

15

Messe

in H moll

von

Johann Sebastian Bach.

Aufgeführt

am Charfreitag, den 16. April 1897,

abends 7 Uhr

im Saale des Vereinshauses (Binzendorfstraße) zu Dresden

durch den

verstärkten Kreuzkirchenchor

unter Leitung des Herrn Kantor und Kgl. Musikdirektor Professor
Oskar Vermann,

Soli:

die Concert- und Dratorienjängerinnen Fräulein Meta Geyer aus Berlin (Sopran I) und Frau Iduna Walter-Choinanus aus Landau (Sopran II und Alt), die Herren Kammer- und Hofopernsänger Georg Anthes von hier (Tenor) und Max Büttner aus Coburg (Baß), die Kgl. Concertmeister Herr Professor Rappoldi und Herr Kammervirtuos Grühmayer, der Kgl. Kammermusikus Herr R. Schmidt (Oboe d'amore I), Herr Dr. O'Brian (Oboe d'amore II), der Kgl. Kammermusikus Herr Eduard Seifert (1. hohe Trompete), Herr Bruno Sänkschel (2. hohe Trompete), Herr Franz Diekel (Corno da caccia), Herr Emil Höpner, Kgl. Musikdirektor und Organist (große Orgel) und Herr Max Birn, Organist in Dresden-Strehlen (kleine Orgel).

Orchester: Mitglieder des Allgemeinen Musikervereins.

Text und besondere Erläuterungen zur H-moll-Messe.

Die Messe in H-moll von Johann Sebastian Bach, mitunter auch dessen „hohe Messe“ genannt, hat, wie überhaupt alle lateinischen Messkompositionen, dieselben altkirchlichen Texte zur Grundlage, welche auch in der evangelischen Kirche, da ihr Gottesdienst überhaupt eine vollständige Liturgie besitzt, noch heutzutage die Bestandteile der letzteren bilden, nämlich: 1) das **Kyrie**, d. h. die Bitte um Vergebung der Sünden; 2) das **Gloria**, die Lobpreisung des dreieinigen Gottes für die Erlösung und Bitte um deren Zueignung; 3) das **Credo**, d. h. das christliche Glaubensbekenntnis; 4) das **Sanctus** oder „Heilig“; 5) das **Agnus Dei** oder „O Lamm Gottes“.

Die H-moll-Messe ist geschrieben für 4—8stimmigen Chor, 5 Solostimmen (oder nur 4, wenn, wie bei unsrer Aufführung, die zweite Sopranpartie mit der Altpartie verbunden wird), Orchester und Orgel. Der Chor ist in der Mehrzahl der Nummern, in 7 nämlich, für 5 Stimmen gesetzt (mit 2 Sopranen), in 6 Nummern für die gewöhnlichen 4 Stimmen, im Sanctus 6stimmig (mit 2 Sopran- und 2 Altstimmen), im Osanna 8stimmig als Doppelchor. Die Soli bestehen in je einer Arie für Sopran und für Tenor, in je zwei für Alt und für Bass und in drei Duetten, von denen zwei für Sopran und Alt oder zweiten Sopran, eines für Sopran und Tenor gesetzt ist. Das Orchester beschäftigt, neben den gewöhnlichen Streichinstrumenten, an Holzbläsern: Flöten, Oboen und Fagotte, und zwar von den Oboen teils die heutzutage gewöhnliche Art, teils eine jetzt nicht mehr gebräuchliche von tieferer Lage und weicherem Ton, sogenannte Oboi d'amore; außerdem sind noch 3 Trompeten und Pauken verwendet. Unsere Aufführung wird sich streng an das Original halten. Dies gilt besonders bezüglich der alten jetzt ungebräuchlichen Oboi d'amore (anderwärts durch Klarinette ersetzt) und der alten hochliegenden außerordentlich schwer zu blasenden Trompeten. Für beide Arten von Instrumenten sind hervorragende Künstler gewonnen worden. Zur Begleitung und Ausfüllung der Harmonie der Sologebänge hat Bach ein Positiv (kleineres Orgelwerk) verwendet. Durch die Güte der Herren Ad. W. Reiche ist es gelungen eine solche kleinere Orgel zu erhalten, sodaß auch in dieser Beziehung die Aufführung dem Originale entsprechen wird. Die große Orgel wird nur bei den Chören in entsprechender Weise mitwirken.

Es ist anerkannt, daß sich in der H-moll-Messe die unübertroffene Meisterschaft Bach's in der Kunst des Tonsazes, wie seine tiefgeistige Auffassung und seine großartige, ergreifende Darstellung des Stoffs so mächtig offenbart, wie kaum in irgend einem andern seiner Werke. Der hochverdiente Biograph Bach's, Philipp Spitta, stellt dieselbe sogar über alle andern Werke des Meisters. Er sagt: „Mehr als jedes andre Werk, ist dieses der freie Ausdruck seiner mächtigen Individualität, aber einer Individualität, die aus dem kirchlichen Leben bis von dessen Urgrunde her ihre Nahrung gesogen hatte. Die H-moll-Messe erweist am überzeugendsten und in den größten Formen die Tiefe des kirchlich-christlichen Empfindens ihres

Schöpfers. Wer sich zu dem Grunde desselben, soweit das überhaupt möglich ist, den Zugang öffnen will, muß die H-Moll-Messe als Schlüssel gebrauchen; ohne sie läßt sich nur ahnen, von welcher Urkraft alle kirchlichen Werke Bachs getragen werden. Wenn man diese Messe unter den für ihr Verständnis notwendigen sachlichen Voraussetzungen hört, so ist es, als rausche der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern hin. Nur ein wirkliches Gegenstück ist ihr gegeben. Vielfach wird der Messias Händel's mit der Matthäuspassion verglichen, und die unebensten Urteile sind dann über diese beiden Werke, die im Grunde ihres Wesens kaum etwas mit einander gemein haben, unvermeidlich. Das eigentliche Gegenstück zum Messias kann nur die H-moll-Messe sein. Beider Werke vollreichtes Ziel ist die künstlerische Gestaltung des Inhalts des Christentums. Nur die Auffassung der Aufgabe war eine verschiedene: Händel erkannte sie mehr unter dem frei geschichtlichen, Bach unter dem dogmatisch gebundenen Gesichtspunkte. War der letztere hinsichtlich der Tiefe der darzustellenden Empfindungswelt zweifellos der ergiebigere, so ermöglichte der erstere eine faßlichere Plastik, eine unmittelbarere Wirkung, die darum doch nicht weniger rein war. Wie der musikalische Gehalt jener Zeit sich in diesen beiden gleichberechtigten großen Männern auseinanderlegt, und somit ein jeder endlich nur durch den andern ganz verstanden werden kann, so wird eine wahrhaft geschichtliche Auffassung es ablehnen müssen, den einen über den andern zu erheben. Sie darf sich freuen, daß die Unerreichten beide unser sind."

