

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -  
Hochschulbibliothek**

**Zur Aufführung des Oratoriums Paulus von Felix  
Mendelssohn-Bartholdy**

**Mosewius, Johann Theodor**

**Breslau, [1837]**

Text

---

[urn:nbn:de:hbz:kn38-3238](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-3238)

Das vorliegende Werk, dessen Aufführung wir unternommen, tritt uns in mehrfacher Beziehung als eine auffallende Erscheinung unserer Tage entgegen; zunächst als Kunstwerk an und für sich selbst, sodann durch seine auf die Zuhörer ziemlich allgemein ausgeübte Wirkung, deren es sich vorzugsweise fast vor allen Werken dieser Gattung überall, wo es zur Aufführung gekommen, so von Layen als Kennern, so von Dilettanten als Kunstgenossen zu rühmen hat. — Der Componist desselben, Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn, gegenwärtig 27 Jahre alt \*), zeigte seit seiner frühesten Kindheit die entschiedensten Anlagen zur Musik. Sein Vater unterstützte sie durch die sorgfältigste Ausbildung; Zelter wurde sein Lehrer in der Composition, Ludwig Berger im Clavierspiel. — Schon im achten Jahre beherrschte er mit großer Gewandtheit den Satz und überwand jede Schwierigkeit der Aufgaben. Die Schärfe seines Gehörs, sein großes musikalisches Gedächtniß, seine ans Unbegreifliche grenzende Fertigkeit im prima vista Spielen erregte bei seinen Lehrern, wie bei allen, die ihn zu hören Gelegenheit hatten, das größte Erstaunen und berechtigten zu den bedeutendsten Erwartungen für die Zukunft. Schon

\*) Er ist am 3. Februar 1809 zu Hamburg und nicht wie gewöhnlich angenommen wird zu Berlin geboren, kam jedoch in seiner frühesten Kindheit nach Berlin.

U 231<sup>1\*</sup>  
~~157~~  
 231

als Kind von acht Jahren spielte er die vollstimmigsten Partituren von Seb. Bach vom Blatte, transponirte und versetzte Etüden und Capriccios fehlerfrei in jede beliebige Tonart, entdeckte in den vollstimmigsten Stücken verborgene Fehler und wußte bald selbst die größten Stücke, die er bei seinen Lehrern spielte, auswendig. In seinem neunten Jahre spielte er zum erstenmale öffentlich in Berlin mit einer Virtuosität, die dem eminentesten Clavierspieler zur Ehre gereicht haben würde. Nach der Zeit besuchte er mit seinen Eltern Paris, mit Zelter im Jahre 1821 Weimar, wo er von Göthe freundlich wohlwollend aufgenommen wurde, und sein glänzendes Talent im Fantasiren über jedes gegebene Thema mit freier Herrschaft über die strengsten Formen bekundete. Neben diesen Eigenschaften der reifsten Studien und des männlichen Alters behielt der Knabe die Unbefangenheit den offenen Sinn des Kindes und selbst der Knabenhafte unbefangene Muthwille war vor so ernsten Gaben und tiefen Studien nicht erloschen. Er hatte in jener Zeit schon viele Fugen, Clavierstücke und kleine Operetten für den häuslichen Kreis componirt. Im Jahre 1824 trat er öffentlich mit zwei Quartetten für Pianoforte, Violin, Viola und Violoncell hervor, denen bald die große Claviersonate in F moll mit Violin-Begleitung und ein anderes Quartett in H moll folgten. — Als Studien hatte er eine Anzahl von Sinfonien für Streichinstrumente geschrieben; sie bekundeten eine große Reife in Behandlung des Satzes und Beherrschung der Formen. Obwohl seine Vorbilder, Händel, Bach und Beethoven, darin unverkennbar sichtlich blieben, so gehörten ihm doch die Erfindung der Motive und die Combinationen zu ganz ungewöhnlichen Effecten unwidersprechlich an. Im Jahre 1827 trat er mit einer großen Oper: Gamacho's Hochzeit öffentlich hervor. Von 1829 an brachte er vier

volle Jahre auf Reisen in Frankreich, Italien, England und Schottland zu und erregte sowohl durch sein geistvolles und bewundernswerth fertiges Spiel auf dem Fortepiano als durch seine Compositionen das Erstaunen des Publikums und der Kenner. Durch seine herrlichen Compositionen für das Pianoforte, wie durch seine drei von ihm Duverturen benannten Fantasiemälde, wurde er ein Mann von europäischer Berühmtheit. Von Petersburg bis Berlin, durch Preußen, Sachsen, ganz Deutschland findet sich keine bedeutende Stadt, wo diese Werke nicht gekannt wären; überall finden sie gleiche Anerkennung und Bewunderung. England kennt und ehrt ihn; Mendelssohns persönliche Theilnahme und dessen Werke schmückten schon mehrere seiner großen Musikkfeste, und so findet mit durch ihn deutsche Kunst in der neuesten Zeit Verbreitung, Würdigung und Ehre im Auslande und, was nicht übersehen werden darf, nicht durch Galanterie- und Salonsstücke, nicht durch üppi- ges Erregen bloß sinnlichen Genusses, nein auf die wür- digste, ehrenvollste, für die Kunst und ihre berufenen Prie- ster Achtung fordernde gebieterische Weise. — Vor allem darf das vorliegende Werk, das Dratorium Paulus, als der Schlussstein der wohlgestellten Gründung seines Ruhmes betrachtet werden\*). — Im Jahre 1836 für das Musik- fest zu Düsseldorf geschrieben, beeilten sich die Städte Leip- zig, Berlin, Halle, Elberfeld, Birmingham, Dresden u. m. a. große Aufführungen davon anzuordnen und überall hat es sich als ein Kunstwerk seltner Art bewährt, überall

\*) Daß Mendelssohn gegenwärtig in der Function eines Musikdirectors des Gewandhaus-Concertes zu Leipzig lebt, darf, als bekannt, in obiger größtentheils dem neuen Tonkünstler-Lexicon von Schilling entnommenen biographischen Notiz übergangen werden.

einen Antheil gefunden, welcher deutlich beweiset, daß sein Hervortreten nicht nur ein hohes Kunstinteresse erregt hat, sondern daß es in gelungener Aufführung, ungeachtet seines ernstern Inhaltes und seiner Form, auch dem Zeitgeschmacke zusagt. — Wenn Breslau später, als billig zu erwarten, mit der Aufführung des berühmt gewordenen Werkes hervortritt, so darf wenigstens von unserer Seite versichert werden, daß diese Verzögerung nur aus unabwendbaren Umständen hervorgegangen ist, wovon zunächst die längstverheißene und verspätete Ausgabe der Partitur und Stimmen durch den Druck erwähnt werden mag. —

Wenden wir uns zu dem Oratorium selbst, so finden wir seinen Text aus Stellen der heiligen Schrift, größtentheils aus der Apostelgeschichte, zusammengesetzt. — Es zerfällt in zwei Theile. Der erste enthält die Bekehrung des Apostels Paulus, der zweite die Darstellung seines Wirkens und Kampfes für den Glauben an Christum bis zu seiner Abreise von Ephesus nach Jerusalem mit der Andeutung seines Opfertodes. — Der Vorgrund des ersten Theiles stellt ein Bild der ersten christlichen Kirche auf. Einigkeit und Liebe unter den Christen; Druck, Haß, Verfolgung, beabsichtigte Ausrottung des Christenthums durch seine Gegner. Stephanus Wunder und Zeichen, die Weisheit seiner Rede erbittern die Schriftgelehrten. Das Volk wird wider ihn erregt; falsche Zeugen treten auf, Stephanus wird gesteinigt. Saul hat Freude daran; er verfolgt die Christen. Die Erscheinung des Herrn auf dem Wege nach Damaskus bewirkt seine Bekehrung. Paulus läßt sich taufen und beginnt seine apostolische Thätigkeit.

Die Eröffnung des zweiten Theiles spricht den Sieg des Christenthums, seine immer wachsende Verbreitung aus. Barnabas und Paulus werden ausgesendet. Die Juden voll Neid verlästern Paulus, stellen ihm nach und wollen

ihn tödten. Er geht zu den Heiden und thut Wunder zu Eysra; ihm und seinem Gefährten werden göttliche Verehrung und Opfer dargebracht. Paulus weist sie von sich, verwirft den Götzendienst und predigt den einigen Gott. — Juden und Heiden verbinden sich gegen ihn; der Herr steht ihm bei und stärket ihn. Sein Abschied von der Gemeinde zu Ephesus; Trauer über seine Reise nach Jerusalem; er geht seinem Tode entgegen. — Dies der Inhalt des Textes. Ein flüchtiger Blick auf ihn belehrt uns, daß sein erster Theil, ungeachtet seiner Einfachheit dem Componisten eine Masse Stoffes darbietet. Um mehr Handlung hineinzubringen und das Hervortreten des Apostels vorzubereiten, ist dieser anfangs absichtlich in den Hintergrund gestellt. Stephanus tritt dagegen bedeutend hervor; seine Verfolgung, seine Predigt, Steinigung und Bestattung bilden eine vollständig abgeschlossene Handlung für sich, bevor Saulus erscheint. — Der zweite Theil, anscheinend inhaltsreicher als der erste, besteht eigentlich aus mehreren Bildern aus dem Leben des Apostels, welche mehr neben einander gestellt sind, als sie sich aus einander entwickeln; sie erhalten nur durch die Gegensätze ähnlicher und wiederholter Kämpfe, wie sie der erste Theil schon darstellte, Leben und Bedeutsamkeit. Und so finden wir beide Theile auch von dem Componisten aufgefaßt. Nach Maasgabe des Textes ist er seinem Inhalte nach bald episch, bald dramatisch, bald lyrisch behandelt. Die letzten Momente sind noch durch Einschaltungen von Chorälen zwischen der Erzählung vermehrt worden. — Im Allgemeinen ist der Styl der Musik, wie er dem Inhalte angemessen sein muß, würdig, ernst, großartig. — Der schärfste Blick dürfte keine niebrige Auffassung irgend eines Moments erspähen können. — Satz, Stimmführung und Form der Constücke sind, wie sich das bei einem Meister wie M. von selbst versteht,

