolo (ausdrücklich als Solo bezeichnet!) leicht eingänglich, die Trompete in seinem Nachspiel von entzückender Wirkung, beide Rezitative voll schöner Stimmung. Die Tenorarie mit einem der so oft wiederkehrenden süßlichen Jesustexte dürfte ohne Schaden fortbleiben.

21) Ich hatte viel Bekümmernis. Trotz unleugbarer Ungleichwertigkeit ihrer Teile wird diese Kantate relativ oft aufgeführt — man möchte sagen „leider“, insofern deshalb Vollendetes zurückgestellt wird. Die ganze Disposition des Stückes ist nicht sehr glücklich; nach dem Ein-

gang „Ich hatte viel Bekümmernis, aber Deine Tröstungen erquicken meine Seele“ erscheint das endlose Klagen der ersten beiden Arien nicht verständlich und innerlich unwahr. Und wenn mit dem zweiten Teil nach dem schönen „Harte auf Gott“ in dem (auch an sich unerfreulichen) Dialog zwischen der Seele und Christus das Schwanken („verloren“, „erföhren“ uff.) wieder beginnt, so vermag dies nicht innerlich zu ergreifen. Die beiden letzten Chöre sind freilich herrlich und man möchte sie am liebsten aus der Umgebung herauslösen.

23) Du wahrer Gott und Davids Sohn. Durchaus bedeutend, freilich mehr tief, als fortreisend. Das einleitende Duett für Frauenstimmen größten Stiles ist hervorragend für Chorvortrag geeignet und sollte so aufgeführt werden, wenn man (wie nach der Sachlage fast selbstverständlich) die korrespondierenden Duette für Männerstimmen in dem herrlichen und überschwänglichen ersten Chor gleichfalls dem Chor beläßt. Man gewinnt dadurch — was manchen Dirigenten erwünscht sein wird — ein ausgezeichnet schönes Stück, das nur einen Solisten erfordert! Natürlich ist die Orchesterbegleitung, wenn man mehrfache Besetzung anwendet, demgemäß einzurichten. — Der Text des ersten Duettes bedarf einer kleinen Änderung; ich empfehle: „Du wahrer Gott und Davids Sohn, der du von Ewigkeit aus deinem Himmelsthron mein Herzleid und meine Seelenpein umständlich angesehen“, — was wenigstens das Häßlichste beseitigt. — Ein kostbares Stück ist der Schlusschoral, die Begleitung zur letzten Strophe von überquellender Innigkeit, das Ausklingen von höchster Feierlichkeit.

25) Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. Der Eingangschor nimmt unter allen Bachschen eine ganz isolierte Stellung ein: ein vierstimmiger instrumentaler Choral als Begleitung eines fugierten Chores, — die erste Zeile bildet den Bass des Vorspiels. Den ersten zwei Zeilenpaaren des Cantus firmus verbindet sich ein erstes, dem dritten ein zweites Thema; zum letzten erscheinen beide kombiniert. Der großartigen Konzeption entspricht eine erschütternde Wirkung.

Das erste Rezitativ mit einem höchst geschmacklosen Text, der die Sünden mit einzelnen Krankheiten in Vergleichung setzt, bleibt am besten fort. Die Vokarie mit dem immer wiederkehrenden Motiv des Continuo (an die langsamen Sätze gewisser Violinkonzerte erinnernd) ist gleichfalls etwas spröde im Text wie in der Musik, aber immerhin lohnend. Für die zweite bis fünfte Zeile ist besser zu setzen: „Meine Krankheit, meine Beulen kann kein Kraut noch Balsam heilen, kein Bemühen früh und spät.“ Sehr wertvoll ist die Sopranarie mit der reichen (siebenstimmigen) Begleitung; Bach hat statt Reprise nur das Vorspiel.

26) Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. Düster von Anfang bis zu Ende, aber im Eingangschor und der fast dramatischen Vokarie von großer und ergreifender Schönheit. Um im Chor die Holzbläser mit gewöhnlichem Orchester verstärkt zu besetzen, empfiehlt sich, erste Flöte und erste Oboe, zweite Flöte und zweite Oboe, erste und zweite Klarinette zusammengehen zu lassen. Läßt man in der Vokarie die Streichinstrumente mit den beiden Oboen und mit der die dritte vertretenden Klarinette gehen, gibt ihnen die wenigen nach dem Generalbass nötigen Ergänzungen, so gewinnt man wiederum die Möglichkeit, den Holzbläsern einige Pausen


zu gewähren und ihnen zugleich gefährliche sehr hohe Lagen abzunehmen. Zum Beispiel kann man S. 212 Z. 2 und 3 je die Afforde auf dem zweiten Viertel den Streichinstrumenten geben. Zwei Kürzungen sind zu erwägen: S. 213 Z. 4 nach S. 214 Z. 1 und S. 214 Z. 5 nach Z. 13.

27) Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Gleichfalls sehr ernst, aber von frommer Ergebung erfüllt, dabei durchaus meisterlich und sehr wirksam. Die Rezitative im ersten Chor vertragen gut mehrfache Besetzung, weil dadurch die Einheit des Stückes besser gewahrt wird, die in der konsequenten Begleitung angedeutet ist.

Die Altarie benutzt obligate Orgel; hier ist Klavierbegleitung, wenn ausführbar, sehr angebracht, im andern Falle empfehlen sich leichte Afforde des Streichorchesters. Herrlich, von echt Bachscher Langatmigkeit ist die Kantilene der Oboe (resp. des englischen Hornes) im Vorspiel; der Höhepunkt der Stimmung ist die Stelle S. 232, wo die Oboe das Hauptthema in C-moll wieder aufnimmt, — eine wahrhaft ekstatische innere Hingabe kommt hier zum Ausdruck. In der letzten Zeile ist eine Korrektur des Textes erwünscht; „alle meine Plagen nehm' ich mit“ ist sehr mißverständlich — besser (obwohl immer noch nicht gut) ist die Wendung „nimmt er (der Tod) mit.“ Eine Kürzung S. 234 Z. 9 nach S. 235 Z. 5 ist empfehlenswert. — Das Tempo der Baskarie will sehr genau erfaßt werden; die Figuren S. 240 Z. 4 z. B. verlangen ein langsames, die Malerei des Weltgerümmels ein einigermaßen belebtes Zeitmaß; ein elastischer Vortrag wird das richtige sein, bei Wahrung der Einheit.

28) Gottlob nun geht das Jahr zu Ende. Das Herz des Ganzen ist der großmächtige figurierte Choral „Nun lob' mein Seel' den Herren“, der herrlichste unter allen strengen Stiles, die Bach geschaffen. Es ist dringend zu warnen, den majestätischen Fluß des Stückes, wie gelegentlich geschieht, dadurch zu unterbrechen, daß man jede Zeile ins piano verklingen läßt. Schlicht und herzig ist der Anfang; die erste und zweite, wie die dritte und vierte Zeile sind als Ganzes aufzufassen. Die fünfte bis achte hängen wieder zusammen, sie führen in die Tiefe; „nimmt dich in seinen Schooß“ ist geheimnisvoller Seligkeit voll. Von da an ununterbrochene Steigerung bis zu dem überschwenglichen Schluß! Kaum ein anderes Stück vermag die Sänger so hinzureißen.

Die Soli reichen an dies Wunderwerk nicht heran, — trotzdem kommt es außer dem Zusammenhang nicht zu voller Wirkung. Das Baskarioso ließ W. Rüst seinerzeit mit guter Wirkung vom Chor singen. Das Duett ist ein fröhliches, naives Stück, das wohl geeignet ist, die tiefe Erregung des Chores zum Ausklingen zu bringen. Der sanft ausklingende Schlußchoral schließt mit schönster Wirkung ab.

34) O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. Eine der bekanntesten und mit Recht beliebten Kantaten, die zu wesentlichen Bemerkungen nicht Veranlassung gibt. Die Bearbeitung der hohen Trompetenstellen bietet wenig Schwierigkeiten. S. 124 Z. 5  singt der Sopran wohl besser den Parallelstellen entsprechend:

Die bräutlich süße Arie war ein Lieblingsstück von Frau A. Joachim; mir ist unvergesslich, welche Weihe diese Künstlerin dem schönen Stück zu geben wußte.

Von majestätischer Wirkung ist der Choreintritt S. 158 „Friede über Israel!“. Der Schluß des Ganzen erscheint etwas abgerissen; die Anfügung eines Chorales könnte erwogen werden.

37) Wer da glaubet und getauft wird. Der Eingangschor ist bei aller Größe von einer ganz ungewöhnlichen Milde und Innigkeit. Auch das kraftvolle Motiv des „Gefehes“ wird in die frohe, man möchte sagen glückliche Stimmung des Ganzen untergetaucht.



Für die Tenorarie findet sich eine schöne ruhige Bearbeitung bei N. Franz, auch für das ganz köstliche Choralduett ist seine Begleitung — wenngleich vielleicht mit einigen Einschränkungen, auch wegen der Instrumentation — zu empfehlen. Es ist bewundernswert, mit welcher Wärme beide Arien trotz ihres nüchternen und einigermassen dogmatischen Textes erfüllt sind. Dem Komponisten lag das evangelische Prinzip, das darin betont wird, offenbar besonders am Herzen. Der Schlußchoral ist von größter Schönheit und Empfindungstiefe.

38) Aus tiefer Not schrei ich zu Dir. Abermals ein fast durchaus düsteres Stück; auch die beabsichtigten lichtereren Gegensätze kommen nicht zu voller Geltung.