Was noch über die einzelnen Stücke unserer Messe zu bemerken sein wird zum leichteren Verständnis und zur Nachhilfe für die Erinnerung, mag im folgenden am Schlusse der größeren Textabschnitte (deren erster und zweiter, wie auch vierter und fünfter bei der Aufführung zu je einem ganzen Teile zusammengefaßt wird) angefügt sein, wobei jedes Tonstück wie üblich mit den Anfangsworten seines Textes bezeichnet ist.

Erster Teil.

I. Kyrie.

Chor.	2 Stimmen (Sopran I und II).	Chor.
Kyrie eleison!	Christe eleison!	Kyrie eleison!
Herr, erbarme dich!	Christe, erbarme dich!	Herr, erbarme dich!

Im ersten Kyrie, einem 5stimmigen Chor in H-moll, $\frac{4}{4}$ -Takt, wird mit dem vollen Einsatz aller 5 Stimmen, der Streich- und Holzblasinstrumente und der Orgel die Grundstimmung des Kyrie, das Flehen der schuldbewußten Menschheit um Erbarmen, in einer 4taktigen Einleitung kurz, aber bedeutsam vorbereitet. Hieran schließt sich als Vorspiel des folgenden Hauptstücks ein längerer Instrumentalsatz, welcher den Inhalt desselben im voraus in engerem Rahmen vorführt. Der Chorgesang jenes Hauptstücks wird sofort vom Tenor mit einem überaus charakteristischen Jugenthema, voll des Ausdrucks schmerzlichen Klagens, Flehens und Ringens um Erbarmen, eröffnet, in welches sodann die übrigen Singstimmen der Reihe nach mit einstimmen, anfänglich schwächer und nur von wenigen Instrumenten begleitet, allmählich aber stärker in steigendem Gegen-

einanderwogen der Tongänge und unter vollerm Orchesterklang, mit zwischen-
eingestreuten Nebenmotiven von milderem, doch nicht minder treffendem Ausdruck,
und Fortspinnungen einzelner Figuren des Hauptthemas, bis zu einem vorläufigen
Abschluß des Chorgesangs. Nach einem kurzen Orchesterzwischenpiel, das den
gleichen Inhalt neu verarbeitet, beginnt abermals der Chor mit jenem Fugen-
thema Stimme um Stimme, jedoch in anderer Ordnung, vom Baß angeführt,
und mit Begleitung aller Streichinstrumente und Holzbläser, und wiederholt im
wesentlichen, aber mit Änderung der Modulationswendungen, Lagen u. s. f., seine
frühere Ausführung. Damit schließt dieser mächtige erste Satz, dessen großartige
Formvollendung und ausdrucksvoller Empfindungsgehalt gleich bewundernswert
sind. — Im **Christe**, D-dur, $\frac{2}{4}$, nehmen zwei einzelne Sopranstimmen den
Bittgesang des Chors wieder auf, von den Violinen im Unisono, den Orchester-
bässen und der Orgel begleitet, und führen ihn in einem längeren Duett, zum
Teil in gleichzeitigem Fortschreiten, zum Teil in gegenseitigen Nachahmungen der
Singstimmen, mit welchen die Motive der Orchester-Ritornelle (Vor-, Zwischen-
und Nachspiele) kunstvoll kombinirt sind, aus, doch mit milderem, beruhigterem,
vertrauensvollerem Ausdruck, wie es der Bitte an Christus den Erlöser entspricht.
— In dem 4stimmigen zweiten **Kyrie**, Fis-moll, $\frac{2}{4}$, ertönt sodann noch
einmal die Bitte um Erbarmen vom ganzen Chor, in einer Fuge von ernster,
gemessener, strenger Haltung, gleich im Anfang des Themas die Zerfnirschung
des gepreßten Herzens höchst charakteristisch ausdrückend, gegen den Schluß hin
(bei der letzten Wiederholung eines schon früher mehreremal mit dem Thema ab-
wechselnden Zwischenatzmotivs) zu wahren Angstrufen sich steigend.

II. Gloria.

Chor.

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae
Ehre sei Gott in der Höhe, und auf Erden Friede, und den Menschen ein
voluntatis!
Wohlgefallen!

Eine Stimme (Sopran II).

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.
Wir loben dich, wir benedeien dich, wir beten dich an, wir preisen dich.

Chor.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Dank sagen wir dir um deiner großen Herrlichkeit willen.

Zwei Stimmen (Sopran I und Tenor).

Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens! Domine
Herr Gott, himmlischer König, Gott Vater, Allmächtiger! Herr,
fili unigenite, Jesu Christe, altissime! Domine Deus, agnus Dei,
du eingeborner Sohn, Jesu Christe, du Allerhöchster! Herr Gott, du Lamm Gottes,
filius patris!
Sohn des Vaters!

Chor.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
 Der du auf dich nimmst die Sünde der Welt, erbarme dich unser!
 qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram!
 der du auf dich nimmst die Sünde der Welt, nimm an unser Gebet!

Eine Stimme (Alt).

Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis!
 Der du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser!

Eine andere Stimme (Baß).

Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus
 Denn du allein bist heilig, du allein bist der Herr, du allein
 altissimus, Jesu Christe —
 bist der Allerhöchste, Jesu Christe —

Chor.

cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen.
 mit dem heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Die Nacht ist vergangen, der Tag der Erlösung ist angebrochen — ein Jubelgesang aus der Höhe verkündet diese frohe Botschaft im Gloria, d. h. hier in der ersten Nummer des ganzen Gloria-Abschnitts, einem 5stimmigen Chor in D-dur. Ihn leitet der prächtige Einsatz des Orchesters ein, jetzt verstärkt durch Trompeten und Pauken. In raschem Tempo (Vivace, $\frac{3}{8}$) rauscht ein Lied im höheren Chor an uns vorüber, in welches der Gesang unter Anführung einzelner Stimmen jubelnd einfällt und immer wieder einfällt, — bis mit plötzlicher Takt- und Rhythmusveränderung ($\frac{4}{4}$) beim Eintritt der Friedensverkündigung der Charakter des Tonstücks mit einem Male ein anderer wird. Die Instrumente, außer dem begleitenden Baß, verstummen, während der Chor in einer synkopisch beginnenden Phrase das „et in terra pax“ mild beruhigend anstimmt und, abgelöst und begleitet von den Violinen und Holzbläsern, durch 13 Takte in ähnlicher Weise fortsetzt. Nach einem kurzen Zwischenspiel über dasselbe Motiv folgt, zuerst von dem höheren Sopran angestimmt, ein aus jenem Motiv entsponnenes Jugenthema, welchem bei seinem Übergang in die andern Stimmen jedesmal ein in glänzenden Sechzehntelpassagen dahinrauschendes Gegenthema zu den Worten „bonae voluntatis“ gegenübergestellt wird. Später wechseln mit der fugierten Durchführung beider Themen freiere Zwischensätze, welche nur die Anfänge derselben enthalten, bis, nach bald ruhigerer, bald lebhafterer Beteiligung der Instrumente, zu welchen sich gegen den Schluß auch wieder Trompeten und Pauken gesellen, mit Wiederholungen der beiden Themen die Verkündigung der frohen Botschaft, jubelnd, wie sie begonnen, zum Schlusse kommt. — Im Laudamus, einer Sopran-Arie in A-dur, $\frac{4}{4}$, und in den folgenden Stücken des Gloria erweitert sich der Weihnachtsgesang der himmlischen Heerschaaren, den sich im vorigen Chor die christliche Gemeinde angeeignet hat, zur sogenannten „großen Doxologie“ oder Lobpreisung und Anrufung des dreieinigen Gottes, insbesondere des Erlösers. Bach läßt damit in wirksamem Gegensatz zu den vorausgegangenen Tonmassen eine einzelne Sopranstimme beginnen, begleitet von einer konzertierenden Solo-Violine nebst dem Tutti der Streichinstrumente und der Orgel. Das