eben so gewandt als gediegen; die Melodien charakteristisch, wahr, tief, innig, oft ergreifend. Die Harmonie gewählt und dennoch aus unmittelbarer Eingebung nicht aus Reflexion hervorgegangen. Ein absichtliches Verschmähen der alten Gesetze für die Stimmführung wird häufig bemerkbar, jedoch tritt es immer bedeutungsvoll, das ungewohnte Neue oft mit schlagender Wirkung hervor. — Die einzelnen Stimmen der Chöre bewegen sich größtentheils canonisch, nie in knechtischer Abhängigkeit einer andern untergeordnet; jede erscheint frei, selbstständig, charakteristisch melodisch gestaltet; die Melodie selbst stets den Gedanken des Textes durchbringend, erweiternd, ihn erklärend, der Empfindung oder Anschauung zuführend. Wen diese Behandlung der Stimmen an die hohen Vorbilder des Componisten Bach und Händel erinnern sollte, der möge erwägen, daß bis jetzt keine höhere Kunstform für den Chor gedacht werden kann, als die Verbindung mehrerer selbstständigen Stimmen zu einem Ganzen, deren jede ihre eigene bedeutungsvolle Melodie führt. — Welche Aufgabe sich unser Dichter gestellt hat, möge daraus gefolgert werden, daß er es nicht verschmähte, mehrere von Händel im Messias componirte Terte für sein Oratorium auszuwählen, welche er leicht hätte umgehen können; wie z. B. „die Heiden lehnen sich auf“ (S. 3 des Textbuches). „Wie lieblich sind die Boten“ (S. 16) „denn siehe Finsterniß bedeckt das Erdreich“ (S. 7) und wahrlich niemand wird ihre Behandlung durch Mendelssohn verfehlt nennen dürfen. — Die Recitative sind trefflich declamirt und ihrem Inhalte gemäß bald recitirend, bald mehr singend gehalten und dem zufolge bald einfacher, bald schmückvoller begleitet. — Die wenigen Arien sind durchaus originell in der Mendelssohn allein eigenen Form geschrieben, die wir zum Theil schon aus seinen einzelnen Gesängen und Liedern

kennen. — Wenn nun die Singstimmen in den Chören sich meistens nach altem würdigem Gesetze bewegen, so tritt andererseits das Orchester als Stütze, Begleitung und Färbung häufig im ganzen Umfange und Glanze der neueren Instrumentalcomposition, und oft in ganz eigenthümlicher Selbstständigkeit hinzu. Keines der jetzt gebräuchlichen Blasinstrumente von der Flöte ab bis zum Serpent und Contrafagott läßt der Componist unangewendet, doch trifft er mit großer Besonnenheit bei einzelnen Tonstücken eine ihrem Charakter analoge Wahl. Ihre Zusammenstellung in Massen wie ihre Behandlung im einzelnen bringen bedeutungsvolle Wirkungen hervor, und auch in dieser Hinsicht muß der Tondichter nicht nur geschickt, gewandt und besonnen, sondern auch erfindungsreich genannt werden. — Die nachstehende flüchtige Analyse der ganzen Tondichtung wird diese Behauptung rechtfertigen. Sie wünscht durchaus nicht als eine Kritik betrachtet zu werden, sondern will im Gegentheil nur Rechenschaft über die Auffassung geben, welche der Dirigent der hiesigen Aufführungen von einem Werke gewonnen, das, möge jene sich im Einzelnen auch noch so divergirend zeigen, jedenfalls doch darin die Stimmen vereinigen dürfte, in neuerer Zeit sei kein Werk ähnlicher Gattung\*) als Tondichtung dem Paulus von Felix Mendelssohn-Bartholdy zur Seite zu stellen. —

Die Ouverture ist ein Tongemälde in ächt Mendelssohn'schem Geiste, originell in der Erfindung, wie in der Ausführung. Den Mittelpunkt des Dramas bildet Saul's

---

\*) C. Ebwe's von mir als Tondichtung hochgestellte: Sieben Schläfer, gehören ungeachtet der Benennung Dramaturg, meines Erachtens einer andern Gattung an (Man sehe die Vorrede zum Textbuche der Sieben Schläfer.)



Bekehrung, von welcher aus sein Wirken als Apostel beginnt; den Schlüsselpunkt dieser innern Umwandlung finden wir dort im Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme.“ Ihn wählt der Dondichter zum Thema seiner Einleitung, welche auf das Ganze vorbereitend in das Tonwerk einführen soll. — Das Violoncell stimmt in Begleitung tiefer sanfter Blasinstrumente die drei ersten Zeilen des Chorals an: (Adur.)

a c i s e e e e f i s e  
 „Wachet auf ruft uns die Stimme  
 e a e a c i s h a h h  
 Des Wächters sehr hoch auf der Sinne,  
 e a e f i s c i s d a h  
 Wach auf, du Stadt Jerusalem.“\*)

Geigen und Flöten wiederholen diese drei Zeilen, an welche sich ein Anklang der Melodie aus dem ersten Chore zu den Worten: „und gib deinen Knechten mit aller Freudigkeit zu reden dein Wort“ kräftig heraustretend anschließt. Hell und kraftvoll, wie laute Verkündigung, tönen die Posaunen drein, indes sich die Melodie in den Blasinstrumenten wie in inniger Bitte hinabneigt; sanfter wiederholt sich das Motiv des Gebets, von neuem tönet die Posaune und der melodisch sich senkende Schluß verhallt, durch mehrere Instrumente nachgeahmt, nach und nach verklingend auf der Dominante der Tonart. — Ruhig und leise ergreifen nun Bratschen und Fagotte ein bewegteres Thema; (A moll  $\frac{3}{4}$ ) es tönt halb wie Klage, halb wie Unschuld; in gleich-

\*) Es wird die Verständniß der Ouverture eben so sehr erleichtern, als ihren Genuß erhöhen, wenn der Zuhörer diese drei Zeilen mit ihrer Melodie im Gedächtniß behält, zu welchem Zwecke die Namen der Töne über den Text gestellt sind; die Verlängerung der vorletzten Silbe jedes Verses läßt sich leicht ohne nähere Bezeichnung merken.

mäßigen Schritten emporstrebend fällt die Melodie kraftlos hinab und endet wie klagend in bewußtloser Schwäche; („Finsterniß decket den Erdkreis und Dunkel die Völker“) nach erster Durchführung in den vier Hauptstimmen schließt der Satz in Klage verschwebend ab. Bratschen und Violoncelle nehmen ein bewegteres Motiv auf, das in rollenden Sechszehnteilen lebendiger sich empor-schwingt, und zur Grundlage eines schärfer hervortretenden kurzen Metrums (des Anapäst) dient, welches in einen viertaktigen Rhythmus ausgedehnt, den wiederholten Ruf: „Wachet auf“ anzudeuten scheint. Die wogende Figur wird nun von den höhern Saiteninstrumenten aufgenommen, indes der Baß das „Wachet auf“ dazu hören läßt. Endlich ergreift auch ihn das bewegtere Leben und zugleich mit diesem treten die Blasinstrumente, die erste Zeile des Chorals: „wachet auf, ruft uns die Stimme“ vortragend ein; doch nicht mit freiem lautem Schalle, nicht im kräftigen hellen Dur ertönt der Choral. Herbe und bedeutungsvoll tritt die kleine Terz und kleine Sexte in der halblaut angestimmten Melodie heraus. [e. g. h. h. h. h. c. h.] (Bedrängniß und Trübsal derer, welche sich zuerst der Finsterniß des Glaubens entziehen konnten.) Jene selbst, die Melodie, gewinnt keinen befriedigenden Schluß; die Sexte (c.) wird vor ihrem Herabtritt zur kleinen None, und dadurch die Schlußnote (h.) zum Grundtone, welcher zu der in der begleitenden Figur durchgehenden Septime (a.) in der Form einer großen Sekunde erscheint. — Die wogende Figur gestaltet sich durch tempo rubato verrückt. (Imbrogljo.) Der zum Erwachen mahnende Anapäst erscheint in schnellerer Aufeinanderfolge; wie sich zum Kampfe erhebend leiten beide wieder in die von Blase-Instrumenten ertönende erste Choralzeile. Sie beginnt in Moll, erhebt sich aber sogleich ins freiere hellere Dur; jedoch ist es ihr noch nicht gestattet, so zu verklingen;

ihr Schlußton verschwebt wieder als Grundton der weichen Tonart, dessen kleine Terz die wogende Figur der Begleitung faßt, die zwar in unablässiger Steigerung doch immer noch sanft gleitend bis hierher sich erging.

Choral-Melodie. c. e. g. g. g. g. a. g.  
 Grundbaß. A. — G. — C. 7 F.D.b.  
 G.

Es scheint, als sei der ungetrübte Aufruf der Stimmen zu früh erklingen; denn je freier und heller er sich kund zu geben strebte, um desto mehr zeigt er sich nun zurückgebrängt. In den tiefsten Tönen der Bässe erklingt jetzt in deutlich ausgesprochenem düstern Moll zum drittenmale jene erste Choralzeile. Mit ihrem Eintritte giebt die begleitende Figur ihren sanft wogenden Charakter auf, nicht mehr ruhig gleitend strebt sie empor, sie eilt im Gegentheil in bestimmt ausgesprochener Ungebundenheit vorwärts. Bewegter, in höheren Tönen und mit geschärften Accenten tritt nun das erste Thema wieder ein; immer energischer, wie mit erlangtem Bewußtsein, hebt es sich jetzt in allen Stimmen hervor, immer wilder rollt die früher ruhig wogende Begleitung. Der erste Theil des Hauptmotivs, sonst ermattet der Klage sich anschließend, wiederholt sich, wie im vollen Selbstgefühl immer höher emporstrebend. Der früher nur klagende Schluß des Themas steigert sich in unmittelbar auf einander folgender Wiederholung durch rhythmische Rückung und durch die beigegebene harmonische Bedeutsamkeit wie zum Widerstande, zum Drängen und Ringen, bis nach ausgesprochener ihm früher nicht geeigneter scharfer Dissonanz (der Sexte im übermäßigen Quint-Sextenaccorde) die erste Choralzeile sich von neuem und ungetrübter als in allen früheren Eintritten hören läßt. Nicht nur eignet ihr jetzt die große Terz, sondern sie schließt auch regelmäßig ab; doch trägt sie noch nicht alle Merk-

male vollkommener Befriedigung an sich; die kleine Sexte klingt deutlich und trübe aus ihr hervor:

e, gis, h. h. h. h. <sup>+</sup>c, h.  
(Wachet auf, ruft uns die Stimme)

und der Grundbaß, die Dominante, bleibt unbeweglich und unerrückt unter dem Gesange liegen, so daß ihr Schluß nicht in hellem Frohlocken ausgehen kann, und die Harmonie in der Cadenz dadurch scharf dissonirend bleiben muß, in welche sich der klagende Schluß des Hauptmotivs in geschärfterer, herberer Intervallenfolge, wie Erklärung noch nicht gesundener Befriedigung, melodisch heraushebt. Ein neues Treiben und Drängen beginnt. Immer Kühner kraftvoller widerstrebend, endlich wie mit Gewalt sich durch den Widerstand drängend, hebt sich, gleichsam nach langem Kampfe siegend, in immer mehr zusammengedrückter rhythmischer Form der Schluß des klagenden Motivs immer höher und höher empor. Ihr folgt wie ein überströmender Jubel die begleitende wogende Figur und nun zum erstenmale tritt in der jetzt ungetrübt gewonnenen Durtonart hell und laut, wie im frohen Siegesgesange ausstrahlend, die erste Choralzeile von allen Blasinstrumenten fortissimo einstimmig getragen ein, und gestaltet sich bis zum Schlusse viestimmig ihn in befriedigender Harmonie austönend. Ihr schließt sich unmittelbar die zweite Choralzeile an, während die Saiten-Instrumente ihre früher angenommene Figur festhalten, und wenn diese in der weichen Tonart wie ermattet hinabsank, so scheint sie jetzt neu erkräftigt und gestärkt zu frohlocken. Eine kurze Engführung des Hauptmotivs in Dur mahnt an freudigen Rückblick auf überstandene Leiden und führt nun zur einmüthigen und jubelnden Aussprache des in der dritten Choralzeile enthaltenen Rufes: „Erwach du Stadt Jerusalem“, ohne die Aufmerksamkeit des Hörers durch ein Nebenthema von

dem einfachen Gesange abziehen. Von neuem ergreifen Violoncelle und Bratschen die erste Figur nun in ungetrübteren Tönen, lauter und freudiger erklingt das Metrum: „Wachet auf“ durch das Bogen der Instrumente, hell und frei ertönt über die hinabrollenden Beruhigung gewinnenden Figuren nochmals die letzte Choralzeile, nach welcher alle Instrumente wie zu einem laut hallenden Jubel verbunden mit der Melodie der letzten Zeile: „Erwach' du Stadt Jerusalem“ im einfachen choralmäßigen Gesange die Einleitung abschließen. —