Der Eingangschor in lapidarem Stil und in der herben Färbung der Kirchentonart, wie sie dem Lutherchoral angemessen sind. Die Tenorarie, entgegen dem Text, auffallend trübe. Kürzungen sind erwünscht, z. B. S. 292 T. 8 nach 11, T. 16 nach S. 293 T. 4, T. 7 nach 15 — alles mit kleinen Änderungen der letzten oder ersten Noten. Am Schluß nur das Vorbpiel. Das Sopranrezitativ enthält die Choralmelodie im Bass, der demgemäß hervorzuheben ist. Das Terzett eignet sich wiederum hervorragend für mehrfache Besetzung. Die Bezifferung gibt hier in Takt 2 und 4 und den analogen offenbar die Oberstimme der Begleitung an, die der Komponist im Sinne hatte. Bemerkenswert ist der erste Akkord des Schlußchorales; er zeigt an einem Beispiel, wie auf enge Aufeinanderfolge der einzelnen Teile der Kantaten gerechnet ist!

39) Brich dem Hungrigen dein Brot. Der lehrhafte, gelegentlich nüchtern moralisierende Text ist vom Komponisten mit so inniger Wärme erfaßt, daß diese Kantate bei angemessener Aufführung doch tiefer Wirkung sicher ist.

Der erste Teil des Eingangschores gehört zu dem Ergreifendsten, was Bach geschrieben hat, das Fugenthema ist unvergleichlich, und wie eindringlich steht das „Elend“ um Hilfe! Der zweite Teil ist mild freundlich, der dritte bringt einen Aufschwung in stark gedämpften Tönen, wie das durchaus dem Zusammenhang angemessen ist. Die Art, wie Bach hier im  $\frac{3}{8}$  Takt deklamiert, dürfte zeigen, daß er nahe die gleiche Betonung aller drei Achtel voraussetzt — was auch aus inneren Gründen (die Leichtfertigkeit dieser Taktart ist zu paralysieren) verständlich ist.

Im Bassrezitativ wird statt „sie sind der Probstein“ verständlicher „sie sind die Boten sein“, statt „Barmherzigkeit, die auf dem Nächsten ruht“ besser „die man am Nächsten tut“ zu setzen sein. Die freundliche Arie gestattet eine Kürzung S. 338 T. 16 nach S. 339 T. 2. — Das Bassarioso eignet sich nach der Feierlichkeit seiner Haltung wieder für den



Chorvortrag. Kürzung S. 341 T. 18 nach 23. In der Sopranarie wird „ich schon mit dem Meinen dankbar wollt' erscheinen“ angemessener mit „spendend von dem Meinen ich schon wollt' erscheinen“ vertauscht. — Hervorragend schön ist das letzte (Alt-)Rezitativ, feierlich besonders die auf den Tod Bezug nehmende Stelle gegen den Schluß hin.

40) Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. Den Anregungen der Dichter, die christlichen Feste von verschiedenen Seiten zu betrachten, geht Bach begierig nach. Diese Weihnachtskantate ist ganz Kampf und Sieg; auch der grimme Humor, der herausfordernde Trotz fehlt nicht. In triumphierendem Sinne dürften insbesondere die kurzen Chorsätze im ersten Chor aufzufassen sein. Weiße Dankbarkeit atmet der Eingang des Fugato (etwas ruhiger zu nehmen), aber das bald eintretende kühne Gegenthema (den Schlußtakt des Basses im ersten Teil entnommen) bringt den Siegesjubel wieder zur Geltung; der Satz steigert sich unvergleichlich schön bis zum Wiedereintritt des Anfangs.

Auch die Soli sind ausgezeichnet, die wilde Kraft der Bassarie ist bei Bach fast ohne Gegenstück. Die Tenorarie trägt eine starke Kürzung. Der Schlußtakt von S. 390 läßt sich an den sechsten Takt von S. 391 wie nebenstehend anschließen, außerdem der zweite Takt S. 392 an den vierten S. 393. Eine besondere Erwähnung verdienen die Choräle, die sämtlich ausgezeichnet sind; die weniger bedeutenden Melodien der ersten beiden werden durch die herrlichen Begleitstimmen gehoben und der Schluß des letzten Chorales ist von strahlender Schönheit. Das ganze ist ein Werk von überaus einheitlichem Charakter und grandiosem Wuchs.



45) Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. Diese Kantate ist ein Repräsentant der Gattung lehrhaften Charakters, demgemäß in mancher Hinsicht weniger eingänglich, aber nichtsdestoweniger von großem Interesse. Es erscheint angemessen, bei der Aufführung eine allmähliche Entwicklung in der Stimmung zu erstreben: von der Majestät des Geseges aus, die im ersten Chor zum Ausdruck kommt, zu der freudigen weichen Hingabe, von der der Schlußchoral erfüllt ist. Die beiden Arien lassen sich demgemäß auch gegensätzlich abtönen. Ganz ausgezeichnet schön ist das Fugenthema des ersten Chores deklamiert; seine Durchführung strömt in prachtvollem Flusse vorüber. In der Tenorarie kann man S. 174 T. 12 leicht an S. 175 T. 1 anschließen; ähnlich in der Altarie das Nachspiel direkt an S. 184 T. 2.

46) Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. Ein hochbedeutendes Werk, aber ein schweres Problem für die Aufführung mit gewöhnlichen orchestralen Mitteln, da die im ersten und letzten Chor melodieführenden Flöten in dem Tonmeer von Chor und Orchester unterzugehen drohen und bei ihrer hohen Lage durch Klarinetten (außer etwa solche in F) nicht gestützt werden können. Wie die Sachen liegen ist bei einem Chor von 80 bis 100 Personen auch die doppelte Besetzung kaum ausreichend.

Der Eingangsteil des ersten Chores ist zu dem Qui tollis der H-moll-Messe benutzt, aber in der höheren Lage des Originals vielleicht noch wirkfamer. Der Klang des bis zehnstimmigen Sages ist bei angemessener Besetzung wundervoll und der Ausdruck von ergreifender Schönheit. Der

zweite Teil überbietet den ersten noch an Leidenschaftlichkeit und erhebt sich am Schluß zu zerschmetternder Kraft.

In dem klagenden Tenorrezitativ kann die Führung der Violinen als vorbildlich für Sätze ähnlichen Charakters bezeichnet werden, in denen nur Holzbläser und Continuo vorgeschrieben sind. Die Bassarie ist gleichfalls von großartiger Haltung, die obligate Trompete darin von bemerkenswert düsterer Wirkung, ihre Partie dabei relativ leicht zu bewältigen; — der gefährliche Einsatz S. 229 T. 6 ist zu vermeiden, indem der ganze Takt den Violinen gegeben wird. Während der langen Koloraturen kann das Hauptmotiv in Geigen und Bässen stark hervortreten. Sehr großartig wirken die beiden Mittelsätze mit dem chromatisch auf- und absteigenden Bass. Hingewiesen werde auf die gekürzten Zwischen- und Nachspiele.

Echt bachisch ist der koloristische Gegensatz zwischen der Altarie und der Bassarie. Trotz des fehlenden Continuo wird man übrigens in der Altarie auf harmonische Ausfüllung nicht verzichten können; Klavier, wenn verfügbar, scheint hier angemessen. Eine kleine Kürzung auf S. 231 von T. 5 nach S. 232 T. 1 ist zu empfehlen. Der Schlußchoral (der offenbar durchaus sehr leise genommen werden muß) gehört zu den aller schönsten seiner Art. Welche Demut und Inbrunst liegt in diesen Klängen!

51) Jauchzet Gott in allen Landen. Unter den Kantaten für eine einzige Stimme nimmt diese eine hervorragende Stellung ein; Künstlerrinnen mit großer Auffassung und großer Stimme können mit ihr bedeutende Wirkungen üben; doch empfiehlt sich, auch der obligaten Trompete wegen, die Transposition nach Bdur. In der ersten Arie kann man die Reprise mit T. 5 S. 5 abschließen; in der zweiten läßt sich von dem vorletzten Takt auf S. 12 nach dem 3. auf S. 13, ebenso von dem 7. T. daselbst nach dem 10. springen; doch ist diese letztere Kürzung kaum angebracht, wenn man, wie zu empfehlen, die Arie (abgesehen vom Nachspiel) mit dem vorletzten Takt S. 13 abschließt. Ein überaus feines Stück ist der figurirte Choral, freilich sehr lang, auch wenn man einige Zwischenspiele kürzt, was leicht angeht; z. B. S. 15 Sprung von T. 1 nach T. 10. In jedem Fall wird man gut tun, den Cantus firmus mehrfach zu besetzen, und dann empfiehlt es sich, auch den letzten Teil des sehr feurigen Alleluja dem Sopranchor zu geben. Eine große Kürzung ist möglich von S. 20 T. 10 nach S. 22 T. 7. Wahrscheinlich wird man es indessen günstiger finden, den figurirten Choral mit Alleluja durch einen einfachen Chorsatz des Chorales „Sei Lob und Preis mit Ehren“ zu ersetzen.

53) Schlage doch, gewünschte Stunde. Ein sehr bekanntes und wegen seiner schlichten Haltung beliebtes Stück — so abweichend von sonstigem Bachschen durch breites Ruhen in den nächstliegenden Wendungen, daß man auf einen andern Autor raten möchte. Auch die Campanella ist äußerst absonderlich — übrigens im Bassschlüssel vorgezeichnet, und somit ja nicht in zu hoher Lage zu geben!

Einige Kürzungen erscheinen dringend erwünscht; so kann T. 15 bis 18 S. 55 gestrichen und bei der Reprise von S. 54 T. 14 nach S. 55 T. 9, sowie S. 56 von T. 7 nach T. 18 gesprungen werden.

56) Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Kantate für Basssolo (abgesehen vom Schlußchoral), ein tiefpoetisches Stück, neustens durch

den meisterlichen Vortrag von Prof. Moschaert in Aufnahme gekommen.