in der Singstimme und dem konzertierenden Instrument mit reicher Figurierung ausgestattete Tonstück erscheint vorwiegend als der Erguß eines von kindlicher Rührung bewegten, überwallenden Herzens. — Im **Gratias**, einem 4stimmigen Chor in D dur, $\frac{4}{2}$, folgt nun eine feierlich-prächtige Chorfuge, in kunstvoller Verschlingung der Stimmen zwei Themata ausführend: das erste (**gratias agimus tibi**) gemessenen Gangs und in der Engführung auftretend (d. h. die Folgestimmen nach sich ziehend, während die vorausgehenden noch in der Entwicklung des Themas begriffen sind), nach wenigen Takten abgelöst vom zweiten Thema (**propter magnam gloriam tuam**), das, ebenfalls in der Engführung, bewegter auftritt und zum Worte **gloriam** (Herrlichkeit) majestätisch dahinrollt; später wiederum beide Themata miteinander abwechselnd, teilweise auch gleichzeitig verbunden. Das Orchester, anfangs nur mit Streichinstrumenten und Holzbläsern, weiterhin auch mit Trompeten und Pauken besetzt, verdoppelt nur die Singstimmen oder füllt aus, mit Ausnahme der Trompeten, welche (verstärkt durch die Orgel) gegen den Schluß hin selbständig das erste Thema in der Engführung bringen und anderweitig obligat gehalten sind. — Das Duett für Sopran und Tenor, **Domine Deus**, in G-dur, $\frac{4}{4}$, vereinigt mit der speziellen Anrufung von Gott dem Vater gleichzeitig auch schon die von Gott dem Sohn: nach einem ausgedehnten Vorspiel wird jene durch den Tenor, diese durch den Sopran begonnen und werden beide zusammen fortgeführt; nach 8 Takten vertauschen beide Stimmen in Wort und Ton ihre Rollen miteinander, und so singt auch weiterhin abwechselnd immer die eine „**Domine Deus Pater**“ und (nachdem beide bei jedem neuen Abschnitt in nur kurzen Distanzen einander nachahmend eingetreten sind), die andere gleichzeitig „**Domine Fili**“, wobei die beiden Stimmen sich überdies größtenteils auch ganz gleichartig, in Terzen oder Sexten, fortbewegen; im Schlußabschnitt sodann, welcher, vom bisherigen durch ein längeres Zwischenspiel getrennt, in Moll steht (mit E-moll einsetzend und in H-moll, der Tonart des nächsten Chores, schließend), vereinigen sich beide Stimmen in gleichzeitigem Eintritt und in abermals überwiegenden Terzen- und Sextengängen zu den Worten „**Domine Deus, agnus Dei etc.**“ — In dem 4stimmigen Chor **Qui tollis**, H-moll, $\frac{3}{4}$, folgt nun auf die vorangegangene Anrufung die wirkliche Aussprache der Bittum Erbarmen in größtenteils kanonischer (einander fortwährend und streng nachahmender) Führung der Singstimmen, aber zugleich mit dem Ausdruck tiefster Trauer über die Sünde, welche das Lamm Gottes auf sich laden mußte, und heißesten Flehens um seine Gnade. Der meist langsame Gang der Chorstimmen wird getragen von den bewegteren Achteln der Streichinstrumente, und darüber schwebt wieder, wie im vorausgegangenen Duett, Flötenklang, in innig bittenden Sechzehntelfiguren sich auf- und abschwingend, diesmal jedoch an zwei Flöten verteilt, die einander ebenfalls größtenteils kanonisch nachahmen; ein Tonstück von wunderbarer Kunst nach Form und Empfindung! — Nachdem dasselbe mit einem bloßen Halbschluß geendigt hat, schließt sich ihm als unmittelbare Fortsetzung, in derselben Tonart H-moll, die Alt-Arie **Qui sedes**, $\frac{3}{8}$, an, außer dem Streichorchester von einer konzertierenden Oboe (d'amore) begleitet — auch in der Stimmung und in deren tief gefühlvollem Ausdruck die getreue Fortsetzung jenes Chores, nur gehoben durch den Gedanken an den zur Rechten Gottes erhöhten Mittler und Fürsprecher — Der Charakter der nun folgenden Baß-Arie **Quoniam**, D-dur, $\frac{3}{4}$, ist, wie-

wohl kräftiger und majestätischer, doch ebenfalls noch sehr ernst; der Ausdruck priesterlich weihevoller Anbetung des seines königlichen Amtes waltenden Herrn und Heilandes scheint dem Komponisten dabei vorgeschwebt zu haben. Die dunkle Färbung der Instrumentierung — außer den Orchesterbässen und der Orgel nur zwei obligate Fagotte und ein konzertierendes Horn — trägt zu diesem Ausdruck wesentlich bei. — Ohne Unterbrechung an das Quoniam anschließend, brechen in dem 5stimmigen Chor **Cum sancto spiritu**, D-dur, $\frac{3}{4}$ in lebhaftem Tempo der zweite Sopran und Tenor mit einem glänzenden, rhythmisch bewegten Motiv hervor, dem sich das volle Orchester mit Trompeten und Pauken, wie die übrigen Singstimmen sofort anschließen, um gleich darauf auf dem lang angehaltenen „patris“, hoch über den mächtigen Gängen des Basses, ihr Loblied auszutönen. Fünfmal im Verlaufe des Chores vereinigen sich die Stimmen auf solchen langgezogenen Akkorden zu dem Worte „patris“. Und doch sind diese feierlichen Akkorde, sowie das Eingangsmotiv und was sich zu Anfang, in der Mitte und am Ende des Chors unmittelbar daran anschließt, nur der äußere, aber durch die Kontrastierung höchst wirkungsvolle Rahmen für das feurige majestätische Hauptthema, das vom Tenor eingeführt und von sämtlichen Stimmen fugiert wird, und zwar abermals wie im $\frac{4}{4}$ -Takt des Gloria, mit einem an jenes Hauptthema angehängten, aus glänzenden Sechzehntelfiguren gestalteten Gegenthema. Von einem an die Einleitung erinnernden Zwischensatz unterbrochen, wird die Fuge später vom ersten Sopran wieder eröffnet und tauscht nun, gesteigert durch vollere Orchesterbegleitung und durch Schlag auf Schlag folgende Einsätze ihres Anfangsmotivs, weiter bis zu dem wieder freieren, aus der Einleitung gebildeten Schlußsatz, der das ebenso kühn entworfene, wie großartig und glänzend ausgeführte Tonstück zu seinem Ende bringt.