Ich fühle, wie mißlich es ist, ein Tonstück seinem Inhalte nach in Worten wiedergeben zu wollen. Indessen mußte der Versuch gemacht werden, um anzudeuten, welcher Reichthum der Beobachtung dem Kenner hier dargeboten wird. Der Laie und bloße Musikfreund wird aus ihm sich leicht seinen Haltungspunkt entnehmen können. — Ich muß, sollen diese Blätter nicht zu einem Buche anwachsen, die folgenden Andeutungen in gedrängterer Kürze entwerfen, und werde nur da ausführlicher sein können, wo mir eine auseinandergesetzte Erklärung durchaus nothwendig erscheinen dürfte. —

Mit einem majestätischen Chore beginnt der erste Theil des Werks, der Bitte zu Gott dem Herrn, dem Schöpfer des Himmels und der Erden, zu geben seinen Knechten, daß sie in Freudigkeit sein Wort reden. — (A dur; ganzer Takt.) In der parallelen Molltonart erhebt sich das Gefühl der Bedrängtheit mit den Worten: „die Heiden lehnen sich auf.“ Man vergleiche diese Stelle mit der Händelschen Composition derselben Worte im 2ten Theile des Messias: Pastorale: „Warum toben die Heiden?“ u. s. w. — An diesen Chor schließt sich das Gloria der christlichen Kirche nach evangelischem Ritus als Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!“ an. Die Bearbeitung ist in

Bachscher Weise dem Wortausdrucke sich anschließend harmonisirt; die beweglichen Mittelstimmen bedeutungsvoll, vor allem, wie bei jenem alten Meister, der Tenor, z. B. die 3te und letzte Zeile. — Eine Sopran-Stimme übernimmt recitativisch mit einfacher Quartettbegleitung die Erzählung. Die ungewohnte Darstellung der Worte: „ein Herz und eine Seele“ in Noten soll, so dünkt mich, diese dem nicht weiter nachdenkenden Sänger deklamatorisch unvergreifbar in den Mund legen, was offenbar so besser geschieht, als es die vorgeschlagene Aenderung von Fink in der Musf. 3. Nro. 32. von diesem Jahre beabsichtigt. Die Gemeinen sind einmüthig, ein Herz und eine Seele. Beides muß hier deklamatorisch betont werden, das Hauptwort aber immer mehr, als der Artikel ein. — Es treten falsche Zeugen gegen Stephanus auf (2 Bässe). Der kurze Satz scheint mir ein Meisterstück. — Die Aussage ist in der Composition so schwankend gehalten, daß sie durchweg alle Bestimmtheit entbehrt, und schon dadurch sich die Lüge kund giebt. Bratschen, Violoncelle und Baß begleiten den Gesang, der, nach einer ohne fest ausgesprochenes Metrum beginnenden Figur der Violoncelle, auf der für die Charakteristik des Accordes unentscheidenden Quinte anhebt. Die Sprache ist bestimmt genug, und zeigt rhythmisch eine freche Stirn der Sprechenden; die Melodie ist aber inhalts-leer. Die Quinte wechselt mit der Sexte und Quarte über den 3 Tacte hindurch liegen bleibenden Baß, indessen die begleitenden Stimmen den scharfen Rhythmus des Gesanges durch die dazwischen tretenden Syncopen aufheben; der schwere Takttheil zerfließt in kleinere Noten und nur der leichtere tritt gehalten hervor. Das Schwanken nimmt nicht ab bis zum Schlusse des Satzes, der endlich wie nach gewonnener freierer Schamlosigkeit den Lügern gestattet, mit Bestimmtheit ihre freche Aussage zu bekräfti-

gen. — Dergleichen kann Niemand mit Absicht machen; es ist ein glücklicher Moment des Dichters, wenn solcher Gedanke ihm anfliegt. Dies kleine Stück hat öfters bei Aufführungen das Unglück gehabt, noch schwankender hervorzutreten, als es der Dondichter selbst beabsichtigte; der Himmel bewahre uns vor ähnlichem Unfalle. — Das Volk wird erregt, Stephanus ergriffen, vor den Rath geführt und angeklagt: Chor (Dmoll): „Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lasterworte.“ Energisch, aufgereg, wild. Die Männer aufmerksam machend, betheuernd: „denn wir haben ihn hören sagen.“ Begleitung von Hörnern und Fagotten; der Gesammtchor tritt wiederholend und die Anklage der Männer bestätigend ein. (Origineller Schluß.) Stephanus vertheidigt sich; anfangs ruhig und milde (ein Fagott begleitet mit dem Quartett), nach und nach feuriger, zuletzt im Eifer dem Volke die Verletzung der Gesetze vorhaltend. „Weg mit ihm“, ruft das erzürnte Volk, „er hat Gott gelästert“; stürmisch verlangt es seinen Tod: „er muß sterben, er muß sterben!“ Stephanus übergiebt sich willig und geduldig, den Blick allein nach oben gerichtet, dem Märtyrertode. „Siehe, ich sehe den Himmel offen!“ Ein kleiner Moment in der Composition, nichts destoweniger einer der größten in der Dondichtung, den genialsten, tief ergreifendsten Momenten, welche die Tonkunst jemals darzustellen vermochte, mit allem Fug und Recht zur Seite zu stellen, dessen Wirkung wir durch keine nähere Andeutung stören wollen. Aus derselben Quelle der Fantasie und der Empfindung entsproß die folgende Arie: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten“, eben so ausdrucksvoll als originell den lyrischen Moment festhaltend und entwickelnd. — Stephanus wird zur Stadt hinausgestoßen. Das Volk: „steiniget ihn“. Chor (Cmoll): Loben, Geschrei, Steine fliegen; ungezügelter Nachsicht, wachsend bis

zum Wuthgeheul. Stephanus vergiebt seinen Peinigern, empfiehlt seine Seele dem Herrn und stirbt. — Choral der christlichen Gemeinde: „Dir Herr dir will ich mich ergeben“ in tiefen Stimmlagen und leise (dreistimmig, Alt und Sopran im Unisono), nach der Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. Charakteristisch den Worten und seiner Stellung im Gedichte angemessen bearbeitet. — Saul tritt auf; die Zeugen legen ihre Kleider ab zu seinen Füßen, der Wohlgefallen an Stephanus Tode hatte. Stephanus wird bestattet, gottesfürchtige Männer halten eine Klage über ihn. Chor, Esdur: „Wir preisen selig die x.“ Ein Trauergesang. Doch nicht bange Klage tönet aus ihm hervor; ein sanfter Friede weht durch die zarte, herzinnige Melodie, Gefühle der tiefsten Rührung anregend durch das gewonnene Bewußtsein des Lebens über Tod und Grab hinaus, — eine wahrhaft christliche, stärkende hoffnungsreiche Todtenfeier. — Die schöne melodische Führung der Singstimmen wird leicht bemerkt werden; eben so die durch das ganze Stück beibehaltene originelle schwebende Figur der begleitenden Geigen. Die Instrumentirung ist einfach und effektiv; eine Flöte, eine Clarinette und ein Fagott. Nicht absichtlos scheint der Componist diese Auswahl getroffen zu haben, wie der weitere Verlauf zeigen wird. Vier Hörner tragen leise die Harmonie.

Saul zerstöret die Gemeinde, und wüthet mit Drohen und Morden wider die Jünger des Christenthums. — Arie des Saul: „Vertilge sie, Gott Zebaoth.“ (Hmoll. Allegro molto. Ganzer Takt.) Charakter der Arie: Kraft, energische Wildheit. Bemerkenswerth ist zunächst die Wahl der Tonart: Hmoll, in Beziehung auf ihren Gebrauch vielleicht die merkwürdigste: einerseits herbe, schneidend, ganz geeignet Zorn, Wildheit, Rauheit und dem analoge.



Leidenschaften zu schildern, vorzüglich wenn sie in ihre parallele Dur-tonart (D) ausweicht, oder in die weiche Tonart ihrer Dominante. So läßt Gluck den wilden Scythen Thoas, Salieri den wüthenden Arur, Le Sueur seine Räuberhorde in der Caverne auftreten; Händel schildert im Messias in dieser Tonart „die Völker, die in Dunkelheit wohnen“; mahlt in ihr im Josua und einem Psalm das Erbeben und die Erschütterung der Völker, Marcello in seinen Psalmen Donner und Blitz. — Andererseits eignet sie sich zum Ausdruck des tiefsten Schmerzes, der vollkommensten Zerknirschung; wendet sie sich in die harte Tonart der Sexte (G), so erhält sie dadurch neben ihr eine Weiche und Milde, die ihr sonst nicht eignet; es ist als ob der Schmerz in Thränen Linderung gewönne. — Man vergleiche die Arie der Sphigenia in Uulis, Akt 2.; in Seb. Bachs „feste Burg“ die Arie: Komm in mein Herzenshaus; Händels herrliches Gebet im Dettinger Te Deum, dasselbe im Utrechter Te Deum: Dignare, Domine, nos custodiri sine peccato; die zweite Arie des Paulus im vorliegenden Werke. — Auffallend ist es, daß in dem neuen Universal-Verikon der Tonkunst zwar die Bedeutsamkeit dieser Tonart vom Herausgeber selbst anerkannt und mit Recht gerügt wird, F. F. Wagner habe in den Ideen über Musik dieser Tonart nicht Erwähnung gethan; nichts destoweniger findet jene oben bezeichnete erste charakteristische Anwendung dieser Tonart keine Erwähnung, und nur die zweite wird dahin erklärt: „sie sei gleichsam die Tonart der Geduld, die aus ihr klinge, der stillen Erwartung des Schicksals und der Ergebung in den göttlichen Willen.“ Mendelssohn hat, wie wir sehen, die Tonart und mit Erfolg wie andere Meister vor ihm zu anderm Zwecke angewendet. Die Begleitung tritt eben so charakteristisch hervor, die Geigen und Bratschen fast durchgängig eine

