

## Capitel I.

### Jugend, Erziehung, Studienjahre, Aufenthalt und Anstellung in Berlin.

---

Carl Philipp Emanuel, der dritte Sohn Sebastian Bach's mit dessen erster Gattin Maria Barbara, (jüngsten Tochter des Johann Michael Bach, seiner Zeit Organisten und Gemeindegeldschreibers zu Gehren) war am 14. März des Jahres 1714 zu Weimar geboren, grade in der Zeit, während deren sein Vater einen so wenig erfreulichen Briefwechsel mit dem Vorstande der Liebfrauen-Kirche zu Halle zu führen hatte. Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann stand bereits in seinem vierten Lebensjahre. Ein anderer Bruder, Johann Christoph, 1713 geboren, war wieder gestorben.

So hat jene friedliche Residenz des sächsisch-thüringischen Fürstenhauses, dem die deutsche Kunst so vielen Dank schuldet, nicht nur der Blüthezeit des Vaters ge-  
lächelt, sondern auch den Mann in's Leben treten sehen, der zwischen seiner unnahbaren Grösse und der glänzenden Zukunft der Musik, die bald genug mit ihren Kunstblüthen der Welt erscheinen sollte, als Verbindungs- und Vermittlungsglied zu dienen bestimmt war.

Die Jugendzeit vieler Männer, denen eine grosse Bestimmung zu Theil geworden, hat das Bild bewegter, seltener Lebensverhältnisse geboten. Von solchen ist in den Kinderjahren Emanuel Bach's nichts bemerkbar. Es war der normale Gang der Familie, wie er sich in kleinen

Städten zu gestalten pflegt, die Umgebung eines thätigen Künstlerlebens, in dem, was gefördert wurde zur Ehre Gottes geschah, innerhalb deren die ersten Jahre seiner Kindheit, seine Knaben- und Lehrzeit verlaufen sollten.

Ihm hatte die Natur einen heiteren klaren Sinn verliehen, der sich an das Leben anschmiegen konnte, wie es ihm grade entgegen kam. Schon in früher Zeit trat der ihm später so eigenthümliche Hang zum Muthwillen und zur Neckerei hervor<sup>1)</sup>. Ueber ihm waltete die Liebe eines Vaters, der in eigener harter Schule erstarkt, ihm mit festem Sinne die Bahn vorzuzeichnen vermochte, die er innehalten sollte, bis er mit selbständigem Willen sich bewegen durfte. So bietet die Jugendzeit Emanuel Bach's kein Suchen und Irren, kein Ausweichen nach rechts oder links, kein Schwanken und Flattern von hier nach dort, sondern sie zeigt den ruhigen Gang einer von sicherer Hand geleiteten Erziehung, deren wohlthätige Reflexe sich bis in seine späteste Lebenszeit bemerkbar machen.

Als sein Vater Weimar verliess, war er 3 Jahre alt. In seinem 10. Jahre stehend kam er nach Leipzig. Er selbst sagt über seine Jugendzeit in der biographischen Skizze, die er im Jahre 1773 aufgezeichnet hat, nichts als<sup>2)</sup>: „Nach geendigten Schulstudien auf der Leipziger Thomas-Schule habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studirt.“

Diese magere Notiz meldet eben nur die nackte That- sache, dass er seine Schulzeit mit besonderem Erfolge durcharbeitet hatte. Noch in späteren Lebensjahren zeigte er gern die günstigen Zeugnisse vor, die er hierüber von dem damaligen Rector Ernesti in Händen hatte. Sonst weiss man, dass er im Jahre 1735, also in seinem 21. Jahre, nach Frankfurt zur Universität gegangen und

<sup>1)</sup> Rochlitz, für Freunde der Tonkunst. I. 280.

<sup>2)</sup> Burney, Musik. Reise. Th. III.

dass er dort bis zum Jahre 1738, also 3 Jahre geblieben war. Da er nun schon vorher in Leipzig eine Zeit lang dem Studium der Rechte obgelegen hatte, so lässt sich schliessen, dass er etwa bis zum Ende seines 19. Lebensjahres (1733) die Thomas-Schule besucht hat.

In dieser Anstalt, die grade in den letzten Jahren seiner Schulzeit unter Gessner's Leitung stand, wurde, wie bekannt, ein gelehrter, streng wissenschaftlicher Unterricht ertheilt. Diejenigen, die auf ihr die Reife zur Universität erlangten, verliessen sie mit der vollendeten Schulbildung ihrer Zeit.

Wenn man dies und die vier Studienjahre Emanuel Bach's in Leipzig und Frankfurt im Auge behält, so wird man leicht erkennen, dass er in sorgfältiger Erziehung zu einer höheren Bildung gereift sein musste, als der Mehrzahl seiner Standesgenossen sonst zu Theil zu werden pflegte.

Diese Wohlthat hat ihn durch sein Leben begleitet. Er war mit Graun der einzige Musiker aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der der Feder völlig gewachsen war.

Ueber den Gang, den seine musikalischen Studien genommen haben, ist nur wenig bekannt. Er selbst sagt davon: „In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt als meinen Vater.“

Freilich war dieser Lehrmeister der erste, den die Welt damals aufzuweisen hatte. Und sonach ist in jenen wenigen Zeilen genug gesagt. Dass er ausser dem Clavier (und selbstverständlich der Orgel) noch andere Instrumente spielen gelernt habe, davon ist nirgends eine Spur zu entdecken. Reichardt, der mit der Lebensgeschichte Bach's bekannt genug geworden war, behauptet<sup>1)</sup>, dass derselbe von Natur aus links gewesen sei, und daher in der ersten

---

<sup>1)</sup> Selbst-Biographie. Leipzig. Allg. Mus.-Ztg. Jahrg. 16 (1814) No. 2.

Jugend manche Instrumente verkehrt getrieben habe. Vielleicht war dieser Umstand die Veranlassung, dass der Vater ihm nicht auch wie dem älteren Friedemann Unterricht auf der Violine geben liess. Dass er aber eben nur das Clavier erlernt hatte, ist in jedem Falle für die Betrachtung des Entwicklungsganges, den sein Leben genommen hat, von nicht geringer Wichtigkeit. Denn dadurch, dass dieses Instrument das einzige war, mit dessen Uebung er sich zu beschäftigen hatte, ist er offenbar darauf hingeleitet worden, dasselbe auch für die Composition als sein Haupt-Instrument zu betrachten.

Hilgenfeld sagt von ihm<sup>1)</sup> (es ist nicht bekannt, auf Grund welcher Thatsachen): „Sein Vater widmete ihn den Wissenschaften. Musik sollte er nur zu seiner Freude lernen..... Aber durch den Unterricht, den er von seinem Vater erhielt, so wie durch den fortwährenden Umgang mit Künstlern, die seines Vaters Haus besuchten, hatte er die beste Gelegenheit, sich mit Allem, was zur Musik gehört, gründlich bekannt zu machen und seinen Geschmack auszubilden, sich aber auch mit den verschiedenartigen Richtungen desselben vertraut zu machen. So wurde aus ihm ein gründlicher Musiker und musterhafter eleganter Clavierspieler.“

Auch Rochlitz spricht Aehnliches von ihm aus<sup>2)</sup>.

Hiernach wäre es wesentlich dem Zufall zuzuschreiben gewesen, dass Emanuel Bach Musiker geworden.

Dies ist indess schwer zu glauben. Dass Sebastian Bach, dem die möglichst sorgfältige Erziehung seiner Kinder sehr am Herzen lag, ihm eine wissenschaftlich gründliche Bildung zu Theil werden und ihn später die Rechte hat studiren lassen, berechtigt an und für sich zu dieser Annahme nicht. Denn auch Friedemann, der unzweifelhaft für die Musik bestimmt war, dessen ganze

---

<sup>1)</sup> J. S. Bach. S. 10.

<sup>2)</sup> Für Freunde der Tonkunst. Bd. I. 278.

Natur darauf hindrängte, ihn zum Künstler zu machen, und der noch eine Zeit lang mit seinem Bruder Emanuel gemeinschaftlich von dem Vater unterrichtet wurde, hatte Philosophie, Jura und Mathematik studirt. Im Allgemeinen aber war es Sitte der Zeit, dass die Eltern, welche irgendwie die Mittel dazu erschwingen konnten, ihre Söhne auf die Universitäten schickten, auch wenn es nicht eigentlich in ihrer Absicht lag, das Studium die Grundlage ihrer Lebensstellung werden zu lassen. Agricola, 6 Jahre jünger als Emanuel, studirte zu Leipzig die Rechte, während er Sebastian Bach's Schüler in der Musik war, und der Rath zu Hamburg nahm für seine Musik-Directorstelle am Johanneum nur studirte Leute in Anstellung.