Zweiter Teil.

III. Credo.

Chor.

Credo in unum Deum —
Ich glaube an Einen Gott —

Chor.

patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium
Vater, den Allmächtigen, Schöpfer des Himmels und der Erde, alles
omnium et invisibilium.
Sichtbaren und Unsichtbaren.

Zwei Stimmen (Sopran I und Alt).

Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum, et
Und an Einen Herrn Jesum Christum, Gottes eingeborenen Sohn, und
ex patre natum ante omnia saecula.
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.

Deum de Deo lumen de lumine, Deum verum de Deo vero,
Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gotte,

genitum, non factum, consubstantialem patri per quem omnia
gezeugt, nicht erschaffen, Eines Wesens mit dem Vater, durch welchen alles
facta sunt; qui propter nos homines et propter nostram salutem
geschaffen ist; der für uns Menschen und zu unsrem Heil
descendit de coelis —
herabstieg vom Himmel —

Chor.

et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine et
und ist Fleisch geworden vom heiligen Geiste aus Maria der Jungfrau und
homo factus est —
Mensch geworden —

Chor.

crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est —
gekreuzigt auch für uns, unter Pontius Pilatus litt, und begraben ward —

Chor.

et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit
und ist auferstanden am dritten Tage nach der Schrift, und aufgefahren
in coelum, sedet ad dexteram Dei patris, et iterum venturus est
gen Himmel, sitzt zur Rechten Gottes des Vaters, und wieder kommen wird
cum gloria, judicare vivos et mortuos: cujus regni
in Herrlichkeit, zu richten die Lebendigen und die Toten; dessen Reiches
non erit finis.
kein Ende sein wird.

Eine Stimme (Baß).

Et in spiritum sanctum dominum et vivificantem,
Ich glaube auch an den heiligen Geist, der da Herr ist und lebendig macht,
qui ex patre filioque procedit, qui cum patre et filio
der von dem Vater und dem Sohne ausgeht, der mit dem Vater und dem Sohne
simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas; et
zugleich angebetet und geehret wird, der geredet hat durch die Propheten; und
unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Eine heilige allgemeine und apostolische Kirche.

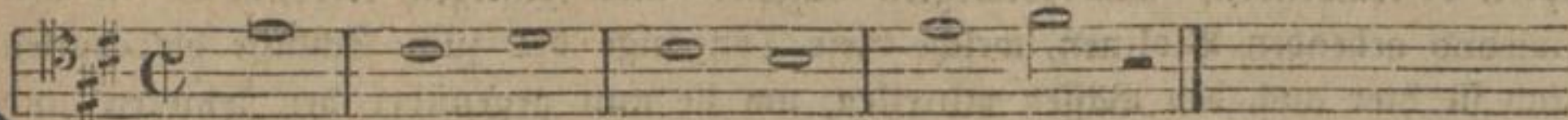
Chor.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, et expecto
Ich bekenne Eine Taufe zur Vergebung der Sünden, und erwarte
resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen.
die Auferstehung der Toten und ein Leben der zukünftigen Welt. Amen.

Das gesammte Credo, d. h. alle hier als „Zweiter Teil“ der Messe zu-
sammengefaßten Tonstücke miteinander, enthalten die auf der nicänischen Kirchen-
versammlung ums Jahr 325 festgestellten Glaubensartikel. „Die von Christus
gegründete Kirche legt hier ihr Bekenntnis ab. Einem riesigen Portale gleich
wölbt sich der Eingangschor, durch welchen uns die Hallen der christlichen Kirche

geöffnet werden.“ Diesem **Credo** im engeren Sinn, d. h. dem Tonstück, welches eben mit diesem Worte anfängt, einem 5stimmigen Chor in der alten misolydischen, auf den Grundton A versetzten Tonart, $\frac{4}{2}$, hat Bach nur den ersten, allgemeinsten Glaubenssatz „credo in unum Deum“ zu Grunde gelegt und kleidet diesen bedeutungsvoller Weise in die ihm zukommende altherwürdige Melodie des gregorianischen Kirchengesangs,

Tenor.

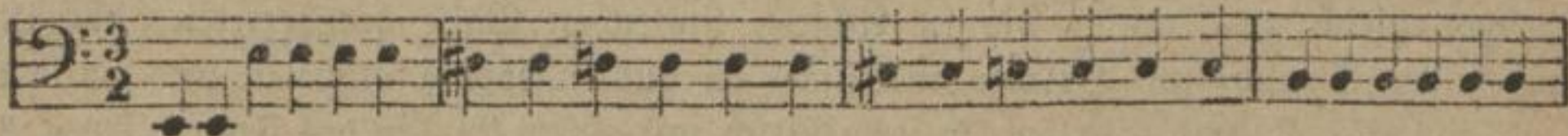


Cre - do in u - num De - um

welche in breiten, festen Tönen, zuerst im Tenor angestimmt, in einer ernsten, strengen Fuge durch alle Stimmen hindurch, selbst in den beiden später hinzutretenden, durchaus selbständig gehaltenen Violinen, fort und fort wieder erklingt in immer engeren, kunstvolleren Verschlingungen (zuletzt im Singbaß besonders feierlich in Noten von doppelter Länge) und umspielt von Gegensätzen lebendigeren, aber stets gemessenen Schritts, sowie getragen von den fest und stetig in Vierteln fortwandelnden Instrumentalbässen: ein Tonbild voll des Ausdrucks unerschütterlicher Festigkeit. — Unmittelbar darauf folgt wieder ein Chor, diesmal 4stimmig, in D-dur, $\frac{2}{2}$, das **Patrem**, ein Tonstück „voll nerviger Energie, welche das Bild Gottes des allmächtigen Vaters in großartigen Kraftzügen zeichnet.“ Während die drei Oberstimmen zu Anfang (und so auch später noch öfter die und jene Stimmen) abermals die Worte „Credo in unum Deum“ in wenigen kurz und bestimmt hingestellten Tönen ausrufen, stimmt der Baß, gleichzeitig mit jenen eintretend, zu den Worten „Patrem — terrae“ in einem kühn geschwungenen und weitgespannten, gleichsam Himmel und Erde umfassenden Thema, eine Fuge an, die hin und wieder (namentlich zu den Worten visibilium etc.) von Zwischensätzen unterbrochen ist und durch einen freien Anhang (zu denselben Worten) majestätisch und glänzend geschlossen wird. Die Begleitung, in welcher gleich zu Anfang die in Achteln laufenden Bässe hervortreten, enthält neben den Streich- und Holzblasinstrumenten auch wieder Trompeten und Pauken und ist teils obligat gehalten (so namentlich mit einem Einsatz des Fugen-Themas in der Trompete, dem sechsten Einsatz desselben vom Anfang an), teils nur die Singstimmen verdoppelnd.