Staccatofigur festhaltend. Oboen, D Hörner, H Trompeten und Pauken treten wirkungsvoll dazwischen ein. Noch einen auffallenden Zug finden wir in dieser Arie charakteristisch: die Ausweichung in Gdur nämlich. Offenbar mochte sie dem Componisten zu weich und sanft geklungen haben, daher er ihr die kleine Sexte statt der großen beigiebt, wodurch sie neben dem scharfen Hmoll ihre Weiche verliert und gewissermaßen als eine harte Tonart mit kleiner Sexte jenen milderen Ausdruck vernichtet. —

Eine schmucklose Alt=Arie (Andantino Gdur) vom bloßen Streich=Quartett begleitet, schildert in sanftem gefühlvollem Ausdrucke die Zuversicht auf den Herrn, der die Seinen nicht verläßt. Die Tenorstimme fährt nun in der Erzählung fort: Paulus auf dem Wege nach Damascus wird von einem großen Licht geblendet und hört die Stimme des Herrn; — Zittern und Zagen ergreift ihn. — Die Behandlung der Bekehrungs=Scene durch den Componisten ist vielfach besprochen worden. Allgemein wird anerkannt, sie sei genial aufgefaßt und wieder gegeben; doch mangle, meint der eine, die innere Wahrheit; ein anderer stößt sich an dem Beisatze „von Nazareth“ zum Namen des Herren; ein dritter kann nicht ergründen, warum die Stimme des Herrn nicht von einer Tenor= oder Bassstimme, sondern vom Sopran, und noch dazu nicht von einer Stimme allein, sondern vom ganzen Chore gesungen wird; „Dies sei zu unwahrscheinlich, denn man könne nicht glauben, daß z. B. eine Stellvertretung durch Schaaren heiliger Engel stattfände, die zuversichtlich nicht sagen: „Ich bin Jesus“ da sie es nicht sind.“ u. s. w.

Bevor wir unsre Ansicht über die Auffassung des Componisten aussprechen, wollen wir zuvor berichten, wie er die Stelle behandelt hat. — Die Erzählung beginnt einfach mit Quartett begleitet, über dem harten G Dreiklänge:

„und als er auf dem Wege war, und nahe an Damaskus kam, umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel!“ bei dem Worte „umleuchtete“ tritt der scharfkontrastirende harte Dreiklang *forzando* in den Streichinstrumenten ein. Derselbe Accord wird *tremulando* bei den Worten: „Und er fiel auf die Erde“ fortgeführt. Die Septime des Accordes tritt, *forzato* eingesetzt, gehalten in der Bassstimme ein; dasselbe Intervall ergreift die Pauke im leisesten Wirbel. Die Singstimme erzählt: „und er hörte eine Stimme die sprach zu ihm“ zum fortgesetzten *tremulo* der Instrumente, welche *crescendo* bloß die Accordlagen wechseln und nach und nach in der Oberstimme durch Terz, Quinte und Septime wieder bis zur *fortissimo* erbebenden Terz steigen, indeß der Bass von der Septime durch Quinte und Terz hinabschreitet, und einen Takt hindurch *fortissimo* auf der None *f* erbebt. Nun treten sämtliche Blasinstrumente 4 Hörner und Posaunen, mit dem getragenen *sis moll* Accorde ein, die Pauke wirbelt den Grundton dazu; Soprane und Alte im Chore singen zwischen dem so wiederholten Accord, in, eben diesen Accord dehnen, langen Tönen: „Saul, Saul!“ Die Bläser wiederholen *forzando* den Accord, in welchen sich die Trompeten mit dem Tone *es* (in Octaven) mischen, nach deren gesamttem Eintritte der Chor den  $\frac{6}{8}$  Accord von *sis*, unter den 4 Stimmen in enger Lage vertheilt, zu den Worten: „Was verfolgst du mich?“ singt, welcher sich dann mit dem letzten Worte in den harten Dreiklang *Gis* auflöst. — Die Bratschen erzittern zum liegenden Basse fort. Der Erzähler singt: „Er aber sprach:“ Paulus tritt fragend ein: „Herr wer bist du?“ Der Erzähler: „Der Herr sprach zu ihm:“ Eintritt der Geigen *tremulando fortissimo*, wobei sich die Harmonie wieder nach *sis moll* wendet. Hierauf wiederholt sich mit ehnigen durch den Text veranlaßten Modificationen

der vorige Adagio. Satz zu den Worten des Chores: „Ich bin Jesus von Nazareth u. s. w.“ Unter ähnlicher Behandlung folgt nun recitativisch: „Und er sprach mit Zittern und Zagen: „Herr, was willst du, daß ich thun soll?“ Der Herr sprach zu ihm: Adagio von Blaseinstrumenten wie vorher, in *fis moll* beginnend, sich aber sogleich *pianissimo* nach *D dur* wendend zu den Worten: „Stehe auf und gehe in die Stadt.“ Ueber: „dort wird man dir sagen, was Du thun sollst“ wendet sich die Harmonie nach *fis moll* zurück und schließt so das Stück ab. — Der folgende Chor beginnt mit einem über den Grundton aufgebauten Orgelpunkte, eine bewegte scharf pulsirende Figur vom *Pianissimo* durch die Saiten-Instrumente *crescendo* bis zum mächtigsten *fortissimo* durchführend; worauf der Tenor wie im jubelnden Siegestone das Thema: „Mache Dich auf, werde Licht,“ anstimmt und der übrige volle Chor sich ihm in derselben Weise folgend anschließt. — Im Verfolge des Satzes nimmt der Tenor ein Fugenthema in *H moll* zu den Worten: „denn siehe Finsterniß bedecket das Erdreich“ auf, welches unter lebhaft figurirter Begleitung der Saiteninstrumente freifugirt durchgeführt wird. Bei den Worten: „Über über Dir gehet auf der Herr,“ leitet der Sopran unter scharfer kurzgegliederter Begleitung der Bläser in den gehaltenen Preisgesang: „seine Herrlichkeit erscheinet über Dir“ hinüber, der sich durch *e moll*, zur Grundtonart wendet, und das „mache Dich auf, werde Licht“ durch alle Stimmen feierlich in mannigfachen Wendungen der Harmonie durchführt. An diesen Chor schließt sich in imposantester Würde der Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Feierliche Posaunen- und Trompetenklänge hallen zwischen den Zeilen den Jubel der Kirche aus. Alles in diesem Chorale singt, tönt und klingt; hallet, preiset und jubelt; und wie der Ton ein belebter Hauch des Mundes, ein Ausdruck des

Gemüthslebens ist, so hält der Dondichter aus diesem der innernsten Seele entströmenden Jubel, das keines besetzten Tones und bloß in rhythmischer Beziehung höchstens Klang-fähige Instrument, die Pauke, entfernt. — Mit diesem Choral schließt sich der erste Theil des Dratoriums innerlich ab. Die äußern Umstände zur Befehrung des Apostels sind gegeben, und der Hörer ist nun genugsam vorbereitet, den innern Wirkungen derselben näher treten zu können. —

Da es bei der Aufführung eines Werkes nicht sowohl darauf ankommt, selbiges in Bezug auf sein etwa Verfehltes beurtheilen, oder eine andere, vielleicht gelungener zu nennende, Auffassung des Einzelnen andeuten zu wollen, sondern vielmehr alles Urtheil des Dirigenten nur dahin gerichtet sein darf, sich der Absicht des Componisten möglichst bewußt zu werden, so sei es mir erlaubt, hier meine Ansicht über die Auffassung der Befehrungs-Scene durch Mendelssohn niederzulegen. Zuvörderst macht man (namentlich der Herausgeber der Allg. Mus. Zeitung in Nr. 32 d. Jahres) ihm zum Vorwurf, er habe die biblischen Worte: „Ich bin Jesus, den Du verfolgst“ durch den willkührlichen Zusatz „ich bin Jesus von Nazareth“ abgeändert. Durch diesen Zusatz sei auf das bestimmteste auf die menschlich persönliche Erscheinung des Herrn hingewiesen. Erscheint er nicht in solcher Gestalt, so ist es nur ein Spiel mit den Worten des Herrn. Die Menschheit der Person des Erlösers ist aber nach der Lehre der Bibel in die Gottheit aufgenommen und gesetzt zur Rechten Gottes. Die Menschheit Jesus erscheint also in ihrer göttlichen Verklärung und spricht selbst zu dem leidenschaftlichen Verfolger. In der musikalischen Darstellung ist aber mit allem Bedacht die persönliche Erscheinung des menschlichen Jesus von Nazareth aufgehoben, mindestens in das Dunkel des göttlichen gestellt worden; und so steht der

Zusatz „von Nazareth“ nicht an seiner Stelle und hätte wegbleiben sollen. — Wir können diese Argumente nur als verständig und vollkommen folgerecht anerkennen, und wären dem sehr geehrten Herrn Rezensenten ohne Widerrede beizustimmen genöthigt, wenn unglücklicherweise die Prämisse nicht falsch wäre. Die Erzählung der Erscheinung des Herrn finden wir nämlich dreimal in der Apostelgeschichte. Einmal erzählt sie Lukas, und die fragliche Stelle Kap. 9. V. 5., wo der Herr spricht: „Ich bin Jesus, den Du verfolgst. Es wird Dir schwer werden wider den Stachel zu lecken.“ Das zweitemal ist Paulus selbst redend eingeführt, als er sich zu Jerusalem vor dem Synedrium vertheidigt, und hier, Kap. 22. V. 7 u. 8. sagt er selbst: „Und ich fiel zu Boden und hörte eine Stimme, die sprach zu mir: Saul, Saul, was verfolgst Du mich? Ich antwortete aber: Herr, wer bist Du? Und er sprach zu mir: Ich bin Jesus von Nazareth, den Du verfolgst.“ — Zum drittenmale kommt die Stelle Kap. 27. V. 15. in seiner Vertheidigung vor Agrippa vor, in welcher der Beisatz „von Nazareth“ ebenfalls fehlt; dagegen spricht Paulus in derselben Rede Kap. 26. V. 9.: „Zwar ich meinte bei mir selbst, ich müßte viel zuwider thun dem Namen Jesu von Nazareth. — Obige Stelle im 22sten Kap. steht ebenfalls deutlich im Original, und es existirt nach der Versicherung eines gelehrten Theologen von selbiger keine einzige Variante, sondern ist in allen Handschriften vollkommen gleich. — Der nähern theologischen Auseinandersetzung nicht gewachsen, muß ich diese, obschon es mir nicht an Gründen für eine andere Ansicht fehlt, da selbige weder meines Amtes noch hier der Ort dazu ist, unterlassen. Wir glauben aber dem Componisten und Zusammensteller des Textes das Recht einräumen zu müssen, ohne Weiteres nach eigenem Gefallen, sich derselben Worte, welche die biblische Geschichte dem Apostel selbst in den Mund