Wäre dem aber auch nicht so gewesen, so würde man doch aus der Anlage, die Emanuel für die Musik zeigte und die, wie ein späterer Zeitgenosse<sup>1)</sup> von ihm erzählt, so gross war, dass er schon in seinem eilften Jahre die Stücke des Vaters, wenn dieser sie setzte, über dessen Schulter weg zu spielen vermochte, so wie aus der Natur des Unterrichts, den er empfing, kaum darauf schliessen können, dass er die Musik bloss zu seiner Freude habe lernen sollen.

Freilich ging nach der Sitte und dem Bedürfniss der Zeit der Unterricht im Clavierspiel mit dem der Theorie der Musik Hand in Hand und ein gebildeter Liebhaber musste mehr leisten können, als man etwa heut zu Tage von einem solchen zu fordern berechtigt sein würde. Dennoch fand auch damals ein merkbarer Unterschied zwischen der Ausbildung eines Liebhabers und der eines Musikers von Fach statt. Dieser Unterschied war in der Lehrmethode Sebastian Bach's in auffallendem Grade bemerkbar.

Dieselbe war keineswegs darauf berechnet, blosse Liebhaber im Clavierspiel auszubilden. Noch weniger

---

<sup>1)</sup> Schubarth. Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

konnte sein Unterricht in der Composition darauf hinauslaufen<sup>1)</sup>. Wer so lehrt, lehrt nur für Künstler und solche, die es werden wollen. Oder möchte man glauben, dass die zahlreichen und gediegenen Arbeiten, die jener grosse Meister für Unterrichtszwecke schrieb, das Orgelbüchlein, die Inventionen, die Clavier-Uebungen, das wohltemperirte Clavier u. a., die Ausbildung von Liebhabern hätten fördern sollen? Seb. Bach diente mit seinem ganzen Sein und Leben der Kunst. Ihrer Förderung, ihrem Dienste war auch die Erziehung seiner Kinder gewidmet. Wo er nur geringeres fordern durfte, z. B. bei der Unterweisung seiner zweiten Gattin Anna Magdalena, sehen wir ihn, wie deren Gedenkbuch zeigt<sup>2)</sup>, ganz anders auftreten.

In jedem Falle war der Unterricht, den Em. Bach von seinem Vater genossen hat, auf seine künstlerische Ausbildung gerichtet. Wenn dies noch einer Bestätigung bedürfte, so würde diese unschwer in den Concerten zu finden sein, die Seb. Bach für seine Söhne geschrieben hat, und von denen die zwei Flügel-Concerte mit Quartett-Begleitung (in C-dur und E-moll) in die Zeit von 1728 oder 1729, die beiden Concerte für 3 Flügel aber (in G-dur und D-moll) in das Jahr 1731 fallen. Man denke sich den grössten Clavierspieler seiner Zeit mit seinen beiden Söhnen an drei Flügeln diese Concerte spielend, in denen die Schwierigkeiten, wenn nicht ganz gleich vertheilt, doch sicher bedeutend genug waren, um in der Ausführung Künstlerhände zu erfordern, und man wird sich sagen müssen, dass es auch in der musikalischen Erziehung eine Grenze giebt, bei der die Richtung auf das blosse Liebhaberwesen durchaus aufhört.

Dieser Art der Erziehung hat dann auch die weitere Folge von Emanuel Bach's Lebenslauf entsprochen.

---

<sup>1)</sup> Bitter, J. S. Bach. Th. I. S. 304 ff.

<sup>2)</sup> a. a. O., Th. I. S. 122.

Uebrigens war wohl das Haus Sebastian Bach's nicht eben der Ort, seine Söhne etwas Anderes als wirkliche Künstler werden zu lassen. Die unausgesetzte Beschäftigung mit der Kunst, die Hilfe, welche sie dem Vater beim Ausschreiben der von ihm componirten Stücke und selbst beim Stechen einiger derselben leisten mussten, der Umgang mit den zahlreichen zum Theil ausgezeichneten und talentvollen Schülern des Vaters, die Musik-Uebungen in der Thomas-Schule, die Aufführungen in der Thomas- und Nicolai-Kirche, alles das konnte ein anderes Bewusstsein, als das der vollkommensten Zugehörigkeit zur Musik bei ihnen gar nicht aufkommen lassen. Emanuel Bach sagt selbst: „Der Mangel an auswärtigen Reisen würde mir bei meinem Metier mehr schädlich gewesen sein, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern von erstem Rang zu machen und zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vortheil schon in Leipzig, denn es reiste nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Grösse dieses meines Vaters in der Composition, im Orgel- und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als dass ein Musikus von Ansehen die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbeilassen sollen, diesen grossen Mann kennen zu lernen.“ Dass er auch schon als Knabe manchem Künstler in Spiel und Composition überlegen war, und dass Sebastian Bach hiervon eine sehr deutliche Einsicht gehabt hat, das ergibt sich zur Genüge aus der bekannten Geschichte, die sich in dessen Hause mit dem Orgel- und Klavierspieler Hurlebush aus Braunschweig zugetragen hat <sup>1)</sup>.

So kann es wohl schwerlich als ein blosser Zufall be-

---

<sup>1)</sup> Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 302.

trachtet werden und allein auf Rechnung überwiegender Befähigung kommen, wenn Emanuel Bach mit seinem Bruder Friedemann unter den Schülern seines Vaters weitab der bedeutendste war und geblieben ist. Und so trat er denn auch unmittelbar nach Beendigung seiner Universitäts-Jahre zur Kunst zurück, indem er den Ruf als Cembalist zu dem damaligen Kronprinzen von Preussen annahm, ohne dass dabei irgend davon die Rede gewesen wäre, dass er seinen Lebensplan habe ändern müssen.

Seine eigene Lebens-Erzählung ergiebt nebenbei, dass er in Frankfurt a. O. „sowohl eine musikalische Akademie, als auch alle damals vorkommenden öffentlichen Musiken bei Feierlichkeiten dirigirt und componirt habe.“

Wenn man dies Alles erwägt und dabei im Auge behält, welch' gründliches Wissen, welche Fertigkeit und Uebung damals von einem Cembalisten verlangt wurden, und wenn man ferner das ungeheure Uebergewicht in Betracht zieht, welches Emanuel Bach durch theoretische Kenntnisse in seine Lebensstellung als Musiker mitbrachte, so wird wohl die Annahme gerechtfertigt sein, dass des Vaters Unterricht ihn keineswegs bloss zum gründlich gebildeten Musik-Dilettanten habe fördern wollen.

Diese Ueberzeugung wird bestärkt, wenn man einen Blick auf die Compositionen Emanuel's wirft. Man sieht daraus, dass derselbe vom Jahre 1731, also von seinem 17. Jahre ab, als er zwar noch die Thomas-Schule besuchte, doch aber als ein hinreichend erwachsener junger Mann schon eine ziemlich feste Idee über seinen zukünftigen Lebensberuf haben musste, bis zu seinem Abgange nach Frankfurt a. O., also im Hause und unter der Aufsicht und Leitung des Vaters nicht weniger als

fünf Clavier-Sonaten,  
ein Menuett mit überschlagenden Händen,  
7 Trii,  
2 Soli für Oboe und für Flöte,  
1 Suite,

2 Clavier-Concerte mit Instrumental-Begleitung,  
6 Sonatinen

componirt hatte, wovon die übergrosse Mehrzahl auf die Schülerjahre von 1731 bis 1733 kommt<sup>1)</sup>.

Man weiss auch, dass er im Jahre 1731, also unzweifelhaft unter den Augen seines Vaters, die Menuett mit überschlagenden Händen in Kupfer gestochen und herausgegeben hat.