Das Duett für Sopran und Alt, **Et in unum Dominum**, G-dur, $\frac{4}{4}$, ist von Anfang bis zu Ende der Hauptsache nach in Kanonform geschrieben, die mehrfach auch in den Violinen mit dem öfters wiederholten Anfangsmotiv und andern obligaten Figuren zwischen die Singstimmen hineingreift. Die durchweg selbständige Begleitung beschäftigt im wesentlichen bloß das Streichorchester; zwei Oboi d'amore, welche sich mehrfach auch daran beteiligen, gehen nur im Einklang mit den beiden Violinen. Neben der meisterhaften Gestaltung, in der man durch die kanonische Führung der Singstimmen die Wesenseinheit des Vaters und des Sohnes ausgedrückt finden mag, macht sich in diesem Duett die bestimmte, nachdrückliche Betonung der Textworte bemerklich, die gegen das Ende, wo es sich um die Erniedrigung des Gottessohnes zur Erlösung der Menschen handelt, in innige Rührung übergeht, wie sie sich namentlich in den Modulationen nach G-moll, Es-dur, C-moll und dem Schluß in G-moll ausspricht, (auf welchen übrigens im Nachspiel eine Rückleitung in die ursprüngliche Tonart G-dur folgt).

— Das folgende *Incarnatus*, ein 5stimmiger Chor in H-moll, $\frac{3}{4}$, gehört zu denjenigen Partien der Messe, die in ihrer einfacheren Formgestaltung ganz besonders das Gefühl antregen. In der Stimmung, die ihn beherrscht, prägen sich die Schauer des Geheimnisses der Menschwerdung, verbunden mit der Ahnung tiefen Leides durch die Erniedrigung des Gottes-Sohnes bis zum Tod am Kreuze aufs ergreifendste aus. Die geheimnißvoll heruntergleitenden Achtel-Figuren mit ihren befremdenden, schmerzbewegten Wechsel- und sonstigen Nebennoten in den unisono gehenden Violinen, welche diese Tongänge bis zum Schlusse beibehalten und sie hier auch den Bässen mittheilen, um sie nun gegenüber den letzteren und untereinander selbst in bedeutamen Engführungen nachzuahmen, bilden die Einleitung zu dem ruhigen, kurzen, von oben nach unten in langsamen Vierteln sich herabsenkenden Singmotiv, welches, vom Alt eröffnet, nach vier Takte den ganzen Chor zu einem wunderbar ausdrucksvollen Gesang vereinigt. Nach kurzer Pause wiederholt sich, diesmal mit dem Tenor beginnend, der Gesang in höherer Lage mit demselben Charakter, bis wir am Schlusse bei „*et homo factus est*“ in dem mehr und mehr gesteigerten Aufwärtsschreiten der Singstimmen und ihrem nachherigen Stillstand gleichsam ein fort und fort wachsendes Staunen über das größte aller Wunder gewahren. Neben den Orchesterstimmen (außer den Violinen nur die Bässe) dient in diesem Chor auch die Orgel mit ihrer dunklen Tonfärbung und ihren gehaltenen Akkorden zur ausdrucksvollen Charakterisierung. (Übrigens hatte Bach den Text dieses Chors ursprünglich mittelst anderer Wortunterlegung in das vorige Duett aufgenommen, wornach das jetzige *Incarnatus* als erst nachträglich komponiert erscheint.) — Harmonisch eng verbunden schließt sich das 4stimmige *Crucifixus*, E-moll, $\frac{3}{2}$, an, ein Passionschor voll tiefster Empfindung. Bei demselben ist vor allem auf den sogenannten Basso ostinato (festen oder beharrlichen Baß) der Instrumentalbegleitung zu achten: wie in den ersten 4 Takte, so spielen die Bässe fort und fort 12mal nacheinander die gleiche, hauptsächlich auf chromatisches Absteigen gegründete Tonfolge:



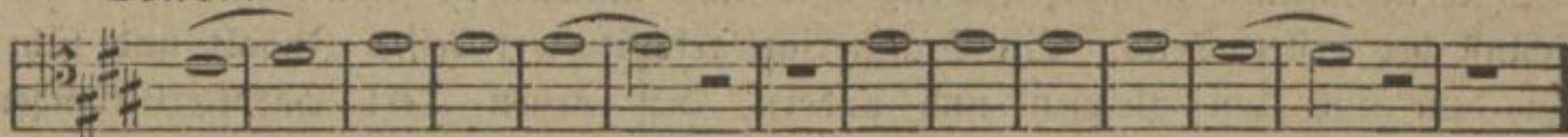
Die Violinen und Bratschen einerseits und die Flöten andererseits überbauen dieses Fundament, in welchem gleichsam der Blick in tiefer Versunkenheit unausgesetzt ans Kreuz gehestet erscheint, mit Harmonien in lang gezogenen Klagetönen, in eigentümlich konsequentem und zugleich wechselndem Rhythmus bis kurz vor dem Schluß ineinandergreifend und sich ablösend. Und dazu nun vom fünften Takte an diese wundersamen Melodien der Singstimmen, bald einzeln auftretend, bald sich in einander verschlingend, mit gegenseitiger Nachahmung oder mit eigenartigeren Wendungen, bald zu ungetrenntem, harmonischen Fortschreiten sich vereinigend, immer neu und wechselvoll in Harmonie und Modulation in Tonfolge, rhythmischer Bewegung und Gruppierung, hier zugleich mit den Abschnittschlüssen des Instrumentalbasses momentan abschließend, dort über dieselben hinübergreifend und sie überspinnend, immer neu und wechselvoll auch im Gefühlsausdruck, bald gleichsam das Auge schein von dem Kreuze abwendend, bald wieder in heißer Liebe daran hinaufschauend, immer aber voll Trauer und Schmerz, daß Er gekreuzigt ist und für uns gekreuzigt ist. „Was über dem Bassthema die Stimmen in chromatischen, übermäßigen, verminderten Melodie-