Größter Stil und dabei innigste Empfindung charakterisiert die erste Arie mit dem lapidaren Hauptthema, zu dem der weiche Schlußteil in wirkungsvollen Gegensatz tritt. Das Rezitativ mit der Wellenbegleitung der Celli ist hervorragend ausdrucksvoll deklamiert. Naiv und doch ernst wirkt das Aufhören der Wellenfigur, wo der Text vom Ende der Fahrt berichtet. Die zweite Arie ist viel leichter stilisiert und lebhafter als die erste, deren Nähe sie einigermaßen erdrückt; eine erhebliche Kürzung ist zu empfehlen.

Am Schluß des Ganzen hat der Komponist in glücklichster Weise den Dichter ergänzt; die unerwartete Wiederaufnahme des Schlußteiles der ersten Arie in langsamstem Zeitmaß ist von tief ergreifender Wirkung und die verzückte Stimmung, die darin Ausdruck gewinnt, klingt feierlich weiter und aus in dem schönen Schlußchoral, den man durchaus gedämpft auffassen möchte.

60) O Ewigkeit, du Donnerwort. Diese als „Dialogus“ bezeichnete Kantate für Alt-, Tenor- und Basssolo ist ein sehr bemerkenswertes Stück. Zwar der Eingangssatz mit dem Cantus firmus im Alt — den man wohl mehrfach besetzen darf, wenn er auch der „Furcht“ zugeschrieben ist — ermangelt nicht ganz der Sprödigkeit; die häufig wiederholte Abschlusfigur zerschneidet den Fluß unliebsam, die Bemühungen, im Bereiche der Durtonart dem Text des Chorales gerecht zu werden, sind nicht ganz geglückt, und zu den Worten „Herr, ich warte auf dein Heil“ könnte man weisere Töne wünschen. Aber die folgenden Sätze sind ganz ausgezeichnet. Das Duett verbindet melodische und charakteristische Deklamation mit einer sehr eigenartigen Begleitung und das Schlußrezitativ mit der geheimnisvoll wie aus weiter Ferne herübertönenden tröstenden Stimme des heiligen Geistes (mit Orgelbegleitung!) ist von einer ganz seltsamen Mystik erfüllt. Endlich der wunderbare Schlußchoral „Es ist genug.“ Wie überschwänglich, schmerzlich und sehrend ist gleich der Anfang mit dem kühn eingeführten Tritonus des Sopran! Und welcher konzentrierte Ausdruck lebt in den zwei gegensätzlichen Zeilen „ich fahre sicher hin mit Frieden, mein großer Jammer bleibt darnieden“, — fast zu konzentriert für den Hörer, voll zu erfassen nur von dem, der jede Note kennt.

61) Nun komm' der Heiden Heiland. Ein jugendliches Werk von blühendem Reiz und anmutiger Poesie. Im ersten Chor wird es mit gewöhnlichen Orchesterkräften schwer möglich sein, bei ungeteilten Violinen die Violon zu teilen; da aber die Stimme der ersten Viola den Umfang der Geige nicht überschreitet, so kann man für sie die zweite Violine eintreten lassen, muß dann aber die beabsichtigte dominierende Stärke der Oberstimme durch Zufügung eines Holzblasinstrumentes erzielen.

In dem Arioso läßt sich der zweite Teil der melodisch bewegten Bässe wegen am besten vom Streichorchester begleiten. Die Tenorarie ist von dem großen Unisono sämtlicher Violinen und Violon begleitet; zur Ausführung des Continuo wird demgemäß die Orgel dem Klavier vorzuziehen sein. Das sehr lange Zwischenspiel läßt sich kürzen, indem man T. 1 auf S. 14 an T. 12 auf S. 13 anschließt. Das Bassrezitativ ist von allerhöchster Schönheit und geheimnisvoller Feierlichkeit; hier ist Klavierbegleitung sehr angemessen. Die Sopranarie soll von Celli und Orgel begleitet werden;

eine mädchenhafte Innigkeit lebt in dem lieblichen Stück. Mit stolzem, frohem Schwung schließt der Schlußchoral das anmutige Werk.

65) Sie werden aus Saba Alle kommen. Der erste Chor bietet wieder ein schwieriges Problem für eine Aufführung mit richtigen Stärkeverhältnissen von Chor und Orchester. Die Flöten sollen als fünfte Stimme der Fuge den durch Streichinstrumente und Oboi da caccia noch verstärkten Singstimmen gegenüber sich behaupten, und das ganze Fugato steigert sich hin auf das Wiedereintreten der Hörner mit dem Anfang des Vorspieles, die durch das Fortissimo von Chor und Orchester zugedeckt werden. Man wird schon bei einem mächtigen Sängchor beide Instrumente doppelt besetzen und Oboen, Klarinetten und erstes Fagott geschmackvoll bei der Ausführung der Partien der Oboi da caccia zusammenwirken lassen müssen. Aber der Chor lohnt auch die Mühe — er gehört zu den glänzendsten und zugleich eingänglichsten Stücken der Art; das Unisono am Schluß wirkt sehr mächtig. — Ob bei dem Choral wirklich die Streichinstrumente schweigen sollen, ist unsicher, da die originalen Orchesterstimmen nicht überliefert sind, und die Partitur häufig die mit den Singstimmen in Unisono gehenden Orchesterstimmen nicht erwähnt. Bei dem Schlußchoral fehlt jede Angabe derselben. Als Regel darf man aber ansehen, daß bei den Chorälen alle Mittel zusammenwirken. — Beide Rezitative sind ausgezeichnet; die erste Arie steht aber stark hinter der zweiten zurück — was der Text mit verschuldet haben mag. Eigentümlich wirkt in ihr die Anknüpfung der beiden letzten Arienteile an die je vorhergehenden. Die zweite Arie ist ganz ungewöhnlich blühend instrumentiert und von schöner Wärme des Ausdruckes.

66) Erfreut euch, ihr Herzen. Innere und äußere Gründe lassen vermuten, daß diese Kantate in den Hauptsätzen Stücke aus einer nicht erhaltenen weltlichen Kantate benutzt. Wenn auch auf die nähere Begründung dieser Ansicht nicht eingegangen werden kann, so mag doch auf den eigentümlichen Umstand hingewiesen werden, daß die Personen des Dialoges, Furcht und Hoffnung, in den Duetten S. 203 u. 206 musikalisch gar nicht individualisiert sind; und wenn im Mittelsatz des zweiten Duettes die „Furcht“ zur „Hoffnung“ bekehrt wird, so hat es natürlich kaum einen Sinn, wenn dann, wie vorgeschrieben, der Eingangsteil wiederholt wird. Da überdies das, wie mir scheint, bei der Bearbeitung als Kirchenkantate zugesetzte Duett S. 203 herzlich trocken ist, und die Dialogform uns überhaupt sehr nüchtern anmutet, so wird es sich empfehlen, die musikalisch minderwertige Partie S. 202 bis zum Ende der zweiten Zeile auf S. 205 zu streichen und auch aus dem Rest des Textes den Anklang an den Dialog auszumergen. Dies geschieht leicht, wenn man an Stelle der ersten drei Zeilen des zweiten Duettes in beiden Stimmen setzt: „Ich fürchte nicht des Grabes dunkle Schrecken, ich weiß gewiß, mein Jesus wird mich decken.“ Hierbei ist den malenden weichen Figuren am Schluß des ersten und des zweiten Teiles, die sich wahrscheinlich aus dem ältesten Text erklären, aber bei dem jetzigen ganz unverständlich sind, Rechnung getragen.

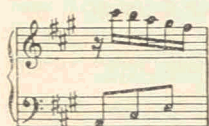
Im übrigen ist die Kantate von blühendem fröhlichem Leben erfüllt. Der erste Chor übertrifft auch die des Weihnachtsoratorium an jubelvollem Schwung. Wie frei und leicht schließen sich S. 176 und 177 die Singstimmen dem wiederaufgenommenen Orchestervorspiel an! Die Trompeten-

stimme läßt sich ohne Schwierigkeit von den gefährlich hohen Stellen befreien.

Der Andante-Mittelsatz, der erst bei der Bearbeitung eingefügt sein dürfte, ist ein sehr wirkungsvoller Gegensatz zu dem Hauptteil und man beachtet kaum, daß die ausdrucksvolle Malerei von „Trauern, Fürchten, Zagen“ eigentlich nicht am Platze ist, da jene Gefühle ausdrücklich negiert werden. Offenbar ist es dem Komponisten darum zu tun gewesen, einen „vorösterlichen“ Zustand eindringlich zu schildern. Eine kleine Kürzung ist indessen nicht unerwünscht; man kann durch eine Änderung des letzten Achtels T. 7 auf S. 182 an den 6. T. auf S. 183 anschließen. Herrlich ist der allmähliche Wiedereintritt des Gesamtchores auf S. 186 in seiner weichen Überschwenglichkeit. Abschluß des Ganzen am besten ohne Nachspiel.

Die sehr schwungvolle Baskarie ist recht lang. Man kann in dem Zwischenspiel dem 5. Takte auf S. 195 leicht den Schlusakkord anfügen. Außerdem empfiehlt sich mit der Singstimme am Ende von S. 199 abzuschließen und nur das Vorspiel zu wiederholen.

Große Länge eignet auch dem schönen Duett S. 206. Mit:



kann man den dritten Takt auf S. 210 an den Schluß des Hauptteiles anschließen und an Stelle der Reprise das bloße Vorspiel setzen. Bei den sehr weitgespannten Melismen im zweiten und dritten Teil des Duettes wird man gut tun, den Text wiederholt auszusprechen zu lassen.

Mit den genannten Kürzungen ist die Kantate sehr wirkungsvoll. Hingewiesen mag noch werden auf die weite Kluft, welche die Stimmung dieser wahrhaft frühlingmäÙigen Osterkantate von dem düster-gewaltigen „Christ lag in Todesbanden“ trennt.