Müsste sein Vater nicht mit völliger Blindheit geschlagen gewesen sein, wenn er nach diesen Vorgängen hätte glauben wollen, dass aus seinem Sohne Emanuel jemals ein Advocat oder Staats-Beamter nach den steifen Begriffen seiner Zeit werden könne? Nun wird man zugeben müssen, dass Sebastian Bach ein klarer hellsehender Geist gewesen ist, dessen ganzes Sein und

---

<sup>1)</sup> Diese Arbeiten sind nach dem Kataloge von 1790 über den Nachlass Emanuel Bach's und nach den Jahren geordnet folgende:

1731: Zwei Clavier-Soli, eines im musikalischen Allerlei (No. 43) gedruckt, das andere in F-dur  $\frac{2}{4}$  neu überarbeitet in Berlin 1744.

Menuett mit überschlagenden Händen.

Trio für Clavier und Violine, G-dur  $\frac{4}{4}$ , erneuert Berlin 1746.

Trio für Clavier u. Violoncell, D-moll  $\frac{3}{4}$ , desgl. 1746.

Trio für Flöte, Violine und Bass, desgl. 1749.

Trio für dieselben Instrumente, G-dur  $\frac{4}{4}$ , desgl. 1747.

Trio desgl. F-dur  $\frac{2}{4}$ , desgl. 1747.

Trio desgl. A-dur  $\frac{4}{4}$ , desgl. 1747.

Trio desgl. A-moll  $\frac{2}{4}$ , desgl. 1746.

Solo für die Oboe, G-moll  $\frac{4}{4}$ .

Solo für die Flöte, G-dur  $\frac{4}{4}$ .

1732: Clavier-Solo, A-moll  $\frac{4}{4}$ , erneuert Berlin 1744.

desgl. C-dur  $\frac{4}{4}$ , desgl. 1744.

desgl. D-moll  $\frac{4}{4}$ , desgl. 1744.

1733: Suite E-moll  $\frac{4}{4}$ , desgl. 1744.

Concert A-moll  $\frac{4}{4}$ , für Clavier mit Quartett-Begleitung, erneuert Berlin 1744.

1734: 6 Sonatinen in F-dur  $\frac{4}{4}$ , G-dur  $\frac{4}{4}$ , A-moll  $\frac{4}{4}$ , E-moll  $\frac{4}{4}$ ,

D-dur  $\frac{2}{4}$ , Es-dur  $\frac{2}{4}$ , sämmtlich erneuert Berlin 1744.

Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung Es-dur  $\frac{4}{4}$ , erneuert Berlin 1743.

Trachten sich in dem Streben concentrirte, seiner Kunst und seinen väterlichen Pflichten nach allen Seiten hin Genüge zu leisten. Und so wird man ihm auch die Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen, dass er in seinem Sohne Emanuel den Künstler nicht zu Gunsten einer advocatischen Praxis habe unterdrücken wollen. Um so mehr gereicht es ihm zur Ehre, dass er ihn zum wissenschaftlichen Studium angehalten und ihm dadurch eine tüchtige und dauernde Grundlage für sein zukünftiges künstlerisches Leben gesichert hat.

So sehen wir denn auch Emanuel Bach keinen Augenblick schwanken, als die Frage an ihn herantritt, ob er sich ganz der Musik widmen, oder seine Zukunft dem Zufalle und der Ungewissheit überlassen solle? Er selbst sagt hierüber ganz einfach und ziemlich klar: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preussen, jetzigem König, nach Ruppin, machte, dass meine vorhabende Reise rückgängig wurde.“

Hier ist nicht im entferntesten angedeutet, dass durch diesen Ruf für seine Lebensstellung eine Aenderung herbeigeführt worden sei. Er hätte wohl gern in Ermangelung einer festen Stelle die Reise in fremde Länder unter, wie es scheint, angenehmen und günstigen Verhältnissen angetreten. Er sollte diese Reise mit dem ältesten Sohne einer vornehmen und reichen liefländischen Familie machen, der in Leipzig studirt hatte, mit dessen Eltern Sebastian Bach bekannt geworden war und denen er Emanuel als Begleiter empfohlen hatte<sup>1)</sup>. Aber sowie sich die Gelegenheit zum Eintritt in die künstlerische Lebensbahn bietet, giebt er sie auf, ohne dass er darin etwas anderes als eine

---

<sup>1)</sup> Rochlitz für Freunde der Tonkunst. Bd. 1. S. 283.

nothwendige Folge seiner bisherigen Vorbereitungen erkennt<sup>1)</sup>).

Interessant genug wäre es gewesen zu erfahren, aus welchen Gründen Sebastian Bach für seinen Sohn grade die anmuthige Oderstadt Frankfurt als Universität gewählt hatte, da diese doch nach den Reisebegriffen seiner Zeit den sächsischen Landen ziemlich fern lag, während andere Hochschulen, z. B. Merseburg, Wittenberg und Halle ihm so viel näher und bequemer gewesen wären. Seinen Sohn Friedemann hatte er in Leipzig studiren lassen. Vielleicht hatte er grade aus dieser Erfahrung gelernt, von wie grossem Werthe es ist, wenn die Jugend, eine Zeit lang von ihrer gewöhnlichen Umgebung getrennt, sich durch das Leben mit und unter Fremden einen erweiterten Gesichtskreis, grössere Selbständigkeit der Gesinnung und erhöhte Erfahrung sammeln könne.

Welcher Art die Uebung der Musik damals in dem alten Mess- und Hanse-Platze Frankfurt gewesen, das zu ermitteln ist dem Verfasser, dessen glücklichste Lebenszeit in die musikalischen Bestrebungen jener Stadt fällt, nicht

---

<sup>1)</sup> Durch diese auf E. Bach's eigener Darstellung beruhende Mittheilung berichtet sich zugleich die Nachricht der Leipziger Allg. Mus.-Ztg. von 1800 S. 4. über die Art und Weise seiner Anstellung bei Friedrich II. Danach hätte er schon lange in Berlin gelebt, ohne dass der König von ihm Notiz genommen gehabt hätte. Endlich sei er zu ihm beschieden worden, um vor ihm zu spielen. Friedrich II. habe ihn gefragt: „Kann Er auch über unbeziffertem Bass aus dem Stegreif eine Melodie herunterspielen?“ Bach habe geantwortet: „Ich will es versuchen, Majestät.“ Nun habe ihm der König die Bassstimme einer Graun'schen Sinfonie vorgelegt, von der er gewiss gewusst habe, dass sie nie in andern Händen als den seinigen gewesen. Bach habe sich an das Clavier gesetzt, die Stimme verkehrt auf das Pult gestellt und meisterhaft gespielt und Friedrich darauf geantwortet: „Nun sehe ich, dass man mir nicht zu viel von Ihm gesagt hat und dass Er sein Handwerk versteht.“ Die Mus.-Ztg. setzt hinzu: Dies war Alles, wodurch der deutsche Künstler vom deutschen König belohnt worden ist! Bach's eigene Lebensnotizen strafen die Erzählung wie die darauf gebaute Schlussfolge Lügen.

gelingen. Rochlitz<sup>1)</sup> sagt hierüber: „In Frankfurt gab es fast nichts an Musik. Emanuel musste alles erst schaffen. Dies gab ihm reiche Gelegenheit, Fertigkeiten und Erfahrung zu sammeln.“ Dass hienach die „musikalische Akademie“, die Bach geleitet haben will, grade von grosser Bedeutung gewesen sein sollte, ist nicht zu vermuthen. Zu jener Zeit können dort ausserhalb der Universitäts-Kreise nur geringe musikalische Mittel vorhanden gewesen sein; denn Frankfurt war trotz Messe und Universität bei weitem kein Leipzig. Vermuthlich ist die Musik im Wesentlichen dort als ein Theil des gottesdienstlichen Cultus geübt worden und nur bei besonderen Veranlassungen mit in das Universitäts-Leben übergetreten. Das Einzige, was aus jener Zeit aufgefunden worden, sind 3 Musiktexte:

der eine zur Einweihung der dortigen Unter-Kirche am 1. Advents-Sonntage 1736, wohl nach einer Renovirung im Innern der Kirche, welche im 15. Jahrhundert erbaut, schon im 16. Jahrhundert lutherisch geworden war;

der andere für eine von den Studenten der Universität dem Markgrafen Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin am 18. März 1737 aufgeführte Cantate;

der dritte gleichfalls für eine von den Studenten bei Anwesenheit Königs Friedrich Wilhelm I. zur Martini-Messe 1737 aufgeführte Cantate.