legt, bedienen, und den Namen des Herrn von seiner Wesenheit vollkommen trennen zu dürfen. Daß der Componist den Herrn nicht in seiner menschlichen Gestalt zur Erscheinung hat bringen wollen, giebt der geehrte Beurtheiler selbst zu und liegt nach obiger Analyse am Tage. — Seine Aufgabe war, durch die Tonkunst dem Zuhörer möglichst jenen Eindruck zur Anschauung zu bringen, welchen Paulus durch die Erscheinung und die Rede des Herrn erfahren hatte. Ungewöhnlich, überraschend und erschütternd mußte sie auf ihn gewirkt haben, denn das beweist seine gänzliche Umwandlung von jenem Momente ab. Abgesehen von allen übrigen Gründen, die Rede des Herrn, nicht einer einzelnen männlichen Stimme zu übertragen, hätte diese Behandlung kaum das Ungewöhnliche der Rede darzustellen vermocht. Dies fühlte der Componist und sah sich nach andern Mitteln um. Bei allem erschütternden, bei dem mächtigsten, bleibendsten Eindrucke auf Saulus durfte die Rede nicht abschreckend, vernichtend sein, sondern mußte immer die Milde und Ruhe des Herrn an sich tragen. — Vielleicht suchte der Componist nun Bibelstellen aufzufinden, in denen die Rede Gottes oder des Herrn oder der himmlischen Heerschaaren in ihrer Erscheinung zu Menschen beschrieben waren, und fand unter mehreren in der Offenbarung Joh. Kap. 1 V. 10. „ich hörte eine große Stimme wie eine Posaune“. Die von dem Herrn Rezensenten vorgeschlagene Behandlung der Stelle (symbolisches Andeuten der Rede des Herrn durch ein unartikulirtes Tönen gleich einer Posaune, wobei die Deutung der Töne und der Worte dem Hörer überlassen bleiben) lag also nahe genug. Vielleicht hatte der Tondichter gute Gründe nicht darauf einzugehen. Die Rede trat ihm etwa nicht faßlich genug hervor, und den Willen jedes einzelnen Hörers dahin in Anspruch zu nehmen, daß er sich die Worte, ohne sie zu hören, zu

einer unbekanntem noch zu erfindenden Melodie hinzudenken solle, was von einer Menge immer schwer vorauszusetzen ist, schien ihm vielleicht mißlich. Ferner fand er vielleicht Offenb. Joh. Kap. 1. V. 15. eine Stimme, wie ein Wasserrauschen; und mehrere andere. Kap. 24. V. 1, steht ferner: „Und ich sahe ein Lamm stehen auf dem Berge Zion u. s. w.“ V. 2. Und hörte eine Stimme vom Himmel, als eines großen Wassers, und wie die Stimme eines großen Donners, und die Stimme, die ich hörte, war als der Harfenspieler, die auf ihren Harfen spielen. Vielleicht hielt sich der Dondichter an diese oder ähnliche Beschreibungen, und bildete dann die kunstvolle wirksame Zusammenstellung der Scene. Sauls Gefährten auf dem Wege nach Damaskus sahen Niemand und hörten nur eine Stimme (Apostelgesch. Kap. 9. V. 7.) Die Worte verstanden sie aber nicht, so müssen wir annehmen, denn Paulus erzählt selbst Kap. 22. V. 9.: „Die aber mit mir waren, sahen das Licht und erschrecken; die Stimme aber des, der mit mir redete, hörten sie nicht.“ sie wurden nur die Wirkung der Rede, die er ihnen berichtete, an ihm gewahr. Der Zuhörer darf fordern, daß der Künstler ihn überzeuge, Saul konnte durch diese Stimme bis in die tiefste Seele erschüttert werden. Erfährt er diese Wirkung an sich selbst, so muß er dem Dichter glauben: die Stimme, die er gehört, sei die gewesen, für welche dieser sie ausgiebt; schalle sie nun wie Wasserrauschen, wie Donner, wie Löwen- oder Menschenstimmen (wie eine oder wie tausende). Sie tönen anfangs wie Klage, und nur bei den Worten: „was verfolgst Du mich“\*) bringt die Combination der Harmonie mit der engen

\*) Der Rede das Sanfte und Milde neben dem hellen Klange zu geben, wählte der Dondichter die höhere Menschenstimme, das Ungewöhnliche, Ueberraschende ließ er sie harmonisch concentrirt erklingen.



Lage der Singstimmen unterstützt durch das *forzando* des Orchesters und verbunden mit dem rollenden Donner der sonst ganz ungewöhnlichen hohen *lis* Pauke die erschütternde Wirkung wie von tausend Blitzen, Wasserwogen, Erdbeben hervor. Das ist kein bloß äußerer Effect, er ist in der Situation der Scene tief begründet, und wenn auch eben nicht alltäglich, doch nicht unwahr. Gerade das Neue der Combination führt das Unbegreifliche der Wirkung herbei, und recht ausgeführt und genossen wird der Zuhörer keinen bloßen Sinnenreiz durch sie erfahren. Läßt die Scene etwas Gedanken-umhüllendes zurück und wird der Hörer sich der erfahrenen Wirkung nicht recht bewußt, so wäre dieses hier grade der Triumph der Kunst, denn sie hätte erreicht, was sie sollte, was vielleicht bis dahin kaum durch dieselbe darstellbar geschienen. — Soviel über diese Stelle und ihrer Erklärung von meiner Seite. —

Nach dem glanzvollen Chorale fährt der Tenor in der Erzählung fort: Saul, erblindet, wird von seinen Gefährten nach Damaskus geführt. Dessen Bittgebet. (*Adagio*. Ganzer Takt. *H moll.*) Die größte Zerknirschung, das geängstete und geschlagene Herz Sauls mit lebendigster Wahrheit in tiefergreifender Melodie darlegend. (Einfache, höchst wirksame Instrumentation, eine Oboe und ein Fagott.) *Allo maestoso*. Saul weicht sich zum Verkündiger des Wortes des Herrn; er will die Uebertreter dessen lehren, daß sich die Sünder zu ihm bekehren. (Kirchlicher Anklang durch kurzen Eintritt von Posaunen und Hörnern.) „Sein Mund soll des Herrn Ruhm verkündigen.“ Hier nimmt die Melodie einen Choralartigen Charakter an. Posaunen und Hörner begleiten selbstständig den Gesang, welcher zum Schluß das erste Thema und Zeitmaaß wieder ergreift. Aus tiefster Seele bringen die Seufzer der Reue und des innigsten Flehens hervor. „Herr, verwirf

mich nicht \* Magalischer Schluß, die große Terz tritt beruhigend und wie Trost bringend bedeutungsvoll in der Oberstimme hervor. Der Eintritt der durch das Fagott in den Schlußfakten leise getragenen Quinte zur ersten Lage des Affordes wirkt wie volle Befriedigung und Sühnung. Der Glaube gewinnt Raum, die innere Zerküßniß tritt zurück, und löset sich in das wohlthuende Gefühl leiserer Behmuth auf. — Der recitirende Tenor berichtet nun, wie der Herr sich dem Jünger Ananias sprechend genahet habe. Die Auffassung wie in der ersten Scene, in welcher der Herr redete, nur milder, befreundeter dem Ananias seine Befehle ertheilend. — Folgerecht mußte die angenommene Stimme beibehalten werden; sie tönt hier nicht wie Wasserrauschen, in ihrem Gefolge rollen keine Donner, keine Blitze und blendende Lichtstrahlen umleuchten sie. Doch fehlt ihr der Glanz der Verklärung nicht. Flöten, Clarinetten und Fagotten allein treten sanft in dem ruhigen C dur, rhythmisch wie in der Erscheinung bei der Bekehrung gegliedert ein. Die Stimme tönt nicht mehr maßenhaft, sondern ruhig, doch eindringlich ihre Befehle ertheilend. Sie soll weder überraschen noch überwältigen, überhaupt keine bedeutende Folgerung in dem Hörer vorbereiten. Die mächtige Wirkung der Erscheinung hat er an sich erfahren, und blickt nun mit ruhiger Theilnahme ein Ereigniß an, dessen Wirklichkeit er nicht mehr bezweifelt. — Saul hat Gnade gefunden; die harmonische Wendung nach A moll bei den Worten: „denn siehe er betet“ deutet darauf hin, der Herr habe sein Gebet beachtet; die Worte: „dieser ist mir ein auserwähltes Küßzeug“ bekunden es. Die Melodie hebt sich wie siegend empor. Die Worte: „ich will ihm zeigen, wieviel er leiden soll um meines Namens willen“ wenden den Blick auf Sauls irdische Zukunft hin. Der Componist hat ihnen den bisher angewandten Schmuck göttlicher Verklärung entzogen.

Die Blasinstrumente schweigen und Saiteninstrumente übernehmen die Begleitung der Singstimme; sie senkt sich mit den Worten „wieviel er leiden soll“ melodisch zur Tiefe hinab, eine Ausweichung (in A moll andeutend, und hebt sich bei: „um meines Namens willen“ in der harten Grundtonart cadenzirend empor, die letzte Sylbe auf der charakteristischen großen Terz der Tonart verhaltend, um welche sich die schon früher erwähnte mahrende Tongruppe der Blasinstrumente wie eine Glorie schließt. Die Geigen schwingen sich bei schweigendem Baße von ihrem tiefsten Tone durch den gebrochenen Accord zwei Octaven hindurch bis in die enge Harmonie seiner höchsten Lage in jene Tongruppe hinauf, und halten die Verdoppelung des Grundtones verklingend fest.

Diese Malerei dürfte vielleicht kleinlich erscheinen, und in der That sie wäre es, trüge sie nur das Gepräge der Reflexion. Da sie sich aber flüßig und frei gestaltet, und auch an und für sich wirksam ist, wenn gleich der Hörer von dem so eben Nachgewiesenen nichts weiß, so werden wir den Künstler darum nicht geringer achten können, wenn wir in seinem Werke Uebereinstimmung der Ideen und Schönheiten nachweisen, die ihn der Genius ohne sein weiteres Zuthun finden lehrte. — Saulus nun folgendes Dankgebet (Arie. A moll.  $\frac{6}{8}$  Takt) ist, psychologisch wahr, jetzt in derselben Stimmung wiedergegeben, wie wir den Helben früher verlassen haben. Aufgeregt vom neuen Gefühle erlangter Erhörung (dahin deutet der pulsirende Takt) dankt er dem Herrn in sanfter Wehmuth, innig und mit ganzer Seele unterwürfig sich hingebend, für die gewonnene Gnade. Der Chor, hier, wie Fink mir richtig zu bemerken scheint, nur Sauls Gedanken ausdrückend, tröstet dazwischen: „der Herr wird die Thränen abtrocknen“; ein sanfter, ebenfalls innig wehmüthiger Trost, welcher sich erst in dem zweiten Motiv: „denn der Herr hat es gesagt“,

zu beruhigen sucht. Beide Motive werden in canonschen Nachahmungen erst einzeln, dann verbunden, in eben so kunstvollen als eindringlich melodischen Verflechtungen der Stimmen durchgeföhrt. Vor dem Schlusse trägt nochmals der Alt das erste Thema: „der Herr wird die Thränen abtrocknen“ leise vor; worauf der volle Chor in gehaltenen Tönen sich harmonisch verbindend und leise verhallend das wirkungsvolle Tonstück schließt. — Die Erzählung wird recitativisch durch den Sopran fortgesetzt: der Tenor übernimmt in ihm die Rede des Ananias. — Saul wird wieder sehend. Ein Orchestersatz (sämmliche Blase-Instrumente nach und nach in schwellenden Tönen einzeln zusammenstellend, mit deren allmählichem Eintritte die Saiteninstrumente eine bewegte Figur ergreifen und von den tiefsten Tönen ausgehend bis zu der höchsten Octave aufstreben) scheint das dem Auge sich allmählich darstellende Licht zu versinnlichen. Der Sopran fährt fort: „Und alsobald fiel es wie Schuppen von seinem Auge.“ Die Blaseinstrumente allein tragen die Harmonie in kurzgegliederten Tacttheilen, wie Flimmern des Lichtes vor dem ungewöhnten Auge. Saul läßt sich taufen. Die Saiteninstrumente treten mit dem ersten Tacte des folgenden Chores ein. Paulus predigt Christum in den Schulen, und bewährt, daß dieser ist der Christ. Der Chor fällt mit dem bekannten Spruche des Apostels Röm. 11. V. 33. ein: „O welch eine Tiefe des Reichthums ic.“ (F dur. Ganzer Tact.)