67) Halt im Gedächtnis Jesum Christ. Ein großstilisiertes, bedeutendes Werk voll tiefer religiöser Poesie. Machtvoll ertönt das Gebot im Eingangschor — eine Stimmung, ähnlich der des Chores „Es ist dir gesagt“. Die Tenorarie verlangt sehr ruhigen Vortrag, um ihre Wirkung zu tun. Überraschend und mit großer Wirkung setzt der Choral „Erschienen ist der herrlich' Tag“ mitten im Rezitativ ein. Das folgende als Arie bezeichnete Stück wird man jedenfalls vom Basschor singen lassen, zumal diese Stimme bei den dreistimmigen Zwischensätzen fehlt. Diese selbst sollten nicht zu lebhaft genommen und von den Streichinstrumenten in sehr breiten Strichen begleitet werden. Auch die Orgel hat zur Erzielung der Stimmung und als Gegengewicht gegen die Unruhe des Orchesters mitzuwirken. Ist man der Oboen nicht durchaus sicher, so wähle man in deren höchst exponierten Partien (neben doppelt besetzter Flöte) A-Klarinetten. Der herrliche Satz ist jederzeit tiefer Wirkung sicher.

70) Wachet, betet, seid bereit allezeit. Dieses jugendfrische Meisterstück gewinnt, wie es scheint, in neuester Zeit allmählich verdiente Beachtung; es gehört zum Liebenswürdigsten, was wir Bach verdanken, und hält sich neben dem Größten, wie Beethovens vierte Sinfonie neben seiner Siebenten. Wie eigenartig mystisch ist das Klangweben und wogen in der Begleitung des ersten Chores, wie kühn schmettert der Beckruf der Trompete hinein; in wie majestätischen Klängen wird das Erscheinen des

„Herrn der Herrlichkeit“ gemalt (Orgel!), auf das die Singstimmen in den wechselseitigen Anrufen „seid bereit“ vorbereiten. Der Chor ist wieder einer von denen, die in den Kantaten ganz allein stehen, ohne Verwandte nach Stil und Stimmung.

Auch die Soli sind sämtlich vortrefflich. Die Rezitative mögen, wie man Spitta nachempfinden wird, in späterer Zeit zugefügt sein, aber sie fügen sich ausgezeichnet ein und heben die Wirkung der Arien ungemein. Das phantastische letzte Rezitativ gehört überdies zu den Höhepunkten des ganzen Werkes. Man wird die Orgelbegleitung darin nicht entbehren können, dieselbe aber gegen Schluß allmählich verschwinden lassen, um ihren Wiedereintritt mit der letzten Arie wirkungsvoller zu gestalten.

Die Arien sind mit Ausnahme der ersten (die eine Kürzung von L. 17 auf S. 347 nach L. 9 auf S. 348 gestattet) sehr knapp und dadurch nur um so wirkungsvoller. Bemerkenswert ist die feine Abrönung der Stimmungen. Die letzte Arie, in der man lieber „Schalle, Schalle“ statt „Schalle, knalle“ singen lasse, wirkt am intensivsten; der Wiedereintritt des Adagio mit dem Sekundakkorde ist einer der größten „Effekte“, die Bach gewagt hat, das Schlußadagio selbst von verklärter Schönheit. Und doch wird alle Herrlichkeit dieser Kantate noch von dem Schlußchoral überstrahlt. Wie unbeschreiblich wirkt in den beiden letzten Zeilen das feierliche Aufsteigen des Streichorchesters, während sich die Singstimmen demütig fromm herniederensen.

72) Alles nur nach Gottes Willen. Eine weniger beachtete Kantate, aber ein tiefempfundenes, reifes Werk von selten gleichmäßiger Vortrefflichkeit. Der Anfangschor beginnt in strenger majestätischer Größe; die zwei Affordschläge, die immer wieder mit den Worten „Alles“ verbunden werden, beherrschen ihn; offenbar liegt dem ein sinniger poetischer Gedanke zu Grunde, — dies „Alles“ ist eben die Hauptsache. Man wird die vielfach auf jenen Affordschlägen vorgezeichneten Staffati nicht zu kurz nehmen dürfen, eher dem modernen Zeichen  $\downarrow$  (das Bach nicht benutzte) entsprechend, gemäß den mit den Afforden verbundenen Worten. Weiterhin löst sich vorübergehend der Sopran stimmführend in innigster Deklamation der Fortsetzung des Textes von dem Chor los, während die übrigen Stimmen mahnend den Eingang wiederholen. Der Mittelsatz gibt die Textworte „Gottes Willen soll mich stillen“ in tief ergreifender Weise wieder; demütig senkt sich der Orchesterbas Ton um Ton herab, darüber weben die Singstimmen ein dichtes Geflecht erst leidenschaftlich, ergebungslehend anwachsend, dann beruhigt-mild abschließend. Dazu das Leitmotiv der Affordschläge. Der Eingangsteil wird wieder aufgenommen, aber nun löst sich der Alt in schöner ernster Wirkung melodieführend vom Chor los.

Die Soli sind des großen Eingangschores durchaus würdig und entwickeln sich schön in der Stimmung, so daß im Ganzen eine allmähliche Wendung von dem Ringen um Ergebung zu freudiger Hingabe entsteht, wenn auch natürlich nicht in einer schlichten geraden Linie.

Das schöne Altarioso ist nur ernst, die daran sich schließende Arie aber tief leidenschaftlich. Zwei Kürzungen sind zu empfehlen: S. 72 L. 4 nach S. 73 L. 8 (der hierbei entstehende halbe Takt ist unbedenklich, da das Thema so wie so wiederholt im Takt verschoben wird; auch findet

sich ein solcher halber Takt an anderer Stelle bei Bach vor), außerdem von der Mitte von T. 4 auf S. 76 nach der Mitte von T. 3 auf S. 77.

Die Sopranarie hat ein außerordentlich inniges Thema und erhebt sich im zweiten Teil zu einer Art seliger Schwärmerie, die aber doch frei von Süßlichkeit ist. Überraschend ist der nochmalige Eintritt der Singstimme in den Schlusstakten des Nachspieles und dabei sehr schön der schwärmerischen Haltung des Vorhergehenden entsprechend. Eine kleine, aber sehr wesentliche Änderung des Textes sei noch empfohlen. „Mein Jesus will es tun, er will dein Leid verüßen“ ist recht gequält; die Überschwenglichkeit der Komposition kommt zu ganz anderer Wirkung, wenn durchweg, auch im Mittelsatz „mein“ gesungen wird.

Fest und zuversichtlich schließt der Choral „Was mein Gott will“ das ganz nach innen gefehrte Werk.

73) Herr, wie du willst, so schicks mit mir. In der Stimmung der vorhergehenden Kantate nahe verwandt, aber minder großartig. Ein figurierter Choral eröffnet; zwischen den ersten drei Zeilenpaaren sind Rezitative für Tenor und Bass eingeschoben, das erste die klagende, das zweite die zuversichtliche Stimmung der beiden Choralhälften fest haltend. Ein Sopranrezitativ mit ausgesucht nüchternem Text schließt. Sehr eigentümlich ist die immer wiederholte Anbringung



eines aus der ersten Choralzeile entnommenen Motives: in der Orchesterpartie, das wortlos die Mahnung „Herr, wie du willst“ wiederholt und am Schluß vom Chor aufgenommen und gedeutet wird. Die Staffati dürfen wohl auch hier nicht zu spitz genommen werden. Der Sängerkhor endet in kühnster Weise mit dem Septakkord — das Orchester fügt die Schluskkadenz daran. In dem Tenorrezitativ ist eine leichte Textänderung erwünscht „Da Leiden ohne Zahl mir folgen überall, und kaum will meine Not im Tode von mir scheiden“; ebenso im Schluß des Sopranrezitatives: „Ach, mach' durch deinen Geist uns zweifelsfrei und lehre uns, daß uns Dein Wille heilsam sei.“

Die Tenorarie ist weniger hervorragend (Schluß mit dem Nachspiel allein), aber die Bassarie ist von größter Schönheit und von ganz ungewöhnlich freier Form, dabei hervorragend der Singstimme anempfunden.

Die ganze Kantate gehört zu den intimen und kann mit sehr schwacher Besetzung zu schöner Geltung gebracht werden.

77) Du sollst Gott deinen Herren lieben. Der Schwerpunkt dieser Kantate liegt derartig im ersten Chor, daß man die beste Wirkung erzielt, wenn man sich auf seine Wiedergabe, etwa unter Anfügung des Schlußchorales beschränkt. Der Eingangskhor wird mit Recht nach Charakter und Bedeutung mit dem berühmten ersten Chor der „festen Burg“ verglichen, insofern auch hier eine Choralmelodie, in der Ober- und Unterstimme des Orchesters (Trompete und Bass) auftretend, die Singstimmen umrahmt. Aber im übrigen ist der Charakter doch völlig verschieden, schon dadurch, daß die Singstimmen ihre eigenen Themen haben, daß der Choral („Dies sind die heiligen zehn Gebot“) im Orchester nicht im strengen Kanon geführt ist, daß am Schluß jeder Zeile des Cantus firmus im Bass die Trompete droben bedeutungsvoll die erste Zeile des Chorales wiederholt. Die Wirkung des Stückes ist, trotz einer gewissen Monotonie, welche durch die strenge Form und die vielfältige Wiederholung des Haupt-

themas bedingt wird, eine ganz gewaltige. Man kann über jene Monotonie durch angemessene Betonung der Trompetenstimme einerseits, der freien Mittelfäße andererseits auch etwas hinweghelfen. Besonders mächtig wirkt die Coda über dem langen Orgelpunkt auf der Tonika. Wie da der Chor zu der zweiten Terzhälfte „und deinen Nächsten als dich selbst“ mit neuen Motiven einsetzt, zugleich aber die Trompete den ganzen Choral im Zusammenhang vorträgt, wie in allmählichem Ritardanto die Klangmasse schließlich auf dem Schlussakkord gleichsam erstarrt zum Stehen kommt, das ist ebenso großartig konzipiert, als klanggewaltig. Eine wahrhaft königliche Majestät umgibt hier das göttliche Gebot.

79) Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild. Diese herrliche Reformationskantate ist lange Zeit gegen die „feste Burg“ zurückgesetzt worden, die mit ihr an Einheitlichkeit nicht entfernt wetteifern kann; sie gewinnt aber neuerdings an Ansehen und Beliebtheit in erfreulicher Weise.

Der erste Chor gehört wiederum zu des Meisters gewaltigsten und originalsten Schöpfungen; er hat nach Großartigkeit der Anlage keinen Rivalen und die in ihm herrschende Stimmung ist so lutherisch kampffreudig und siegesjubelnd, daß er dem Zweck der Kantate hervorragend entspricht. Das Vorspiel exponiert die beiden Hauptthemen, das Triumphlied der Hörner (Trompeten) und das prachtwoll drängende Motiv der Fuge, erst einzeln und kombiniert sie hierauf. Nun tritt der Chor mit zweimal zwei kurzen Sätzen aus neuem thematischen Material auf, denen sich das Fugenthema im kräftigen Unisono der Streicher oder Holzbläser verbindet; in den Zwischenspielen bringen die Hörner ihren Gesang. Jetzt erst ergreift der Chor das Fugenthema und entwickelt dasselbe in einer prachtwollen Steigerung, bei der eine Art freier Umkehr eine große Rolle spielt. Auf dem Abschluß des Fugato in Emoll setzen ganz überraschend die Hörner mit ihrem Gdur-Motiv ein und nun verbindet sich diesem in größter Wirkung zum ersten Male der Chor. Anklänge an den Eingangsteil schließen.

Die Altarie hat eine schlichte kraftvolle Haltung, die dem Text sehr wohl entspricht. Die kernigen und derben Worte des Mittelfaßes sollte man nicht, wie manchmal geschieht, ändern — sie sind hochehrföhrlich gegenüber der sonst grassierenden Weichlichkeit der Texte. Eine kleine Kürzung T. 2 bis T. 10 auf S. 307 ist zu empfehlen. Dem Charakter des Stückes entspricht die begleitende Oboe besser als die Flöte.

Der Choral „Nun danket alle Gott“ ist ein Prachtstück; wie köstlich fügt die Choralmelodie sich dem Gesang der Hörner aus dem ersten Chor, der hier gewissermaßen seine poetische Deutung erfährt. — In dem folgenden Rezitativ will sich der Text des zweiten Teiles gar nicht recht dem des folgenden Duett verbinden, zu dem er doch überleiten soll. Ich schlage dafür vor: „Weil aber vieles noch zu dieser Zeit der schwachen Seele mit Gefahren droht, ach, so erbarme dich doch unser gnädiglich, daß wir den vollen Sieg gewinnen und endlich durch zum Himmel dringen.“ (Diesem Text entsprechend wären dann im drittlezten Takt die Sechzehnel in Achtel zu verwandeln.) Auch das Duett hat einen schlichten und kräftigen Charakter, der angenehm berührt; der zweite Teil steigert sich sehr wirkungsvoll und schließt würdig und ernst ab. Eine Kürzung von dem 29. T. auf S. 313 nach dem 4. T. auf S. 314 ist zu empfehlen. Das Duett



eignet sich sehr für mehrfache Besetzung. Gibt man dann auch noch das unwesentliche Bassrezitativ dem Alt, so erhält man ein Stück ersten Ranges, das sich mit einer einzigen Solistin ausführen läßt. Ganz kostbar ist der Schlußchoral mit dem über den Singstimmen liegenden Gesang der Hörner und den motivisch behandelten Pauken.

80) Eine feste Burg ist unser Gott. Längst bewundert und gepriesen, in den beiden Hauptchören auch von gewaltigem Wuchs, aber durch die aus Bachs früher Zeit herrührenden und musikalisch wie poetisch abweichenden (intimen) Soli nicht von einheitlicher Wirkung.

Über den Gehalt der einzelnen Stücke braucht nichts gesagt zu werden, da derselbe häufig geschildert worden ist. Auch technisch gibt das Werk zu Bemerkungen kaum Anlaß. Die Trompetenpartien lassen sich unschwer für moderne Instrumente bearbeiten; im ersten Chor ist der gegebene Ausweg, im Cantus firmus die Oboen mit der ersten Trompete zu vertauschen; die Fanfaren lassen sich transponieren. Den Eingang des zweiten großen Chores kann man z. B. so behandeln:

Klarinette I u. II in D

Trompete I, II, III in D

Im Schlußchoral sollen unzweifelhaft die Instrumente mitwirken.

81) Jesus schläft, was soll ich hoffen. Der Text beruht auf dem Gebrauch der Kirche, die Erzählungen des Evangelium behufs Anwendung auf die Gläubigen allegorisch zu deuten, die äußern Vorgänge in innere zu verkehren. Bei der schönen Geschichte von Jesus, der im Schiff während des Sturmes ruhig schlummert, geht dies nun nicht ohne Gewalttätigkeit ab, und hieran krankt die schöne und tiefe Komposition einigermaßen.

Die einzelnen Sätze sind sehr bedeutend. Die Altarie gehört zu den verzweigungsvollsten Stimmungsbildern, die Tenorarie mit der in dem Sturm tausenden Begleitung ist leidenschaftlich und schwungvoll, aber etwas lang. Ein offener Fehler im Text sei korrigiert; es muß heißen „ein Christ soll zwar wie Felsen stehn.“ — Das Bassarioso mit Orgelbegleitung bildet zu dem Vorhergehenden einen schönen Gegensatz und die Bassarie hat eine majestätische Haltung. Freilich bleibt sie poetisch mancherlei schuldig — von der Beruhigung, die sie verspricht, gibt die Musik keinen Eindruck. Die große Länge kann man passend reduzieren, indem man von dem Eingangsteil die eine Hälfte (beiläufig S. 17 und 18) vor, die andere (beiläufig S. 19 und 20) nach dem Mittelsatz bringt. Die dabei nötigen kleinen Veränderungen brauchen nicht angeführt zu werden.

82) Ich habe genug. Eine zweite Kantate nur für eine Bassstimme und, wie 56), von großer Schönheit, insbesondere in den beiden ersten fein kontrastierenden Arien. In der ersten Arie kann man eine willkommene Kürzung schaffen, indem man das sehr lange Zwischenspiel S. 31 durch das nach G-moll transponierte kurze von S. 33 unten ersetzt; dabei muß die Oboe von T. 2 bis 7 auf S. 34 in die tiefere Oktave versetzt

werden. In der zweiten Arie schließt man am besten mit dem bloßen Nachspiel statt mit vollständiger Reprise. — Beide Arien sind innigster Empfindung voll — eine Simeconstimmung, aber durch eine inbrünstige Todes- und Friedenssehnsucht vertieft. Welche Leidenschaftlichkeit atmet 3. 2 auf S. 30, welche verzückte vorahnende Seligkeit 3. 2 u. f. auf S. 41. Die dritte Arie steht weit hinter den beiden ersten zurück, auch wirkt das erneute „Freuen auf den Tod“ abschwächend. Man wird gut tun, sie durch den Schlußchoral aus 56) zu ersetzen.

85) Ich bin ein guter Hirte. Ein schönes *Basarioso* (das man indessen wohl passend um die letzten fünf Takte der Singstimme kürzt) und zwei sehr wertvolle Arien sind die Hauptnummern. In der Altarie verlangt die unruhige Figur des *Violoncello piccolo* (*Viola*) als Gegen gewicht eine Behandlung des *Continuo* in getragenen Noten, am besten vom Streichorchester zu geben. Wenn eine Kürzung erwünscht, kann man leicht T. 13 auf S. 108 an T. 7 auf S. 109 anschließen. Die Tenorarie ist eine der schönsten für diese Stimme, das Thema des Orchesters im großen Unifono von Violinen und Violen echt bachisch ins Unendliche hinausgesungen. Zur Begleitung wählt man am besten Orgel. Die Wiederaufnahme des Anfangs ohne Vorspiel kann das analoge Verfahren in andern Fällen rechtfertigen. — Der figurirte Choral ist durch überlange Zwischenspiele etwas gedehnt. Man wird ihn fortlassen dürfen, so willkommen an sich ein zwischen den beiden Arien stehender kontrastierender Satz wäre.

92) Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. In dem sehr stimmungsvollen Eingangschor läßt sich das lange Zwischenpiel S. 38 kürzen, indem man statt des ersten Taktes dieser Seite sogleich T. 3 der folgenden ergreift. Das folgende höchst ausgedehnte Rezitativ mit Choral ist nicht sehr wirkungsvoll, auch die Umschreibung des Chorales im Text recht gespreizt; man wird den Satz gerne entbehren. Ganz vortrefflich ist dagegen die Tenorarie (in der man den „Satan“ vielleicht durch „Wetter“ ersetzen wird), — in ihrer wilden Kraft ein auffallender Gegensatz zu der Tenorarie der vorher besprochenen Kantate. Der Mittelsatz ist schön gegen die Ecksätze abgetönt. Auch der folgende figurirte Choral ist hervorragend und sollte nicht gestrichen werden. Freilich stellt er für die Oboen (resp. Klarinetten) ein unerhörtes Problem dar, insofern ihnen das ganze ausgedehnte Stück kaum einige Viertelpausen gewährt. Zwar läßt sich die ganze erste Zeile auf S. 55 streichen, aber das hilft wenig. Das beste möchte sein, die beiden Geigen mit den Holzbläsern gehen zu lassen, der *Viola* eine Füllstimme zu geben und so die Möglichkeit zu schaffen, an gewissen Stellen die Bläser pausieren zu lassen. So kann z. B. die erste Oboe die Hälfte des 7. und den ganzen 8. Takt, die zweite Oboe den 8. Takt auf S. 54 ruhen. In dem folgenden Rezitativ wird man passend „so furchtsam“ mit „nicht furchtsam“, „ew'ger Freuden“ mit „unsrer Freuden“, „Zucker“ mit „Segen“ vertauschen. Die *Basarie* wird man gerne fortlassen. — Sehr wirkungsvoll ist der Choral mit eingelegten Rezitativen, die nach ihrem Charakter den Solostimmen zu geben sind. Die Sopranarie hat eine große Süßigkeit; die Stimme der Oboe *d'amore* kann nach wenigen kleinen Transpositionen die gewöhnliche Oboe ohne Schwierigkeit bewältigen.

93) Wer nur den lieben Gott läßt walten. Durchaus vortrefflich und in allen Teilen mit der Choralmelodie in Beziehung. Bei dem großen Eingangschor sind die präludivierenden imitatorischen Sätze bemerkenswert, die den einzelnen Choralzeilen vorausgehen. Eine schöne Zuversicht gewinnt in der Zeile „wer Gott dem Allerhöchsten traut“ Ausdruck. In den Rezitativen wird man die frei eingewobenen Choralzeilen nur sehr wenig herausheben dürfen, sollen die Sätze nicht zerfallen. In dem zweiten mag man die Worte „der Tod in Töpfen sagen“ besser durch „in Not und Elend klagen“ ersetzen. Das Choralduett eignet sich wiederum sehr zu mehrfacher Besetzung, die indessen nicht allzustark sein darf, damit der sehr tief liegende Cantus firmus der Streichinstrumente vernehmbar bleibt. Die beiden Arien sind fein gegensätzlich gehalten und von angemessen knapper Form.

97) In allen meinen Taten. Nach Wert nicht gleichmäßig. Der erste Chor enthält nach der schönen Einleitung in dem lebendigen Allegro merkwürdig trockene Sequenzen, die schwer zu verwinden sind. Die letzte Reihe davon läßt sich durch Abschluß mit Ende des Gesanges leicht amputieren, die erste Reihe S. 198—199 ist durch eine Kürzung nicht ohne Gewaltigkeit zu besitzigen. Die Arien sind zumeist sehr wertvoll; in der ersten streicht man wohl am besten T. 13 bis 24 auf S. 210. Die Tenorarie ist durch die feierliche Haltung und die vielfach doppelgriffige Begleitung der Soloviolone bemerkenswert, steht aber hinter den übrigen etwas zurück. Alt- und Sopranarie sind nach Melodie und Stimmung schöne Gegensätze, voll warm empfundener Momente. Welche — fast schelmische — Anmut im Schluß der Sopranarie! In letzterer kann auf S. 229 T. 12 direkt an T. 1 angeschlossen werden. Das Duett erscheint ziemlich trocken.

104) Du Hirte Israel höre. Der erste Chor ist wieder eines jener ganz allein stehenden Meisterwerke, lieblich und doch großartig. Beide Fugatos steigern sich prachtvoll; das erste lenkt zu dem freundlichen Eingang zurück, das zweite zu der majestätisch abschließenden Coda. In der Tenorarie kann man an Stelle der Reprise im vorletzten Takt auf S. 109 das Vorspiel einsetzen lassen. Die übermäßige Herbheit der vorletzten Zeile auf S. 108 wird durch zweimaliges Aussprechen von „allzubange“ etwas gemildert. Die Bassarie gehört zu den mit Recht beliebtesten; der Abschluß mit dem Nachspiel allein erscheint erwünscht.

105) Herr, gehe nicht ins Gericht. Ein tiefsteres Stück, das aber an Einseitigkeit und Wirkung sehr gewinnt, wenn man die Tenorarie, die mit ihrem seichten Text ganz aus dem Zusammenhange fällt und auch nach der musikalischen Stimmung nicht in das Werk paßt, fortläßt. Von größter Schönheit ist das Adagio des Chores; demütiges Flehen beginnt und steigert sich zu angstvollem Ringen; — herrlich klingt es, wie das Ritornell sich dem Chorsatz vereint. Das Allegro, im vierfachen Kontrapunkt gesetzt, hat eine seltene Strenge und Monotonie, die offenbar als dem Text entsprechend, beabsichtigt ist. Tempo nicht zu schnell, damit vor allen Dingen die ehernen Wucht des Hauptthema zur Geltung kommt. — Die wundervolle Sopranarie wurde gewissermaßen auf dem Bachfest in Eisenach 1885 entdeckt und tat dort die tiefste Wirkung mit ihren in Flammenschrift geschriebenen kühnen Linien. Ein

Stück allerersten Ranges. Die harmonische Ausfüllung kann sich auf ein Minimum beschränken; Klavier ist hierzu sehr am Platze. Zwei Kleindien sind auch das Bassrezitativ und der Schlußchoral; in beiden zieht die Orchesterbegleitung besonders die Aufmerksamkeit auf sich. Das allmähliche Beruhigen der (an die Sopranarie erinnernden) Sechzehntel und der Abschluß ohne Pässe im Choral ist von wundervoller Wirkung. Chor sehr leise!

106) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Eines von den ganz intimen Stücken, am besten in einer kleinen Kirche mit nur 12 bis 16 Sängern aufzuführen. Bei stärkern Chören ist eine teilweise Umarbeitung der Begleitung nicht zu umgehen, bei der in den Chören eine Verstärkung der Flöten durch Klarinetten und falls nicht eine sehr stimmenreiche Orgel verfügbar, sogar die Heranziehung der Geigen sich empfiehlt. Denn es ist ganz wesentlich für die Wirkung dieses in der Stimmung höchst streng entwickelten Stückes, daß die Teile ohne Pausen aufeinander folgen, also nicht Zeit mit Unregistrieren verloren wird. Geigen können z. B. eintreten im Adagio S. 154, im Bassolo S. 157, in der Arie S. 166, im Schlußchor S. 173; die Zwischensätze erhalten dann durch Orgelbegleitung kontrastierenden Charakter. Es ist Sitte, das Bassolo S. 157 und den Choral S. 169 von dem Chor vortragen zu lassen, das Tenorsolo S. 155, das Alt solo S. 166 und das Bassolo S. 168 von einzelnen Stimmen. Mir scheint, es liegt dem ein richtiges Gefühl zu Grunde. Über die Schönheit des Werkes ist so oft gesprochen, daß es unnötig ist, darauf zurückzukommen.

112) Der Herr ist mein getreuer Hirt. Ein sonniges Stück, auch durch die erster gehaltenen Mittelsätze nicht getrübt. Besonders frohgestimmt ist der Eingangschor — der Text kann gar nicht schöner wiedergegeben werden. Eine Schwierigkeit bietet die höchst anstrengende erste Hornstimme. Man tut gut, sie zwischen zwei Trompeten derart zu teilen, daß die eine den Cantus firmus übernimmt. Die zweite Hornstimme kann einem Wald- oder Flügelhorn übergeben werden. Ein Sprung vom drittletzten Takt S. 32 nach dem 7. T. S. 33 ist angemessen.

In der Altarie kann T. 13 bis 16 auf S. 37 fortbleiben und die Singstimme im achtletzten T. auf S. 39 abschließen. Wie schön ist die Wendung nach Cdur auf der Mitte von S. 38. Die Partie der Oboe d'amore kann durch einige kleine Transpositionen für die gewöhnliche Oboe eingerichtet werden. Ausgezeichnet schön ist das Bassarioso, im Schluß von überquellender Innigkeit; wie mystisch feierlich ist die Wendung von Fmoll nach E dur im fünftletzten Takt! Das Duett nimmt die glückliche Stimmung des Anfangschores wieder auf; es eignet sich nicht für mehrfache Besetzung. Eine kleine Kürzung im Zwischenpiel vom fünftletzten Takt auf S. 43 nach dem fünften auf S. 44 ist erwünscht. Der Schlußchoral schließt überraschend ernst, aber süß und mild.

115) Mache dich, mein Geist, bereit. Ein kraftvoller Eingangschor mit markigem Orchesterthema. Die Stimme der Oboe d'amore verläßt nur in einzelnen Tönen das Bereich der gewöhnlichen Oboe; man wird sie gut durch Oboe und Klarinette besetzen. Im ersten großen Zwischenpiel ist der Sprung von dem vorletzten Takt S. 114 nach dem

vierten S. 115 erwünscht. Beide Arien sind schön, die zweite ein wenig lang; bei beiden tritt das Nachspiel passend an Stelle der Reprise.

117) Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut. Der Anfangschor und die Altarie übertreffen die übrigen Nummern soweit, daß man sich bei einer Aufführung am besten auf diese, das Altrezitativ und den Schlußchoral beschränkt. Der Eingangschor in dem bei Chorälen seltenen  $\frac{6}{8}$  Takt hat etwas ungemein festliches; wie schön ist das Orchesterthema aus der ersten Choralzeile gebildet!

118) O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. Von allergrößter Weihe und Schönheit, aber bisher anscheinend gänzlich unbeachtet. Vielleicht hat die schwierige Begleitung durch sechs Blechinstrumente abgeschreckt. Man bewegt sich aber durchaus in den Vorschriften Bachs, wenn man (nach S. XXX der Vorrede) die Partien der beiden Titui zwei Trompeten, die übrigen Stimmen aber den Streich- und Holzblasinstrumenten übergibt. Das Stück hat bei wiederholten Aufführungen in Göttingen stets tiefe Wirkung gemacht und wird daher lebhaft zum Vortag empfohlen.