Diese Texte sind im Anhang zu diesem Theil abgedruckt. Wenn Emanuel Bach's Angabe: „dass er alle damals vorkommenden öffentlichen Musiken bei Feierlichkeiten dirigirt und componirt habe,“ wörtlich zu nehmen wäre, dann würde man in diesen übrigens mehr als mittel-mässigen Texten mindestens einige Ueberbleibsel aus jener seiner ersten Zeit selbständigen Schaffens besitzen.

In der Genealogie der Bach'schen Familie ist dem

---

<sup>1)</sup> Für Freunde der Tonkunst. Bd. 1. S. 282.

Namen Carl Philipp Emanuel die Bemerkung beigefügt: „Lebet in Frankfurt an der Oder p. t. als Studiosus und informiret auf dem Clavier.“ Man ersieht daraus, dass derselbe sich dort einen Theil seiner Subsistenzmittel durch Klavier-Unterricht hat verdienen müssen.

Im Uebrigen hat er auch dort wiederum eine Menge von Instrumentalsachen gesetzt, nämlich<sup>1)</sup>:

6 Clavier-Sonaten, 1 Trio, 2 Soli für die Flöte,  
1 Clavier-Concert mit Instrumental-Begleitung, 1  
Menuett (von Locatelli) mit Variationen,  
von denen nur das letzte ziemlich schwache Stück auf  
uns gekommen ist.

Von seinen damaligen Arbeiten hat er selbst nicht viel gehalten. Dies ergibt sich, abgesehen von gewissen brieflichen Aeusserungen, die er darüber gegen Forkel gethan, daraus, dass er fast alle seine älteren Clavierstücke, einschliesslich der Trii und Concerte, nachdem er in Berlin festen Fuss gefasst und sich zu einer gewissen Reife und Selbständigkeit erhoben hatte, einer Umarbeitung zu unterwerfen für nöthig hielt.

Leider hat Emanuel Bach in seiner biographischen Skizze auch nicht die leiseste Andeutung darüber gegeben,

<sup>1)</sup> Specieller bezeichnet sind diese Stücke folgende:

- 1735: Menuett von Locatelli mit Veränderungen G-dur  $\frac{3}{4}$ .  
2 Trii für Flöte, Violine und Bass, A-moll  $\frac{3}{4}$ , erneuert  
Berlin 1747 und G-dur  $\frac{3}{4}$ .  
Solo für die Flöte, G-dur  $\frac{4}{4}$ .  
Clavier-Solo, E-moll  $\frac{2}{4}$ , erneuert Berlin 1743.
- |       |        |                        |        |       |
|-------|--------|------------------------|--------|-------|
| 1736: | desgl. | G-dur $\frac{2}{4}$ ,  | desgl. | 1743. |
|       | desgl. | Es-dur $\frac{2}{4}$ , | desgl. | 1744. |
- 1737: desgl. C-dur  $\frac{4}{4}$ , desgl. 1743.  
desgl. B-dur  $\frac{4}{4}$ , desgl. 1743.
- Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung, G-dur  $\frac{4}{4}$ , erneuert Berlin 1745.  
Solo für die Flöte, G-dur  $\frac{4}{4}$ .
- 1738: Clavier-Solo, A-dur  $\frac{3}{4}$ , erneuert Berlin 1743.

was den Kronprinzen von Preussen bewogen habe, ihn in seine Dienste zu berufen. Blosser Empfehlungen konnten bei einem Manne von dem Charakter des nachmaligen grossen Königs nicht wohl von Bedeutung sein. Dass Bach selbst eine derartige Stelle nicht gesucht habe, ergibt sich aus dem Umstande, dass er im Begriffe stand, eine grössere Reise in das Ausland anzutreten, als ihm unvermuthet jene Berufung kam. Ein berühmter Musiker war er zu jener Zeit noch nicht, und von seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten für die schwierige Stellung eines Cembalisten Proben abzulegen, hatte er noch keine Gelegenheit gehabt <sup>1)</sup>.

Und doch war dieser Punkt für sein ganzes Leben und selbst in Bezug auf die in ihm liegende historische Thatsache von solcher Bedeutung, dass es dem Biographen

---

<sup>1)</sup> Nach einem, in der Gazette musicale de Paris von 1854 befindlichen „Musikalische Fürsten“ überschriebenen und angeblich von Herrn Fétis herrührenden Artikel, der auch in die Neue Berliner Musik-Zeitung übergegangen ist, hätte Philipp Emanuel Bach sich im Jahre 1739 nach Rheinsberg begeben, dort eine Audienz bei dem Kronprinzen von Preussen erbeten, diesem einige Stücke auf dem Klavier vorgespielt, aber ein Engagement nicht erreichen können, weil Friedrich die Mittel zu seiner Bezahlung nicht gehabt habe. Bach habe es vorgezogen zu warten und sei dann nach dem Regierungs-Antritt des Königs in dessen Dienste getreten.

Der Verfasser, in dem Wunsche, diese sonst nirgends ersichtlichen Angaben näher zu constatiren, hat sich an Herrn Fétis mit der Bitte gewendet, ihm die Quellen dafür zu bezeichnen. Er hat darauf die Antwort erhalten, dass Herr Fétis sich nicht erinnere, über Bach etwas anderes, als was in seiner Biographie universelle des musiciens I. S. 203 enthalten sei, geschrieben zu haben, und ihm insbesondere nicht bekannt sei, dass Bach je in Rheinsberg gewesen.

Gleichzeitig hat Herr Fétis dem Verfasser sein Bedauern darüber ausgesprochen, dass ihm, wie er erst jetzt bemerke, die a. a. O. als in seinem Eigenthum befindlichen Autographen Philipp Emanuel Bach's (16 Briefe und eine „kurze Anweisung zum General-Bass“ petit en 4° obl. 30 pages) bis auf 4 Briefe, deren Abdruck weiterhin erfolgen wird, gestohlen worden seien.

schwer genug wird ihn ohne Weiteres zu übergehen. Freilich fehlt nicht mehr als Alles, um bestimmtere Anhaltspunkte zu finden. So bleibt, weil ein gewisser Ideen-Zusammenhang doch vorhanden gewesen sein muss, nichts weiter übrig als die Vermuthung, dass Bach's in der ersten Zeit seines künstlerischen Strebens unverkennbare Vorliebe für das Instrument des Königs, die Flöte, die Veranlassung gegeben haben könne, ihn in dessen Nähe zu ziehen. Er hatte schon in Leipzig 5 Trii und 1 Solo für Flöte gesetzt. In Frankfurt a. O. waren wieder 1 Trio und 2 Soli für die Flöte entstanden, und in Berlin sehen wir seine schaffende Thätigkeit 1738 gleichfalls mit 2 Flöten-Concerten beginnen. Wäre es nicht möglich gewesen, dass die eine oder andere dieser Arbeiten durch Zufall oder Absicht zu dem Kronprinzen gelangt wäre und dessen Interesse für den jugendlichen Componisten erweckt hätte?

Eine definitive Anstellung hat Bach zu jener Zeit noch nicht erhalten, wie er denn auch dem Kronprinzen in dessen damalige Residenz nicht gefolgt ist. Er selbst sagt: „Gewisse Umstände machten, dass ich erst 1740 bei Antritt der Regierung seiner Preussischen Majestät förmlich in dessen Dienste trat.“ Man könnte hinzufügen, dass er erst ein Jahr später, als Graun im Jahre 1742 die neue grosse Oper des Königs vollständig organisirt hatte, etatsmässig angestellt worden ist, wie sich dies aus dem von Friedrich dem Grossen eigenhändig vollzogenen „Etat von denen Besoldungen derer Capellbedienten von Trinitatis 1744 bis Trinitatis 1745“ ergibt, in welchem man dem Namen Bach unter den „anno 1741 zugekommenen Capellbedienten“ mit einem Gehalte von 300 Thlr. begegnet <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Dieser Etat, im Königl. geheimen Staatsarchiv zu Berlin befindlich, der für die damalige Zeit und für deren Künstler-Geschichte

Die Betrachtungen, denen diese Blätter gewidmet sind, gestatten nicht, auf die vielfachen Interessen einzugehen,

nicht ohne Bedeutung ist, mag deshalb in seiner ganzen Ausdehnung hier folgen. Er lautet:

„Etat

Von denen Besoldungen derer K. Capell-Bedienten. Hiezu werden gezahlet aus der General-Domänen-Casse an den Hofstaats-Rentmeister Cunow . . . . . 46,927 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.  
Ferner aus der Hofstaats-Casse, wegen des Cammer-Musicante Sydow's so mit auf diesen Etat gebracht worden . . . . . 400 „ — „ — „  
47,327 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.