In Beseeligung und Dankbarkeit, im Geföhle genossener Wohlthaten, im Ausdrücke der Erkenntniß geschenkter Gnade entströmen freudedurchdrungen die Worte des Apostels dem Herzen der Gläubigen. Der Mund wird nicht müde, die freudige Bewunderung, das neu erwachte Gefühl auszusprechen. Ein Herz theilt es dem andern, sich inniger,

vertraulicher ihm anschließend mit, eine Zunge sagt es der andern nach, von allen Lippen hält es wieder: „O welch eine Tiefe des Reichthums!“ Ohne allen Schmuck der Instrumentirung, nur unterstützt durch das Streichquartett, spricht die Menschenstimme allein das Wort durch den Ton in Gefühl auflösend aus. Ein zweites eben so ausdrucksvolles Thema tritt mit belebter Wahrheit bei. Wie unbegreiflich sind deine Gerichte, wie unerforschlich deine Wege ein. Tiefere Blasinstrumente tragen gehaltene Töne, die Saiteninstrumente ergreifen eine bewegte Figur und ahmen sie unter einander nach: es ist der einfache gebrochene Accord, die harmonischen Noten mit einem Vorschlage von unten verziert. In großem harmonischem Reichthum erscheint Dur und Moll in stetem Wechsel. (F dur, Fmoll, C dur, Cmoll; G dur, Gmoll; D dur, Dmoll; die Harmonie verweilt in dieser Tonart, und scheint sich nach einer Trugcadenz in B dur endlich feststellen zu wollen. Die große Terz erklingt 2 Takte hindurch beruhigend über dem Grundton; da bricht plötzlich wie mit einem Schlage in der Bassstimme mit den Worten: „Wie unbegreiflich“ die kleine Terz, mächtig ergreifend, über dem B des Grundbasses hervor. Als Unterdominante der weichen Grundtonart schreitet er den herben übermäßigen Quartenschritt hinauf, und senkt sich Takt für Takt chromatisch hinabsteigend, zur Dominante, auf welche er sich, einen Orgelpunkt bildend, feststellt, und so in stätiger fester Beharrlichkeit den Eintritt des ersten, glanzvoll vom ganzen Orchester begleiteten Themas über sich aufnimmt. Erst nachdem sich jenes bestimmt und unverkennbar wieder ausgesprochen hat (es sind die beiden schon im letzten Recitativo erwähnten Takte), schließt er sich ihm an, und nimmt dann vereinigt mit ihm seinen Gang weiter fort. Ein drittes lebendigeres und äußerlich bewegteres Thema erhebt sich über dem ersten mit den Worten: „Ihm sei

Ehre in Ewigkeit". Bewegter werden die Rhythmen, überströmend löst sich das Dankgefühl in Jubelgesängen auf, ein höheres Lied ertönt. Immer höher steigt und mächtiger schwillt des Gesanges Strom, Amen sprechen dieselben Töne, welche vorhin „o welch eine Tiefe" ausdrückten; kunstvoll verbindet sich ihm der bewegtere Lobgesang: „ihm sei Ehre in Ewigkeit" und steigt bis zum höchsten Jubel empor. Doch schließt dieser das Tonstück nicht ab. Dankbar wendet sich nochmals der Blick zurück auf den ersten Grund und die Veranlassung so großer Freude. Die Gnade Gottes hat Christum in die Welt gesendet, alle die auf seinen Namen getauft wurden, sind dieser Gnade theilhaftig geworden; aus ihm strömt die Fülle des Segens, das Licht der Wahrheit, der Geist der Liebe über und durch die Menschheit. — In ruhigem, tief empfundenem würdevollen Ausdrücke faßt der Chor das Hauptthema: „O welch eine Tiefe des Reichthums der Weisheit und Erkenntniß Gottes" nochmals auf, und schließt mit einfacher Wiederholung desselben, dem sich die ganze Orchestermasse, es in eben so einfachen Tönen begleitend, anschließt, den ersten Theil ab.

Der zweite Theil schildert in einzelnen der Geschichte entnommenen Bruchstücken den Apostel in seinem Wirken als auserwähltes Rückzeug, seinen Kampf gegen die Widersacher, Juden und Heiden, bis zu seiner Abreise von Ephesus nach Jerusalem. — Einleitungschor. B dur  $\frac{4}{4}$ . „Der Erdbreis ist nun des Herrn und seines Christ." — Im ganzen Oratorium findet sich nur dieser einzige Chor durch eine selbstständige fünfte Stimme verstärkt. Sie spricht nicht, wie die fünfte Stimme in dem später vorkommenden Chore: „Aber unser Gott ist im Himmel" einen den übrigen Stimmen analogen Gedanken in concentrirter Form aus, wie dort der Choral: „Wir glauben all"

an einen Gott" als cantus firmus erscheint; sondern schließt sich vielmehr, dieselbe Sprache in ihrem Tonumfang führend, den andern Vieren als eine Gefährtin an. Jene könnte, ohne das Tonstück zu zerstören, fortbleiben; wollte man diese weglassen, so würden Lücken entstehen. Sie ist also wesentlich und scheint nicht absichtslos eben nur diesem Chore beigegeben zu sein. — Das Christenthum verbreitet sich; nicht nur die alten Gemeinen haben an Umfang gewonnen, es haben sich auch neue gebildet, und dadurch an innerer Kraft und Fülle gewonnen. Mit einem kurzen Auftakte lassen die Saiten-Instrumente den Grundton spon- däisch in die Octave fallen. (Ganzer Takt. Grave.) Sämmtliche Blasinstrumente wiederholen dasselbe Metrum, den vollen Dreiklang in der Terzlage; die Singstimmen folgen auf den Worten: „der Erdkreis" in der Quintlage. Der gesammte Tonumfang stellt sich im vollkommensten consonirenden, Accorde in allen Lagen dar. In kirchlicher Würde schreiten die Singstimmen ohne Begleitung bei den Worten: „Ist nun des Herrn" fort. Nach einer Wiederholung des Themas in Moll wird der Gesang in gemessener Würde und ruhiger Bewegung, die Eintritte canonisch, bis gegen das Ende des Grave fortgeführt. Noch einmal erschallen die Stimmen in der Molltonart: „der Erdkreis;" und wie in Anbetung verhalten auf der Dominante die Worte: „ist nun des Herrn." — Der Tenor ergreift ein kräftiges feuriges Thema die frohe Erwartung der Gläubigen aussprechend: „Denn alle Heiden werden kommen und anbeten." In feurigem Satze schließen sich die übrigen Stimmen nach und nach an und führen ihn wohlgeordnet durch; der Sopran ergreift sodann in bewegterem Metrum ein zweites Thema: „denn seine Herrlichkeit ist offenbar geworden." Die harte und weiche Tonart wechselt bedeutungsvoll auf die Bedrängniß der ersten Christen hin-

weisend, durch welche das Wort des Herrn sich Bahn machen mußte; in ähnlicher Weise folgen canonisch die andern Stimmen und einigen sich endlich gleichmäßig geschaart zum freudigen Ausdrucke erfüllter Hoffnung. Der Tenor erfährt von neuem das erste Thema, zu welchem nun die Bässe des Orchesters eine figurirte Begleitung übernehmen, die übrigen Singstimmen treten in gedrängtem Eintritte hinzu; ihnen gesellen sich die bis dahin stummen Instrumente der Kirche, Posaunen, Trompeten und Pauken bei. Auch der Preisgesang der Erfüllung erhebt sich wieder, ihm schließen sich unter dem Hallen der Blechinstrumente die Violinen in figurirter Begleitung an. Beide Themata vereinigen sich, der Lobgesang des siegenden Christenthums tönt zugleich mit dem Gesange fröhlicher Hoffnung und führt zum einmüthigen, in eindringlichen immer länger sich dehrenden Tönen ausgesprochenen, freudigen Ausdrucke des Gedankens: „denn seine Herrlichkeit ist offenbar geworden.“ — So löste unser Dondichter die schwierige Aufgabe, unmittelbar nach dem großartigen Preisgesange des ersten Theils einen von jenem wesentlich verschiedenen andern folgen zu lassen, der den zweiten Theil des Werkes würdig eröffnet und zugleich dessen Inhalt andeuten sollte. — Die Sopranstimme führt die Erzählung fort: „Paulus predigt den Namen Jesu und wird nebst Barnabas vom heiligen Geiste ausgesendet, zu vollführen wozu er berufen wurde.“ (Duett. G dur. Gänzer Takt.) Ausdruck der Freude der Apostel über ihre Sendung. Die einleitenden Takte, wie die heibehaltene Figur der drei das Stück begleitenden Blasinstrumente, Flöte, Clarinette und Fagott mahnen daran, wie der heilige Geist die zum Hirtenamte Berufenen leitend umschwebt. Der Chor schließt sich im *Andante con Moto*  $\frac{6}{8}$  an: „Wie lieblich sind die Boten die den Frieden verkündigen.“ Unmuthig, lieblich und unge-