119) Preise Jerusalem, den Herrn. Über dies herrliche Stück ist schon S. 9 einiges gesagt. Hier mag nur ergänzend hinzugefügt werden, daß die beiden großen Chöre durch Gesamthaltung und Abwechslung höchst wirkungsvoll sind, und daß die Tenorarie bis auf eine etwas trockne Stelle gegen Ende große Anmut besitzt. Die Soli S. 221 bis 226 nehmen im Text so ausführlich Bezug auf die Ratswahl, welche zu feiern die Kantate bestimmt ist, daß man sie besser beseitigt. Bei der Göttinger Aufführung ist statt derselben das Bassariso aus Nr. 28 „So spricht der Herr“ eingelegt worden, das nach Text und Stimmung gut an diese Stelle paßt. — Im Schlußchor reduziert man die sehr langen Zwischenspiele am besten je auf die vier ersten Takte. Im Text sind zwei kleine Änderungen erwünscht. S. 216 Anfang von Zeile 5 „und niemals“ statt „nicht müde“; S. 239 „Er seh' uns Alle gnädig an“ statt „Er seh' die teuern Vater an“, dem entsprechend weiter „unsern“ statt „ihren.“ — Der Schlußchoral natürlich mit Begleitung aller Instrumente.

125) Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin. Ein ganz köstlicher empfindungstiefer Eingangsschor und eine die Stimmung schön festhaltende Altarie. Die übrigen Soli reichen nicht daran heran; man wird insbesondere das Duett gern entbehren, das dem tiefsinnigen Eingang gar nicht entspricht. In der Altarie sind zwei Kürzungen T. 13 auf S. 94 bis T. 5 auf S. 95 und T. 19 auf S. 98 bis T. 11 auf S. 99 zu empfehlen; außerdem kann man die Gleichförmigkeit des Stückes durch Steigerung des Tempos im zweiten, Nachlassen im dritten Teil mindern.

127) Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. Durchaus meisterlich und von sehr großer Wirkung. Herrlich ist der Klang der Orchesterfäße im ersten Chor, wo übrigens der eingefügte (zweite) Choral „Christe, du Lamm Gottes“ durch die Orgel kräftig gestützt werden muß, um zur Geltung zu kommen. Die Sopranarie mit der ganz aparten Begleitung ist von jener süßen, fast weiblichen Schwärmerei erfüllt, die bei dem männlichsten und strengsten aller Komponisten so wunderbar berührt; die Bassarie hat eine stolz zuversichtliche Haltung. Der Anklang an „Sind Blitze, sind Donner“ auf S. 157 ist auffallend; man möchte daraus

schließen, daß das Stück nicht nach der Matthäuspassion komponiert sein könnte — aber andere Argumente sprechen doch stark dagegen.

131) Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. Eins der frühesten uns überlieferten Stücke Bachs, von großem historischen Interesse und zugleich von großer Schönheit, das aber kaum Bemerkungen verlangt. Das Herz des Ganzen ist der Chor auf S. 15, in dem sich Wohlklang und Stimmung aufs Glücklichsie vereinigen. Bei den figurirten Chorälen S. 11 und S. 20 wird man die kontrapunktierende Stimme am besten einem Solofänger geben. Im zweiten, sehr langen ist die Kürzung T. 17 nach T. 23 auf S. 20 angemessen. Bemerkenswert ist die Art der Chorschlüsse S. 19 u. 30, die sich beim späteren Bach niemals, dafür aber so häufig bei Händel findet.

140) Wachet auf, ruft uns die Stimme. Einer der höchsten Gipfel in dem ganzen Gebiete und von fast durchaus gleichmäßiger Bedeutung. Der Eingangschor voll mystischer Feierlichkeit und überschwenglichem Leben. Mächtige Steigerung von dem geheimnisvollen Alleluja bis zum Schluß. Eine Kürzung des großen Zwischenspiels (von T. 9 auf S. 255 nach T. 5 S. 256) ist günstig. — Die beiden Duette geben den Worten des hohen Liedes einen ganz wundervoll sinnlich-übersinnlichen Ausdruck. Welch sehnsüchtiges Drängen in dem ersten, welche Glückseligkeit im zweiten! Vom ersten mag man keinen Takt entbehren, im zweiten ist ein Sprung auf S. 279 von T. 8 nach T. 16 angemessen, ebenso die Ersetzung der Reprise durch das Nachspiel. — Gegen den wundervollen Tenor(chor)-Choral kann man nur einwenden, daß die Choralzeiten zum Teil etwas kurz gegen die Zwischenspiele sind; das längste Zwischenspiel S. 275 läßt sich indes durch Beseitigung der ersten vier oder sechs Takte kürzen. Der Schlußchoral ist ausgesucht schön; im zweiten Teil erst eine Seligkeit, der gegenüber fast das Wort und Ton versagt, — dann stolzer Jubel. Der Text wird meist gemäß der modernen Fassung des Verses in den Gesangbüchern geändert.

148) Bringet her dem Herrn Ehre seines Namens. Die Kantate wird durch einen Chor eröffnet, der wiederum nach seiner Form sehr interessant ist; die Singstimmen beginnen homophon, aber mit denselben Themen, aus denen sich dann die fugierten Sätze entwickeln. Eine ungewöhnlich große Schwierigkeit bietet in diesem Stück die Trompetenstimme, die sich vollwertig an den fugierten Sätzen beteiligt und äußerst hochgeführt ist. Will man die Klangfarbe nicht schädigen, so scheint nichts übrig zu bleiben, als in den abgeschlossenen Sätzen, welche die unzugänglichen Lagen enthalten, die Stimme der Trompete gegen die der ersten Violine vollständig auszutauschen, so z. B. im ganzen Vorspiel, abgesehen vom Schlusstakt. Im zweiten Absatz ist dies nicht nötig; man wird leicht sehen, daß man nach diesem Rezept durchkommen kann, und zwar ohne wesentliche Gewaltthatigkeit. Die große Schönheit des Chores macht es wünschenswert, ihn für die Aufführung zu gewinnen.

In der Tenorarie ist der Mittelsatz am wertvollsten, der Eingangsteil spröder. Die Orchesterbässe imitieren im Vorspiel und überall, wo auf dasselbe zurückgegriffen wird, ersichtlich Glockentöne; in Rückstich hierauf schlage ich die Umdichtung des gekünsteltesten Textes des Mittelteiles so vor: „Wie klingen so schöne das frohe Getöse zum Lobe des Herren ins Weite

hinaus.“ Kürzung S. 249 von T. 1 nach T. 7; außerdem schließt man passend mit leichter Umänderung den vorletzten Takt von S. 252 an den 15. von S. 253. Die Partie der Solovioline ist reich und bedeutend.

Der Schluß des ersten Rezitatives wird passend so umgeändert: „Da preis ich deine Macht und rühme dankbar dein Erbarmen. O, sende in die tiefe Nacht der Sünd' und Schuld uns Armen den Strahl von deiner Güte.“ Ebenso die betreffenden Stellen der sehr schönen Altarie in „Geist und Herze steht dir offen“, „Du in mich und ich in dich.“

155) Mein Gott, wie lang', ach lange. Ein kleines Werkchen von intimum Charakter und schöner Stimmungsentwicklung. Wie fein malt gleich im einleitenden Rezitativ der lange monoton pochende Orgelpunkt die ruhelos nagende Sorgenqual. Das Duett ist von ungewöhnlich populärer Haltung und dabei doch empfindungstief. Die unruhige Begleitungsfigur des Fagott (auch wohl durch Cello zu geben) verlangt wiederum als Gegengewicht ruhige instrumentale Oberstimmen. Die Reprise (Dal Segno) wird am besten derartig gekürzt, daß auf der letzten Zeile von S. 88 wieder begonnen wird. In der Sopranarie lebt eine leidenschaftliche Hingabe; insbesondere sind die Abschlüsse der Singstimme von intensivem Ausdruck.

159) Sehet, wir ziehen hinauf gen Jerusalem. Gleichfalls in engerem Rahmen von großer Schönheit und Tiefe. Das einleitende Arioso mit Rezitativ ist im Text nicht ganz glücklich, aber sehr eigentümlich in der Form; die Worte Christi sind natürlich von Orgel zu begleiten, da sie sonst weniger weihewoll klingen würden, als das daran geknüpfte Altrezitativ. In der Altarie mit Choral wird der recht bewegte Continuo wohl am passendsten für Streichorchester ausgesetzt. Die Orchesterbegleitung der Bazarie ist ganz besonders schön. Beide Stücke sind zugleich bedeutend und wirksam. Einige Textänderungen seien empfohlen. S. 158 Z. 1: „O ungeheurer Berg, den deine Leiden zeigen“; S. 159 Z. 1: „Schon sucht man Geißeln für, schon bind't man Ruten“; S. 160: „Ich folge dir nach durch Leiden und Schmach.“ S. 163 Z. 3: „in meinem Herzen grämen“, Z. 4: „ich freue mich in meinen Tränen und will mich eher nicht nach andrer Freude sehnen.“ — Gar stimmungsvoll schließt der sanft austönende Choral das auf die Passionszeit abgestimmte Werk.

161) Komm du süße Todesstunde. Ein sinniges, weiblich-zartes Jugendwerk, bereits von der Träumerei ins Jenseits erfüllt, die in späteren Werken in wechselnder Abtönung so oft ergreifenden Ausdruck gewinnt.