Diese werden wieder ausgezahlet wie folget:

1. Den 1. Capell-Bedienten,

dem Capellmeister Graun jährlich	800 Thlr.	
demselben an Zulage . . . . .	1200 „	2000 Thlr.
dem Concertmeister Graun jährlich	800 Thlr.	
demselben an Zulage . . . . .	400 „	1200 „
dem Benda sen. . . . .	500 Thlr.	
demselben an Zulage . . . . .	300 „	800 „
dem Schardt . . . . .	400 „	
dem Ems . . . . .	400 „	
dem Janitsch . . . . .	350 „	
dem Hock . . . . .	400 „	
dem Blume . . . . .	300 „	
dem Baron . . . . .	300 „	
dem Grundke . . . . .	300 „	
dem Petrini . . . . .	400 „	
dem Benda jun. . . . .	150 Thlr.	
demselben an Zulage . . . . .	150 „	300 „
Waldhornist Horschky . . . . .	150 „	
dem Gerbisch . . . . .	156 „	
dem Georg Benda . . . . .	156 „	
dem Lange . . . . .	220 „	
dem Richter . . . . .	120 „	
dem Benkowski . . . . .	120 „	
dem Timler . . . . .	120 „	
dem August . . . . .	120 „	
dem Payly . . . . .	120 „	

8432 Thlr.

welche dieser, so viel dem Verfasser bekannt, zum ersten Male veröffentlichte älteste Etat der Opern- und Kammer-

2. Denen neuen Capell-Bedienten, so anno 1741 zugekommen.

Dem Gasparini . . . . .	1700	Thlr.
dem Benedetto Moltini; inclusive des versprochenen Präsents . . . . .	1100	Thlr.
demselben an Zulage . . . . .	600	„
	1700	„
dem Lorio Campolongo . . . . .	600	„
dem Salmibeni . . . . .	3000	„
dem Porporino . . . . .	2000	„
dem Antonio Romani . . . . .	1000	„
dem Venturini . . . . .	1000	„
dem Capellmeister Graun zur Unter- haltung des Paulino zur Berechnung	400	„
dem Joseph Benda . . . . .	250	„
dem Seifarh . . . . .	300	„
dem Freydenberg . . . . .	200	„
Vor den Russen, welchen Seine Köngl. Maj. informiren lassen, an den Concert- meister Graun . . . . .	360	„
dem Franz Benda dem Jüngeren . . . . .	150	„
dem Eicke . . . . .	140	„
dem Gebhardt . . . . .	150	„
dem Rolle . . . . .	150	„
dem B a c h . . . . .	<b>300</b>	„
dem Hesse . . . . .	300	„
dem Speer . . . . .	300	„
dem Schaule . . . . .	900	„
dem Contra-Violon Richter . . . . .	160	„
	14360	Thlr.

Denen letzteren Capell-Bedienten, so anno 1742 zugekommen.

Der Quantz . . . . .	2000	Thlr.
der neue Musicus Mara . . . . .	600	„
der Mahler Fabri . . . . .	700	Thlr.
der Hautboist Döbbert . . . . .	300	„
der Flöteniste Riedt . . . . .	300	„
der Pfeiffer, Scholar von Quantz . . . . .	300	„
2 Souffleurs à 40 Thlr. . . . .	80	„
2 Notisten à 30 Thlr. . . . .	60	„
dem Stimmer des Clavicins, Rost . . . . .	30	„
	1770	„
dem Angelo Cori . . . . .	1200	„
	5570	Thlr.

Musik Friedrich's des Grossen anregt. Für den besonderen Zweck dieses Werks ist nur hervorzuheben, dass Emanuel Bach, nicht in vorzugsweise hervorragender Stellung engagirt, dasselbe Gehalt erhielt, welches der Mehrzahl der eigentlichen Kapellisten zukam, von denen, abgesehen von den Gebrüdern Graun, nur Benda als erster Violinist, ferner Schardt, Ems und der Harfenist Petrini, endlich der Contra-Bassist Janitsch und die Cellisten Hoek und Mara höhere Gagen erhielten, während 15 Musiker geringer besoldet waren. Gewiss war ein Gehalt von 300 Thlr. selbst in jener Zeit, in der das Geld einen so viel höheren Werth hatte, die Bedürfnisse der mittleren Classen aber ungleich einfacher und eingeschränkter waren, nicht übermässig. Es ist aber nicht ausser Acht zu lassen, dass bei solchen Anstellungen das Gehalt nur die feste Basis des Einkommens auszumachen pflegte, und dass Unterricht und Composition dazu dienen mussten, diesem diejenige Höhe zu geben, welche zum wohlaukömmlichen Leben erforderlich war. Dass Bach seine Anstellung nicht als eine schlechte angesehen hat, geht zur Genüge daraus hervor, dass er keinen Augenblick darüber in Zweifel war, sie anzunehmen.

Bekanntlich war Friedrich der Grosse, während er als Kronprinz seinen Hof in Rheinsberg hielt, keines-

Denen Danseurs und Danseuses.

dem Lany . . . . .	2000	Thlr.	
der Barberini . . . . .	3000	„	
ferner in 15 Positionen . .	13565	„	22 ggr. 9 Pf.
dem Kammer-Musicant Sydow in Potsdam . . . . .	400	„	
			18965 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.
Recapitulation: . . .	8432	Thlr.	
	14360	„	
	5570	„	
	18965	„	22 ggr. 9 Pf.
	47327	Thlr. 22 ggr. 9 Pf.	

Eigenhändig gezeichnet: Friedrich.

wegs in der Lage, über grosse Summen verfügen zu können. Und obschon auch dort Kammer-Concerte zu den regelmässigen Unterhaltungen seiner Mussestunden gehörten, so war seine Kapelle doch nur von geringerem Umfange. Ihr gehörten damals an: Graun, (seit 1735) Franz und Johann Benda, Schardt, Blume, Gruner als Violinisten, Hock als Violoncellist, Janitsch für das Lauten-Violon, Petrini für die Harfe, Baron für die Theorbe, Reich für die Bratsche, Horschitzky für das Waldhorn und Schaffrath für den Flügel<sup>1)</sup>. Da letzterer in dem Etat pro 1742 nicht mehr vorkommt, so ist es wahrscheinlich, dass Bach in dessen Stelle getreten ist. Es ist übrigens bekannt, dass Friedrich grade in dem letzten Regierungs-Jahre Friedrich Wilhelm's I. (1739) vielfach durch auswärtige Geschäfte und durch die Begleitung des Königs auf einer Reise durch Preussen in Anspruch genommen war. In diesen Umständen wird der Grund der nicht sogleich erfolgten festen Anstellung zu suchen sein. Man würde selbst vermuthen können, dass Bach zunächst nur das Versprechen einer Anstellung erhalten gehabt und dass die Zahlung des Gehalts erst mit dem Regierungs-Antritte des Königs begonnen habe.

Dem steht indess die Aeusserung seiner Selbstbiographie entgegen, „dass er die Gnade gehabt, das erste Flötensolo, was Friedrich als König gespielt, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten.“ Dieser Umstand spricht dafür, dass die unvermuthete Berufung in den Dienst des Kronprinzen vom Jahre 1738 bindender Natur gewesen ist. Mit welchen Empfindungen mag der junge Künstler sich damals vor dem Könige an den Flügel gesetzt haben, um ihm die ersten Dienste in einer Kunst zu leisten, die in dieses grossen Fürsten wunderbaren Lebensgang wie Sonnenschein durch dunkle Wolkengebilde herniederblicken sollte.

---

1) Schneider, Geschichte der Berliner Oper. S. 51.

Ueber die Dienstpflichten, die er fortan in seinem Amte zu üben hatte, ist direct nur Weniges bekannt. Er hatte als Cembalist in den Privatconcerten des Königs das Accompagnement am Flügel auszuführen. Was in dieser Hinsicht verlangt wurde, von jedem einigermassen geübten Begleiter geleistet werden musste, das wird bei Gelegenheit der Besprechung des 2. Theils von Bach's „Versuch über die wahre Art des Clavierspiels“ mitgetheilt werden. Dass der Dienst an sich kein ganz leichter war ergiebt sich daraus, dass der König in gewöhnlichen Zeiten, mit Ausnahme der Montage und Freitage, an denen Oper zu sein pflegte, täglich seine regelmässigen Kammerconcerte hielt, welche Abends von 7 bis 9 Uhr stattfanden<sup>1)</sup>. Der König, in allen seinen Verrichtungen von der höchsten Pünktlichkeit, durfte diese um so mehr von seinen Kapellisten fordern, die sich in der Regel schon vor der nöthigen Zeit vollzählig einfanden. Punkt 7 Uhr erschien er selbst in dem Concertsaale, und legte in der Regel die Concertstimmen selbst auf.