schritten einzeln und im Zusammenklang ihrer Gänge sagen, ist eben so unerhört, wie das Ereignis, dessen Bedeutung sie ausdrücken sollen. Unter den erzählenden Worten aber tönt es für das innere Ohr heraus wie ein inbrünstiges Gebet an Jesus, der einst durch seinen Tod die Welt erlöste, daß er fort und fort an jedem, der ihn sucht, das Erlösungswerk vollbringen möge." Wie dann endlich die Bässe ihr Grundmotiv zum 13. Mal beginnen, verstummen die höheren Instrumente, und der Chor, in stillem Gesang sich nach 2 Taktten samt den aus ihrer starren Haltung losgelösten Instrumentalbässen von dem trauervollen E-moll sich abwendend in das friedliche G-dur, sieht den Gestorbenen hinabsinken zur sanften, fühlen Ruhe der Grabesnacht. Der Hörer aber „steht unter dem Eindruck eines Tonbildes, neben dem alles, was je in Messen an dieser Stelle gesungen ist, zu Schemen verblaßt.“ — Nach kurzer Pause bricht mit fast betäubender Wirkung in D-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt, in raschem Tempo und in vollem Zusammenklang des ganzen Sing- und Instrumentalchors der Auferstehungshymnus, das 5stimmige **Resurrexit**, mit majestätischer Pracht hervor, nach nur zweimaliger kurzer Betonung des Schlagworts in einem triumphierenden Orchesterjaß ausmündend; dann dringen die Singstimmen einzeln mit dem gleichen Anfangsmotiv und daran anschließenden frohlockenden Sechzehntelgängen aus der Tiefe empor, bis alsbald „hoch auf der Zinne“ wieder der ganze Vokal- und Instrumentalchor laut aufjubelt und weiter braust in stolzen Tongängen und glänzenden Figuren bis zum Abschluß des ersten Teils. Ein Orchesterjaß rekapituliert dessen Inhalt und führt zu dem aus den gleichen und andern, den neuen Text charakterisierenden Motiven wieder neu aufgebauten zweiten Teil „et ascendit — patris“. Abermals Orchesterzwischenpiel, worauf der dritte Teil „et iterum venturus est“, ebenfalls mit anderer Wendung des früheren Motivstoffs, von einer Bassstimme mit einfacher Begleitung der höheren Streichinstrumente, aber majestätischen Gängen der Orchesterbässe vorgeführt wird. In unmittelbarem Anschluß hieran beginnt endlich der 4. Teil „cujus regni“ wieder mit vollem Chor und Orchester, wie der erste, er ist überhaupt eine verkürzte Wiederholung von diesem, beschlossen durch ein längeres rekapitulierendes Nachspiel. So faßt Bach in diesem Chor die Auferstehung, die Himmelfahrt, das Wiederkommen zum Gericht und die ewige Herrschaft Christi unter dem einen Gesichtspunkt seiner sieghaften Herrlichkeit zusammen und führt sie in einem Tonstück von freier, fast liedmäßiger Gestaltung, ohne Aufwand besonderer kontrapunktischer Kunst, aber mit aller Pracht, wie in einem Triumphzug an uns vorüber.

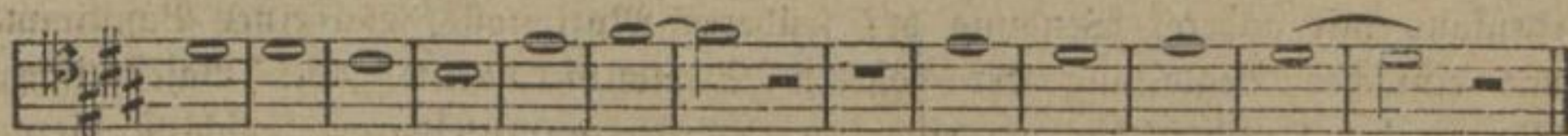
Auf das Glaubensbekenntnis von Jesu Christo folgt das vom heiligen Geist, durch dessen Vermittlung der Menschheit das neue göttliche Leben zuströmt. Das erste Stück dieses Bekenntnisses wird in der Arie **Et in spiritum**, A-dur, $\frac{6}{8}$, von einer Bassstimme unter Begleitung zweier obligater Oboi d'amore der Orchesterbässe und der Orgel vorgetragen. Der Umstand, daß jene Blasinstrumente die Motive, welche sie im Vorspiel, zum Teil in gegenseitiger Verschlingung, aufstellen, sowie andere obligate Tongänge vielfach auch während des Gesangs durchführen, und dabei öfters der Hauptfaden der musikalischen Entwicklung von ihnen, nicht von der mitlaufenden Singstimme, fortgesponnen wird, erschwert einigermaßen die Auffassung dieser Arie mit ihren „wie milde Frühlingsluft fließenden Melodien.“ — Seinen Abschluß findet das Glaubensbekenntnis vom heiligen Geist, und damit das ganze Credo, im **Confiteor**; einem 5stimmigen Chor in Fis-moll und D-dur, $\frac{2}{2}$, reich an Kontrasten. Man unterscheidet darin ohne

Mühe drei in ihrem Charakter grundverschiedene Teile: 1) Bekenntnis der Sündenvergebung durch die Taufe. Unter bloßer Begleitung der Orgel und der ähnlich wie im Credo meist in Vierteln einerschreitenden Orchesterbässe intonirt der Chor zu den Worten „*confiteor unum baptisma*“ einen kurzen, gehaltenen Fugensatz, dessen Thema, fest und nachdrücklich, gleich durch alle Stimmen in der Einführung auftritt. Nach einem Halbschluß wird die Sündenvergebung selbst als Zweck und Ziel der Taufe in einem zweiten, durch flüssigeren Gang und milderem Ausdruck sich charakteristisch abhebenden Thema verkündigt, das abermals in Einführung kurz fugiert wird. Während dieser Abschnitt schließt, tritt wieder das erste Thema ein, und nun vereinigen sich beide Themen in gleichzeitiger später auch wieder abwechselnder Durchführung zu einer höchst kunstreichen und energischen Doppelsuge. Den Höhepunkt erreicht dieser Tonatz da, wo nach längerem Orgelpunkt zu jenen Themen noch ein neues Moment tritt, nämlich die alte gregorianische Choralweise auf den ganzen bisher verwendeten Text des Chores, welche Bach am Schlusse des Credo, sinnig zurückweisend auf den ähnlich behandelten Anfang desselben, in gehaltenen Tönen, zuerst als Canon zwischen Baß und Alt, darnach noch bedeutungsvoller in Noten doppelter Größe im Tenor allein, anstimmen läßt, während die übrigen Stimmen gleichzeitig fort und fort ihre früheren Themen dagegen zur Geltung bringen.

Tenor.



Con - fi - te - or - u - num bap - tis - ma -



in re - mis - si - o - nem - pec - ca - to - rum.

Bald nachher macht der Chor in eigentümlich bedeutsamen Harmoniefolgen unter Stoßen der Bewegung einen Uebergang zu einem Halbschluß in G-moll, und nun thut sich in feierlichem Adagio-Tempo 2) zu den Worten, welche die Auferstehung der Toten verkünden (*et exspecto resurrectionem mortuorum*) ein Gemälde von schauerlicher, erschütternder Erhabenheit vor uns auf: breite, mächtige Harmonien mit staunenerregenden, wunderbaren Modulationswendungen, gewaltige, majestätische Tongänge der einzelnen Stimmen — es ist als ob vor unsern Augen das Erdreich sich umwälzte und die Toten aus ihren Gräbern aufstiegen! 3) Nach einem Halbschluß in D-moll, mit welchem „die alte Welt versinkt, werden wir hinübergeleitet in den Zustand eines neuen Himmels und einer neuen Erde.“ Mit einem Kontraste von genialer Kühnheit ersteht sofort ein sehr lebhafter, feurriger, glanz- und prachtvoller, dabei aber doch „grundfeierlicher, breitathmiger“ Satz in D-dur, mit welchem zum erstenmal in dieser ganzen Nummer zu den Instrumentalbässen auch das übrige Orchester, und zwar in seiner Gesamtstärke, einsetzt. Bach behandelt in diesem Satze zwar während seiner ganzen ersten Hälfte ebenfalls nur die Auferstehung der Toten, aber er faßt sie von einer ganz andern Seite als zuvor auf: er eröffnet den Gläubigen die gewisse Hoffnung einer freudigen Auferstehung zum ewigen seligen Leben. Mit mutigen in rascher Folge im Unisono einander fortreisenden Einsätzen beginnen die Singstimmen ein sich kühn aufschwingendes Motiv, das Orchester schließt sich noch