In der ersten Arie ist die Mitwirkung der Orgel ausdrücklich gefordert; der eingeflochtene Choral darf nach dem Vorwort auch dem Chorsopran zugeteilt werden, und dies Verfahren ist um der Bereicherung der Wirkung willen sehr zu empfehlen. Am Schluß des folgenden Rezitatives ist das „Tasto solo“ wenig verständlich, zumal in einer Handschrift Bezifferung der betreffenden Partie gegeben ist. Eine Begleitung in gleichmäßigen Aktseln, dem Klavier oder dem Streichorchester zugeteilt, dürfte sich am meisten empfehlen. So schön und innig die Soli sind, so wird doch das Herz des Ganzen durch den köstlichen kleinen Chor „Wenn es meines Gottes Wille“ dargestellt. Demütige gläubige Ergebung ist wohl nie in herzigeren Tönen ausgedrückt, als es im Eingang geschieht; daran schließt sich gegensätzlich der ekstatische, fast visionäre Mittelsatz mit dem Ausblick in die

Seligkeit. Der Schluß kehrt zur Anfangsstimmung zurück. Endlich der tiefsinnige Schlußchoral, der so recht auf die späteren ähnlichen Stücke vorausweist. Schon bei mäßiger Besetzung müssen in den Chören die Flöten (etwa durch Klarinetten) verstärkt werden.

180) Schmücke dich, o liebe Seele. Der Eingangschoral gehört zu den weihvollsten; leider führt in den folgenden Stücken Text und Musik in sehr entlegene Stimmungsgebiete und man wird dieselben um so lieber entbehren, als keines von besonders hohem Rang ist. Es empfiehlt sich daher, bei einer Aufführung die Beschränkung auf den ersten und letzten Choral. Im ersten Stück tut man gut, beide Flöten die erste Flötenstimme blasen zu lassen, die zweite einer Klarinette zu geben. Das sehr lange Zwischenspiel S. 298 und 99 kann man auf seine ersten vier Takte reduzieren.

182) Himmelskönig, sei willkommen. Abermals ein Jugendwerk und in einzelnen Sätzen von großem Reiz. Von den Arien ist die Altarie die wertvollste, auf die man sich auch bei einer Aufführung wohl zumeist beschränken wird. Sehr zart und anmütig ist die einleitende Sinfonie, der erste Chor schreitet naïv fröhlich, im Mittelsatz mit einer fast schelmischen Grazie einher. Der figurierte Choral ist namentlich gegen Schluß mild und weihvoll; der abschließende Chor hat eine kräftige Bewegung und im Mittelsatz, wo das „Öffnen der Bahn“ zweimal durch das Erreichen der leeren Oktaven durch den Chor gemalt wird, eigenartigen Klangreiz. — Die erste Viola kann, wie meist bei Stücken mit einfachen Violinen und geteilten Violon, der zweiten Violine gegeben werden; die Flöten bedürfen vielfach der Verstärkung.

Das Weihnachtsoratorium. Ein Aufsatz, der sich mit der Aufführung Bachscher Kantaten beschäftigt, kann diejenigen Stücke der genannten Art, die als „Weihnachtsoratorium“ zusammengestellt sind, nicht völlig übergehen. Die konzertmäßige Vorführung derselben ist ein vielfältig in Angriff genommenes Problem. Zwei extrem gegensätzliche Lösungen sind die gewöhnlichen. Die eine beschränkt sich auf die beiden ersten Kantaten; N. Franz ist derselben durch seine Bearbeitung entgegen gekommen. Die andere faßt mit vielen Auslassungen alle sechs Kantaten zusammen, zumeist aus den ersten drei einen ersten, aus den letzten drei einen zweiten Konzertteil bildend. Mir scheint keines dieser beiden Verfahren eine wirklich befriedigende Lösung darzustellen. Die zwei ersten Kantaten erschöpfen nicht wirklich die Weihnachtsgeschichte, wie denn die dritte sich ja direkt auf den dritten Feiertag bezieht. Alle sechs Kantaten aber geben bei den notwendigen Strichen niemals ein wohl abgeglichenes Ganzes und das Zusammenleimen je dreier Kantaten zu einem Teil halte ich für einen schweren ästhetischen Fehler. Vor allen Dingen sind die beiden ersten Kantaten so streng in sich geschlossen, daß jede von ihnen in voller Ruhe ausklungen muß, um zu ganzer Wirkung zu gelangen. Der schroffe Szenenwechsel beim Anschluß der Weihnachtsinfonie an den Choral „Ach du, mein herztes Jesulein“ ist beleidigend.

Nach Anhörung der beiden vorstehend charakterisierten Einrichtungen habe ich mich für eine dritte entschieden, die drei Weihnachtskantaten (im eigentlichen Sinne des Wortes) als drei Teile ohne wesentliche Auslassungen zusammenzufassen. Hierbei übt man die geringste Gewaltsam-



keit, erhält einen schönen beruhigenden Abschluß mit dem Ende der eigentlichen Weihnachtserzählung, und das Ganze beansprucht knapp die Zeit von zwei Stunden. Nur eine Schwierigkeit liegt vor: der Choral „Seid froh dieweil“ ist für den Schluß eines Kantatenzyklus nicht gewichtig genug; eine Wiederholung des Chores „Herrscher des Himmels“ verbietet sich am Ende eines Konzertes nach der Art, wie der Chor endet — oder nicht endet, sondern zur Fortsetzung des Gottesdienstes überleitet.

Ich habe demgemäß an die Stelle des Chorales „Seid froh dieweil“ einen den Schlußchören von Teil 1 und 2 gleich stilisierten figurierten Choral gesetzt, der mit dem Eingangschor „Herrscher des Himmels“ zusammen den dritten Teil harmonisch einschließt, nämlich denjenigen, der die Kantate Nr. 129 „Gelobet sei der Herr“ beendet. Dies glänzende populäre Stück paßt ganz ausgezeichnet an jene Stelle, wenn man den Text ein klein wenig ändert in „Dem wir ein Danklied jetzt mit Freuden lassen klingen und mit der Engel Schar das heilig, heilig singen“ usw.

Bei einer solchen Einrichtung sind nur geringe Kürzungen in den Arien nötig. In der ersten Altarie ist es gut, das Da capo mit dem fünftletzten Takt auf S. 32 zu beginnen (mit angemessenem Auftakt), — in der Barytie, bei der Reprise S. 44 von T. 4 auf T. 20 zu springen.

Die Tenorarie — die wohl die geringste Bedeutung von allen in den drei Teilen enthaltenen hat — kann man mit Takt 20 auf S. 64 und dem Nachspiel abschließen; als Korrektur des gequälten Textes empfehle ich: „Frohe Hirten eilt, ach eilet, eh' ihr euch zu lang verweilet, eilt, zur Krippe hinzugehen! Eilt, das holde Kind zu sehen, grüßt sein Kommen auf der Erden, das euch Freud' und Heil soll werden.“ Man wird sehen, daß die geänderten Worte sich der Musik gut anschließen.

In der zweiten Altarie läßt sich die durchaus unentbehrliche Reprise folgendermaßen kürzen: Sprung von S. 68 vorletztem Takt nach S. 69 T. 12, ebenso von S. 70 T. 10 nach S. 72 T. 9; vom vorletzten Takt S. 72 nach T. 12 auf S. 73, — dann das volle Nachspiel. Dabei sind kaum merkliche Änderungen nötig. — In dem schönen, aber sehr langen Duett ist eine ausgiebige Kürzung möglich durch Anschließen von T. 10 auf S. 112 an T. 1 auf S. 115. Für den Mittelsatz schlage ich den folgenden Text vor: „Deine große Huld und Gnade sendet Licht auf dunkle Pfade, zeiget deine Vätertreu uns aufs neu.“ Dann nur das Nachspiel.

Als einen besondern Vorteil der vorgeschlagenen Einrichtung betrachte ich, daß die dritte Altarie nicht geopfert zu werden braucht. Sie hat schon als die einzige direkt für das Weihnachtsoratorium komponierte eine besondere Bedeutung und steht mir von allen am höchsten nach ihrer süßen überschwenglichen Innigkeit; zudem paßt sie nach Text und Stimmung so ausgezeichnet an ihre Stelle, wie wenig lyrische Einlagen im Evangelium. Eine Kürzung S. 123 von T. 3 nach T. 21 ist in Erwägung zu ziehen.

Da die H. Franzische Bearbeitung der beiden ersten Kantaten für den Konzertsaal — der ich im übrigen nicht durchaus das Wort reden will — viel zur Anwendung kommt, so entschließt sich vielleicht ein Bachkundiger Musiker, die dritte nach den im Vorstehenden gegebenen Anregungen herauszugeben. Die Wirkung der Triologie ist eine sehr schöne und abgerundete.

Zum Schluß noch dieses.

Blättert man zum ersten Male die Kantatenbände der B.-G. durch, so erhält man wohl leicht den Eindruck eines vorherrschenden stereotypen Schema: Eingangschor, zwei Rezitative, zwei Arien, Schlußchoral. Aber bei näherem Zusehen wird man gewahr, daß in diesen so häufig wiederkehrenden Rahmen eine schier unendliche Mannigfaltigkeit von Formen, Farben und Stimmungen gefaßt ist. Unwillkürlich drängt sich bei ihrer Betrachtung die Erinnerung an den reichen Inhalt auf, mit dem Beethoven eine gleichfalls fast stereotyp festgehaltene Form — die der Sonate — erfüllt hat. Zwei Gipfelreihen im Gebiete der deutschen Tonkunst erheben sich da vor uns. Aber die Beethovenschen Werke sind Gemeingut der ganzen musikalischen Welt — es fehlt noch viel, daß die Kantaten Bachs den ihnen gebührenden Platz einnehmen.

Göttingen im August 1906.