In diesen Concerten pflegte er „von seinem einsichtsvollen schönen Geschmack und seiner ausnehmenden Fertigkeit auf der Flöte Proben darzulegen“<sup>2)</sup>, indem er einige der Flöten-Concerte blies, deren Quantz nicht weniger als 299 für ihn componirt hatte. Doch spielte er auch ab und zu Concerte von seiner eigenen Composition. Auch Quantz liess sich öfter dort hören und es kamen Violoncellsolis, so wie zwischen den Instrumental-Sachen hin und wieder Arien vor, die von den Königlichen Sängern gesungen wurden<sup>3)</sup>.

„Friedrich II.“, so sagt ein Zeitgenosse, der lange Zeit hindurch die Erlaubniss gehabt hatte, den Concerten

1) Doch wird die Regelmässigkeit der Opernbühne in Berlin wohl erst begonnen haben, als das Opernhaus daselbst (Ende 1742) vollendet war.

2) Marpurg, histor. krit. Beiträge. I. S. 76 ff.

3) Preuss, Gesch. Friedrich's II. S. 371. 372.

des Königs beizuwohnen<sup>1)</sup>, „war gewohnt, 5 Mal täglich auf der Flöte zu blasen. Noch gegen Abend pflegte er die 6 oder in den letzten 10 bis 15 Jahren die 3 bis 4 Concerte, die er am Abend mit seinen Kammermusikern blasen wollte, vorher zu üben, so dass diese, wenn sie im Vorzimmer warteten, ihn die schweren Stellen, die sie ihm accompagniren sollten, in seiner Kammer üben hörten.“ Bach's Dienst erforderte also eine fast tägliche Anwesenheit von mehreren Stunden. Doch lag die Schwierigkeit desselben weniger in der regelmässigen Zeitbestimmung als in der Ausübung selbst.

Es ist bekannt, dass, ein so grosser Künstler der König im Adagio war (und Fasch durfte von ihm rühmen, dass unter allen Virtuosen von Rang, die er gehört, sein Freund Bach, Franz Benda und König Friedrich II. das rührendste Adagio vorgetragen hätten<sup>2)</sup>, er sich doch nicht überall streng an den Takt hielt, und dass ihm die schnellen Sätze nicht selten Schwierigkeiten bereiteten. Es gehörte daher grosse Aufmerksamkeit und Uebung dazu, ihm in dem Accompagnement am Flügel, auf dem damals der Zusammenhalt der mehrstimmigen Musikausführungen beruhte, zu folgen<sup>3)</sup>. Auch ist es bekanntlich ein Anderes, ob man in dem gewöhnlichen Gange der Verhältnisse Musik treibt, oder ob man hiebei einen

1) Reichardt, Kunst-Magazin. 1791. S. 40.

2) Zelter, Biographie Fasch's. S. 47.

3) Reichardt (Musikal. Almanach, 1796) erzählt, dass der König, wenn er aus dem Takt gekommen war, selbst „mit Macht“ Takt zu schlagen pflegte. Ein begeisterter Zuhörer desselben habe einst zu Emanuel Bach, der bei einer solchen Gelegenheit accompagnirt hatte, indem er das Spiel des Königs gelobt, ausgerufen: „Und wie viel Takt!“ worauf Bach (in der ihm gewöhnlichen satyrischen Weise) geantwortet habe: „Ja, vielerlei Takt!“

Eine ausführliche und höchst interessante Beschreibung eines der Kammer-Concerte Friedrich's des Grossen aus dem Jahre 1773, in welchem der König 3 Flöten-Concerte von Quantz gespielt hatte, findet sich in Burney's musikal. Reise-Tagebuch Th. III. S. 104 ff.

Fürsten Dienste zu leisten hat, der selbst Virtuose von Rang, Tonsetzer und Kunstkenner von grosser Bedeutung, in der Weltgeschichte den stolzen Rang Friedrich's des Einzigen einnimmt.

Bach's dienstliche Stellung war daher eine jedenfalls schwierige, zeitraubende und bisweilen angestrenzte, zumal der König seine bleibende Residenz keineswegs in Berlin hatte, sondern sich vielfach und mit Vorliebe in Potsdam und Sanssouci und, wie oben bemerkt worden ist, auch in Charlottenburg aufhielt. Dass Bach aber die Ehre, Cembalist des grossen Königs zu sein, sehr wohl zu schätzen wusste, ergiebt sich daraus, dass er noch in späteren Jahren bei Skizzirung seines Lebens als des einzigen Details und zwar mit einem gewiss gerechtfertigten Stolze des Umstandes gedenkt, dass er dem Könige nach dessen Regierungsantritt das erste Flötensolo, und zwar allein (d. h. ohne Orchesterbegleitung), am Flügel accompagnirt habe.

Neben Bach war noch ein zweiter Cembalist in der Königlichen Kapelle angestellt. Als solcher soll zunächst Schale fungirt haben<sup>1)</sup>, von dem einige Clavier-Compositionen bekannt geworden sind. In dem Etat von 1744 kommt sein Name nicht vor, da eine Verwechslung mit dem unter No. 2 mit einem Gehalt von 200 Thlr. angeführten Schale nicht wohl angenommen werden kann. Er wird daher erst später auf den Etat gebracht worden sein<sup>2)</sup>. Dieser zweite

1) Schneider, Geschichte der Berliner Oper, S. 71, nach Angabe eines alten Manuscripts.

2) v. Ledebur bezeichnet ihn in dem Berliner Tonkünstler-Lexicon (S. 498) als Violoncellisten. Indess wurde er 1764 Dom-Organist, muss also Orgel- und Clavierspieler gewesen sein. Dies bezeugen auch die „Wöchentl. Nachrichten über die Musik in Leipzig 1766“, S. 79, wo von ihm gesagt wird, dass er Clavier und Orgel sehr gut gespielt und für beide Instrumente sehr viel schönes gesetzt habe. Er war 1713 zu Brandenburg geboren (+ 1800 zu Berlin) und ein Schüler Rolle's, hatte in Halle die Rechte studirt und war zuerst 1753 als Violoncellist in die Kapelle des Markgrafen Heinrich zu Schwedt getreten, von wo aus er 1742 in die Kgl. Kapelle überging.

Cembalist war gleichfalls berufen, Friedrich II. in seinen Kammerconcerten zu accompagniren. Später fand ein regelmässiger Wechsel von 4 zu 4 Wochen zwischen den beiden Cembalisten statt. Zu Anfang der Regierung des Königs scheint der zweite Cembalist nur in Abwesenheits- oder Krankheitsfällen Bach's eingetreten zu sein, da Friedrich, an dessen Begleitung gewöhnt, ihn ungern vermisste. Vom Jahre 1754 ab war die zweite Cembalistenstelle durch Nichelmann, einen der späteren Schüler Sebastian Bach's besetzt.

Bis zum Jahre 1742 bestand die Kapelle des Königs aus 2 Flügeln, 12 Violinen, 4 Violen, 4 Violoncellis, 3 Contra-Violons, 4 Flöten, 2 Bassons, 2 Waldhörnern, 4 Hautbois, 1 Theorbe und 1 Harfe, zusammen 39 Personen. Marpurg<sup>1)</sup> führt als Kapellisten des Königs im Jahre 1755, also 15 Jahre nach Bach's Anstellung, im Ganzen 42 Personen auf, unter denen sich ausser dem Kapellmeister, dem Concertmeister und den beiden genannten Cembalisten 14 Violinisten, 3 Bratschisten, 6 Violoncellisten und Contra-Bassisten, 3 Oboisten, 1 Theorbenspieler, 4 Flötisten, 2 Waldhornisten, 2 Fagottisten und 1 Harfenist befunden haben, zu denen unter Anderen noch immer zwei Gebrüder Benda, Agricola, (als Kammer-Componist) Hock und Mara gehörten.