feuriger aufjauchzend an, und bald wird jene frohe Aussicht in vollstem Jubel verkündet, von den Singstimmen nur kürzer ausgesprochen, vom Orchester aber weiter fortgeführt, zuerst mit einer (für die weitere Entwicklung wichtigen) rollend aufwärts strebenden Figur, hernach wieder mit jenem aufjauchzenden Motiv. Diese Exposition des Vokal- und Instrumentalkörpers giebt den Hauptstoff ab für die weitere Ausspinnung des Satzes. Zunächst tritt zwar zu dem Wort „expecto“ ein kurzes, zuversichtliches Motiv in breiten Noten imitatorisch ein, aber, wie es schon von jener aufjauchzenden Orchesterfigur begleitet ist, so eignen sich gleich darauf auch die Singstimmen die letztere mit einem erweiternden Zusatz an; bald folgt die Wiederholung des ersten kurzen Chorabschnitts, dann eine weitere Ausführung des „resurrectionem mortuorum“ zu einem kurz imitierten Thema, das mit einem neuen Motiv anfängt, alsbald jedoch in jene hinaufrollende Figur des Orchesters einmündet und dadurch das in seiner Hauptmasse eine Weile unbeteiligt gewesene Orchester wieder mit sich in dieselbe Figur hinein und zu einem den 9 ersten Takten des Satzes entsprechenden Zwischenspiel fortreibt. Nun zu der zweiten Terzhälfte „et vitam venturi saeculi, Amen“ im wesentlichen dieselbe, aber erweiterte und gesteigerte Ausführung, wie sie im zweiten Chorabschnitt mit dem kurzen, breiten Motiv zu „expecto“ begann, und dann noch das „Amen“ besonders abgehoben durch eine allmählich immer vielstimmigere und feurigere Auseinanderlegung des bekannten aufwärts rollenden Motivs. So gestaltet sich der ganze Satz in seiner keineswegs künstlichen, aber bei aller Freiheit und Klarheit darum nicht minder vollendeten und treffenden Form und mit seinem höchst schwungvollen Inhalt zu einem jener ebenso frisch einschlagenden als erhabenen Triumph- und Jubelgesänge, wie wir sie an Händel zu bewundern gewohnt sind, wie sie aber auch Bach — davon giebt unter seinen großen Werken hauptsächlich diese Messe wiederholte Zeugnisse — mit gleicher Meisterschaft hinzustellen mußte.

Dritter Teil.

IV. Sanctus.

Chor.

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth!

Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Zebaoth!

Pleni sunt coeli et terra gloria ejus!

Voll sind Himmel und Erde von seiner Ehre!

Eine Stimme (Tenor).

Benedictus, qui venit in nomine Domini!

Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn!

Chor.

Osanna in excelsis!

Hosianna in der Höhe!

Großartiger noch als alles Bisherige — möchte man jagen, wenn so viele verschiedenartige Meisterschöpfungen eine wirkliche Vergleichung zuließen — tritt

das Sanctus auf, der Hymnus der Seraphim, die anbetende Verherrlichung des dreimal Heiligen. Es bildet einen 6stimmigen Chor in D-dur, $\frac{3}{4}$ = und vom zweiten Teil an $\frac{2}{4}$ -Takt. „Die Vorstellung eines Lobgesangs, zu dem die Kräfte des Himmels und die Engel mit der Menschheit sich vereinigen, mag den Komponisten gedrängt haben, die Tonmittel zum 6stimmigen Chore zu erweitern. Im übrigen sieht man auch, wie die Schilderung des Jesaias (6, 1—4) für einzelne Züge des ungeheuren Tonstücks bedingend war. Die majestätisch schwebenden Gänge, mit welchen höhere und tiefere Stimmen einander antworten, sind gewiß dorthin (B. 2—3) geschöpft.“ Heilig, heilig, heilig, erheben der 6stimmige Chor und das volle Orchester ihr Loblied, Heilig rufen die einen in wuchtigen Vierteln, der Baß zumal in gewaltigen Tonschritten, Heilig rollen andere ihre feierlich bewegte Triolen auf- und abwärts, Heilig tönt es zwischenhinein in lang ausgehaltenen Accorden. So gehen alle Chorstimmen unaufhörlich bald in weihevolem Wechselgesang, bald in majestätischem Zusammenklang; aber vielgestaltiger und überschwänglicher noch wird die Macht und Pracht des Loblieds durch den Verein der Menschenstimmen mit dem Instrumentenchor, der den Allheiligen mit noch mannigfaltigeren Zungen preist. Das Grandioseste wohl sind jene breiten hinab- und hinaufschreitenden Gänge der vereinten Sing- und Instrumentalbässe, welche von Anfang an dem ganzen Lobgesang zu Grunde liegen und von denen sich die Singbässe erst von der Mitte an hin und wieder, sowie kurz vor dem Schluß dieses ersten Teils mit den Instrumentalbässen zusammen, losmachen, um auch ihrerseits auf den bewegteren Tonwellen der anderen Stimmen auf und ab zu wogen. „An jenen Stellen, wo die 5 oberen Singstimmen in schallenden Harmonien unter dem mächtigen Flügelschlag der Geigen und Holzbläser, dem Schmettern der Trompeten und Donner der Pauken sich strecken und der Baß in gewaltigen Oktavenschritten stufenweis abwärts steigt, empfinden wir, wie der Prophet, daß die Uberschwellen bebten vor der Stimme des Rufens und das Haus ward voll Rauch.“ — Mit dem zweiten Teil des Chors „Pleni sunt coeli“ weicht das ursprüngliche breite, feierliche Tempo einem bewegten, schwungreichen „Allegro“ mit fugiertem Satz. Der Tenor beginnt das Thema und stellt der nächstfolgenden Stimme in dem Worte „gloria“ jubelnde Sechzehntelgänge entgegen. Die weitere Ausführung dieser beiden Themen, in welcher namentlich die häufige Verdoppelung beider mittelst je zweier in Terzen zusammengehender Stimmen und eine Einföhrung zwischen zwei das Hauptthema einen Takt nach einander einsetzenden Stimmen beachtenswert ist, wird mehrfach von freier gestalteten Zwischensätzen unterbrochen, die übrigens fast alle aus jenen Themen gebildet sind, und worin ein zuerst im Baß auftretendes, aus einer genialen Zusammenfügung von Motiven des Haupt- und Gegenthemas entstandenes, gewissermaßen neues Thema von ungemein schwungvollem, pompösem Charakter, besondere Bedeutung hat. Das ganze Pleni ist wieder von hinreißender Wirkung. Es „übertrifft an ekstatischem Jubelschwung alle ähnlichen Sätze der Messe so weit, daß man wieder inne wird: bisher wollte Bach nur Preis- und Bonnegefänge der Christenheit laut werden lassen, aber hier loben den Herrn die Morgensterne miteinander und jauchzen alle Kinder Gottes (Hlob 38, 7)“. — Auf das Pleni soll eigentlich zunächst das Osanna, dann erst das Benedictus und noch einmal das Osanna folgen — unsre Aufföhrung bringt das letztere nur einmal und zwar nach dem Benedictus, weil jene beiden Chöre in ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge sich gegenseitig in der Wirkung beeinträchtigen. — Im Benedictus, einer Tenor-Arie in H-moll, $\frac{3}{4}$,