achtet der lebhafteren Beweglichkeit der Rhythmen und der glänzenden Instrumentation durch die Posaunen bei: „In alle Lande ist ausgegangen ihr Schall“, dennoch durchaus ruhig. Tiefer Friede umschwebet die Boten; der Segen des Herren umleuchtet sie, sie predigen die Liebe. Die über die hallenden Posaunen schwebende syncopirte Figur, der einfache in sanftem Glanze leise verhallende Schluß setzt den beweglichen lebhaften Rhythmen beruhigende Schranken. Sie schiffen von dannen; ein kurzer Hymnus f dur.  $\frac{3}{4}$  Takt vom Sopran gesungen, bloß von Fagotten und dem Quartett begleitet, preist in kirchlicher Freudigkeit die Gnade des Herrn. — Die Tenor-Stimme erzählt weiter: Die Juden wurden neidisch, als sie die Menge des Volkes sahen, welches herbeieilte, um Paulus zu hören; sie lästerten und widersprachen ihm. Kurzer Chor, Dmoll: „so spricht der Herr“. Bestimmte, prägnant, eifernd ist die Sprache der Juden, zuletzt wild bethuernd. — Derselbe Erzähler berichtet: „Sie stellten Paulus nach, hielten einen Rath und sprachen (Chor. Gmoll.  $\frac{6}{8}$ . Allegro molto): Ist das nicht ic.“ Die einzelnen Stimmen anfangs leise, wie mit verhaltenem Grimme zusammen-, dann immer lauter hervortretend, (die Figur der Geigen zwischen den Worten. „Ist das nicht“ bezeichnet eine zum Widerspruche aufreizende Gährung) zuletzt mit stürmischer Hefigkeit in größern Haufen herausbrechend: „Verstummen müssen alle Lügner“ (die Begleitung stürzt, die pulsirende Figur aufgebend, in rollenden Sechzehntheilen die Tonleiter auf und nieder) jörnwürthig auf ihn eindringend: „Weg, weg mit ihm.“ — Als Gegensatz schließt sich in sanft klagender Bitte mit obligater orgelartiger Begleitung der Clarinette, des Fagotts und Violoncells der milde Choral (Gmoll): „O Jesu Christe, wahres Licht, erleuchte die dich kennen nicht“ anfangs von 4 Solostimmen, dann vom ganzen Chore ge-

fungen, die Waffen der christlichen Kirche, Sanftmuth, Liebe, Duldung den Eifernden entgegenstellend, an. Paulus und Barnabas lehren frei und öffentlich fort. Da die Juden das Wort Gottes von sich stoßen, so wenden sie sich zu den Heiden. Duett der Apostel: „denn also hat uns der Herr geboten.“ (Edur, ganzer Takt). Beharrend in der Freudigkeit des Glaubens ziehen sie weiter, des Herrn Befehle zu vollziehen. — Die Erzählung des nun folgenden zweiten Bruchstücks aus der Apostelgeschichte ist dem Sopran in den Mund gelegt: Die Apostel kommen nach Lystra; Paulus thut Wunder. Chor (Cdur. Ganzer Takt. Presto). Eilig strömt das Volk zusammen, verwundert und erfreut jubeln sie: „die Götter sind den Menschen gleich geworden, und zu uns herniedergekommen.“ — Der höhere durch das Werk festgehaltene Styl wird hier absichtlich aufgegeben. Der ganze Abschnitt mit den Heiden erscheint als ein eingeschaltetes nur der Abwechslung wegen in das Ganze mit eingerahmtes Bildchen, an welchem der Blick des Beschauers nicht ohne Wohlgefallen flüchtig vorübergleiten soll. Barnabas und Paulus werden für Götter angesehen, Priester und Volk erweisen ihnen göttliche Ehren und opfern ihnen. Chor (Andante. Adur.  $\frac{3}{4}$ ): „Seid uns gnädig, hohe Götter!“ Sinnlich heiter, unschuldig, mehr furchtsam als vertrauensvoll bittend ist die Melodie im scharfen Gegensatz zu den ernstesten christlichen Bittgesängen gehalten, das Bild einer griechischen Opferfeier. Flöten mischen sich darein; auch die Andeutung des Opfertanzes durch den Rhythmus, der Harfe durch das Pizzicato der Instrumente fehlt nicht. — Die Behandlung der Flöte schon weist darauf hin. Dies ist nicht die sanft klagende Flöte unserer Zeit; mehr Pfeife als Flöte führt sie keine ihrem heutigen Charakter entsprechende Melodie, sie umschirmt die Bitte der Heiden, und trägt

so wesentlich dazu bei, diesen Chor von dem christlichen Charakter der übrigen scharf zu sondern. Warum mehrere Recensenten diese Flöte für eine Eydische halten, ist mir nicht recht klar geworden, sie könnte eben so gut die Dorische oder Phrygische, oder wenn man lieber will, auch die Berythnische oder tyrrhenische u. dgl. heißen; daß der Componist aber überhaupt eine griechische Flöte habe hinstellen wollen, scheint nach Obigem außer allem Zweifel. — Der Tenor fährt in der Erzählung fort. Da ich einmal ins Unklare gerathen bin, so will ich es nicht übergehen, daß ich den Grund des Wechsels in der Erzählung unter der Tenor- und Sopranstimme nicht aufzufinden vermag. Mehr äußere Verhältnisse als Planmäßigkeit scheinen über diese Vertheilung entschieden zu haben. — Die Apostel weisen die Ehrenbezeugungen von sich ab. — Paulus predigt (Recitativo): „Wir sind Menschen wie ihr; wir predigen das Evangelium, daß ihr Euch bekehren sollt ic.“ Verwerfung des Götzendienstes (Adagio maestoso): „Ihr seid Gottes Tempel, der Geist Gottes wohnt in Euch“ (Allo moderato. Ddur), in ruhigem Ernste belehrend. — In feierlicherem gemessenerem Tone erhebt hierauf der Apostel seine Stimme (Dmoll.  $\frac{3}{4}$ ), der Gesang nimmt eine kirchliche Form an. „Aber unser Gott ist im Himmel“ bekennt Paulus und nach ihm die christliche Gemeinde; das prägnante Thema, von Paulus zuerst vorgetragen, wird vom Chore aufgenommen, und nach canonischem Eintritte der Stimmen in strengem Kirchenstyle durchgeführt; ein zweites Motiv tritt zu den Worten: „er schaffet alles was er will“ hinzu, und schließt sich bald verbunden dem ersten an. Saiteninstrumente begleiten und dienen ohne alle Ausschmückung nur den Singstimmen zur Stütze. Aus diesem kirchlichen eigentlich bloßen Vocalsatz erhebt sich, von kräftigen Sopranstimmen vorgetragen, der Choral:

„Wir glauben all an einen Gott“, dessen vier erste Takte nach und nach durch Blase-Instrumente verstärkt in dem Gesange hervortreten. Gegen den Schluß wird die erste Choralzeile nochmals, unter lautem Hallen von Hörnern, Trompeten, Posaunen und Pauken wiederholt, dessen letzter Ton zum Orgelpunkte auf der Tonica wird, über welchen sich das durch Paulus ange stimmte Thema, vom Baß in verkehrter Bewegung nachgeahmt, nochmals vernehmen läßt, und zur Cadenz fortschreitend das Stück in der Weise alter dorischer Kirchen-Gesänge mit großer Verz in den Mittelstimmen endigt. (Den dorischen Schluß übernimmt melodisch der Alt; die Oberstimme bleibt auf der Oberquinte über dem Grundton schwebend ruhen.)

Recitativ Sopran. Das Volk wird erregt; Juden und Heiden sind voller Zorn und rufen gegen die Apostel mit erbittertem Widerspruch: „Hier ist des Herren Tempel.“ In wildem Eifer regen sich die Juden unter einander auf: „Ihr Männer von Israel helfet“, bezeichnen ihn als einen Irrlehrer: „das ist der Mann, der alle Menschen lehret wider das Volk. Das gedehnte „lehret“ im Sopran tönt wie höhnischer Vorwurf begangener Ungebühr; schärfer und bestimmter ist der einmüthige Vorwurf: „er lehret wider das Gesetz und wider diese heilige Stätte“ ausgesprochen; er endiget mit einer langen Dehnung des Wortes: „Stätte“ wie Zetergeschrei, indes die Instrumente das Motiv „ihr Männer von Israel helfet“ dazu übernehmen. Immer enger scharft sich die Menge, von allen Seiten Hülferuf gegen solch Erkühnen; die Erbitterung steigt, und die tobende Menge bricht endlich in das wilde Geschrei: „Steiniget ihn“, sein Opfer begehrend, aus. — Die musikalische Behandlung des Schlusses dieses Stückes ist dieselbe, wie wir sie aus dem ersten Theile des Werkes bei der Steinigung des Stephanus kennen gelernt haben. Wir

machen hier auf die Wirkung der E-Paue beim Eintritte des „steiniget ihn“ (zum As des Basses) aufmerksam. — Recitativ. Sopran: Paulus wird verfolgt, aber der Herr steht ihm bei. — Hier drängt sich ein unscheinbarer doch bedeutungsvoller Zug in der Behandlung der Begleitung des Recitativs auf. — Wir erinnern uns der Instrumentation des Recitativs S. 21. des Textbuchs, in welchem der Herr zum Ananias redend eingeführt wird; der durch die sanfte Harmonie von Flöten, Clarinetten und Fagotten angedeuteten höheren Verklärung, und der Uebertragung der Begleitung an das Streichquartett, als der irdischen Laufbahn des Paulus Erwähnung geschieht; eben so des Aufschwunges der Geigen aus der Tiefe in den Grundton des die Glorie in Tönen darstellenden Accordes der erwähnten Harmonie der Bläser\*). — (Siehe S. 28 der Vorrede). — Nach dem Chöre der Heiden „die Götter sind den Menschen gleich geworden“, nämlich, als Barnabas und Paulus göttliche Ehren empfangen haben, scheiden die Blase-Instrumente aus dem letzten Accorde des vollen Orchesters aus, und dieser tönt von den Saiteninstrumenten fest gehalten ununterbrochen fort. — Hier nach dem Chore „steiniget ihn“, bei dem wir uns jetzt befinden, scheiden dagegen die Saiteninstrumente aus, und nur die erwähnten sanften Blasinstrumente, welche wir schon so bedeutungsvoll in der Composition des Dratoriums kennen gelernt haben, bleiben forttönend zu den Worten: „Und sie alle verfolgten Paulus auf seinem Wege“. Sie scheinen nicht ohne Beziehung auf den höheren Schutz, unter welchem der Apostel predigt, gewählt zu sein. Die

\*) Hier gebt auch die Instrumentation des Chores: „Wir preisen selig, die erduldet haben etc.“ (Siehe S. 17 des Vorwortes.)