Im Frühjahr 1756 zog sich Nichelmann, indem er seine Entlassung nahm, aus der Kapelle des Königs zurück. An seine Stelle wurde auf Franz Benda's Vorschlag der damals 20jährige Carl Friedrich Christian Fasch berufen. Dessen Vater, Fürstlich Anhalt-Zerbtscher Kapellmeister, ein nahezu 70jähriger Greis, war dieser Berufung zunächst sehr entgegen. Er hatte den Wunsch, seine eigene Stelle von seinem einzigen geliebten Sohne übernommen zu sehen. Zudem war es für ihn ein empörender Gedanke, diesen Sohn an einem, wie er glaubte, irreligiösen Hofe zu wissen,

---

1) Historisch-kritische Beiträge. Bd. 1. S. 76.

wo Voltaire und Maupertuis das Land mit ihren Irrthümern erfüllten. Bach's Vermittelung gelang es indess, seine Zustimmung herbeizuführen. Er war ein Freund des alten Fasch und unterstützte durch einen ausführlichen Brief die Wünsche des Sohnes, der das lebhafteste Verlangen trug, im Dienste des grössten Fürsten seiner Zeit und in Gemeinschaft der grössten Meister jener Tage, eines Bach, der beiden Graun, der Gebrüder Benda und eines Quantz, sich der Uebung der Kunst hingeben zu können. Bach setzte dem alten Fasch auseinander, „dass man in den Landen Friedrichs des Grossen glauben könne, woran man wolle, dass der König zwar selbst nicht religiös sei, aber deshalb auch niemand mehr oder weniger achte.“ Er bot sich selbst an, den jungen Künstler zu sich in Kost und Wohnung zu nehmen und ihn so viel wie möglich vor jeder Verführung zu wahren <sup>1)</sup>. Dieses Schreiben wirkte auf den alten Mann, nicht weniger die Versicherung des Zerbster Hofes, dass seine Stelle nach seinem Tode vorläufig unbesetzt bleiben solle. So trat denn der junge Fasch im Frühjahr 1756 in des Königs Dienst, der darin bestand, dass er abwechselnd mit Bach von vier zu vier Wochen die Concerte des Königs auf dem Flügel zu begleiten hatte. Jedoch durfte er die ersten vier Wochen in Potsdam (wo der König sich aufhielt) nur zuhörend bei der Kammermusik zugegen sein, um Bach's Accompagnement zu hören und zu studiren. Dann verliess dieser Potsdam und Fasch begann seine dienstlichen Functionen <sup>2)</sup>.

Es ist bemerkenswerth, wie Bach in dieser Angelegenheit die Interessen des Königs mit denen des Freundes und mit seinen eigenen zu vereinigen, für sie handelnd und mitwirkend einzutreten verstanden hat. Dem jungen Fasch leistete er hiedurch einen grossen Dienst und dem

<sup>1)</sup> Zelter, Fasch's Biographie, S. 13.

<sup>2)</sup> A. a. O. S. 14.

Könige wusste er einen vorzüglichen Cembalisten zu schaffen, wie dieser ihn nur wünschen konnte. Ihm selbst aber musste daran gelegen sein, seine Stelle auf diese Weise ohne Verlegenheit für die Königlichen Concerte besetzt zu wissen, für den Fall dass er den Dienst des Königs verlassen sollte. Denn seine Bestrebungen waren wohl schon zu dieser Zeit darauf gerichtet, dermaleinst in eine freiere, selbständigere künstlerische Stellung übertreten zu können. Dass er Fasch in Wohnung und Kost nahm, ist jedenfalls ein Zug, der ihn als den Sohn einer Familie von Musikern alten Schlages charakterisirt, in der für alles was der Kunst angehörte, eine gewisse Gegenseitigkeit und Gemeinschaftlichkeit der Interessen selbstverständlich war.

Der König war bald an Fasch's Accompagnement gewöhnt. Bach war ein grosser Künstler, und gewiss der erste Accompagnist, der damals überhaupt existirte. Aber das immerwährende Wiederholen derselben Stücke hatte ihm Ueberdruß gemacht. Dies gab sich darin zu erkennen, dass er in denjenigen Stellen, in denen sich der König, seinem Gefühle nachgebend über den Takt hinwegsetzte, oder wo er im Allegro bei schwierigen und einen langen Athem erfordernden Passagen den Mangel an Fertigkeit mit willkürlichem Ausdruck zu verdecken suchte, nicht nachgiebig genug war. Der König empfand dies. Die Folge davon war, dass er Bach weniger schätzte, als dieser es verdiente.

Fasch dachte und handelte hierin anders, zur grossen Zufriedenheit des Königs. Um so mehr lag es in Bach's Interesse, ihn in seiner Stellung zu erhalten. Indess auch Fasch, so sehr er dem Könige persönlich ergeben war, scheint doch das Schwierige und Abhängige derselben empfunden zu haben. Nach dem 7jährigen Kriege war es seine bestimmte Absicht, seine Entlassung zu fordern. Man wird weiter unten sehen, in welcher Weise Bach ihn daran verhindert hat.

Aus der vorstehenden durchweg auf authentischen Mittheilungen beruhenden Darstellung des musikalischen Lebens am Hofe Friedrich's des Grossen wird der geneigte Leser einen ungefähren Einblick in die Verhältnisse erlangt haben. Die Aufmerksamkeit des Königs war nach dieser Seite seines merkwürdigen Lebens hin zwischen der Pflege der grossen (italienischen) Oper und zwischen der Kammermusik getheilt, in der die Uebung des Flötenspiels weitab die bedeutendste Stelle einnahm. Dies hat oft genug Veranlassung gegeben, die Einseitigkeit zu tadeln, mit welcher die Musik am Hofe des Königs behandelt worden sei. Doch sind auch die Urtheile, die hierüber laut geworden, sind nicht ohne Einseitigkeit. Friedrich der Grosse war ein besonderer Verehrer des italienischen Opernstyls, aber die Opern der Italiener liess er nicht auf seine Bühne kommen. Graun und Hasse, die deutschen Tonsetzer, waren seine Männer. Die französische Musik (Gluck vielleicht mit eingerechnet) mochte er nicht. In der Kammer überwog bei ihm das Interesse für sein eigenes Instrument, und er blies ausser seinen eigenen nur Flöten-Concerte von Quantz. Alles dies darf nicht hindern anzuerkennen, dass Friedrich der Grosse einer der Haupthebel der musikalischen Bildung seiner Zeit gewesen ist. Mag er mit dem herannahenden Alter hinter dem Fortschritt zurückgeblieben sein, in welchem wir die Kunst am Schlusse seines Jahrhunderts bewundern, finden wir auch keine Spur davon, dass er für die Tonwerke Händel's oder Gluck's, deren Glanzperiode in die Zeit seiner Regierung fiel, Sympathie gezeigt habe, so ist es doch Thatsache, dass ausser den bedeutenden Musikern seiner Umgebung Sebastian Bach von ihm hochgeschätzt, mit Königlicher Gunst empfangen und behandelt worden ist. Ebenso ist es unzweifelhaft, dass sein Beispiel, sein Mitwirken, seine persönliche Uebung einen bedeutenden und nachhaltigen Einfluss auf die musikalische Bildung und die künstlerischen Bestre-

bungen nicht bloss seiner Hauptstadt, sondern auch seiner Zeit überhaupt ausgeübt haben. Dies beweist schon der Zusammenfluss und das Zusammenwirken so vieler musikalischer Kräfte, die sich unter ihm, ungeachtet seiner grossen Vorliebe für die italienische Musikrichtung, zu der klassischen Berliner Schule zusammen fanden und fast ein halbes Jahrhundert lang wahrlich nicht ohne Wirkung und Erfolg mit einander gewirkt haben. Dies beweist ferner nicht weniger der bedeutungsvolle Umstand, dass, während diese Männer in der Oper wie in den Kammermusiken vollauf thätig waren, sich gerade durch sie nicht bloss der neuere deutsche Styl zu entwickeln begann, sondern dass sich zu gleicher Zeit auch in ihnen für die Theorie der Musik eine Pflanzschule bildete, deren Resultate die künstlerische Richtung ihrer Zeitgenossen weithin überdauert haben. Wäre dies möglich gewesen, wenn Friedrich's des Grossen musikalische Richtung nicht klassischer Natur gewesen wäre? Gehörten die beiden Graun, die Benda, Fasch, Agricola, Nichelmann und Bach nicht der klassischen Schule an? Und bezeugt nicht das treffliche Werk von Quantz über die Flöte, dass dieser grosse Künstler durch und durch von dem altklassischen Geiste der Musik erfüllt war? In Dresden hatte die grosse, besonders reich ausgestattete und von Hasse so trefflich geleitete Oper unter August III. keinen anderen Zweck, als den der Unterhaltung für den König und den Hof. Friedrich II. diente mit seiner Oper der Kunst. Er leitete sie bis in das Detail hinein selbst. Wenn dies unter Umständen für die Personen, die dabei mitzuwirken berufen waren, lästig sein konnte, so gab es dem Ganzen doch ein gewisses Gepräge von Bedeutung und Grösse, das wohl geeignet war jene persönlichen Uebelstände als untergeordnet und erträglich erscheinen zu lassen, zumal einem Manne wie dem grossen Könige gegenüber.