wendet sich der Text, und noch entschiedener die Musik, in Vorbereitung des Agnus Dei, noch besonders an den Sohn Gottes zu einer Dankagung für sein Erlösungswerk. Die dementsprechend innig bewegte, gerührte Stimmung findet ihren Ausdruck neben der Singstimme in einer ihre weitgeschwungenen Arabesken eigenartig um diese herumrankenden, konzertierenden Solovioline, der einzigen Begleitung zu der Arie außer den Bässen und der Orgel. Diese Solonummer „thut zwischen den mächtig andringenden Chormassen eine um so eindringlichere Wirkung.“ — Es folgt nämlich in dem 8stimmigen Doppelchor *Osanna*, D-dur, $\frac{3}{8}$, abermals ein Chor voll schwinghaften Jubels und glänzender Pracht. Ein an das erste und noch mehr an das gewissermaßen dritte Thema des *Pleni sunt caeli* erinnerndes kräftiges Motiv, das als Unisono-Ausruf des gesamten Chors auftritt, und ein zweites lebhaft figurirtes, mit dem sich zunächst die Instrumente nach einander anschließen und in welches darauf der Chor wieder einfällt, bilden den Hauptstoff der Ausführung. Nach einer kurzen Exposition, worin beide Chöre einander nur erst wenig gegenüber treten, führt der erste Chor allein in seinen Stimmen nacheinander eine aus jenem zweiten Motiv entsponnene Figuration ein, welche bald, unter mehrfachem Zwischeneinfallen des ersten Motivs seitens des Orchesters und des wieder unisono rufenden zweiten Chors, ihre freiere Fortsetzung findet; ehe diese aber beendet ist, ergreift der zweite Chor jene Figuration und übernimmt damit die vorher dem ersten Chor zugeteilt gewesene Rolle, während dieser sich die des zweiten aneignet; später entwickelt sich ein immer lebendigeres und schlagenderes Ineinandergreifen, gegenseitiges Ablösen und wieder Zusammenwirken beider Chöre und des Orchesters in glänzenden Figurationen und energischen Ausrufen, am Schluß noch gesteigert durch den zweimaligen Kontrast von gedämpftem, fast unbegleitetem Gesang kleinerer Chormassen und vollem Ausbruch sämtlicher Singstimmen und Instrumente, und gefolgt von einem ausgedehnten recapitulierenden Nachspiel. Eben die kunstreiche und charakteristisch wechselvolle Benützung der Doppelhörigkeit verleiht diesem *Osanna* auch nach der nicht mehr zu überbietenden Pracht des *Sauctus* wieder neue mächtige Anregung und zündende Wirkung.

V. Agnus Dei.

Eine Stimme (Mt).

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
 O Lamm Gottes, das auf dich nimmst die Sünde der Welt, erbarme dich unser!

Chor.

Dona nobis pacem!
 Verleih uns Frieden!

In diesem Schlußabschnitt der Messe kehrt der Text wieder zurück zu der Stimmung des Anfangs, zu brünstigem Flehen um Erbarmen, wodurch sich die verschiedenen, in ihrem Inhalt so außerordentlich mannigfaltigen Teile der Messe einheitlich abrunden und zusammenschließen. Bach scheint überhaupt jene Stimmung — und gewiß mit vollem Recht — als Hauptstimmung der ganzen Messe betrachtet zu haben: stellt er sie doch auch in denjenigen Teilen, in welchen sie nicht schon unmittelbar vermöge des Textes vorherrscht, überall als den Mittelpunkt hin, so im *Gloria* durch sein *Domine Deus*, *Qui tollis* und *Qui sedes*, im *Credo* durch den Schluß des Duetts *Et in unum* und durch die beiden Chöre

Incarnatus und Crucifixus, in deren ersterem ja auch schon eine Vorahnung der Passion liegt — so endlich selbst im Sanctus, in welchem das Benedictus noch deutlicher durch den Ausdruck der Musik als durch den Inhalt des Textes ebenfalls an das Leiden und Sterben des Erlösers erinnert. Auf all diese vorangegangenen verwandten Momente wird nun gleichsam noch einmal hingewiesen, zunächst in dem ersten Stück dieses Schlußabschnittes, dem **Agnus Dei**, einer Alt-Arie in G-moll ($\frac{4}{4}$). Der Gesang wird hier, außer den Instrumentalbässen und der Orgel, wieder, wie im *Christe eleison*, von sämtlichen im Unisono gehenden Violinen begleitet. Die schmerzlich bewegte Melodie, welche diese im Vorspiel anstimmen, macht sogleich einen ergreifenden Eindruck. Wie dann die Singstimme in ruhigerem, aber nicht minder rührendem Gang einsetzt und später jenes bewegtere Vorspielmotiv aufnimmt — beides unter fortgesetzter Nachahmung durch die Violinen — wie hernach diese ihren ersten Gesang abermals anheben und die Singstimme demselben eine neue Melodie voll tiefen Ausdrucks gegenüberstellt, wie all das in der zweiten Hälfte des Tonstücks teils ähnlich wiederholt, teils neu gewendet und ausgesponnen wird — das ist ebenso kunstreich gebildet, als dem tiefsten, reichsten und wahrsten Gefühl entsprungen, und macht diese Arie zu einer Perle unter den Sologesängen des Werks, wohl würdig und geeignet, dessen Hauptstimmung noch einmal zu vertreten und einzuprägen. — Die letzten Worte der Messe, *Dona nobis pacem* hat Bach, indem er sie zu dem 4stimmigen Schlußchor in D-dur, $\frac{4}{2}$ -Takt, verwendete, offenbar nicht bloß als Bitte aufgefaßt, sondern zugleich als den Dankeserguß eines von dem inneren Frieden bereits beseligten Herzens — und gewiß nicht mit Unrecht: haben ja doch schon die vorangehenden Teile des Werks die Versöhnung mit Gott und die Gewißheit der göttlichen Gnade wiederholt verkündet. So konnte der Meister auch füglich jene Worte in dieselben feierlichen, ruhig bewegten Töne kleiden, welche früher dem „*Gratias*“ als Dolmetscher dienten, und konnte im späteren Verlauf, in welchem die Zuversicht des Glaubens ihren gesteigerten Ausdruck findet, selbst die festlichen Klänge der Trompeten und Pauken wieder einführen, um damit zugleich, nur in ruhigerem, milderem Ton, noch einmal an jene Lobgesänge zu erinnern, welche er zum Himmel emporjauchzen ließ. So spiegelt sich in dem Schlußabschnitt der Messe, dem **Agnus Dei** und **Dona**, gewissermaßen das ganze Werk im kleinen ab.

(Nach A. v. Dommer, Im. Faist, Ph. Spitta und Anderen.)

Ost. Bermann.