folgenden Worte des Recitativs: „der Herr stand ihm bei, und stärkte ihn“ bestätigen diese Ansicht um so mehr, als hier wieder die sanfte Blaseharmonie schweigt, die Streichinstrumente allein die Begleitung übernehmen, und sie so bis zum Ende des Recitativs fortführen. — Das Auffinden einer Absichtlichkeit in vielleicht blos zufällig Gegebenem möge auch hier durch die bei jener ersten Stelle schon gemachte Bemerkung entschuldigt werden, welche manchem Leser eben so lächerlich als überflüssig erscheinen dürfte, da die neue sogenannte romantische Schule es unumwunden ausspricht, die Musik solle nicht mehr Empfindungen und Gefühle ausdrücken, vielmehr sei es ihre Aufgabe Gestalten und Bilder zu schaffen. Wir unsererseits sind herzlich erfreut, neben diesen auch den Ausdruck der lebhaftesten Empfindungen, des wärmsten Gefühles, ja wahrer religiöser Begeisterung in dem Werke unseres Componisten entdeckt zu haben. Göthe läßt seinen Faust, zu Gretchen sagen, nachdem er ihr die Wunder des Allumfassers, des Allerhalters aufgestellt hat: Ersüll' davon dein Herz so groß es ist, und wenn du dann in dem Gefühle ganz selig bist, dann nenn' es wie du willst. Ge fühl ist alles. Ich habe keinen Namen dafür.“ Aber Göthe ist todt, und bekanntlich eben so wenig ein Dichter als ein Christ gewesen, wie solches mehrfach bewiesen ist!! —

Wir fahren in unsrer Darstellung fort. Eine tröstende Stimme mahnt zur Beharrlichkeit und verheißt der Treue bis in den Tod die Krone des ewigen Lebens. (Adagio. Ganzer Takt. C dur.) Ein Arioso von der Tenorstimme mit obligatem Violoncell unter Begleitung von Bratschen, tiefliegenden Clarinetten, Fagotts und Hörnern vorgetragen. Eigenthümlich in der Form, tief ergreifend im Ausdrucke lenkt dieses Stück beruhigend und theilnehmend den Blick von dem aufgeregten Volksleben ab, auf den Apostel selbst hinüber. (Obschon der Name nichts zur Sache thut, so

stimme ich doch dem Herrn Recensenten in der Lit. Zeit. darin bei, daß die Benennung Cavatino für dieses Stück, ihres sonstigen Gebrauchs wegen, nicht recht angemessen scheint.) Der Sopran beginnt das folgende Recitativ, welches in milder Trauer berichtet: „Paulus versammelte die Aeltesten in der Gemeinde zu Ephesus“ und auf den Schluß, ihn lyrisch einleitend, vorbereitet. Paulus verkündigt seine Abreise nach Jerusalem und deutet seine Leiden und Trübsale daselbst an. Die Gemeinde wird darüber in Trauer und Thränen versetzt. „Schöne doch Deiner selbst“ lassen sich in klagender Bitte erst einzelne Stimmen, dann der ganze Chor (A moll. Ganzer Takt. Moderato.) vernehmen. Höher, wie solche Befürchtung abwehrend, erheben sich die Stimmen bei dem Wunsche: „Das widerfahre Dir nur nicht“; in kummervoller Besorgniß und banger Klage endigt der Chor, dessen Seufzen die Instrumente noch nachzuhallen scheinen. —

Recitativ. Paulus tröstet, bereit zu Jerusalem zu leiden und selbst zu sterben für den Namen Jesu. — Die Tenorstimme berichtet in ergreifender Erzählung seine Abreise; der Chor tröstet: (Andante sostenuto. As dur. Ganzer Takt.) „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget.“ Die Klage verstummt, beruhigt wird der Schmerz, das Gefühl erlangter großer Wohlthaten erfüllt das Herz. In Demuth erwarten die Gläubigen die Erfüllung der dem Apostel gewordenen Verheißung. — Das folgende Recitativ tritt mit einer Rückung in die scharf contrastirende Unterterz, der helle E Dreiklang, der höhere Lichtbringer in der Tonbildung, tritt glänzend hervor. „Und wenn er auch geopfert wird, so hat er einen guten Kampf gekämpft,“ ihm wird beigelegt werden die Krone der Gerechtigkeit; mit erhobener Stimme und wie mit prophetischer Bestimmtheit spricht es der Gesang Arioso aus: „die ihm der Herr

an jenem Tage der gerechte Richter geben wird.“ Der ganze Sopran-Chor fällt (Allo Maestoso D dur  $\frac{4}{4}$ ) ein: „Nicht aber ihm allein“ der volle Chor fährt von aller Pracht des vollsten Orchesters unterstützt fort: „sondern allen, die seine Erscheinung lieben.“ Das erste Thema wird von allen Stimmen, canonisch nach einander eintretend, wiederholt; der Chor tritt wie früher mächtig dazu. Die Harmonie wendet sich zur Wechseldominante von E moll. Der Chor beginnt auf der Dominante dieser Tonart in sanft getragener Melodie: „Der Herr denkt an uns“; bei „und segnet uns“ erfolgt eine Ausweichung in die Sexte der Tonart (ein bedeutungsvoller Zug älteren kirchlichen Tonsatzes, der Wechsel der Phrygischen mit der Ionischen Tonart). Bei getragener Gesänge des Chores zieht sich die Harmonie durch mehrere vorübergehende Ausweichungen zur Dominante der Grundtonart; dann erhebt sich über der Tonica vom vollen Orchester begleitet, der Jubelruf: „Lobet den Herrn“: Der Sieg des Christenthums ist vollendet. Der Sopran ergreift ein lebhaftes Fugen-Thema mit den Worten: „lobe den Herrn, meine Seele,“ welches, nachdem es kunstgewandt durchgeführt ist, von einem zweiten ebenfalls vom Sopran aufgenommenen Motiv (fis moll) in längern Tonsüßen aus der Singstimme verdrängt und den begleitenden Instrumenten übergeben wird. Nach kurzem Zwischensatz nehmen die Singstimmen das erste Thema in der Engführung wieder auf; das zweite ertönt theils in den Singstimmen, theils in den Blasinstrumenten als cantus firmus gedehnter dazwischen. Der Hymnus steigt, lebhafter werden die Rhythmen, der jubelnde Anapäst läßt sich in stetem Wechsel zwischen den Saiten- und Blasinstrumenten vernehmen, bis gegen den Schluß sich die Tonmassen über einen Orgelpunkt auf der Tonica wieder ausbreiten und dann in gleichem Contrapunkt eben so choralartig das ganze Werk abschließen, wie sich die Ouverture endete. —



Indem ich dem an mich ergangenen Verlangen durch vorstehende Analyse ein Genüge zu leisten wünsche, hoffe ich dadurch zugleich Rechenschaft über das von mir bei der Darstellung des Werkes vielleicht Verfehlete abzulegen und zu bekunden, daß solches wohl in einer eigenthümlichen Ansicht, niemals auf Willkühr, am wenigsten auf Gedankenlosigkeit beruhe. — Jede Belehrung durch begründetes Urtheil soll mir willkommen sein, dessen Nachsicht ich zugleich für die eben so flüchtige als oft nachlässige Darstellung in Anspruch nehme. Unabweisbare Berufsarbeiten gestatten mir nur geringe Muße zu solchen Arbeiten, welche, indem sie zu viele Unterbrechungen erleiden, immer nur eben so ungewählt im Ausdrucke, als ungleich in der Darstellung ausfallen können. Ich wünschte nur durch die bestmögliche Ausführung so der ausgezeichneten Tondichtung als dem mir befreundeten Componisten meine Achtung an den Tag zu legen. Das Werk ist mit großer Liebe von sämmtlichen Mitwirkenden studirt und ausgeführt worden. Sein ansprechender Inhalt, die Bedeutsamkeit der Melodien in jeder einzelnen Stimme erleichtern die anfangs sich entgegenstellenden Schwierigkeiten, welche hauptsächlich in der so großen Menge der Chöre besteht. 15 große Chöre, 5 kleine und 4 Choräle bieten Anstalten, deren Versammlungen nicht über 2 Stunden ausgedehnt werden dürfen, schon durch ihre niemals in einer Uebung zu überwältigende Anzahl große Hindernisse dar. Mit aus diesem Grunde hat sich die Sing-Akademie in 19 Versammlungen und 14 Vorübungen, das königl. akademische Institut für Kirchenmusik fast das ganze Sommersemester hindurch und in den Uebungen des laufenden Semesters nur mit dem Dratorium Paulus beschäftigen können. —

Um bei den ersten Proben die Geduld des Orchesters wie der Sänger nicht zu ermüden, durfte das Werk nur

in 2 Abtheilungen geübt werden; diese für das Gelingen der Ausführung nothwendig zu nehmenden Rücksichten, mußten so wie die Anschaffung der voluminösen Stimmen die Unkosten so bedeutend erhöhen, daß jene unmöglich geworden wäre, wenn nicht das königl. akademische Institut für Kirchenmusik, wie die Singakademie die Anschaffung der Singstimmen aus ihren Etats übernommen hätten. — Die Aufführung liegt hinter uns, und mag bekunden, ob das Werk so großer Anstrengungen und Mühe würdig gewesen sei; ich selbst glaube mich schon durch die vorstehende Analyse hinlänglich für das Unternehmen gerechtfertiget zu haben.

Schließlich bleibt mir nur noch übrig, den sämtlichen hochzuverehrenden Damen und Herren, welche durch ihre Talente die Ausführung unterstützten, hiermit meinen ganz ergebensten Dank abzustatten; ihre Ausdauer, wie ihre große Liebe zur Sache, mit welcher sie dabei thätig gewesen sind, erheischt die vollste Anerkennung und zwingt mich zu dem aufrichtigen Bekenntniß, daß ich mich glücklich schätze, einem so hochverehrten Kreise als die Singakademie mit anzugehören, so vielen tüchtig-strebenden jungen Männern als Lehrer und Leiter ihrer musikalisch geistigen Entwicklung vorgefetzt zu sein. — Wer die Schwierigkeiten der Orchesterparthie des Dratoriums kennt, und weiß mit welcher Genauigkeit und Pünktlichkeit sie ausgeführt werden muß, wird ermessen, wie sehr ich sämtlichen geehrten Herrn, welche die Instrumental-Parthie ausführten, verpflichtet zu sein Ursache habe. Nur der beste Wille und innige Theilnahme an dem Unternehmen kann hier zu genügendem Resultate führen. Es ist um so dankenswerther, als nur die Liebe für die Sache die Herrn bestimmen kann, sich solchen Beschwerden mit zu unterziehen, da der Ehrensold, den ich für ihre Leistungen darzubieten vermag, kaum geeignet ist, ihnen nur die Versäumnis-

ihrer Zeit, das Hauptkapital des Künstlers, einigermassen zu vergütigen. Mögen sie durch den Erfolg, den die erste Aufführung so von der artistischen als wohlthätigen Seite gefunden hat, belohnt werden. Meiner vollsten Anerkenntniß ihrer Bemühungen, wie meines gefühltesten Dankes seien sie hiermit versichert. — Nicht übergehen darf ich die fördernde Mühewaltung meines geschätzten Collegen des Herrn Musikdirektor Wolf, so bei der Aufführung und Proben, als während der ganzen Zeit der frühern Vorbereitungen. Seiner treuen Unterstützung habe ich manche Erleichterung mühevoller Geschäfte zu verdanken; ihm, wie dem Herrn Musikdirektor Schnabel, welcher den am Abende der Aufführung erkrankten, an der Spitze des Orchesters stehenden, Collegen eben so wohlwollend als erfolgreich vertrat, werde mein verbindlichster Dank dargebracht.

---