Auch für die Kammermusik war die Rückwirkung, welche der musikalisch geformte Sinn des Königs ausübte, von nicht zu unterschätzendem Gewicht. Die italienische Melodien-Bildung, der Reiz gefälliger Klangwirkungen, das in der deutschen Musik bis dahin über Gebühr vernachlässigte sinnliche Element — dies alles verpflanzte sich aus der Oper und Kammer des Königs in das allgemein künstlerische Bewusstsein der Zeitgenossen und begann dort seine Verschmelzung mit dem altklassischen Geiste, aus der weiterhin so schöne Früchte erwachsen sollten.

Carl Philipp Emanuel Bach ist dessen Zeuge. Schwerlich würde er es vermocht haben, die Schranken der alten Schule, in der er erzogen war, zu durchbrechen und gewissen Richtungen der Tonkunst die neuen Bahnen anzuweisen, die diese von ihm ab und wesentlich durch seine Anregung schreiten sollten, wenn er nicht am Hofe Friedrichs des Grossen jene Verschmelzung von Gesang und klassischer Würde in sich aufgenommen hätte, die in seinen Tonstücken so sehr bemerkbar ist. Das Gesangsmässige in der Musik, die Melodie war es, die er dort mit so grossem Glücke seinen Instrumental-Compositionen aufprägen lernte, das lyrische Element, das ihn lehrte dem deutschen Liede Inhalt und Form zu verleihen.

Es ist nicht absichtslos, dass diese Thatsache an den Anfang des Lebenslaufs gestellt wird, der von dem merkwürdigen Manne hier aufgezeichnet werden soll. So wenig wie die künstlerische Richtung seines grossen Vaters, eben so wenig ist seine eigene eine zufällige gewesen. Sie ist aus der Rückwirkung hervorgegangen, welche des Königs wunderbarer Geist auf seine Umgebung ausüben musste. Bach lebte am Hofe unter und mit Männern, die mit ihm demselben Ziele zusteuerten. Er überwog, vielleicht mit Ausnahme von Graun, ihrer Alle. Der Schöpfer des modernen Liedes und der neueren Musikschule für das Clavier erstarkte in seinem Streben, in seinem Willen

und Können in jener Sphäre, die bewusst oder unbewusst die Grundlage der Kunst, den Ernst und die Strenge des Styls mit dem Wohlhlaute der berechtigten sinnlichen Elemente in Uebereinstimmung zu setzen trachtete. Emanuel Bach war sich hierüber keineswegs unklar. Oder was hätte es sonst für eine Bedeutung, wenn er in seiner mehrerwähnten biographischen Skizze ausdrücklich sagt:

„Meine preussischen Dienste haben mir nie so viel Zeit übrig gelassen, in fremde Länder zu reisen. Ich bin also beständig in Deutschland geblieben und habe nur in diesem meinem Vaterlande einige Reisen gethan. Dieser Mangel an auswärtigen Reisen würde mir bey meinem Metier mehr schädlich gewesen sein, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören.... Von allem dem, was besonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viel Worte zu machen; wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt, als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, dass sie gewissermassen schon viel verloren habe.... Genug, ich musste mich begnügen und begnügte mich auch sehr gerne, ausser den grossen Meistern uns'res Vaterlandes das Vortrefflichste von aller Art zu hören, was die fremden Gegenden uns nach Deutschland herausschickten. Und ich glaube nicht, dass ein Artikel in der Musik übrig sei, wovon ich nicht einige der grössten Meister gehört habe.“

Nun ist Bach, abgesehen von einer Badereise nach Teplitz im Jahre 1743, wohl nur als Knabe mit seinem Vater in Dresden gewesen. Denn das Reisen war zu jener Zeit schwierig und kostbar. Es können daher die Eindrücke, die er empfangen hat und die, wie er selbst sagt,

einen so grossen Einfluss auf ihn ausgeübt haben, kaum anderswohin als auf seine Stellung in Berlin zurückgeführt werden. Er stand als Cembalist des Königs geradezu im Centrum des dortigen musikalischen Strebens wie des Drängens der Zeit. Man darf hiernach dem glücklichen Umstande der ihn dort hin berufen hatte, eine nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung beilegen.

Bei dem specielleren Eingehen auf seine Thätigkeit als Tonsetzer wird sich oft genug die Veranlassung ergeben, neben diesen Lichtseiten auch der Schatten zu gedenken, an denen es, zumal bei dem auf praktische Erfolge gerichteten Streben Bach's, keineswegs gefehlt hat.

Emanuel Bach behandelt in seiner Lebens-Skizze die seiner Anstellung folgenden 27 Jahre seines Lebens mit ziemlicher Kürze. Er sagt von ihnen nur: „Von dieser Zeit an (1740 bis 1767 im November) bin ich beständig in preussischen Diensten gewesen, ohngeachtet ich ein paarmal Gelegenheit hatte, vortheilhaften Rufen anderswohin zu folgen. Seine Majestät waren so gnädig, alles dieses durch eine ansehnliche Zulage meines Gehalts zu vereiteln.“ Weiterhin sagt er: „Anno 1744 habe ich mich in Berlin mit Jungfer Johanna Maria Dannemannin, eines dasigen damals lebenden Weinhändlers jüngsten Tochter, verheyrathet.“

Diese einfachen Nachrichten genügen nicht, um eine Uebersicht von seinen Lebensverhältnissen zu gewinnen. Auch sonst sind kaum die nothdürftigsten Andeutungen darüber aufzufinden gewesen. Diesen letzteren gehört an, dass Emanuel im Jahre 1743, also ein Jahr vor seiner Verheirathung, „sehr gichtbrüchig war und deshalb das Teplitzer Bad gebrauchen musste.“

Es ist ferner der besondere Antheil bekannt, den er an dem Besuche hatte, den sein Vater im Jahre 1747 Friedrich dem Grossen abgestattet hat. Hiemit und mit der Notiz, dass er auch einmal (1758), muthmasslich mit seinem Freunde und Collegen Fasch, zum Besuche

bei dessen Vater in Zerbst war, dass er in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Berlin dem nachmaligen Herzog Carl Eugen von Württemberg Musik-Unterricht gegeben und bei der Prinzessin Amalia von Preussen, des Königs jüngerer Schwester, in besonderer Gunst gestanden hat, wäre auch ziemlich erschöpft, was sich von seinem Leben in Berlin sagen liesse, wenn nicht die Arbeiten dieses ausgezeichneten Mannes den sonst leeren Rahmen seines Bildes in vollkommener Treue und Vollständigkeit ausfüllen hülfen.

---

## Capitel II.

### Compositionen während dieser Zeit.

---

Diese Arbeiten sind reich genug, um alle sonst fehlenden biographischen Nachrichten zu ergänzen, und sie liegen zum grossen Theil in einer Vollständigkeit und Correctheit vor, wie diese sich in den Ergebnissen der Thätigkeit älterer Meister aus dem Anfang und der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nur selten vorfindet. Sie geben in ziemlicher Genauigkeit den künstlerischen Lebensgang Emanuel Bach's an und gewähren einen genauen Ueberblick über sein gesammtes schaffendes Wirken.

#### A. Die Clavier-Compositionen.

Das Clavier war Bach's Haupt-Instrument, muthmasslich das einzige, das er etwa mit Ausnahme der Orgel überhaupt gespielt hat. Ihm hat er während seines Aufenthaltes in Berlin den weitüberwiegenden Theil seiner Thätigkeit zugewendet. In ihm hat er die besondere Aufgabe seiner künstlerischen Lebens-Entwicklung gefunden.